



Só à distância
mostra-se os
dentes:

pequena história
visual da guerra
contra o Paraguai

HORTÊNCIA NUNES ABREU

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES

Hortência Nunes Abreu

**SÓ À DISTÂNCIA MOSTRA-SE OS DENTES: pequena
história visual da guerra contra o Paraguai**

Belo Horizonte

2022

Hortência Nunes Abreu

**SÓ À DISTÂNCIA MOSTRA-SE OS DENTES: pequena
história visual da guerra contra o Paraguai**

Versão Final

Tese apresentada ao Curso de Doutorado do Programa de Pós- Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Artes.

Orientadora: Maria Angélica Melendi de Biasizzo

Belo Horizonte
2022

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001 "This study was financed in part by the Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Finance Code 001.

Ficha catalográfica
(Biblioteca Prof. Marcello de Vasconcellos Coelho - EBA- UFMG)

701.08 A162s 2022	<p>Abreu, Hortência Nunes, 1989- Só a distância mostra-se os dentes [manuscrito] : pequena história visual da guerra contra o Paraguai / Hortência Nunes Abreu. – 2022. 378 p. : il.</p> <p>Orientadora: Maria Angélica Melendi de Biasizzo.</p> <p>Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes. Inclui bibliografia.</p> <p>1. Paraguai, Guerra do, 1864-1870 – Teses. 2. Arte e sociedade – Brasil – Crítica – Teses. 3. Arte brasileira – Teses. 4. Brecht, Bertolt, 1898-1956 – Teses. 5. América latina – Teses. I. Biasizzo, Maria Angélica Melendi de, 1945- II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes. III. Título.</p>
-------------------------	--



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES
CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

FOLHA DE APROVAÇÃO

Folha de Aprovação - Assinatura da Banca Examinadora na Defesa de Doutorado da aluna **HORTÊNCIA NUNES ABREU** - Número de Registro - **2018664373**.

Título: **“Só à distância mostra-se os dentes: pequena história visual da guerra contra o Paraguai”**

Profa. Dra. Maria Angelica Melendi de Biasizzo – Orientadora – EBA/UFMG

Prof. Dr. Eduardo Antonio de Jesus - Titular - UFMG

Profa. Dra. Silvia Dolinko – Titular – CIAP-UNSAM/Conicet

Profa. Dra. Inês Karin Linke Ferreira – Titular – UFSJ

Profa. Dra. Sara del Carmen Rojo de la Rosa – Titular – UFMG

Belo Horizonte, 20 de setembro de 2022.



Documento assinado eletronicamente por **Maria Angélica Melendi de Biasizzo, Professora do Magistério Superior**, em 01/12/2022, às 17:30, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Eduardo Antonio de Jesus, Professor Titular-Livre Magistério Superior**, em 01/12/2022, às 18:45, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Inês Karin Linke Ferreira, Usuária Externa**, em 06/12/2022, às 19:29, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Sara Del Carmen Rojo de La Rosa, Professora do Magistério Superior**, em 10/12/2022, às 11:32, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020.



Documento assinado eletronicamente por **Silvia Esther Dolinko, Usuária Externa**, em 15/12/2022, às 18:46, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020.



Documento assinado eletronicamente por **Mariana de Lima e Muniz, Coordenador(a)**, em 23/12/2022, às 18:32, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020.



Documento assinado eletronicamente por **Angelica Oliveira Adverse, Subcoordenador(a)**, em 26/12/2022, às 15:02, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020.



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **1827289** e o código CRC **A732A8C1**.

AGRADECIMENTOS

À Maria Angélica Melendi, pela orientação e apoio a este trabalho.

Ao Ricardo Burgarelli, pela amizade e pela colaboração na realização da instalação *Só à distância mostra-se os dentes*.

Ao André Mintz, à Carolina Anglada e à Clara Albinati pela atenciosa leitura deste trabalho.

À minha família, pelo suporte e carinho sempre e, em especial, à minha mãe, que colaborou para que esta tese pudesse ser escrita.

À Janaina e à Nina, pelas muitas conversas sobre o doutorado e a tese.

Aos funcionários da Escola de Belas Artes e do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal de Minas Gerais.

Este trabalho não poderia ter sido concluído não fosse a presença e o auxílio de algumas pessoas aqui não mencionadas, às quais agradeço por sua paciência e amizade.

*Estes pedaços de ti, América, partiram
na minha mão.*

*Carlos Drummond de Andrade, América,
1954.*

RESUMO

A tese apresenta uma análise sobre parte do arquivo visual produzido no contexto da Guerra da Tríplice Aliança (1864-1870), mais conhecida como Guerra do Paraguai, que foi a maior guerra ocorrida no continente Sul-Americano, envolvendo quatro países do cone Sul, sendo eles Brasil, Paraguai, Argentina e Uruguai. Essas imagens nos interessam, na medida em que se situam dentro de um repertório visual e de uma tradição de representação da violência na América Latina. Este trabalho também envolve o estudo dessas representações a partir de fórmulas de representação, na esteira do pensamento de Aby Warburg (1866 – 1929), que além de permitir inserir as imagens em uma leitura histórica, também possibilita compreender o fenômeno da expressão e seus limites, em contextos de violência. O desenvolvimento da tese é realizado a partir da instalação *Só à distância mostra-se os dentes* (2018), feita em parceria com o artista Ricardo Burgarelli (1990 –), no Centro Cultural São Paulo, e que problematiza a memória sobre o conflito a partir do presente. Para essa abordagem e também para a análise das imagens, recorre-se ao pensamento de Bertolt Brecht (1898 – 1956), o qual fornece não só muitas reflexões sobre imagens produzidas em contextos de guerra (mais especificamente a Primeira e a Segunda Guerras Mundiais) mas também sua forma de pensar a imagem dentro do projeto para uma arte dialética.

Palavras-chave: Guerra contra o Paraguai (1864-1870). Guerra da Tríplice Aliança (1864-1870). *Só à distância mostra-se os dentes*. Bertolt Brecht. Aby Warburg. América Latina.

RESUMEN

La tesis presenta un análisis de parte del archivo visual producido en el contexto de la Guerra de la Triple Alianza (1864-1870), más conocida como la Guerra del Paraguay, que fue la más grande que tuvo lugar en el continente sudamericano, involucrando cuatro países del Cono Sur, siendo Brasil, Paraguay, Argentina y Uruguay. Estas imágenes nos interesan, pues toman parte en un repertorio visual y de una tradición de representación de la violencia en América Latina. Este trabajo implica también el estudio de estas representaciones a partir de fórmulas de representación, siguiendo la estela del pensamiento de Aby Warburg (1866 - 1929), que además de permitir la inserción de imágenes en una lectura histórica, también posibilita comprender el fenómeno de la expresión y sus límites, en contextos de violencia. El desarrollo de la tesis se realiza a partir de la instalación *Só à distância mostra-se os dentes* (2018), realizada con el artista Ricardo Burgarelli (1990 -), en el Centro Cultural São Paulo, y que problematiza la memoria del conflicto en el presente. Para este abordaje y también para el análisis de las imágenes, se utiliza el pensamiento de Bertolt Brecht (1898 - 1956), que aporta no solo muchas reflexiones sobre las imágenes producidas en contextos de guerra (más específicamente la Primera y Segunda Guerra Mundial) sino también su forma de pensar la imagen dentro del proyecto de un arte dialéctico.

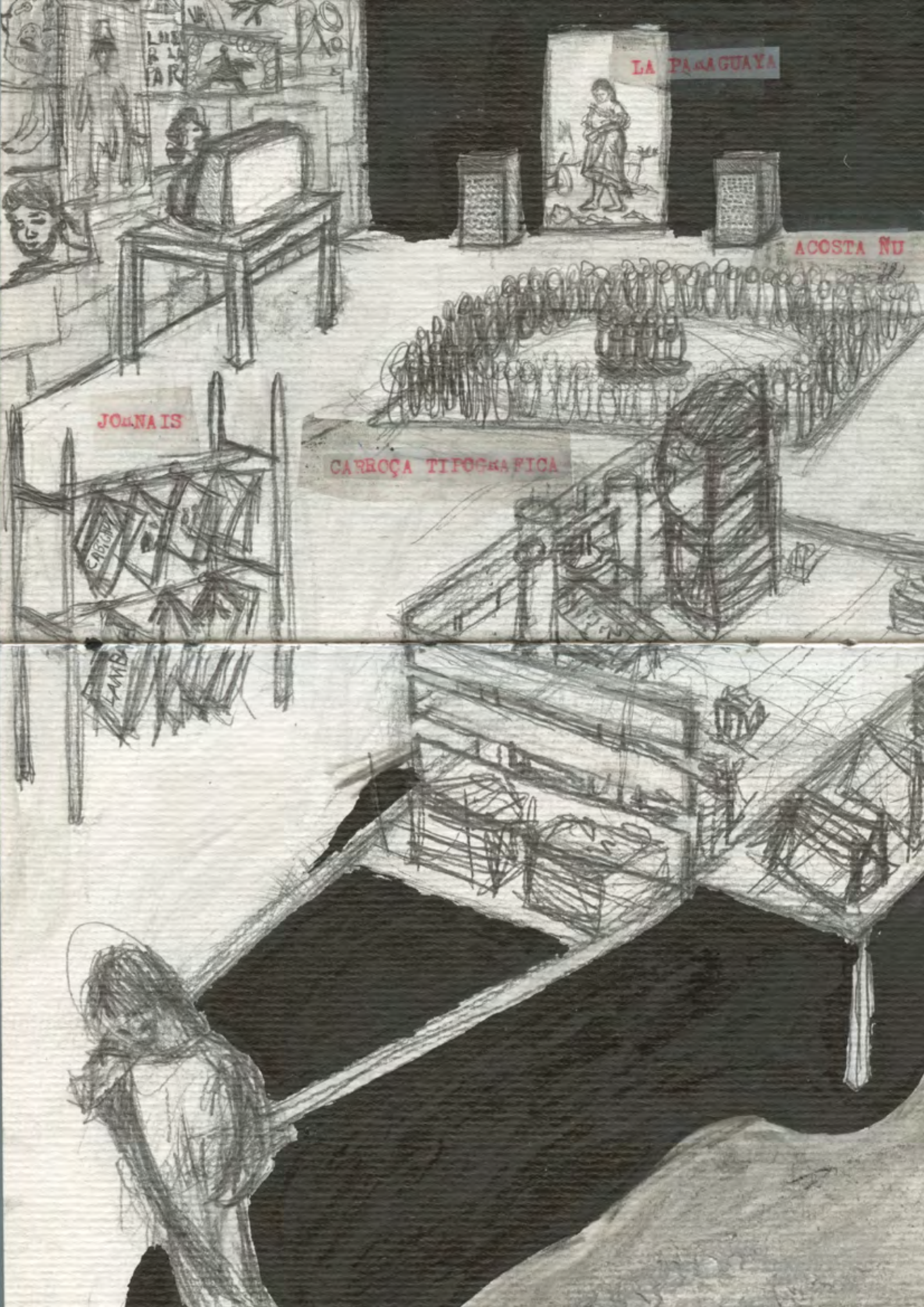
Palabras clave: Guerra del Paraguay (1864-1870). Guerra de la Triple Alianza (1864-1870). Bertolt Brecht. Aby Warburg. America Latina.

SUMÁRIO

PREÂMBULOS.....	13
A QUE PONTOS CHEGAMOS? ALGUNS RUMOS HISTORIOGRÁFICOS SOBRE A GUERRA GUASÚ.....	18
POR QUE SE FALOU EM GENOCÍDIO?.....	30
ERAM OS BRASILEIROS (LATINO-)AMERICANOS?.....	41
FORMA ÉPICA EM PERIÓDICOS?.....	46
UMA LEITURA BRECHTIANA DE UM JORNAL SATÍRICO.....	47
SÓ À DISTÂNCIA MOSTRA-SE OS DENTES: PENSAR COM BERTOLT BRECHT UMA INSTALAÇÃO.....	63
NA FALTA DE QUEM NOS OLHE... ..	65
LA PARAGUAYA.....	69
COMO PINTAR UMA BATALHA?.....	91
O GRANDE NADA DOS HERÓIS.....	109
PRISIONEIROS.....	137
ÑU GUASÚ.....	174
PASSADO ABANDONADO JAMAIS SE TORNA PASSADO.....	182
I. Antígona.....	182
II. Sobre este mesmo chão.....	185
III. Efeito-v.....	187
GUERRA DO PARAGUAY.....	196
LEGENDAS E ENUNCIADOS.....	212
O CORPO SE DESPEDAÇA MAS O QUE SE VÊ SÃO RUÍNAS.....	233
A PÁTRIA CONVALESCENTE.....	277
APÊNDICE: UM ATLAS DE VERSÕES E REVERSÕES FIGURATIVAS	
DUQUE DE CAXIAS, FANTASMA E HERÓI REIVINDICADO.....	303

O ASSASSINO DE SUA PÁTRIA.....	3 0 4
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	3 3 0
O OLHO POR FORA, O DENTE POR DENTRO.....	3 5 3
ÚLTIMO ATO: ESBOÇOS.....	3 6 5
REFERÊNCIAS.....	3 7 1





LA PARAGUAYA

ACOSTA NU

CARROÇA TIPOGRAFICA

JOANNA IS

LAMB

Preâmbulos

Eduardo Viveiro de Castro realizou uma aula pública com o título *Involuntários da Pátria*, no ano de 2016, na Cinelândia, como participação do ato Abril Indígena. O título desta aula foi retomado em uma fala posterior, durante o colóquio “Questões indígenas: ecologia, terra e saberes ameríndios”, em Lisboa, no dia 5 de maio de 2017. O motivo do título do texto é uma menção à rua Voluntários da Pátria, no bairro de Botafogo, Rio de Janeiro. Em menção ao acontecimento que deu origem ao nome dessa rua, a Guerra do Paraguai, Viveiros de Castro não cita o envolvimento de povos indígenas no conflito, mas apenas o de pessoas negras escravizadas que se tornaram “voluntárias” do exército, enviadas para matar paraguaios em terras distantes. No que parece ser um curioso lapso, o autor afirma que o Brasil foi agente de um genocídio indígena no Paraguai, durante a guerra, usando como “voluntários” os que tinham vindo de outro continente como escravos. Esse lapso me fez atentar para o fato de que, nessa história, alguns pontos ainda se encontram nebulosos, o que nos sinaliza uma necessidade de problematização das memórias da guerra.

Se essas histórias de guerra para nós, brasileiros, ficaram num longínquo século XIX, para os paraguaios, ao que tudo indica, fazem parte do presente sob a forma de uma memória traumática ou como marcos muito específicos nas ruas, nos monumentos, pelo país afora. Se esses nomes de ruas ou monumentos não são exatamente identificáveis pela grande maioria da população brasileira, se deve ao fato de que não cultuamos a memória dessa guerra como foi feito no país vizinho. Deixamos essa história aos cuidados dos militares, enquanto para os paraguaios, um recente século XIX foi inscrito na forma de sinais muito presentes e visíveis.

Essa tese pretende não só rememorar. Ela é um trabalho de reflexão crítica das imagens que pertenceram ao conflito conhecido no Brasil como Guerra do Paraguai (1864-1870), estabelecendo um vínculo visível entre imagem e história. Ao longo

do texto, foi realizada uma abordagem comparativa entre imagens do mesmo período e de períodos distintos, a partir de levantamento iconográfico já realizado por outras autoras e pesquisa iconográfica sobre periódicos ilustrados, publicados durante a guerra. A proposta também poderia ser descrita como uma tentativa de *estranhar* as imagens, no sentido conferido por Bertolt Brecht, como recursos simbólicos utilizados para representar o fenômeno da guerra de forma visual. Aqui, *estranhar* tem as dimensões evocadas por Brecht em sua teoria para o teatro, o que será abordado ao longo dos próximos tópicos.

Está claro, desde o início, que uma guerra produz imagens abundantemente. Devido a esse número extenso de imagens, essa tese propõe ser um recorte, não podendo apresentar uma perspectiva geral sobre a visualidade produzida durante o conflito. Assim, o objetivo não é oferecer um trabalho definitivo em torno das questões apontadas, mas fazer perguntas e possibilitar um diálogo maior sobre o tema, preterido em certas áreas do conhecimento. Essa perspectiva parcial, portanto, será delineada através da instalação de autoria compartilhada com o artista Ricardo Burgarelli, *Só à distância mostra-se os dentes*, localizada como ponto nevrálgico do trabalho. É a partir da instalação que os temas são apresentados e colocados em perspectiva, ao longo da exposição da tese.

A parte final desse trabalho, o Apêndice, se entrelaça com um outro envolvimento teórico, realizado durante o mestrado, no qual abordei as noções de *pathosformel* e *nachleben*, criadas por Aby Warburg, representadas em seu *Atlas Mnemosyne*. Assim, pretendo realizar uma pesquisa comparativa e que considere a larga duração dos fenômenos históricos, entendendo, como Warburg, que as imagens podem assumir diferentes funções simbólicas em momentos distintos. Isso não significa entretanto, que estamos a falar de "constantes estruturais ou antropológicas"¹ para representações de acontecimentos semelhantes. Apesar de concentrar esse enfoque

1 BURUCÚA; KWIATKOWSKI, 2014.

no *Apêndice*, ao longo de toda a tese podem ser observadas articulações com esse pensamento, sem, entretanto, abordar diretamente as noções propostas por Warburg.

Por outro lado, é nossa intenção compreender por que maneiras de representar fenômenos violentos por vezes voltam a emergir ou desaparecem no decorrer dos tempos. Assim, recorrerei também à ideia de *fórmulas de representação*, proposta por José Emilio Burucúa e Nicolás Kwiatkowski, no livro "*Como sucedieron estas cosas*": *representar masacres e genocídios*. Esse termo tem ligação clara com as fórmulas de *pathos*, propostas por Aby Warburg, mas corresponde a uma ampliação desse pensamento.

Dessa forma, pretendo articular imagens temporalmente distantes, através dessa espécie de atlas visível no *Apêndice*, recorrendo a um instrumento analítico warburguiano, cujo uso é guiado pelos trabalhos de Carlo Ginzburg² e Burucúa na forma como esses autores o apresentam. Por um lado, Ginzburg trabalha com a transmissão de certos estados emocionais aliados a formas específicas, como *pathosformeln*, que dependem de certas contingências históricas, num entrelaçamento de tempos curtos com tempos longos, aplicado a fenômenos diversos aos quais se debruçou Aby Warburg. José Emilio Burucúa se dedica a trabalhar com *fórmulas de representação*, uma espécie de variação da noção de *pathosformel*.

Burucúa e Nicolás Kwiatkowski, esclarecem, no livro "*Cómo sucedieron estas cosas*", que uma *fórmula de representação* é um conjunto de dispositivos culturais constituídos ao longo da história, portadores de uma certa estabilidade que possibilita um fácil reconhecimento pelo espectador³. Embora possam, eventualmente, sofrer mutações para expressar sentidos novos e referir-se a outros fenômenos, em geral mantêm um certo vínculo com aqueles a que se relacionavam anteriormente.

2 GINZBURG, 2014.

3 BURUCÚA; KWIATKOWSKI, 2014, p. 46.

Ainda que os autores dirijam sua atenção para a representação de massacres históricos em seu livro, acreditamos que as fórmulas propostas por eles possam também ser encontradas na representação de casos extremos de violência em outros tipos de conflito, como é o caso da Guerra contra o Paraguai, ou mesmo nas produções discursivas sobre o evento, tratando-se, ou não, do que de fato ocorreu. O recurso dessas fórmulas pode ser usado para reivindicar o posicionamento de vítima, dependendo da situação em que se encontram os atores em ambos os lados do conflito.

Os autores ressaltam, ainda, que uma *fórmula de representação* é mais ampla que uma metáfora e um *topos*, mas geralmente ambos são utilizados na conformação de uma determinada representação. No que diz respeito às fórmulas de *pathos* (*pathosformeln*), presentes no pensamento de Warburg, as *fórmulas de representação* se diferenciam delas porque não se tratam, necessariamente, de experiências primordiais da história da humanidade⁴.

No livro, os autores argentinos se concentram em exemplos da tentativa de narrar, descrever ou retratar acontecimentos terríveis, do ponto de vista da violência utilizada nos genocídios. Os autores ressaltam que,

Em tais casos, se utilizam ferramentas discursivas, retóricas ou pictóricas de diversos tipos que, como procuramos demonstrar, adquiriram em ocasiões a sistematicidade de uma fórmula de representação. Esses conjuntos de textos e imagens tomam forma em um momento determinado, são relativamente estáveis ainda que se modifiquem ao longo do tempo, referem-se a mais de um fenômeno específico e adquirem a capacidade de comunicar novos significados. (Tradução nossa)⁵.

Os autores enfatizam, ainda, que, apesar da busca de fórmulas do passado para a representação de temas contemporâneos, e da vida duradoura dessas ima-

4 BURUCÚA; KWIATKOWSKI, 2014, p. 46.

5 BURUCÚA; KWIATKOWSKI, 2014, p.179. No original: "En tales casos, se utilizan herramientas discursivas, retóricas o pictóricas de diverso tipo que, como hemos procurado demostrar, adquirieron en ocasiones la sistematicidad de una fórmula de representación. Esos conjuntos de textos e imágenes toman forma en un momento determinado, son relativamente estables aunque a la vez cambien en el tiempo, refieren a más de un fenómeno específico y adquieren la capacidad de comunicar nuevos significados".

gens (*vida póstuma*), isso não quer dizer que não existam tentativas e buscas por recursos formais inéditos que abarquem os significados dos acontecimentos do presente. Entretanto, a eficácia de tais fórmulas, já verificada em momentos anteriores, convida a que sejam novamente evocadas, para dar conta de experiências que se localizam em tempos distintos. Outras vezes, elas acabam apresentando-se inadequadas para representar certos acontecimentos e então é preciso recorrer a novas formas de representação⁶.

Para além do que já foi dito, pretendo não só analisar criticamente essas imagens, como também atuar com elas, através de uma proposta escrita e visual dentro da tese, na qual as imagens se manifestam não como uma ilustração dos argumentos descritos, mas como parte do que será apresentado como trabalho de reflexão. As imagens estão dispostas e apresentadas, de forma a expressar sua autonomia diante do texto. É dessa forma que aparecem pinturas realizadas ao longo da escrita e das leituras realizadas durante a pesquisa, como fruto do próprio trabalho de doutoramento. Pintar e escrever constituíram, assim, parte de um mesmo trabalho de reflexão com as imagens, que deu início a novos projetos.

Uma última observação deve ser feita: sobre a legenda das imagens, quando se tratarem de legendas descritivas retiradas dos arquivos, elas terão a mesma tonalidade que as outras informações, como autor e data. Caso eu tenha feito alguma alteração na legenda "original" do arquivo, o texto terá uma tonalidade mais escura e será escrito sem itálico. Essa opção se deve ao debate estabelecido ao longo da tese sobre as informações fornecidas pelos arquivos sobre certos sujeitos representados e sobre o papel conferido a estes nas imagens. Em algumas delas, a legenda original é conservada como parte da imagem do arquivo, o que nos interessa também ao mostrar o arquivo tal como ele se encontra no álbum, com anotações, entre outras marcas.

6 BURUCÚA; KWIATKOWSKI, 2014, p. 179.

A QUE PONTO CHEGAMOS? – ALGUNS RUMOS HISTORIOGRÁFICOS SOBRE A GUERRA GUASÚ

Compreender a *Guerra Guasú*⁷, ou Guerra da Tríplice Aliança (1864 – 1870), também conhecida como Guerra do Paraguai, se tornou uma tarefa um tanto complicada. Augusto Roa Bastos, no texto *Frente al frente argentino*, publicado no Brasil em 2002, nos diz que muito se escreveu sobre a guerra e esses esforços só fizeram torná-la ainda mais desconhecida. Nas palavras da historiadora argentina especialista em historiografia paraguaia Liliana M. Brezzo, em texto de 2003,

Esta abundante literatura – mas heterogênea em alguns casos – unida às tortuosidades próprias do fenômeno e às controvérsias com fortes conotações ideológicas, contribuíram, por sua vez, para obscurecer sua completa compreensão. Tampouco existem, até o presente, estudos historiográficos que facilitem o manejo e a utilização de tanto material. (Tradução nossa)⁸.

Com este trabalho, não almejo compor uma historiografia ou revisá-la e sim explorar um conjunto de representações visuais construídas a partir deste conflito. Assim, irei me eximir da necessidade de enredar de forma aprofundada no complexo historiográfico que se tornaram as múltiplas narrativas dessa guerra. Isso não quer dizer que não tomarei posição. Apenas não será possível, aqui, destrinchar suficientemente o debate histórico. Me servirei de análises já realizadas por estudiosos competentes no assunto para dar um breve panorama sobre o tema, assim como situar de forma breve os rumos historiográficos tomados no século XX, em alguns dos países envolvidos.

Ainda são as interpretações nacionalistas as que estão mais arraigadas no imaginário brasileiro corrente, embora a adesão a esse discurso seja evitada pela

7 O termo *guasú* quer dizer grande, no tronco linguístico guarani. No Paraguai, a guerra da Tríplice Aliança é comumente chamada de Guerra Grande.

8 BREZZO, 2003, p. 159, 160. No original: “Esta abundante literatura – pero heteróclita en algunos casos – unida a las anfractuosidades propias del fenómeno y a las controversias con fuertes connotaciones ideológicas, han contribuido, a su vez, a oscurecer su completa comprensión. Tampoco existen hasta el presente estudios historiográficos que faciliten el manejo y la utilización de tanto material”.

maior parte dos historiadores da chamada *Nueva historiografía sobre la guerra de la Triple Alianza*⁹. O historiador francês Luc Capdevila escreveu, no prólogo de um dos livros mais importantes sobre o tema, *Una guerra total: Paraguay, 1864-1870* (2010), que, no Paraguai, a tarefa de escrever uma historiografia desapassionada resultou muito mais difícil que nos países vizinhos. No período de um século, muitas obras teriam surgido, mas o tema ainda seria pautado por uma abordagem entusiasmada, através da exaltação de uma dor revivida. Nos países vizinhos, até os anos 1970, a historiografia também teria sido conduzida por polêmicas e assuntos de teor exaltado. Nos últimos anos, porém, alguma renovação foi produzida através das novas gerações que conduziram pesquisas sob um ponto de vista mais crítico¹⁰.

Não há, de fato, consenso sobre o evento entre os países envolvidos e os historiadores que se deram a tarefa de estudar a guerra. Até hoje, no Brasil, o caso parece ser tratado como um ponto muito sensível da nossa história. Inicialmente escrita por militares e participantes das batalhas, a primeira narrativa historiográfica encontrada no Brasil, chamada pelo historiador brasileiro Mario Maestri de historiografia de trincheiras, deu-nos uma versão de cunho memorialista, a retratar a guerra como feito heroico, fruto de empreendimento civilizatório. Nessa narrativa, o Brasil enfrenta um inimigo que precisa subjugar para resguardar sua honra e salvar o povo paraguaio das garras de um tirano. Somente a *Retirada da Laguna*, de Visconde de Taunay, se destaca como uma exceção, segundo Maestri, capaz de descrever os insucessos militares, as deserções, suicídios e também falar com admiração sobre os soldados guaranis. Essa historiografia, produzida por participantes nas trincheiras, se resumia a narrar os feitos militares de forma exaltada. Ainda assim,

A obra registra a cultura habitual nessa produção memorialista de defesa intransigente pela oficialidade da honra e dos bríos do país ferido pela "agressão" paraguaia. Como habitual nessa produção, não há quase descrições dos soldados, jamais nominados, a não ser no geral, como combatentes, doentes, desertores, etc. A retirada da Laguna ensejou narrativas patrióticas subsequentes apresentando

9 BREZZO, 2003, p. 159.

10 CAPDEVILA, 2010, p. 14.

a patética operação como feito bélico e humano superior aos mais heroicos atos militares universais.¹¹

Outra parte da historiografia que se refere à guerra *Guasu*, a chamada historiografia republicana, realizada por escritores próximos à alta oficialidade, predicava os interesses da construção da república pelo viés do fortalecimento das forças armadas, através da visão patriótica do confronto. Os heróis dessa historiografia são as grandes figuras do exército, em geral, os líderes de alta patente, transformados em responsáveis pela consolidação da nação brasileira. Para a construção dessa narrativa, privilegiou-se a apresentação cronológica do confronto, sem aprofundamento nas questões econômicas, sociais e políticas regionais, que acabou por defini-lo, mais uma vez, como “choque entre a civilização e a barbárie, promovido pela agressão de Solano López, apostrofado de ‘tirano’, ‘ditador’, ‘megalômano’. Etc”¹². Nessa narrativa, existiria um marco inicial para a guerra, o aprisionamento do vapor brasileiro Marquês de Olinda em território paraguaio, em novembro de 1864, ainda sem uma declaração de guerra. A invasão ao Uruguai, conduzida pelo Império e apoiada pela Argentina mitrista, apesar de claramente significar um motivo para um conflito bélico, por parte do Paraguai, pois condicionava sua saída ao mar do à vontade do Império e da Argentina, não foi considerada uma das causas da guerra. Essa historiografia também não levou em consideração o fato de que o Império e o grupo do unitarismo argentino não reconheciam a independência paraguaia¹³.

No ensaio de ficção *Frente al frente argentino*, de Roa Bastos, o personagem Cândido Lopez, soldado do exército argentino e pintor, recusa a narrativa apresentada por Bartolomeu Mitre sobre o início da guerra, dizendo que o marechal paraguaio teria entrado na Argentina por uma terra litigiosa (“terra de ninguém”), e que, portanto, não significava uma ameaça “séria” à soberania do país recém-unificado. É

11 MAESTRI, 2009, p. 3.

12 MAESTRI, 2009, p. 4.

13 MAESTRI, 2009, p. 4.

fato que Francisco Solano Lopez contava com certa adesão da população argentina, pois as fronteiras, nesse momento, não estavam bem definidas como as conhecemos hoje. Ao contrário, eram extremamente fluidas, o que está provado em vários episódios ocorridos durante a guerra, onde paraguaios aderiam ao exército argentino, ou soldados salvavam algum combatente no lado oposto do conflito, por reconhecê-lo como parente ou amigo¹⁴.

Na versão brasileira republicana, a guerra é realizada por um tirano impiedoso que, mesmo percebendo a impossibilidade de vencer, teria obrigado seus compatriotas a lutarem numa guerra em condições absurdas, sem considerar a complexidade das relações estabelecidas entre Solano López e o povo paraguaio. O Tratado da Tríplice Aliança, assinado por Brasil, Argentina e Uruguai, já havia determinado o fim da autonomia do país e divisão de parte de seu território entre os aliados, além da ocupação do Paraguai, com a imposição de um governo favorável aos países vencedores. O tratado, que era um segredo de guerra, causou enorme crise quando foi levado a público.

Segundo Liliana M. Brezzo,

O mais notável do volume historiográfico exposto até aqui é que, até começos do século XX, tanto nos países vencedores como no vencido, a História da guerra exibía uma interpretação homologada: em todos os casos o acontecimento se explicava como uma resposta à agressão de López – único responsável – e às suas ambições desmedidas de liderar a região; o resultado feliz do enfrentamento havia sido a liberação do povo paraguaio do sistema bárbaro imposto pelos governos tirânicos que o haviam mantido isolado das nações civilizadas. (Tradução nossa)¹⁵.

14 Isso está relatado no livro de Luc Capdevila, 2010, p. 88-89.

15 BREZZO, 2003, p. 164. No original: "Lo más notable del caudal historiográfico expuesto hasta aquí es que hasta comienzos del siglo XX, tanto en los países vencedores como en el vencido, la Historia de la guerra exhibía una interpretación homologada: en todos los casos el acontecimiento se explicaba como una respuesta a la agresión de López - único responsable - y a sus ambiciones desmedidas de liderar la región; el resultado feliz del enfrentamiento había sido la liberación del pueblo paraguay del sistema bárbaro impuesto por los gobiernos tiránicos que lo habían mantenido aislado de las naciones civilizadas".

É preciso destacar que, antes da invasão das tropas paraguaias ao Mato Grosso, a dissidência entre duas forças políticas uruguaias, *colorados* e *blancos*, tornou ainda mais evidente o conflito regional entre os países que se enfrentariam na guerra.

De acordo com o pesquisador uruaio Gabriel Peluffo Linari, a Guerra *Guasu* começaria no bombardeio a Paysandú, no Uruguai, quando a esquadra comandada pelo almirante brasileiro Joaquim Marques Lisboa, marquês de Tamandaré¹⁶ destruiu a cidade, em favor dos *colorados*, liderados pelo caudilho Venancio Flores. Este, com o apoio do argentino Bartolomeu Mitre, invadiu o Uruguai e criou uma ofensiva contra o governo de Bernardo Berro, do partido *blanco*. O governo *blanco*, no Uruguai, teria tido a iniciativa de impulsionar uma aliança com o Paraguai, para que os dois pequenos países pudessem construir um equilíbrio de poder na região do Rio da Prata, frente às ambições argentinas e brasileiras.

O partido *blanco* uruaio se esforçava para impor legalidade institucional sobre o norte da região rio-grandense e andava desfavorecendo os pecuaristas gaúchos, antigos farroupilhas, que pressionaram o Império brasileiro a realizar uma intervenção armada na fronteira uruaia, para a restauração da hegemonia imperial do Rio Grande do Sul sobre o norte do país vizinho. Dessa maneira, poderíamos definir como um ponto crucial para o início da guerra o apoio do Império brasileiro às forças do partido *colorado* em terra uruguaias, que ameaçava interesses do Paraguai em relação a uma possível saída para o mar e também potencializavam ameaças ao equilíbrio de forças na região.

Luc Capdevila sustenta que os elementos que explicariam melhor o conflito se encontram na geopolítica local. O Estado Paraguaio, localizado na fronteira entre os antigos impérios espanhol e português, ao mesmo tempo local de passagem e linha

16 O marquês de Tamandaré é o patrono da Marinha brasileira, tendo participado, como voluntário, aos 15 anos, da Guerra de Independência que expulsou a força naval portuguesa do território brasileiro.

divisória, teve suas terras cobiçadas pelos vizinhos desde sua independência no ano de 1811¹⁷.

Desde 1842, o Paraguai reclamava pelo reconhecimento de sua independência, formalizada a partir dessa data, já que em 1811 não se havia feito uma ata em relação a sua proclamação. Segundo a historiadora argentina María V. Baratta, no livro *La Guerra del Paraguay y la construcción de la identidad nacional* (2019), o império brasileiro mantinha relações conflituosas tanto com o Paraguai quanto com a Argentina, durante esses anos. O desejo do império era realizar a livre navegação no Rio Paraguai e conectar o Mato Grosso com o resto do território brasileiro. A pesquisadora argentina ressalta, também, que nesse momento, o Brasil realizava, na América do Sul, o papel de potência regional, mantendo uma estabilidade razoável desde a época da independência (1820)¹⁸.

Segundo a autora, o Paraguai tentou promover, posteriormente, acordos com o Brasil em relação à região do Mato Grosso do Sul, mas o império ignorou essas ações, ao mesmo tempo em que passou a ocupar a província de forma clandestina. Diante da postura brasileira, Carlos Solano López, pai e antecessor político de Solano López, passou a promover políticas de defesa, preparando-se “para uma eventual guerra, contratando engenheiros europeus, fundamentalmente ingleses e importando insumos para produzir material bélico” (tradução nossa)¹⁹.

Para além da postura expansionista brasileira no território latino-americano, a guerra resvala também na constituição da República proclamada através de um golpe militar em 1889. O primeiro chefe de Estado do Brasil republicano era um coronel que comandava um batalhão de infantaria no confronto com o Paraguai. Esse coronel, Manoel Deodoro da Fonseca, chegou a “alegar, diante do Visconde de Ouro

17 CAPDEVILA, 2010, p. 26.

18 BARATTA, 2019.

19 BARATTA, 2019, livro digital, posição 401. No original: “para una eventual guerra, contratando ingenieros europeos, fundamentalmente ingleses e importando insumos para producir material bélico”.

Preto, presidente dos Conselhos de Ministros, que sua participação na derrubada do ministério justificava-se pelos sofrimentos que padecera no Paraguai²⁰.

Até os dias de hoje se perpetua o que o historiador brasileiro José Murilo de Carvalho chama de “postura monopolizadora do patriotismo e de credores da pátria”, “uma espécie de cólera-morbo que afeta a tropa”²¹, com raízes na Guerra e agravada a partir da República. A referência à pandemia de cólera se deve ao fato de que muitos dos soldados que foram conduzidos ao território paraguaio sofreram as mazelas dessa doença. Os sofrimentos padecidos na guerra e o custo de anos no campo de batalha supostamente poderiam conferir a alguns militares o direito de intervir na história política do país, sempre que os aprovesse, já que, ao terem defendido a nação em guerra e tendo participado de sua construção, teriam direito de exercer sobre ela sua tutela. Não deixa de se ouvir, nessa espécie de argumento, uma ideia de que os responsáveis por construir a nação brasileira tenham sido os militares que defenderam seu território com unhas e dentes.

Essa espécie de marca que se arrasta até os nossos dias (a ideia de que as forças armadas tenham o dever de cumprir um papel tutelar sobre o Estado Brasileiro), embora não represente o pensamento da totalidade da instituição Forças Armadas, ainda é um ranço e se manifesta entre alguns personagens, como temos visto recentemente em declarações antidemocráticas²². Até hoje, ecos dessa construção podem ser ouvidos em arrebatados pedidos de intervenção militar em pleno ano de 2020, ou de arroubos golpistas de generais da caserna, indo a público para sustentar a ideia de que os militares teriam o dever de intervir em certas conjunturas, próprias da democracia, postura que inegavelmente vai contra o que está escrito na Constituição de 1988. Soma-se a isto um suposto voto de confiança aos militares de uma parcela da sociedade, segundo a qual estes seriam sempre os indicados a organizar a nação

20 CARVALHO, 2005, p. 167.

21 CARVALHO, 2005, p. 168.

22 Situações como a que Bolsonaro pensou em intervir em decisão do STF foram observadas ao longo do mandato do presidente. Ver: GUGLIANO, 2020.

e restaurar a sua ordem. Como foi revelado por pesquisa do Instituto Datafolha de 2019, as Forças Armadas são consideradas a instituição mais confiável pela sociedade brasileira²³.

Podemos somar a isso outra abordagem, que encontra respaldo na leitura realizada por Luc Capdevila do conflito como *guerra total*, mas também corroborada por Paulo Arantes, na qual se identifica as forças armadas com a criação do Estado Brasileiro, mas como estrutura anterior a ele, que remontaria às guerras coloniais, à acumulação primitiva, à conquista e à colonização²⁴. Toda guerra em que essas forças se envolvem tem a consequência da aniquilação do inimigo, como as guerras napoleônicas. Tanto a guerra externa como a guerra interna trariam sempre essa essência no decorrer dos anos da república em diante²⁵.

Retomando a questão historiográfica, a narrativa histórica republicana perpetuou-se até os anos de 1970, sobretudo durante a ditadura militar brasileira, tendo somente em 1979 encontrado resistência na produção historiográfica revisionista²⁶. Julio José Chiavenatto, jornalista brasileiro, lança nesse ano o livro *Genocídio americano: a Guerra do Paraguai*, que retomava teses revisionistas, como a do historiador argentino León Pomer, e apresentava o confronto como uma “agressão do Império contra a nação e o povo paraguaio, em vez de produto da vontade de líder desvairado”²⁷. A obra de Chiavenatto resultou numa crítica à guerra da Tríplice Aliança, com

23 Datafolha: a instituição mais confiável no Brasil são as Forças Armadas. Metrôpoles. 13 de abril de 2019. Disponível em: <<https://www.metropoles.com/brasil/datafolha-a-instituicao-mais-confiavel-no-brasil-sao-as-forcas-armadas>>. Acesso em: 2 jan. 2020.

24 ARANTES, A filosofia e a atual conjuntura política | VI Semana de Filosofia UFABC, 29 de set. de 2021.

25 Ver “A necropolítica brasileira e sua origem na guerra colonizadora”. Entrevista especial com Eduardo Mei, disponível em: <<https://www.ihu.unisinos.br/159-noticias/entrevistas/600046-a-necropolitica-brasileira-e-sua-origem-na-guerra-colonizadora-entrevista-especial-com-eduardo-mei>>. Acesso em: 14 jun. 2022.

26 “Em um sentido lato, o revisionismo historiográfico, como interpretação contraditória às explicações justificadoras do Império e da Argentina mitrista, é contemporâneo à própria guerra, expressando-se sobretudo através de intelectuais argentinos, que denunciaram o confronto como agressão do Império e do Unitarismo liberal portenho contra os direitos provinciais argentinos e a autonomia uruguaia e paraguaia. Fora exceções, essa narrativa dissidente pouca repercussão teve no Brasil. (MAESTRI, 2009, p. 5)

27 MAESTRI, 2009, p. 6.

fortes tendências a generalização e culminando na responsabilização da guerra pelo imperialismo inglês, segundo linha abordada por Pomer, hoje pouco aceita pelos historiadores contemporâneos. Segundo Liliana Brezzo, a partir de 1980-90, após a ditadura de Stroessner²⁸, teve início a revisão, no Paraguai, da historiografia que vinha sendo escrita até então. Investigadores paraguaios como Diego Abente Brun demonstraram de maneira convincente que não havia evidências disponíveis para sustentar a teoria do imperialismo britânico como elemento-chave para a guerra.

Em uma síntese de urgência, estes trabalhos oferecem, entre outras provas, a dimensão diminuta que representava o mercado consumidor paraguaio pela falta de poder aquisitivo da população para despertar na Grã-Bretanha um verdadeiro interesse em sua abertura (...). (Tradução nossa)²⁹.

Segundo a pesquisadora argentina, culpabilizar a Grã Bretanha pela guerra satisfazia alguns interesses políticos nas décadas de 1960 a 80. Se essa teoria propiciava a ideia de uma América Latina independente, com um modelo de desenvolvimento econômico estável, tendo como exemplo o estado Paraguaio já no século XIX, esses pensadores, entre os quais Brezzo destaca o paraguaio Domingo Laino, acabaram por negar essa possibilidade, já que em sua versão da guerra, a “Grã-Bretanha – como onipotente, [era] capaz de impor e dispor de países periféricos, a fim de destruir qualquer tentativa de não dependência” (tradução nossa)³⁰.

O livro de Chiavenatto, nas palavras de Maestri, está salpicado de “pecadilhos”, como “radicalizações-absolutizações enfáticas de fenômenos”, “extrapolações de fenômenos”, “utilização de categorias contemporâneas na descrição de fenômenos do passado” e outros anacronismos. Mas para o historiador, esses pecados não

28 Alfredo Stroessner Matiauda (1912-2006) foi o dirigente do governo ditatorial no Paraguai no período entre 1954 a 1989, conhecido como El stronato.

29 BREZZO, 2003, p. 171. No original: “En una síntesis de urgencia, estos trabajos ofrecen, entre otras pruebas, la dimensión diminuta que presentaba el mercado consumidor paraguayo por la falta de poder adquisitivo de la población como para despertar en Gran Bretaña un verdadero interés en su apertura (...)”.

30 BREZZO, 2003, p. 172. No original: “Gran Bretaña - como onnipotente, [era] capaz de imponer y disponer de los países periféricos, de manera de destruir cualquier tentativa de no-dependencia”.

anulariam a importância da obra, cujo aporte revisionista era urgente em solo brasileiro.

Genocídio americano foi o primeiro trabalho historiográfico brasileiro a realizar crítica geral desde a ótica das populações envolvidas no confronto, *desorganizando as representações hegemônicas*. Para além dos lapsos e insuficiências, conformou o imaginário histórico brasileiro porque galvanizou a difusa memória popular do rosário de horrores que fora aquela guerra, semi-soterrada pelo discurso nacional-patriótico. A obra exigia superação [hegeliana], através de crítica sistemática, a ser realizada em grande parte como simples recuperação de produção existente, processo que jamais ocorreu, devido sobretudo à dissolução das condições históricas que geraram o movimento revisionista. (Grifo nosso)³¹.

Depois dessa abordagem, realizada contra o intento duvidoso de colocar os peões para marchar à revelia, uma história deveria ser reescrita, sob o ponto de vista daqueles que formavam a nação derrotada, sobre a qual se colocou o enorme peso da expiação de seu fracasso. Coube às mulheres e aos homens sobreviventes reconstruir o país e tomar em seus braços os rumos insondáveis do futuro, essa palavra que deveria ter um sabor bastante amargo. Maestri analisa que, após o impulso inicial dado por Chiavenatto, decorre no Brasil uma espécie de retrocesso no campo, que ele denomina restauração historiográfica.

Quanto à guerra contra o Paraguai, movimento historiográfico restauracionista apoiado pelas forças sociais triunfantes e impulsionado pela mídia, desqualificou o revisionismo anterior como mero produto de ideologia "autoritária", "populista", "socialista", etc., centrando as impugnações nos lapsos factuais e interpretativos, potenciados ao absurdo, sobretudo da obra de Chiavenatto, e ignorando os avanços obtidos e toda produção que não se enquadrava às críticas restauracionistas.³²

Em um dos livros mais importantes da historiografia brasileira do século XX, *Maldita Guerra*, Francisco Doratioto afirma: "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"³³. Em outro ponto do livro, afirma:

31 MAESTRI, 2009, p. 11.

32 MAESTRI, 2009, p. 11.

33 DORATIOTO, 2002, p. 23.

A Guerra do Paraguai foi fruto das contradições platinas, tendo como razão última a consolidação dos Estados Nacionais na região. Essas contradições se cristalizaram em torno da Guerra Civil uruguaia, iniciada com o apoio do governo argentino aos sublevados, na qual o Brasil interveio e o Paraguai também. Contudo, isso não significa que o conflito fosse a única saída para o difícil quadro regional. A guerra era uma das opções possíveis, que acabou por se concretizar, uma vez que interessava a todos os Estados envolvidos. Seus governantes, tendo por base informações parciais ou falsas do contexto platino e do inimigo potencial, anteviram um conflito rápido, no qual seus objetivos seriam alcançados com o menor custo possível.³⁴

Entretanto, é enfático sobre seu ponto de vista em relação à posição destacada do Paraguai no caso da guerra: “E recorde-se, foi ele o agressor, ao inciar a guerra com o Brasil e, em seguida, com a Argentina”³⁵. Poder-se-ia dizer, como contraponto a essa afirmação, que o quadro é mais complexo, como o próprio autor o demonstra nas palavras citadas anteriormente.

Luc Capdevila comenta o modelo explicativo que hoje é um dos mais utilizados pelos pesquisadores sobre o assunto:

a guerra é compreendida como o final do sistema geopolítico regional impulsionado pelo movimento das independências, tomando por certas as formas de uma regionalização das Guerras Civis do Prata, a guerra da Tríplice Aliança é portanto parte constitutiva da construção dos Estados-nação emergentes. (Tradução nossa)³⁶.

Maria Victoria Baratta corrobora a tese de Capdevila. Nas suas palavras:

Em um nível geral, pode-se sustentar que a Guerra do Paraguai respondeu ao processo de conformação dos estados nacionais da região. A dissolução dos antigos vice-reinados provocou a emergência de uma multiplicidade de soberanias que começaram a lutar para definir seus limites. Estas tensões, que se desenvolveram por décadas com enfrentamentos bélicos menores, correspondência, polêmicas na imprensa e tratados diplomáticos, terminaram por estalar na grande guerra a partir de um conflito no Estado Oriental do Uruguai. (Tradução nossa)³⁷.

34 DORATIOTO, 2002, p. 93.

35 DORATIOTO, 2002, p. 96.

36 CAPDEVILA, 2010, p. 34. No original: “(...) la guerra es comprendida como el final del sistema geopolítico regional impulsado por el movimiento de las independencias, tomando por ciertas las formas de una regionalización de Las Guerras civiles del plata. La guerra de la Triple Alianza es por lo tanto parte constitutiva de la construcción de los estados-nación emergentes”.

37 BARATTA, 2019, livro digital, posição 335. No original: “A nivel general se puede sostener que la Guerra del Paraguay respondió al proceso de conformación de los estados nacionales de la región.

Note-se que tanto Doratioto quanto Capdevila e Maria V. Baratta sustentam que a guerra forma parte dos acontecimentos que envolvem a formação dos Estados Nacionais. Talvez, entretanto, seja necessário atentarmo-nos para o caso brasileiro em sua singularidade de Império em vias de se tornar uma República. José Murilo de Carvalho, rejeita a teoria de Doratioto para o caso brasileiro, segundo ele, por razões históricas:

A explicação do conflito como consequências das lutas pela consolidação dos Estados-Nacionais me parece mais adequada para os países platinos. O Brasil, em 1865, já era um Estado-Nacional consolidado. A guerra teve, a médio prazo, consequências para a estabilidade do regime monárquico, mas não creio que se possa dizer que se tenha originado de qualquer crise. A política intervencionista no Prata inaugurou-se exatamente quando os conservadores consolidaram sua hegemonia no final da década de 1840 e se sentiram confiantes para agir no cenário explosivo das repúblicas platinas. Nesse momento, definiu-se a política brasileira de conter a Argentina via garantia da independência do Uruguai e do Paraguai.³⁸

O que faz Murilo de Carvalho, também nesse ponto, é nos recordar que o Império brasileiro tinha uma posição expansionista na região antes mesmo da guerra. O Tratado da Tríplice Aliança expõe, com ainda mais clareza, o caráter do país sobre os vizinhos, que ecoa até hoje na história da diplomacia brasileira, vide Itaipu e a recente querela que envolveu o atual presidente do Paraguai ao fazer um novo acordo com o presidente Jair Bolsonaro. Ou mais, na detenção de respiradores comprados pelo Paraguai no Brasil, ocorrida em abril de 2020. Em carta endereçada ao presidente brasileiro, o senador paraguaio Patrick Kemper escreveu:

Hoje nossas grandes famílias estão entrelaçadas não só por hidrelétrica binacional que compartilhamos, como também pelos sentimentos de mútuo respeito e solidariedade que nos unem (...), deixando no dia a dia, o passado de uma guerra grande que buscou destruir-nos como Nação. (...) Lastimosamente hoje, sua administração me trouxe a nefasta recordação desta guerra grande que tanto dano fez a nosso país, ao inteirar-me a respeito da confiscação de 50 aparatos respiradores que tinham como destino o Paraguai. (Tra-

La disolución de los antiguos virreinos provocó la emergencia de una multiplicidad de soberanías que comenzaron a luchar por definir sus límites. Estas tensiones, que se desarrollaron por décadas con enfrentamientos bélicos menores, correspondencia, polémicas en la prensa y tratados diplomáticos, terminaron por estallar en la gran guerra a partir de un conflicto en el Estado Oriental del Uruguay".

38 CARVALHO, 2006, p. 189.

dução nossa)³⁹.

Fica claro, nesta carta, que as relações entre os países vizinhos, até hoje, estão permeadas pela memória de uma guerra traumática para o povo paraguaio, permanentemente assombrada pelos acontecimentos do longínquo século XIX. Para o Paraguai, esta marca profunda está ligada a sua história recente, o que não é o caso do Brasil, que quase já não se lembra que, um dia, participou dessa guerra infame.

Muito já se falou e ainda assim, aqui estamos, sabemos o pouco ou quase nada do que nos foi contado e do que nos é contado sempre devemos ter desconfiança. Muito andar me fez muito desconfiar. Perdi a mão mas ganhei a manha. Perdi a cabeça, mas recebi a dádiva da certeza, creio. E a única coisa certa é minha dúvida, porque a história está cheia de dívidas e deveres. Resta-nos a dúvida⁴⁰.

POR QUE SE FALOU EM GENOCÍDIO?

Foi apenas na década de 70, a partir da publicação do livro de José Julio Chivenatto, *Genocídio Americano: A Guerra do Paraguai* (1979), que tivemos, no Brasil, uma perspectiva revisionista da guerra. O livro, imensamente criticado, como apontei acima, traz uma visão finalmente disposta a se soltar das amarras da narrativa heroica

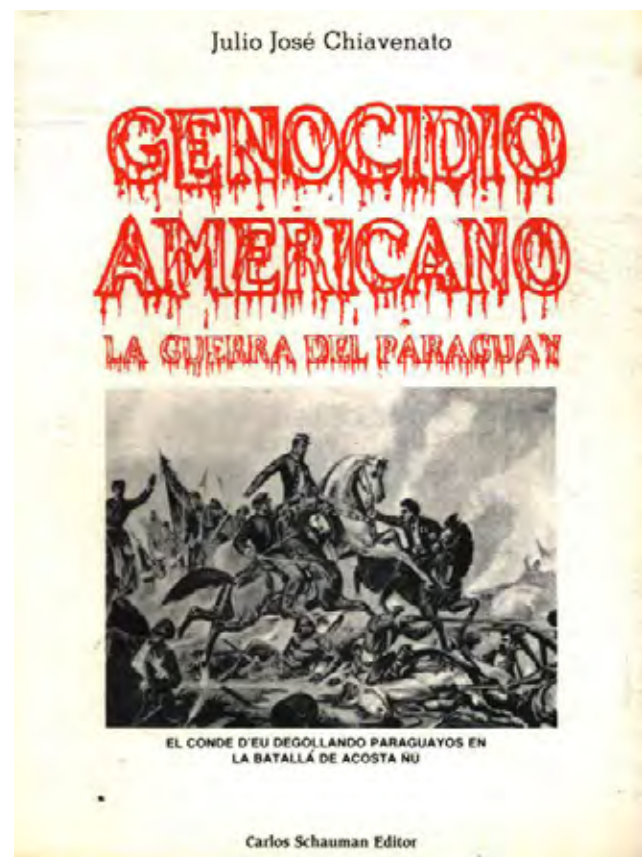
39 Covid-19: Senador reclama retención de respiradores a Jair Bolsonaro. *Última Hora*, 13 de abril de 2020. Disponível em: <<https://www.ultimahora.com/covid-19-senador-reclama-retencion-respiradores-jair-bolsonaro-n2879824.html>>. Acesso em: 4 jun. 2020. No original: "(...) Hoy nuestras grandes familias están entrelazadas no sólo por binacional hidroeléctrica que compartimos, sino por los sentimientos de mutuo respeto y solidaridad que nos unen (...), dejando en el día a día, el pasado de una guerra grande que buscó destruirnos como Nación. (...) Lastimosamente hoy, su administración me trajo el nefasto recuerdo de esta guerra grande que tanto daño hizo a nuestro país, al enterarme respecto a la confiscación de 50 aparatos respiradores que tenían como destino al Paraguay".

40 BASTOS, 2002.

militar. É logo no título do livro que a palavra genocídio aparece. Mas teria Chiavenatto usado um termo apropriado ou esse seria mais um dos seus “pecadilhos”? Também o historiador da arte brasileiro Paulo Herkenhoff, em um texto intitulado *Homo hominis lupus: El arte y la guerra de la Triple Alianza*, referiu-se à pintura realizada para representar a guerra do Paraguai como *a arte do genocídio*⁴¹.

Estima-se que a guerra tenha dizimado 60 por cento da população paraguaia, enquanto alguns autores sustentam que esse número poderia ter chegado a 75 por cento⁴². Também foi estimada a morte de 90 por cento da população masculina no país, saldo que marcou gerações paraguaias, quanto a sua recuperação e também sua reconstituição populacional, além dos sofrimentos imputados pela guerra. Entretanto, ainda se debate qual foi o número exato de mortos, em solo paraguaio e o tamanho da parcela da população total que significaria tal número. Um dos últimos estudos publicados sobre o assunto, no ano de 1999, realizado pelos historiadores Barbara Potthast e Thomas L. Whigham, chegou à conclusão de que, durante a guerra, “teria havido uma redução de 60% a 69% da população”⁴³.

É no capítulo XIV que Chiavenatto menciona o suposto genocídio perpetrado pela Tríplice Aliança, contabilizando os mortos através de quadros populacionais. Entretanto, o autor não aprofunda o conceito de genocídio e trata como



Capa de *Genocidio Americano*, edição de 1984.

41 HERKENHOFF, 2009, p. 71.

42 Sebastián Díaz-Duhalde, em seu artigo *El globo aerostático y la máquina de mirar. Cultura visual y guerra en el siglo XIX paraguayo*, recomenda o livro de Thomas Whigham, *The Paraguayan War. Causes and Early Conduct*.

43 DORATIOTO, 2002, p. 457.

evidente o motivo do título de seu livro. Mas precisaríamos entender o que significa essa palavra.

O termo foi cunhado em 1930 por Rafael Lemkin, como uma combinação do vocábulo grego *geno*, que tem o significado de raça ou tribo, e do termo latino *cadere*, traduzido para o português como assassinar. O termo foi definido pela *Convenção da Organização das Nações Unidas para prevenção e castigo do crime de genocídio*, no ano de 1948,

(...) como qualquer dos atos mencionados em continuação, perpetrados com a intenção de destruir, total ou parcialmente, a um grupo nacional, étnico, racial ou religioso, como tal: (a) matança de membros de grupo; (b) lesão grave à integridade física ou mental dos membros do grupo; (c) submissão intencional do grupo a condições de existência que possam acarretar sua destruição física, total ou parcial; (d) medidas destinadas a impedir os nascimentos no seio do grupo; (e) traslado à força de crianças de um grupo a outro grupo. (Tradução nossa)⁴⁴.

Essa definição ainda é objeto de muitos debates no direito internacional, já que o item *grupos políticos* foi excluído entre os já enumerados. Como esclarecem os argentinos José Emilio Burucúa e Nicolás Kwiatkowski, em seu livro *Cómo sucedieron esas cosas*, Jacques Semelin diferencia os conceitos de massacre e genocídio, alegando que, no primeiro caso, há a submissão de um grupo e no caso do genocídio, a perseguição para seu extermínio.

Em um genocídio existe em geral um Estado criminoso e uma ideologia com ele associada, sobre o qual recaem as responsabilidades coletivas (...). No quadro de um genocídio podem verificar-se um ou vários massacres históricos, mas o fato de que se produza um massacre histórico não implica necessariamente que estamos diante de um genocídio. (Tradução nossa)⁴⁵.

44 BURUCÚA; KWIATKOWSKI, 2014, p. 216-217. No original: "(...) como cualquiera de los actos mencionados a continuación, perpetrados con la intención de destruir, total o parcialmente, a un grupo nacional, étnico, racial o religioso, como tal: (a) matanza de miembros de grupo; (b) lesión grave a la integridad física o mental de los miembros del grupo; (c) sometimiento intencional del grupo a condiciones de existencia que hayan de acarrear su destrucción física, total o parcial; (d) medidas destinadas a impedir los nacimientos en el seno del grupo; (e) traslado por fuerza de niños del grupo a otro grupo".

45 BURUCÚA; KWIATKOWSKI, 2014, p. 220. No original: "En un genocidio existe por lo general un Estado criminal, y una ideología con él asociada, sobre el que recaen las responsabilidades colectivas (...). En el marco de un genocidio pueden verificarse una o varias masacres históricas, pero el hecho de que se produzca una masacre histórica no implica necesariamente que estemos ante un genocidio".

Os autores são enfáticos ao afirmar também que, no caso de massacres históricos, os responsáveis por sua realização não enfrentam perigo físico ao operar a eliminação de seus adversários e a distinguem claramente de um conflito bélico entre exércitos:

Assim por exemplo, um enfrentamento militar entre dois exércitos implica em uma grande violência e, nos casos em que se excedem os limites fixados pelas convenções reguladoras das formas da guerra, em diferentes momentos e lugares, pode chegar a converter-se em um ato criminal. (...) mas a brutalidade extrema e a violação de todos os direitos de combatentes e não combatentes não são um resultado normal de seu desenvolvimento. (Tradução nossa)⁴⁶.

Também enfatizam que diferenciar os termos não implica em justificar a guerra ou realizar uma diferenciação moral entre as vítimas dos campos de batalha e aquelas envolvidas em um massacre. Ocorre que, para os autores, os fenômenos que causam as mortes são diferentes e, portanto, existem formas diferentes de representação para cada um deles⁴⁷.

No caso paraguaio, como a alta mortalidade da população ocorreu durante a guerra, não necessariamente a população se encontrava desarmada ou sem a defesa de um exército, existem variações e nuances desse caso que devem ser considerados. Entretanto, não devemos confundir um caso de genocídio com crimes de guerra relacionados ao conflito latino-americano, dos quais tanto o Paraguai quanto o Brasil foram acusados.

Luc Capdevila afirma também que a ideia de *aniquilação* aparece, durante o século XX, em relação ao caso paraguaio, mas não havendo, em sua opinião, um programa de destruição sistemática do inimigo por parte dos estados envolvidos no conflito de maneira planejada, a palavra estaria fora de lugar⁴⁸. As acusações de crimes de guerra, levantadas pela Aliança, como por representantes do exército paraguaio

46 BURUCÚA; KWIATKOWSKI, 2014, p. 216. No original: "Así por ejemplo, un enfrentamiento militar entre dos ejércitos implica una gran violencia y, en los casos en que se exceden los límites fijados por las convenciones reguladoras de las formas de la guerra, en diferentes momentos y lugares, puede llegar a convertirse en un hecho criminal. (...) pero la brutalidad extrema y la violación de todos los derechos de combatientes y no combatientes no son un resultado normal de su desarrollo".

47 BURUCÚA; KWIATKOWSKI, 2014, p. 216.

48 CAPDEVILA, 2010, p. 20.

trazem à tona uma dimensão da violência da guerra. São exemplares o testemunho do oficial brasileiro Alfredo de Taunay sobre a violência cometida pelos soldados brasileiros no Mato Grosso em relação aos paraguaios recém-derrotados, que se encontravam ainda feridos no campo de batalha, tratada como uma “carnificina paralela”: a degola de oitocentos prisioneiros paraguaios capturados em Tupí-Hú, ordenada pelo General Câmara. Essa e outras denúncias de violações cometidas por brasileiros, são relatos de uma guerra absolutamente cruel.

A nós, brasileiros, caberia discutir também um ponto crucial para a destruição do Paraguai, cuja responsabilidade recai sobre o Império Brasileiro. Trata-se do fato de que Dom Pedro II, mesmo com a declaração do Duque de Caxias de que a guerra já estava finalizada, após a tomada de Assunção, tenha se empenhado, através da figura do Conde D’Eu, na perseguição de Solano López com o objetivo de capturá-lo ou assassiná-lo. Essa decisão prorrogou a guerra por mais um ano, em prejuízo da população paraguaia, entre os quais, mulheres e crianças e também dos famélicos soldados brasileiros após quatro anos de conflito nas condições mais miseráveis. Como aponta Francisco Doratioto:

Caxias permaneceu no Paraguai por dever militar, escrevendo que “estou disposto a tudo sofrer, desde que caí na asneira de sair da minha casa, depois de velho, com a missão de desmanchar as asneiras que se fizeram por cá”. Sua correspondência a partir de 1868, demonstra que ele não acreditava na necessidade de continuar a guerra, nem se entusiasmara com os resultados das batalhas de dezembro daquele ano. Em uma carta a Paranhos, de janeiro de 1869, afirmava o marquês que “não se iludam com as esplêndidas vitórias que alcançamos”, sugerindo que, a não ser que o governo imperial tivesse muito dinheiro para gastar, aproveitasse a ocasião e concluísse a guerra, ou então a teriam “por mais seis ou oito meses”. Pedia ao ministro dos Negócios Estrangeiros “para tomar conta deste negócio, que eu estou cansado e o que depender de minha ferrugenta espada está feito”.⁴⁹

Nas palavras de Maria Victoria Baratta, mesmo já tendo ganhado a guerra, como ressaltou o próprio Duque de Caxias em suas cartas, o exército brasileiro “realizou a parte mais sangrenta, às vezes fora das leis da guerra, embora soldados

49 DORATIOTO, 2002, p. 387.

argentinos e orientais também tenham participado dessa etapa”. (Tradução nossa)⁵⁰. Por outro lado, a autora também ressalta a postura de López em relação a esse momento da guerra, ao não ter evitado mais mortes por meio de uma rendição possível. Ao contrário, em sua fuga, López teria exposto ainda mais a população paraguaia às terríveis consequências de uma guerra prolongada.

Em março do ano de 2020, a Rede Globo de Televisão anunciou uma nova novela intitulada *Nos tempos do Imperador*, escrita por Thereza Falcão e Alessandro Marson, Julio Fischer, Duba Elia, Wendell Bendelack e Lalo Homrich. Num dos vídeos de apresentação, exibido em rede nacional e pela internet, há um encontro fictício entre Dom Pedro II e Solano Lopez, no qual o segundo é representado como expansionista e conquistador. A representação de Solano Lopez na novela, parcial e omissa, oculta o fato de que Brasil e Argentina eram os países com posições mais fortemente expansionistas na América Latina. Na plataforma do Twitter, não faltaram comentários críticos dos usuários à abordagem da novela.

Fica claro, através dos *tweets*, como a batalha de Acosta Ñu é mencionada como argumento contra a narrativa brasileira escolhida pela novela, embora a narrativa dessa batalha venha sendo disputada por brasileiros e paraguaios há décadas. Essa batalha, conhecida no Brasil como a Batalha de Campo Grande, até hoje é muito recordada pela presença de crianças no grupo paraguaio. Doratioto afirma, em seu livro, que

A diferença entre o número de mortos paraguaios e aliados demonstra que Campo Grande / Acosta-Ñu foi um banho de sangue. Este foi iniciado por Solano Lopez, ao enviar ao combate adolescentes, disfarçados de adultos, despreparados e com armas obsoletas, e continuado pelos soldados brasileiros embrutecidos por anos de guerra, cansados de um inimigo que não se rendia, não recuava, se mantinha em combate mesmo quando a morte era certa.⁵¹

Lucia Klück Stumpf, em sua tese *Fragments de Guerra: Imagens e visualidades da guerra contra o Paraguai (1865-1881)*, chama de massacre essa batalha e afirma que, por sua causa, em 1977, durante a criação do Estado do Mato Grosso do Sul, a capital teria recebido o seu nome. Entretanto, a cidade de Campo Grande foi fundada em 1875 por bandeirantes mineiros e já tinha o nome de Arraial do Santo Antônio de Campo Grande, o que indica que a batalha recebeu esse

50 BARATTA, 2019, livro digital, posição 635. No original: “(...) llevó adelante la parte más cruenta, en ocasiones por fuera de las leyes de guerra, aunque soldados argentinos y orientales también participaron de esa etapa”.

51 DORATIOTO, 2002, p. 418.

 @ [redacted] · 11 de mar

A nadie legalmente

Solo debían respetar a los niños de Acosta Ñu que mataron sin piedad

Por ellos y para ellos deben ser sus disculpas públicas al pueblo paraguayo

 **Globo**  @RedeGlobo · 9 de mar

Vamos viajar juntos pra 1856? #NosTemposDoImperador



51,6 mil visualizações 0:34 / 1:00

   1 

 @ [redacted] · 11 de mar

Em resposta a @RedeGlobo

Genocidas... en Paraguay mataron niños y juvenes. De 8 a 16 años. Por orden del Conde de Eu. Batalla de AcostaÑu googleen.

 1  1  9 

 @ [redacted] · 13 de mar

Em resposta a @RedeGlobo

Cuenten la verdad hijos de mil puta, cuenten cómo firmaron un tratado con Argentina y Uruguay, muestren como mataron a los niños en Acosta Ñu.

 @ [redacted] · 12 de mar

Em resposta a @RedeGlobo

Faltó la masacre de piribebuy y la de Acosta ñu por parte del Brasil

   1 

 @ [redacted] · 11 de mar

Em resposta a @RedeGlobo

Brasileros mentirosos voces mataron mulheres e mininos paraguaios voces foram quienes invadiron nosso territorio e robaran gran parte da nossa terra. MENTIROsos. TENGAN VEGOÑA NA CARA. más de 3.000 mininos mortos en ACOSTA ÑU

De 13 y 16 anos de edade mortos por brasileros. Segue

 2  2  14 

 [redacted] · 2 de mar de 2020

Aí na moral, quem assistir a novela "Nos Tempos do Imperador" tem meu respeito garantido.

Vão conhecer o sistema político que jamais deveria ter sido derrubado.

     Doar





nome devido à localidade em que ocorreu. A pesquisadora também ressalta que a data da batalha, dia 16 de agosto, marca o “dia de los niños”, devido à participação de crianças no confronto⁵².

O pesquisador paraguaio Fabián Chamorro também sustenta que a batalha foi “um verdadeiro massacre”⁵³. O ponto comum entre os comentadores dessa batalha é que ela foi um episódio cruel da história do continente sul-americano, sendo a presença de crianças no enfrentamento um dado em que parecem estar de acordo.

A presença de crianças nas fileiras de soldados paraguaios é atestada por Luc Capdevila em seu livro *Una Guerra Total*. Segundo o historiador, diante das sucessivas perdas sofridas pelo exército, Lopez precisou recrutar continuamente mais homens para compor seu exército. A partir de 1866, López decretou mobilização geral, ordenando a incorporação do maior número possível de homens, excetuando aqueles que estariam “verdadeiramente ineptos” para a luta. Posteriormente, o chefe de estado decretou a suspensão do ensino obrigatório para somar professores às fileiras e, em seguida, diminuiu a idade dos recrutados para 13 anos e aumentou para 60, no caso dos mais velhos⁵⁴.

Sobre a batalha de Acosta Ñu, Capdevila afirma:

A última batalha chamada de Acosta Ñu, no 16 de agosto de 1869,

52 STUMPF, 2019, p. 413.

53 “A batalha de Acosta Ñu aconteceu próximo ao que hoje é a cidade de Eusebio Ayala, no centro do Paraguai, e foi, nas palavras de Chamorro, ‘um verdadeiro massacre’.” (PAIS, 2019).

54 CAPDEVILA, 2010, pp. 41- 42.

" Basilio Cruzacion eu 20 años se veia impedido en un brazo
 " Lazaro Rojas edad 63 años con enfermedades de opilacion
 " Agustín Molinas eu 62 años de edad cegaton.
 " Luis Chana edad 20 años con enfermedades en el estomago
 " Gaspar Cáceres eu 41 años de edad con enfermedades Humaticas
 " Peronimo Tomales edad 40 años con enfermedades Humaticas
 " Lazaro Quijandria eu 25 años de edad demencia
 " Belcaro Villanueva eu 38 años de edad con quebradura
 " Martin Flores eu 16 años de edad impedido en un brazo
 " Francisco Poyas edad 53 años tuerto en un ojo
 " Rafael Burgos eu 12 años de edad
 " Ignacio Burgos eu 12 años de edad
 " Francisco Deron eu 12 años de edad

Documento do Arquivo Nacional de Asunción, onde se observa o alistamento de meninos de 12 anos de idade. 1868.

opôs quase 20.000 soldados aliados a 6.000 homens paraguaios. Deixou aproximadamente 2.000 mortos e 1.200 prisioneiros paraguaios e 26 mortos do lado dos aliados. (...) Os paraguaios eram em sua maioria adolescentes e crianças. Estavam comandados pelo general Caballero. Se comenta que foram distribuídas barbas postiças aos jovens soldados para enganar o inimigo sobre a idade de seus adversários. (...) Propor um esquema de explicação racional para compreender as dinâmicas de mobilização e resistência das forças paraguaias contra as da Tríplice Aliança é um exercício complexo. Mas a precocidade da incorporação das crianças soldados certamente aporta um elemento explicativo. (Tradução nossa)⁵⁵.

As narrativas mais óbvias são, por um lado, que Solano Lopez foi o culpado pelas mortes das crianças e mulheres, já que foi o responsável por colocá-los no campo de batalha. Fabián Chamorro sustenta, por outro lado, que "Em 12 de agosto (de 1869), as forças paraguaias se dividiram em duas: o marechal ia em uma coluna

55 CAPDEVILA, 2010, p. 47. No original: "La última batalla llamada de Acosta Ñu, el 16 de agosto de 1869, opuso casi 20.000 soldados aliados a 6.000 hombres paraguayos. Dejó alrededor de 2.000 muertos y 1.200 prisioneros paraguayos y 26 muertos del lado de los aliados. (...) Los paraguayos eran en su mayoría adolescentes y niños. Estaban comandados por el general Caballero. Se comenta que se distribuyeron barbas postizas a los jóvenes soldados para engañar al enemigo sobre la edad de sus adversarios. (...) Proponer un esquema de explicación racional para comprender las dinámicas de movilización y resistencia de las fuerzas paraguayas contra las de la Triple Alianza es un ejercicio complejo. Pero la precocidad de la incorporación de los niños soldados ciertamente aporta un elemento explicativo".

e, em outra, mulheres, crianças e idosos". Segundo Chamorro, a coluna em que estavam crianças e mulheres foi alcançada pelos soldados aliados e "não tiveram outra opção a não ser lutar"⁵⁶. Por parte dos historiadores brasileiros, costuma-se justificar a matança, como o fez Doratioto, reputando-a ao fato de que os soldados brasileiros estariam "embrutecidos" por anos de guerra.

Luc Capdevila não reputa a violência ao embrutecimento causado pelo próprio conflito. Aponta que os atos violentos observados ao longo da Guerra Guasu estão vinculados a aspectos da história pós-colonial dos povos envolvidos, inclusive os indígenas que participaram, de formas diferentes, do conflito. Para o autor, o discurso utilizado para mobilizar os soldados, que procedia pela animalização do inimigo encontrava um campo fértil entre as tropas, já que a sede de luta e a aversão entre grupos distintos já existia no mundo pós-colonial. A caça aos indígenas guaraníes perpetuadas pelos bandeirantes paulistas com a ajuda de outros grupos indígenas, exercida para alimentar um comércio de escravos estava na memória das últimas gerações. O rapto de mulheres e crianças não era prática incomum entre os grupos que disputavam os territórios vizinhos. Capdevila continua:

Desde a tomada de Corrientes os paraguaios levaram como reféns as mulheres e as crianças da elite local, deportaram-nas a Humaitá e utilizaram-nas posteriormente como escudos humanos (...). Por outro lado, os militares da Aliança empreenderam um tráfico pontual de crianças paraguaias destinadas a prover escravos às estâncias do sul do Brasil e da Banda Oriental. No início de 1869, o General Castro que dirigia a força uruguaia no Paraguai vencido, capturava moços e jovencinhas e os mandava ao general Suárez, ministro da guerra de Montevideo. Todos estes deslocamentos de população não implicavam as mesmas lógicas, mas demonstram que nesta guerra o status das mulheres e das crianças não era exatamente o mesmo que o dos homens. As mulheres e as crianças intervinham inclusive nos sistemas de intercambio, como foi sempre no caso das guerras contra os indígenas; ainda que o tráfico mercantil implicasse principalmente as crianças. (Tradução nossa)⁵⁷. _____

56 PAIS, 2019.

57 CAPDEVILA, 2010, p. 111. No original: "Desde la toma de Corrientes los paraguayos tomaron de rehenes a las mujeres y a los niños de la élite local, los deportaron a Humaitá y los utilizaron a continuación como escudos humanos (...). Por otra parte, los militares de la Alianza emprendieron un tráfico puntual de niños paraguayos destinados a proveer de esclavos a las estancias del sur del Brasil y de la Banda Oriental. A inicios de 1869, el General Castro quien dirigía la fuerza uruguaya en el Paraguay vencido, capturaba muchachos y jovencitas y se los mandaba al general Suárez, ministro de guerra de Montevideo. Todos estos desplazamientos de población no implicaban las mismas lógicas, pero de-

As palavras de Capdevilla expõem um complexo contexto de violências que abarcava toda a parte sul do continente Latino-Americano e cujas raízes se encontram nas relações estabelecidas a partir da colonização portuguesa e espanhola. Esse aspecto permite aclarar a complexidade dos acontecimentos revisitados dessa grande guerra. Torna-se claro como o conflito era um exercício masculino de poder, que implicava na opressão de crianças e mulheres. Merece também destaque a polêmica que gira em torno, até hoje, entre brasileiros e paraguaios sobre as últimas batalhas desse confronto, em especial a de Campo Grande ou Acosta Ñu, cujo trauma permanece atualmente presente na nação paraguaia.

ERAM OS BRASILEIROS (LATINO-)AMERICANOS?

Segundo Carlos Guilherme Mota⁵⁸, a conjuntura em que se deu a guerra contra o Paraguai teria sido um momento de adensamento da ideia de América Latina e consolidações republicanas. Para fazer tal afirmação, elenca uma série de acontecimentos históricos vividos na parte sul do continente Americano, como a consolidação da República dos Estados Unidos da Venezuela, a independência de Santo Domingo, de Porto Rico e a ação de José Martí em Cuba.

Tanto as ideias americanistas que circularam na porção sul do continente americano como a ideia de América Latina são construções e, portanto, têm origens históricas e não podem ser concebidas como se fossem sentimentos inerentes aos que habitavam os territórios que hoje estão delineados sob a forma como os conhecemos.

muestran que en esta guerra el estatus de las mujeres y los niños no era exactamente el mismo que el de los hombres. Las mujeres y los niños intervenían incluso en los sistemas de intercambio, cómo fue siempre el caso en las guerras contra los indios; aunque el tráfico mercantil implicaba principalmente a los niños”.

58 MOTA, Carlos Guilherme. História de um silêncio: a guerra contra o Paraguai (1864-1870) 130 anos depois. Estudos Avançados, 9 (24), 1995.

Leslie Bethell afirma que a ideia de América Latina tem origem francesa e está vinculada aos argumentos que justificavam a invasão imperialista francesa no México, a partir de 1861. O termo parece circular de forma mais corrente a partir da década de 1860 no sul do continente americano, para veicular ideias de uma unidade hispano-americana entre as repúblicas consolidadas na região e que superasse seus nacionalismos e regionalismos⁵⁹. O termo também foi utilizado não só em nome dessa unidade, mas também como oposição aos Estados Unidos, denominado também como a “outra” América, pois já havia ocorrido, em 1845, a anexação do Texas e a Guerra Mexicana (1846-47). Também eram vigentes as ameaças contantes de ocupação de Cuba e o interesse pelo Panamá e pela Nicarágua.

Bethell aponta também para a singularidade do caso Argentino, no que diz respeito ao pensamento de sua intelectualidade pós-independência, que veiculava a ideia de um país civilizado mais próximo ao continente europeu, num terreno predominantemente *bárbaro*. Segundo o autor, os intelectuais que partilhavam essas ideias (Esteban Echeverría (1805-51), Juan Bautista Alberdi (1810-84) e Domingo Faustino Sarmiento (1811-1888)) sofriam influência de ideias de ingleses, franceses e norte-americanos, que viam na Argentina um país com potencial de se tornar os Estados Unidos da América do Sul. Esses intelectuais não costumavam utilizar o termo América Latina para se referir ao cone sul. Só posteriormente, os autores nacionalistas considerariam a Argentina como uma das “repúblicas irmãs” na região⁶⁰.

Digno de nota é a colocação de Bethell, em relação ao Brasil:

O importante é que nenhum dos políticos, intelectuais e escritores hispano-americanos que primeiro utilizaram a expressão ‘América Latina’, e nem seus equivalentes franceses e espanhóis, incluíam nela o Brasil. ‘América Latina’ era simplesmente outro nome para América Espanhola.⁶¹

59 BETHELL, 2009, pp. 289-292.

60 BETHELL, 2009, pp. 293.

61 BETHELL, 2009, pp. 293.

Os autores brasileiros ressaltavam as diferenças entre o Brasil e os países hispânicos da América do Sul, tais como a geografia, a história portuguesa de luta pela independência da Espanha e a manutenção de um estado monarquista, escravocrata, baseado na produção monocultora, além da língua. Os escritores, segundo Bethell, ao se referirem ao exterior do Brasil, geralmente pensavam sobre a Europa e não sobre a América Latina, da qual não se consideravam participantes. Quando se pensava em termos de uma América, costumava-se incluir os Estados Unidos. Apesar disso, na literatura, houve uma manifestação sobre a herança indígena comum aos países latino-americanos em obras como *O Guarani* (1860), de Carlos Gomes e *Americanas* (1875), de Machado de Assis.

Outro fato digno de nota é que Simon Bolívar, ao realizar o Congresso do Panamá, excluiu apenas três países do continente americano: Estados Unidos, Haiti e Brasil. Bolívar considerava que, além da diferença linguística, questões como a manutenção do sistema escravista e da monarquia conferiam ao Brasil um pertencimento ao sistema europeu, além de ser considerado um Estado com ambições imperialistas na região do Rio da Prata. O Brasil, durante o Segundo Reinado, considerava-se parte do mundo Atlântico, aliava-se economicamente com a Grã-Bretanha, mantinha ligações culturais com a França e com Portugal, embora em menor escala. Os diplomatas brasileiros, segundo Bethell, viam os vizinhos americanos como parte da América Meridional ou América do Sul e só mantinham seu interesse sobre a região do Prata, onde ao longo de vários anos o Brasil atuou com grande interesse expansionista.

Através dos periódicos argentinos e de registros da intelectualidade rio-platense, é possível localizar certos pontos de vista dirigidos ao Brasil pelo país aliado durante a Guerra contra o Paraguai, que atestam para o fato de que um pensamento americanista não incluía o império brasileiro. Segundo Maria Victoria Baratta, a imagem do Brasil, perante o vizinho, era de um "gigante desconhecido", rival natural na disputa de territórios da região platina e também um rival em relação a ideia de uma

América Republicana. Essa última divergência marcará severamente a participação do Brasil numa ideia de Americanismo.

O que distinguia ambos os países se acentuava na disputa entre duas formas de governo: de um lado, uma monarquia escravista, e de outro uma região em que se afirmavam autonomistas e unitários republicanos. Quando a aliança entre os dois países começou a ser esboçada, houve muitas divergências em relação a sua consolidação. A aliança foi qualificada como “odiosa” por parte de Justo Urquiza⁶², em carta endereçada a Bartolomeu Mitre⁶³. Segundo Maria V. Baratta,

O sentimento antibrasileiro era compartilhado por parte das elites do litoral e provavelmente por uma porção dos setores populares, fundamentalmente os que habitavam a fronteira. Urquiza afirmava que defenderia a integridade nacional diante de uma eventual invasão paraguaia, mas não acreditava ser conveniente fazê-lo em aliança com o Império do Brasil. Mas a imprensa portenha continuou pressionando para que se concretizasse o acordo. (Tradução nossa)⁶⁴.

Boa parte da imprensa de Buenos Aires era favorável ao acordo, ainda que houvessem dissonâncias. No Brasil, as representações da Argentina eram realizadas em número bem menor, se comparadas com as imagens que representavam o Paraguai. Inicialmente, o periódico de Henrique Fleiuss, *A semana Ilustrada*, foi favorável à aliança com a Argentina. Segundo Maria V. Baratta, quanto mais perto das zonas de fronteira, maior era a desconfiança em relação ao Império brasileiro. Em Corrientes, temia-se por uma invasão brasileira do território. Havia também acusações sobre a difusão da epidemia de cólera, que uma parte dos correntinos atribuíam aos brasileiros. Alguns periódicos locais temiam uma espécie de invasão cultural por parte do

62 José Justo Urquiza (1801-1870) foi governador da província de Entre Ríos e posteriormente primeiro presidente constitucional da Argentina em 1854. Comandou várias batalhas contra o levante da província de Buenos Aires, liderado por Bartolomé Mitre, contra as tropas da Confederação argentina de Urquiza, tendo renunciado à vitória em 1862, quando Mitre assume a presidência argentina.

63 Após a queda de Urquiza, Mitre se tornou presidente da Argentina e comandou as tropas em Guerra no Paraguai.

64 BARATTA, 2019, livro digital, posição 2432. No original: “El sentimiento anti-brasileño era compartido por parte de las elites del litoral y probablemente por una porción de los sectores populares, fundamentalmente los que habitaban la frontera. Urquiza afirmaba que defendería la integridad nacional ante una eventual invasión paraguaya, pero no creía conveniente hacerlo en alianza con el Imperio del Brasil. Pero la prensa porteña continuó presionando para que se concretara el acuerdo”.

país vizinho, através da língua portuguesa. A aliança com o Brasil foi, em parte, uma das causas da impopularidade da guerra durante um certo período.

Essas críticas eram percebidas em vários pontos do território argentino. Segundo Maria V. Baratta, um jornal de Córdoba chegou a afirmar que o Brasil não pertencia à América, mas que era uma réplica da antiga Europa. Juan Bautista Alberdi⁶⁵ sustentava que o Império tentava fazer com a Argentina o que Portugal havia feito no passado.

Apesar das notáveis palavras expressas no manifesto republicano brasileiro, que endossavam o interesse desse movimento em fazer parte da América, a Primeira República não fez mais que se aliar aos Estados Unidos, em uma ideia de pan-americanismo e disputar alguns territórios com países vizinhos, através de empreendimentos vitoriosos ou não. Além disso, tentativas de aproximação da Argentina e do Chile foram também estratégias não tão bem-sucedidas desse período republicano.

65 Juan Bautista Alberdi (1810-1884) foi um importante político e escritor liberal argentino e um dos autores intelectuais da constituição do país de 1853.

Forma épica em periódicos?



UMA LEITURA BRECHTIANA DE UM JORNAL SATÍRICO

Os periódicos ilustrados foram muito populares durante toda a Guerra Grande. Seu público eram os membros da elite letrada que podiam comprar seus exemplares por um alto custo. No Brasil, destacaram-se por sua cobertura da guerra os jornais o *Cabrião* (1866-1867), *Diabo Coxo* (1864), *O mosquito* (1869-1875), *Arlequim* (1867-1868), que se tornaria posteriormente *A vida fluminense* (1868-1875), *Semana Ilustrada* (1823-1882) e *Paraguai Ilustrado* (julho a outubro de 1865). Geralmente, os periódicos eram editados pela mesma pessoa que criava as ilustrações e escrevia alguns dos textos publicados. A criação desses jornais tratava-se, geralmente, da iniciativa de um ilustrador europeu, ou formado em uma academia europeia, que se tornava administrador de um negócio próprio.

Os principais temas relacionados à guerra, adotados pelos periódicos, eram o tempo prolongado de duração do conflito, lido como inabilidade do exército ou erro tático nas operações militares, o alistamento compulsório e a resistência da população em fazer parte do conflito, a bravura e o patriotismo dos soldados brasileiros, geralmente através de homenagens póstumas e retratos de oficiais e críticas ferrenhas a Francisco Solano López, tratado como tirano¹. É necessário destacar que, ao longo do conflito, houve mudanças de posicionamento dos periódicos em relação à guerra e aos temas retratados.

Algumas das imagens que podemos observar no periódico ilustrado *A Vida Fluminense – folha joco-séria-ilustrada*, onde se destaca o trabalho do alemão Henrique Fleiuss, funcionam como “intrusões no cotidiano”², que visam romper o percurso monótono de certo discurso sobre a Guerra da Tríplice Aliança e desconfiar do que é colocado como algo naturalmente construído. Apesar desse jornal satírico ter sido escrito, em parte, durante a guerra e lançar mão de um discurso patriótico apoia-

1 TORAL, 2001, p. 61.

2 JAMESON, 2013, p. 69.

Na página anterior, imagem do jornal Cabichuí como detalhe da instalação Só à distância mostra-se os dentes.

dor do conflito em questão, ocasionalmente encontramos imagens que causam uma contradição em relação ao texto do jornal.

Entre 1868 e 1870, observamos, em *A vida fluminense*, quadros que destacam o lugar da imagem em relação ao texto. Elas contêm narrativas curtas e independentes que se encerram em um ou dois quadros, sempre acompanhadas de legendas. É possível perceber, nessa narrativa, traços presentes nas anedotas que buscam resumir um conteúdo em poucas palavras e ações.

Fredric Jameson caracteriza o teatro épico de Bertolt Brecht da seguinte maneira: "(...) um teatro que narra histórias *versus* um teatro teatral, anedotas *versus* peças de oratória, um fato conduzindo ao outro em lugar de posturas e poses em conflito escultural"³. Essa narrativa, segundo Jameson, no livro *Brecht e a questão do método*, pode ser cortada em vários pedaços separados com certa independência, como é o caso das ilustrações de *A Vida Fluminense*. Elas existem tanto independentes do texto principal no periódico, quanto em relação às outras imagens que aparecem dentro de um mesmo número. Essa independência confere às imagens o poder de apresentar singularidades, no lugar da grande narrativa histórica ou oficial da guerra.

Por tratar-se de um jornal satírico, a *Vida Fluminense* compartilha, em suas ilustrações, de alguns elementos caros à prática teatral brechtiana, como o *distanciamento*. Brecht nos diz em seu *Órganon* que "O teatro antigo e o teatro medieval distanciavam suas personagens por meio de máscaras representando homens e animais (...)"⁴. Nas ilustrações recorre-se à animalização das personagens ou à introdução de animais humanizados, que inviabilizam uma relação de empatia do leitor com a representação. O efeito de distanciamento também pode ser lido aqui como crítica



Capa de *A Vida Fluminense* (*A Vida Fluminense*, 04 de janeiro de 1868. Ano 1, n. 01).

3 JAMESON, 2013, p. 69.

4 BRECHT, 2005, p. 145.



Charlie Chaplin. *The gold Rush (A corrida do ouro)*. 1925. Frame.

da ilusão, que Georges Didi-Huberman, em seu livro *Quando as imagens tomam posição*, descreve para o teatro de Brecht como “abrir num campo dramaturgico o mesmo gênero de crise da representação, já em atuação na pintura com Picasso, no cinema com Eisenstein ou na literatura com James Joyce”⁵. É preciso lembrar que, no campo da chamada cultura popular, das ilustrações e do teatro satírico, essa crítica da ilusão

já se operava. O que artistas como Picasso tentaram fazer foi instaurá-la no campo das Artes com letra maiúscula e particularmente na pintura de “mestres”.

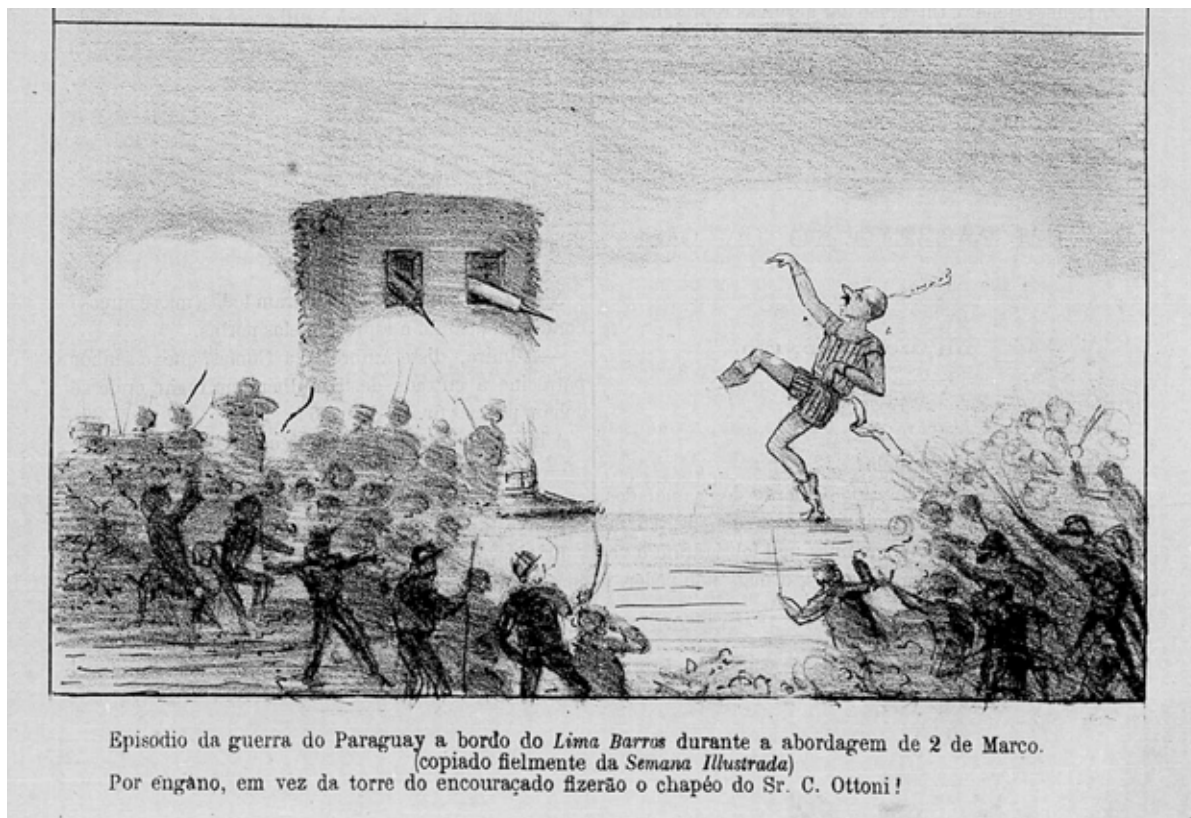
Nas ilustrações, não se objetiva criar ilusão visual no leitor. Ao contrário, os traços marcantes da ilustração satírica conferem às personagens e às coisas representadas as marcas do exagero que são também traço do cômico. Em exemplos sobre o efeito de distanciamento em Charlie Chaplin, Brecht destaca: “Chaplin aparece a seu amigo esfomeado na forma de uma galinha”. Ao falar sobre Cézanne, “A pintura distancia (Cézanne) quando exagera a forma vazia de um recipiente”⁶. De maneira explicativa, Didi-Huberman, também dirá que distanciar é mostrar, fazer aparecer a imagem, informar ao espectador “que o que ele vê não é senão um aspecto lacunar e não a coisa inteira, a própria coisa que a imagem representa”⁷.

Nesse sentido, nas ilustrações de *A Vida Fluminense*, fica claro que a representação não é igual ao acontecimento. Estamos diante de uma narrativa que tece

5 DIDI-HUBERMAN, 2017, P. 62.

6 DIDI-HUBERMAN, 2017, P. 68.

7 DIDI-HUBERMAN, 2017, P. 62.



Episódio da guerra do Paraguay... (A Vida Fluminense, 11 de abril de 1868. Ano 1, n. 15).

comentários e críticas acerca da realidade e não pretende exemplificar os fatos. Exemplos disso são as proporções do corpo das personagens, criadas de forma que a cabeça muitas vezes seja maior em relação a outras partes ou o uso de figuras alegóricas, como a que representa o tempo e os deuses da guerra. Outro exemplo desse distanciamento é o caso de um episódio da guerra, ocorrido em 2 de março, ilustrado no jornal. Na representação do encouraçado brasileiro, onde se esperava ver sua torre, vemos a cartola do Sr. C. Ottoni, provável personagem político enredado na crítica jornalística. A legenda enfatiza que a imagem foi copiada de outro jornal, demonstrando tratar-se também de uma sátira à ilustração em questão.

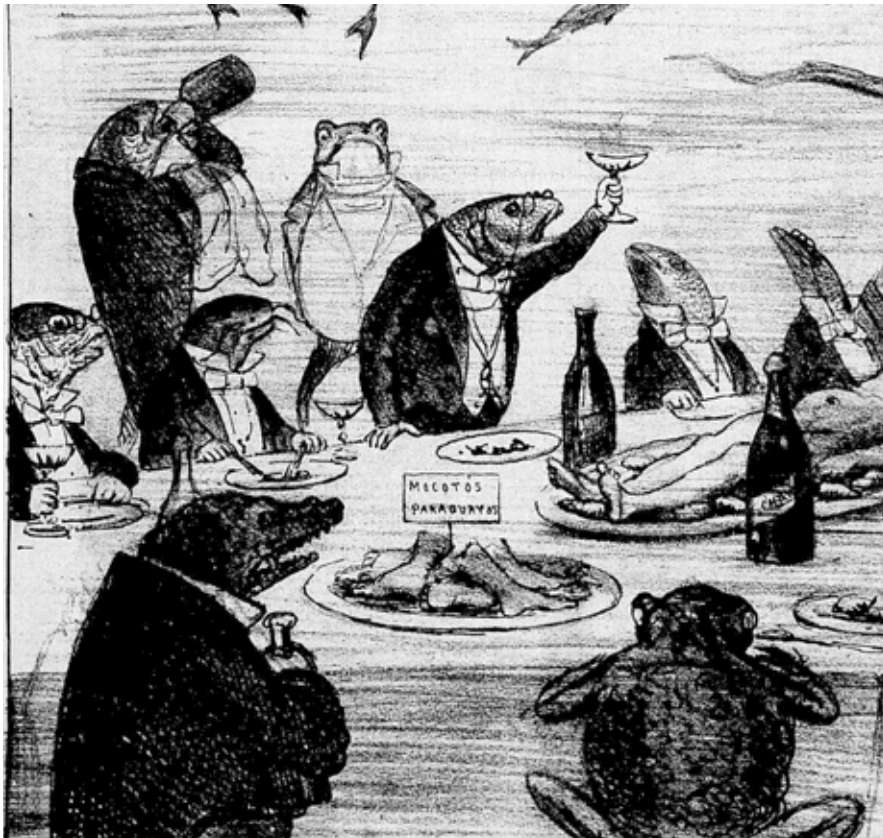
No número 15 do periódico *A vida Fluminense*, há uma imagem bastante peculiar para esse período. Em um quadro que ocupa duas páginas, vemos a superfície e as profundezas do Rio Paraguai, como uma referência a um episódio específico da guerra, uma abordagem de canoas paraguaias aos encouraçados brasileiros

no dia 3 de março de 1968. Embora o relato da imagem seja a mortandade de paraguaios pelos brasileiros, sendo os primeiros representados caindo rio abaixo, a expectativa do comentário triunfal e orgulhoso do ataque vai sendo desfeita, à medida que tanto a imagem quanto o texto de caráter dramático que a acompanha vão realizando um verdadeiro discurso crítico em relação às violências cometidas na guerra.



Por cima e por baixo do Rio Paraguai (A Vida Fluminense, ano 1, 4 de abril de 1968, n. 14). (Detalhe).

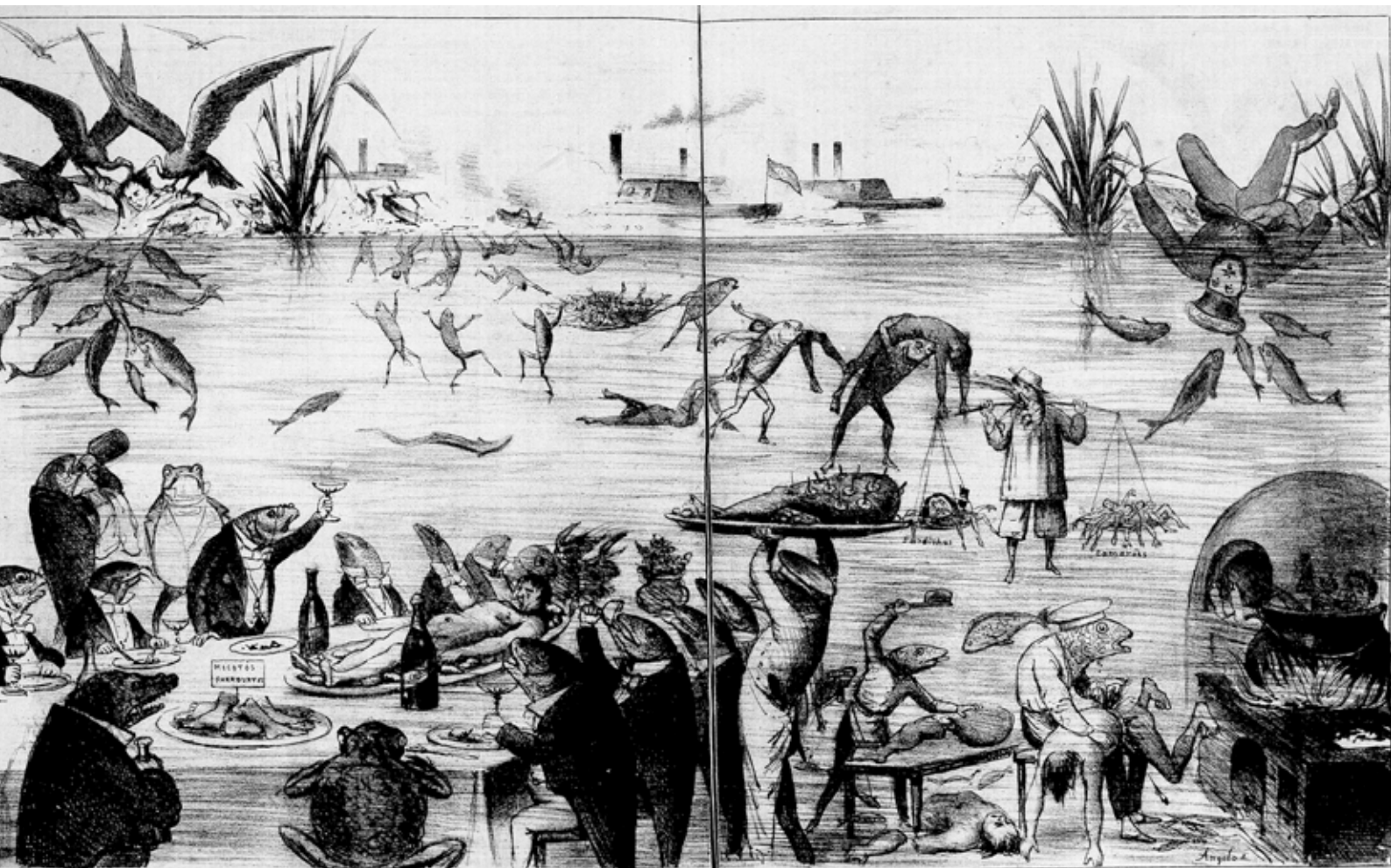
No fundo do rio, nos deparamos com sapos, peixes e jacarés trajando ternos, se comportando de maneira humanizada, num grande banquete em que se comem cadáveres paraguaios despedaçados. Há no canto direito uma espécie de cozinha onde um peixe “depena” um cadáver de um indígena em frente a um caldeirão fumegante e, numa mesa,



outro animal corta um corpo em pedaços como faria um açougueiro.

Através dos animais e de seu comportamento, a naturalidade do discurso que se faz sobre a guerra é colocado em xeque, ao mesmo tempo que, no texto, o discurso de um peixe bagre compara a civilidade humana com o aspecto grotesco da

Por cima e por baixo do Rio Paraguai (A Vida Fluminense, ano 1, 4 de abril de 1968, n. 14). (Detalhe)



POR CIMA E POR BAIXO DO RIO PARAGUAY
Por cima: os homens esfaqueiam-se como se fossem peixes vorazes.
Por baixo: os peixes folgam e banquetam-se como se fossem homens civilizados.
 (Vide o texto)

Por cima e por baixo do Rio Paraguai (A Vida Fluminense, ano 1, 4 de abril de 1968, n. 14).

própria matança na guerra. Um dos peixes comenta, durante o banquete: “Lobo não mata lobo”, evidenciando o comportamento nada “civilizado” dos brasileiros frente a indivíduos de sua própria espécie.

Para analisar tal imagem, gostaria de recorrer ao efeito de *estranhamento*, ou *efeito-v* (*Verfremdungseffekt*), teorizado por Bertolt Brecht no seu pensamento dramático. A tradução do termo para *estranhamento* é proposta por Jameson, embora não possamos confundir-lo com o termo russo *ostranenie*, proposto por Viktor Chklovski⁸, ainda que o termo de Brecht tenha “vínculos ancestrais”⁹ com ele.

8 BRECHT, B.; VALLIAS, A., 2019, p. 34. O contexto em que Shklovsky estava pensando o estranhamento era o construtivismo: “Especialmente na formulação de Shklovsky, todo o sentido da arte como um objeto construído era o fato de não permitir um reconhecimento fácil e aí estava o prazer da experiência estética. ‘(...) A técnica da arte é tornar os objetos não familiares’ (Art as Technique, p. 12). A ênfase de Shklovsky recaía no deslocamento, no ‘tornar estranho’ (*ostranenie*) ou desfamiliarizar as percepções normais. A função da arte era a refração das percepções familiares, não a sua reflexão”. FER, Briony. A linguagem da construção. Em: Realismo, Racionalismo, Surrealismo: Briony Fer [et alii] – São Paulo: Cosac y Naify Edições, 1998.

9 JAMESON, 2013, p. 63.

O tema é comentado na seguinte passagem por Fredric Jameson: "Tornar algo estranho implica a existência de uma familiaridade geral, de um hábito que nos impede de realmente olhar para as coisas, uma forma de dormência perceptiva"¹⁰. Em oposição a ela, continua Jameson, os formalistas russos teriam defendido a novidade e o resgate da percepção. Para Brecht, as coisas podiam ser estranhadas conforme suas recomendações sobre o distanciamento. O desativamento da empatia seria uma das formas de se obter o tal efeito. Outra maneira seria tratar o natural e o familiar sob uma nova luz, como objetos históricos e não como condições imutáveis.

Nesse ponto, a imagem sob o Rio Paraguai nos coloca ante um posicionamento histórico do ser humano frente à guerra: os animais, aos quais identifica como "a natureza", não são capazes de realizar algo como uma guerra. Na inversão proposta pela legenda "Os homens estrafejam-se como se fossem peixes vorazes" e "os peixes folgam e banqueteiam-se como se fossem homens civilizados", as frases se chocam para denunciar o absurdo do que se passa no momento da guerra e colocam sob suspeita um pensamento "natural" sobre o próprio acontecimento da guerra.

De modo semelhante, Brecht publicou, no livro *Histórias de Almanaque* (1949), um pequeno conto que faz parte das 39 histórias do Sr. Keuner, chamado *Se os tubarões fossem homens*. A história se inicia com a pergunta de uma menina, a pequena filha da dona da hospedaria, para o Sr. K.: "Se os tubarões fossem homens, eles seriam mais gentis com os peixinhos?". A resposta vem com um irônico sim, dando início a uma descrição "civilizada" da selvageria dos tubarões, organizados em uma sociedade opressora capitalista, com divisões de classe e a consequente alienação provocada pelo seu modo de organização.

Em uma passagem do texto, Brecht se refere às guerras: "Se os tubarões fossem homens, certamente também fariam guerras entre si para conquistar gaiolas e peixinhos estrangeiros e obrigariam os seus próprios peixinhos a combater nessas

10 JAMESON, 2013, p. 64.

guerras”¹¹. De forma semelhante ao texto do periódico referido acima, Brecht recorre ao *efeito-v* para fazer-nos estranhar a ideia de civilidade e barbárie.

Nas imagens de Nelson Cruz para a edição desse texto em formato ilustrado, vemos os tubarões humanizarem-se em seu comportamento e através de sua aparência, ao mesmo tempo em que o Sr. Keuner parece ganhar dentes afiados de tubarão. Vestindo chapéu, fraque, e segurando uma bengala, o Sr. K. assume uma aparência de pequeno-burguês, embora seu chapéu não seja ornamentado com uma pena, mas com a ossada de um peixinho.

Outro aspecto da forma teatral de Brecht que encontra ressonância nos periódicos ilustrados é a montagem. Ela torna-se visível através dos títulos que funcionam como molduras, pois conduzem a quadros isolados, sequências cortadas, o que no caso das ilustrações do jornal, torna-se mais evidente através da presença gráfica de uma moldura quadrada que a destaca das páginas destinadas somente ao texto. Segundo Jameson, a *autonomização*, seria o modo pelo qual uma narrativa pode ser dividida em episódios ou segmentos menores, com certa independência ou autonomia. Em Brecht, isso será percebido através dos “títulos que aparecem para emoldurar uma cena ou nomear uma canção, remanescentes dos cabeçalhos de capítulo dos romances do século XVIII que anunciam seu conteúdo aos leitores curiosos, ou talvez relutantes”¹². Para Jameson, eles são mediadores e devem “(...) contar a história da experiência individual como nos livros de história”¹³.

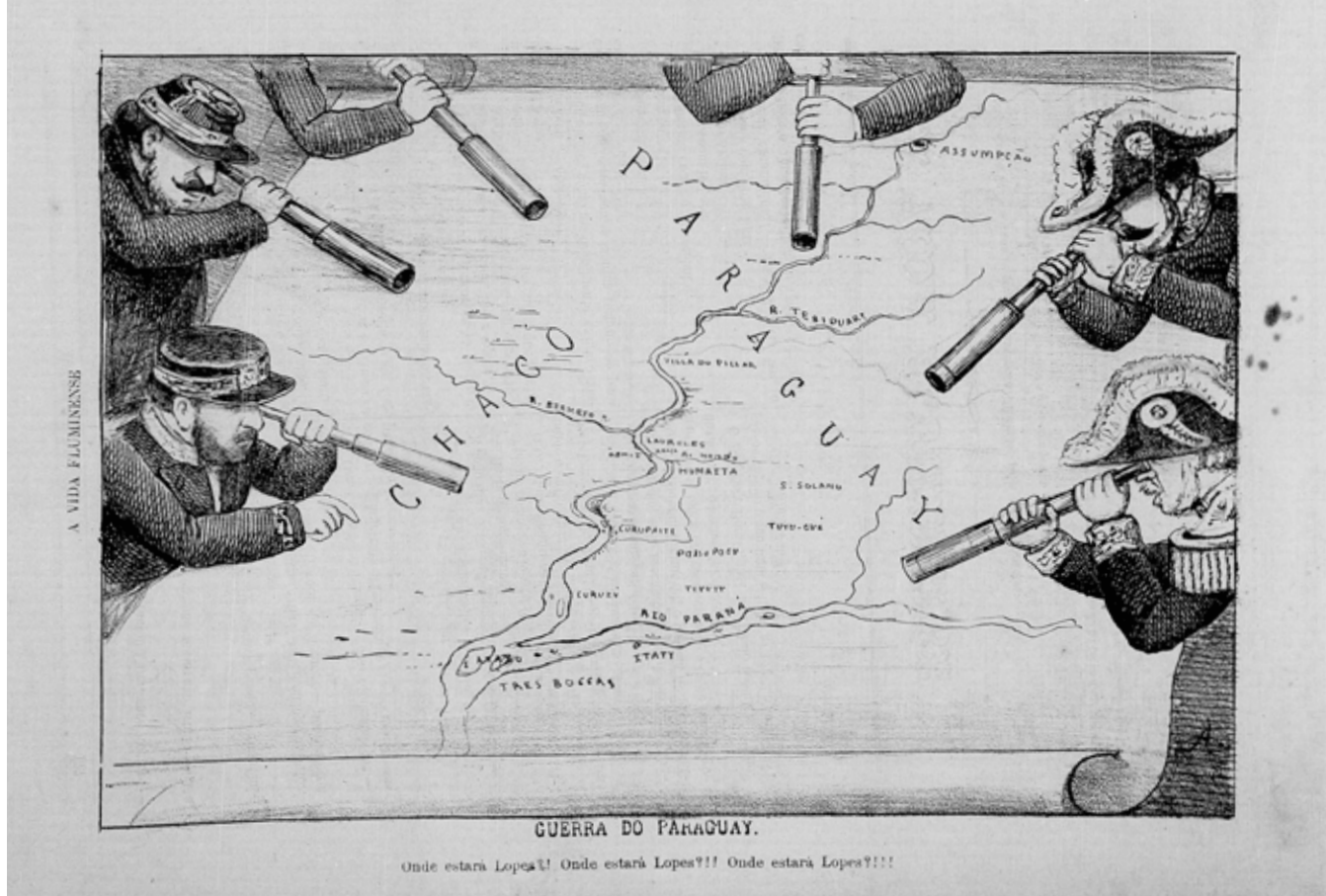


Sem título, Nelson Cruz, ilustração do livro “Se os tubarões fossem homens”, de Bertolt Brecht. 2018.

11 BRECHT, 2018.

12 JAMESON, 2013, p. 70.

13 JAMESON, 2013, p. 71.



Guerra do Paraguay (A Vida Fluminense, ano 1, 11 de abril de 1968, n. 15).

No caso dos títulos usados nas ilustrações dos jornais, eles costumam cumprir diversas funções, como a de anunciar um conteúdo, que é o caso dos romances. Outras vezes, servem para “contrapor cuidadosamente as diversas partes da fábula”, que, na ilustração, correspondem aos pequenos “quadros” de uma mesma página. Nas palavras de Brecht:

Devemos, então, contrapor cuidadosamente as diversas partes da fábula, dando-lhes uma estrutura própria, a de uma pequena peça dentro da peça. Para atingirmos esse objetivo, a melhor maneira é adotarmos títulos, como os que encontramos no item precedente. Os títulos devem conter flechas certas, dentro de uma perspectiva social, e explicitar, simultaneamente, algo de acerca da forma de representação desejável, isto é, deve imitar, consoante o caso, o estilo do título de uma crônica, de uma balada, **de um jornal** ou de um quadro de costumes.¹⁴ [grifo meu]

Em outros momentos, nos periódicos, esses títulos servem para direcionar o sentido da imagem, criando, assim, uma possibilidade de leitura que não pode ser única, já que a imagem depende do título para ser lida daquela forma. É o caso de *Onde está Solano Lopez?*, uma ilustração na qual os comandantes do exército aliado olham para o mapa do Paraguai com lunetas. A ilustração, separada do texto, pode

ser vista como uma cobiça territorial sobre o Paraguai e os interesses econômicos espúrios da guerra ao invés da caça a Solano Lopez, proposta pela legenda.

Outro traço brechtiano que podemos trazer para a nossa leitura das ilustrações é a forma épica. Segundo Georges Didi-Huberman,

(...) a forma épica, no sentido de Brecht, não se contenta em seguir os acontecimentos da guerra tomados na cronologia de seu desenvolvimento. A montagem prende-se menos aos episódios da história – de cuja forma dramática faz sua matéria – que à 'rede de relações (...) que se oculta por trás dos acontecimentos [pois que] não importa o que aconteça, há sempre outra realidade por trás daquela que se descreve'.¹⁵

Nesse caso, o autor francês se refere aos *Diários de Trabalho* e ao *ABC da Guerra (Kriegsfibel)*, projetos em que Brecht trabalhou o tema da guerra em imagem e texto, preservando, nos livros, a forma épica de seu teatro. Em comparação à forma dramática, que apresenta sequências e acontecimentos lineares, a forma épica trabalha com descontinuidades, saltos e interrupções¹⁶.

Didi-Huberman percebe uma *potência épica* no uso da fotografia de seus diários:

Imagens de todos os tipos: reproduções de obras de arte, rostos de seus amigos, esquemas científicos, cadáveres de soldados nos campos de batalha, retratos de dirigentes políticos, estatísticas, cidades em ruínas, cenas da vida cotidiana, naturezas mortas, gráficos econômicos, paisagens, obras de arte depredadas pela violência militar... Com essa heterogeneidade muito calculada, **frequentemente extraída da imprensa ilustrada da época**, Brecht alcança a arte da fotomontagem, mas segundo uma economia que permanece a do livro, em algum lugar entre a montagem tabular e a montagem narrativa própria à estruturação cronológica de seu diário.[grifo nosso]¹⁷

A relação apontada por Didi-Huberman entre os *Diários de Trabalho* e, por que não, também o *ABC da guerra*, e os periódicos ilustrados da época se faz importante para a nossa reflexão. Provavelmente havia, para Brecht, uma potência épica

15 DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 55.

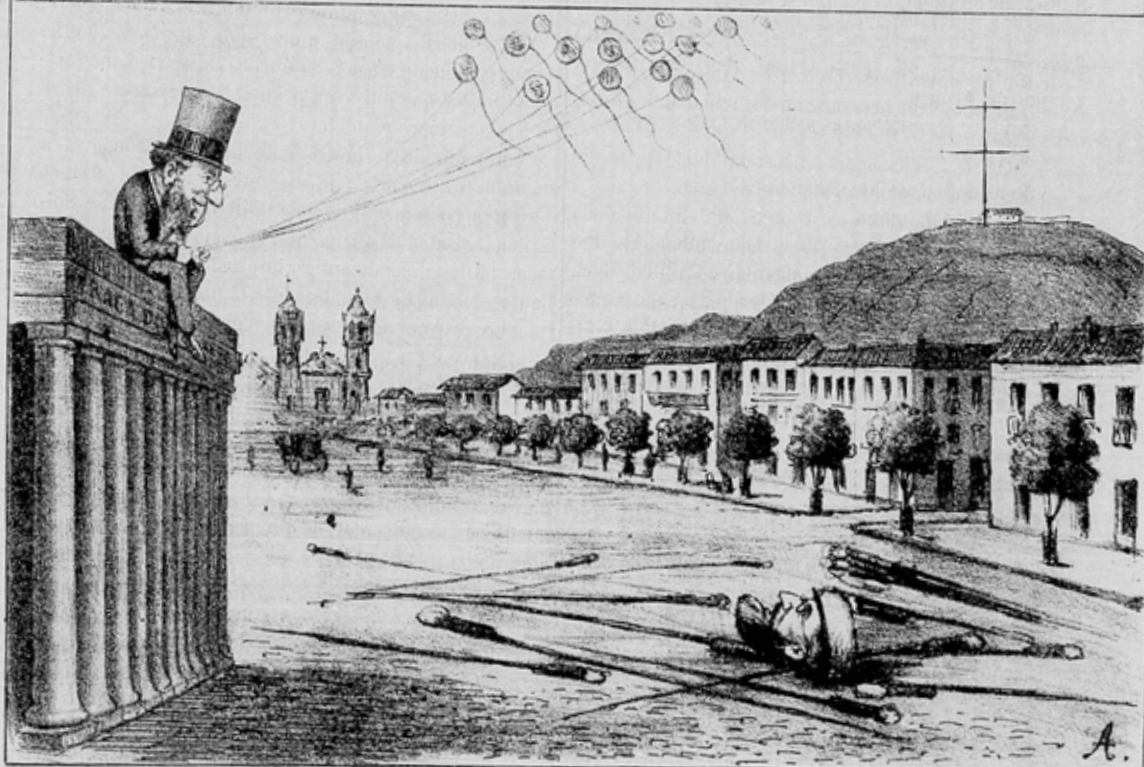
16 Ver Legendas e Enunciados, página 207.

17 DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 28.

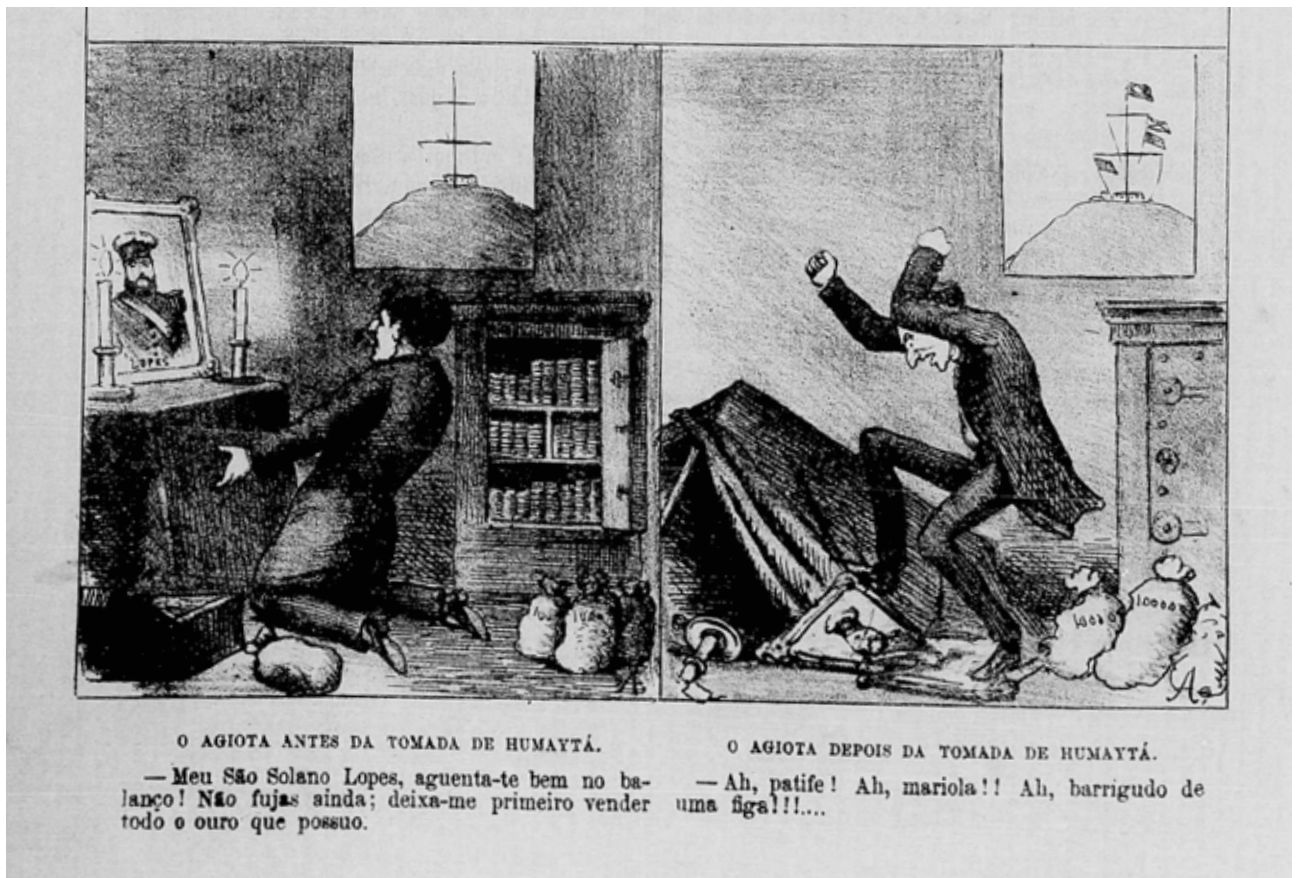
A VIDA FLUMINENSE



INFLUENCIA DO CASTELLO SOBRE A PRAÇA.
Vapor embandeirado ao sul! Que será?! Que será?!...



—Ah, minha amigue! Quando você e suas foguetes fazia tanta barulha, meus libras sterlines cahia p'ra
baixe com medo. Goddam!... Agora você e suas foguetes cahe no chão e meus libras vai subindo sempre.
Very well!!!....



Agiota antes da tomada de Humaitá (A Vida Fluminense, ano 1, 9 de maio de 1968, n. 19).

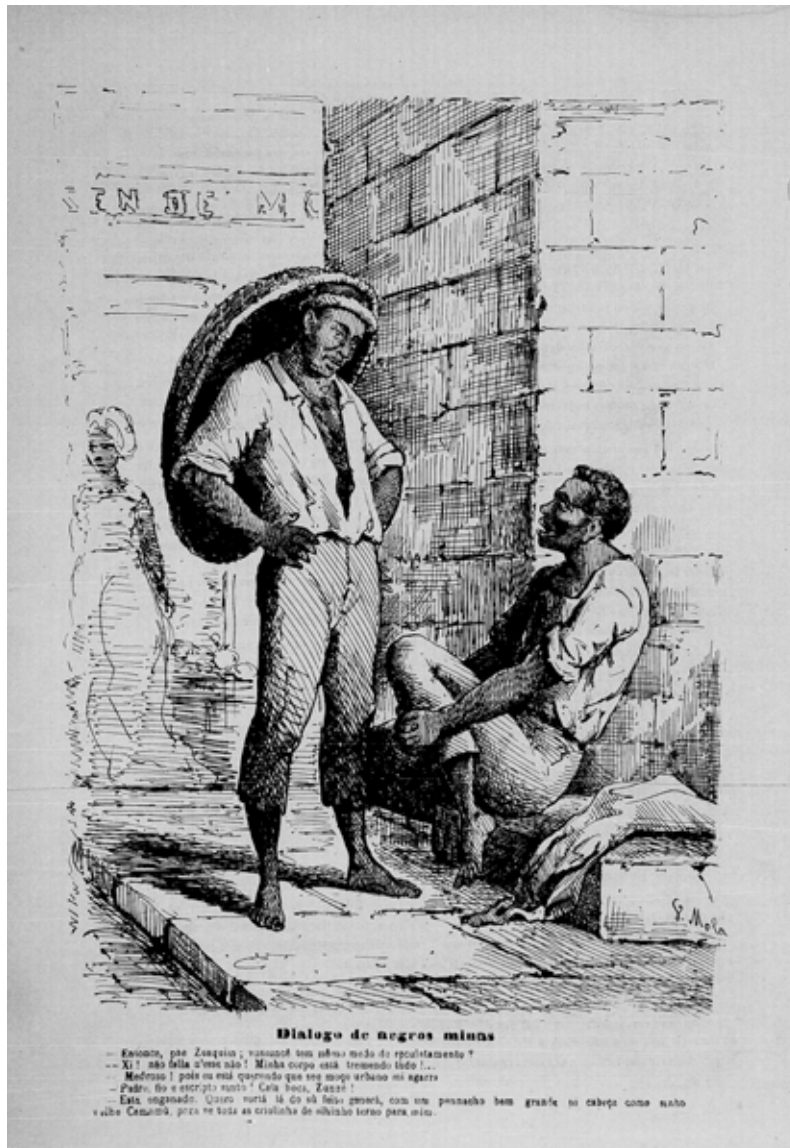
nesses periódicos, capaz de impulsioná-lo a construir um trabalho semelhante. O fato é que a imprensa ilustrada de que tratamos aqui também exhibe elementos que parecem ser muito caros àqueles preconizados em seu teatro.

Quando olhamos para as ilustrações dos periódicos ilustrados, nos deparamos com imagens que, ao invés de informar passo a passo os acontecimentos da guerra, expõem situações que são ocultadas da grande narrativa, como o alistamento compulsório a que foram submetidos alguns homens escravizados. Em algumas ilustrações, o acontecimento da guerra é só um detalhe, ou um pequeno quadro ao fundo enquanto, no primeiro plano, desenrolam reações à guerra, mais do que os fatos do teatro de operações. Ao mesmo tempo, a forma de apresentação das ilustrações é constituída por interrupções, decorrentes dos episódios curtos e do enquadramento que as imagens recebem.

É preciso reconhecer, também, entre essas imagens, mudanças de posição em relação à guerra ao longo dos anos de publicação dos jornais. Elas revelam que, na

longa duração do conflito, os atores e seus papéis vão ficando incertos e complexos e, na rede de relações existentes, mais do que episódios de batalha estavam em jogo.

Em relação às personagens retratadas nos periódicos, percebemos que não há unicidade de interpretação das vozes envolvidas e vários pontos de vista são ex-



Diálogo de negros minas (A Vida Fluminense, ano 1, 11 de janeiro de 1968, n. 2).

- Entonce, pae Zuaquim; vossuncê tem medo de recrutamento?
- Xi! não falla n'esse não! Minha corpo está tremendo tudo!...
- Medroso! pois eu está querendo que seu moço urbano mi agarre
- Padre, fio e escripto santo! Cala boca, Zunzé!
- Está enganado. Quero vortá lá do su feito generá, com um penacho bem grande ni cabeça como sinhô velho Camamú, para vê tuda as criolinha de olhinho terno para mim.

plorados nas ilustrações. Em relação ao alistamento entre homens escravizados, temos imagens sobre o tema em distintas edições, que revelam como ele foi retomado, de formas diversas. Há um exemplo em que dois homens escravizados conversam e dividem suas respectivas opiniões sobre o alistamento. Apesar de a sátira incluir um tom preconceituoso em relação à “fala” dos homens envolvidos, dando contorno pejorativo à coloquialidade dos africanos trazidos para o trabalho compulsório, duas opiniões distintas são apresentadas no diálogo. Um dos homens se coloca a favor do alistamento, pensando em voltar ao país com sua liberdade conquistada e o outro, mais reticente, reagindo de forma hesitante à ideia do recrutamento.

Posteriormente, veremos em um número do jornal *A vida fluminense*, que data dos anos finais da guerra, a representação de um homem negro que retorna do campo de batalha e vê, com sofrimento, sua mãe ser castigada no tronco. A alforria concedida aos poucos que voltavam da guerra era um quadro conflitante em relação à situação geral dos negros no país, que não haviam sido contemplados pela concretização do projeto abolicionista.



Angelo Agostini. *A volta do Paraguai* (*A Vida Fluminense*, ano 3, 11 de junho de 1970). Legenda: 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...

Na página seguinte: Hortência Abreu e Ricardo Burgarelli. *Só à distância mostra-se os dentes*. Instalação. 2018. (Detalhe)

Percebemos, ao longo dessa leitura, que a forma satírica contempla vários dos pressupostos encarados por Brecht como elementos essenciais ao teatro épico. A partir dessas ilustrações, conseguimos entrar em contato com uma narrativa imagética distinta daquela apresentada nos quadros oficiais. Tais imagens são capazes de expressar as contradições desse momento, tanto em sua forma quanto em seu conteúdo, possibilitando uma leitura parcialmente crítica dos eventos ocorridos e da complexidade do momento político brasileiro do período.

ente
e. O
acha



A lei única tornou os homens saquear um aos outros mais justos, e, por força de seu respeito por ela, até mesmo os mais bem intencionados são convertidos diariamente em agentes da injustiça. Um resultado comum e natural do respeito indevido pela lei é que se pode ver uma fila de soldados, coronel, capitão, cabo, recrutas, carregadores de explosivos e tudo o mais, marchando em ordem admirável pelos campos mais férteis para a guerra, contra sua vontade, por ainda, contra sua sensatez e sua consciência, o que torna a marcha realmente muito dura e faz o coração palpitar. Eles não têm dúvida de que estão encorajados apenas a vontade excecional, ao todo de inclinação pacífica. Então, o que eles são? Homens, na acepção do termo? Ou catamatas e paços ambulantes a serviço de alguns homens mueras?



verás que
o filho teu
nas
fose



Só à distância mostra-se os
dentes: pensar com Bertolt
Brecht uma instalação

ia:
gera õi



contaminando água
com cadáveres
colônicas

COALDO

ramos?
os iguais.
eremos
dará bajo la tierra
os a la tierra
nos pertenece
ocio,
tamos.
edad.
amos,
venido,
o pot la tierra

passado
a ya vamos para poor
nidós en esta tierra
ermados,
leemos por la tierra
cio ya va a haber guerra
spiedad de endie
ente así
edad, no es
[?]

ta-lhe a bocca.



el cristiano



NA FALTA DE QUEM NOS OLHE...

Em 2011, realizei uma exposição coletiva no Centro Cultural da UFMG. Um dos trabalhos que expus foi uma pequena e tímida peça sobre uma foto que encontrei num jornal. Trabalhando no ateliê de gravura da escola de Belas Artes, provavelmente usando o jornal para alguma etapa do trabalho, encontrei um texto sobre o lançamento de um livro. A foto que me chamou a atenção mostrava um militar do exército brasileiro (o que descobri ao ler a legenda), ao lado de um jovem com traços indígenas. O militar, sentado, posava com a mão próxima de uma xícara, estendida pelo moço, retratado com os pés descalços, roupas de aspecto miserável, segurando uma chaleira. Era apenas uma criança. Segundo dizia a legenda, fora feito prisioneiro na Guerra do Paraguai.

Quis fazer algo com essa imagem que me intrigava. Decidi reproduzi-la com um método muito simples e artesanal, que consiste em fotocopiar a imagem em xerox e depois embeber a folha em tiner. Nesse processo, chamado foto transferência, a imagem é transportada para outra folha de papel, pois o tiner dissolve a tinta e o outro papel a absorve. Mas antes de realizar as cópias, decidi dividir a imagem em duas partes: uma delas, destacaria os pés tanto do menino quanto do soldado e a outra daria ênfase às mãos dos dois.

Na exposição, o espectador veria cada uma dessas duas partes e depois a foto inteira. A seguir, encontraria um espelho, ou melhor, uma placa de cobre polida, que refletiria parcialmente a imagem do espectador, onde se poderia também ler, gravadas, as palavras: "no olho de quem você se meça / no espelho e no coração / não há quem não se reconheça / nem há quem não se estranhe". São as palavras da canção *Serpente* (2011), escrita por José Miguel Wisnik sobre um texto de Nelson Rodriguez. Faz parte de um disco que eu andava escutando muito à época. No fun-



Hortência Abreu. Sem título. Parafina e impressão sobre papel jornal. 2014.

do, não tem a ver com o tema da peça ou com o todo da canção, que falam sobre o amor e o desejo. O que fiz foi descolar um pedaço do texto e somá-lo às imagens, formando uma espécie de texto-imagem totalmente rearranjados. Pra mim, essas palavras ecoavam na foto de maneira estranha mas com alguma alquimia. Depois desse trabalho, que no fundo não me deixou muito satisfeita, tive vontade de utilizar a imagem novamente. A sensação era de que o trabalho referido não tinha cumprido o que eu queria com aquela imagem.

Em 2014 fiz uma exposição individual no mesmo Centro Cultural. Nessa mostra, eu estava trabalhando com a natureza instável e imprecisa do arquivo. Numa das peças, uma imagem pertencente ao acervo fotográfico da Biblioteca Nacional, aparecia sob a folha do último jornal de uma pilha de papéis em branco, por um efeito de "revelação" realizado pela parafina líquida sobre a imagem impressa. A parafina traz a imagem para o outro lado da página, revelando a imagem oculta. Esse procedimento, que descobri acidentalmente mexendo com parafina derretida no ateliê, acabou se tornando uma metáfora para processos da memória. Nesse momento, não estava tão interessada na imagem revelada quanto no efeito realizado pela parafina e a identificação da foto era quase impossível.



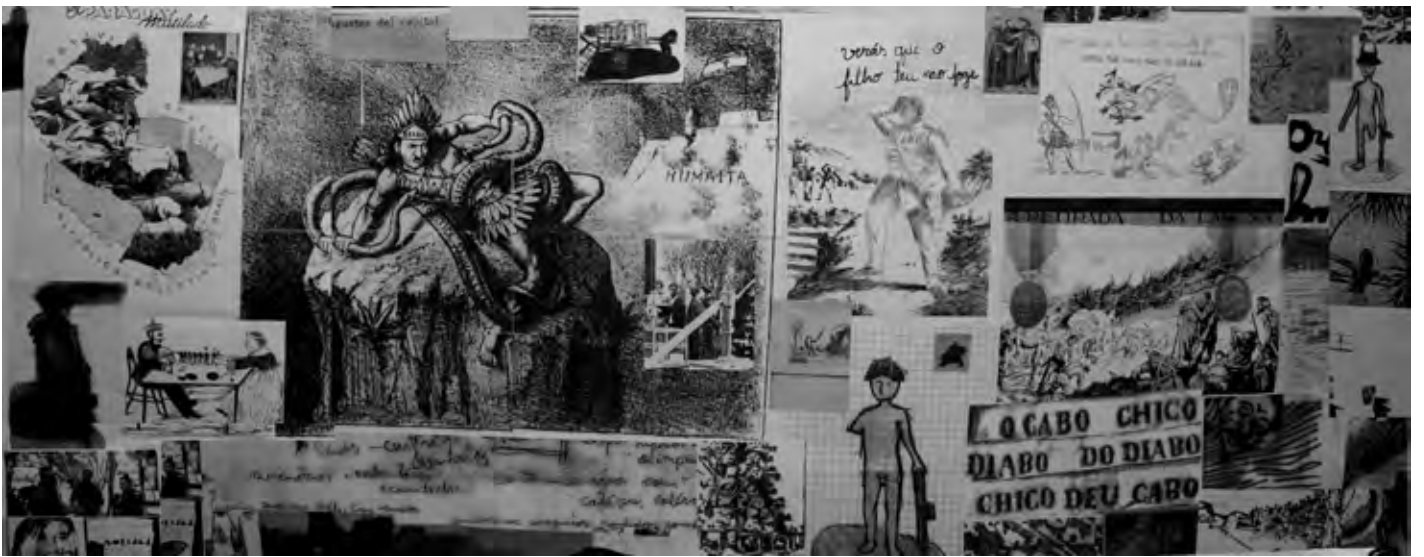
Em 2015, resolvi retrabalhar a imagem do soldado com o prisioneiro de guerra, para um festival, no qual foi premiado¹. Ali experimentei a montagem do trabalho realizado em 2014, com uma pilha maior de papel-jornal e com a parafina escorrendo sobre a imagem de forma mais exagerada do que da primeira vez. Ao lado dessa pilha, o espectador podia pegar um folheto, no qual via a imagem revelada na parafina, com uma legenda que a contextualizava. Na capa do folheto, o nome do novo trabalho: "Clareza sem rigor II: na falta de quem nos olhe, vamos ficando perfeitos e belos". A frase de um poema do escritor mineiro Cacaso² também acabava se referindo, pra mim, sobre a memória e, bem poderia dizer, sobre um país que olha muito pouco para si mesmo e para sua história.



Hortência Abreu. Clareza sem rigor II: na falta de quem nos olhe, vamos ficando perfeitos e belos. Parafina e impressão sobre papel jornal. 2015.

1 Festival Camelo de Arte Contemporânea, 2016.

2 O poema de Cacaso chama-se Cinema Mudo e faz parte do livro Grupo Escolar. BRITO, Antonio Carlos de (Cacaso). Lero-lero. Cosac Naify: São Paulo, 2012.



Hortência Abreu e Ricardo Burgarelli. Montagem de cópias xerográficas sobre arquivo da Guerra contra o Paraguai. 2016.

A partir desse ano, eu e meu colega de ateliê, Ricardo Burgarelli, já havíamos começado uma nova pesquisa juntos, envolvendo imagens sobre a Guerra do Paraguai. Seu interesse por temas históricos já vinha aparecendo desde os primeiros trabalhos e o tema da guerra era um interesse comum. Começamos a juntar material e compartilhar imagens, textos e outras descobertas. Criamos um arquivo de notícias e *links* sobre o assunto. Com a máquina de xerox que dividíamos no ateliê, começamos a compor uma grande colagem sobre uma das maiores paredes da sala. Nossa prática consistia em cortar, ampliar, reproduzir, juntar, colar, recopiar. Ricardo estabeleceu um método de ampliação feito a partir da divisão da imagem em inúmeros pedaços. Cada um deles era ampliado várias vezes e podíamos ter uma cópia muito grande, como as de *outdoors*. Claro que nossa escala era menor, mas a ideia era a mesma. Juntar partes que, vistas de longe, formavam uma imagem legível.

Depois de muitos dias de trabalho, nossa parede ficou pronta. Saímos para a rua para montar um painel numa escala um pouco maior. Nosso ateliê ficava na marginal de um viaduto. Debaixo dele, enormes paredes pintadas de cinza se tornaram o lugar para o teste de uma nova montagem. Usando grude feito com amido de mandioca, montamos um painel, mas de forma tão caótica que o resultado não nos satisfazia. O vento e as condições do local atrapalhavam muito o trabalho. Sem uma escada, dependíamos da altura do Ricardo para atingir as partes mais altas. Também

não havíamos feito um planejamento e a montagem foi sendo realizada conforme íamos montando, de forma bastante aleatória.

Enviamos uma documentação desses e de outros testes de montagem feitos inclusive nas paredes externas do nosso local de trabalho, que também haviam sido utilizadas para escrever algumas frases com *spray* para o trabalho *Enunciados* e colagens, para vários editais. Por fim, passamos na seleção do Centro Cultural São Paulo, para expor no ano de 2018. Tivemos mais ou menos seis meses para executar todos os trabalhos que havíamos planejando durante alguns anos. Eram trabalhos que precisavam de algum dinheiro para serem realizados e finalmente teriam a chance de sair da gaveta.

LA PARAGUAYA

Começamos o trabalho para a exposição por uma serigrafia em policromia feita como reprodução de uma pintura muito conhecida, realizada pelo pintor uruguaio Juan Manuel Blanes, *La Paraguaya* (c. 1879). A ideia era reproduzir fielmente a imagem, copiando-a em quatro camadas de cores. Durante os preparativos para a gravação das telas serigráficas, tivemos a ideia de acrescentar uma imagem ao fundo, onde a paraguaia seria sobreposta. Uma indígena do povo Belela, segurando seu filho nas costas, foi impressa num cinza muito claro, como primeira cor da imagem. Uma das cópias também se tornou parte da montagem da *Carroça Tipográfica*, da qual falarei adiante.

A fotografia dessa mulher indígena, de cujo nome não temos conhecimento, foi realizada pelo artista Frederico Trebbi (1837-1928)¹, entre 1865 e 1870, na região

1 Há uma dificuldade em se precisar a autoria das fotografias realizadas nos campos de batalha. Como argumenta André Toral, "A identificação do material que chegou aos nossos dias também é problemática. Uma boa parte dos carte-de-visite permanece com autoria anônima. Autores dos mais conhecidos, como Esteban Garcia e sua equipe enviados por Bate & Cia., têm diversas atribuições duvidosas." (TORAL, 2001, p. 85).

do Chaco Boreal, parcela do chamado Grande Chaco e que faz parte, hoje, dos territórios da Argentina, da Bolívia, do Brasil e do Paraguai. Trebbi nasceu na Itália e estudou na academia de Roma, mas viveu o resto de sua vida em Pelotas, no Rio Grande do Sul, onde atuou como pintor, desenhista, fotógrafo e comerciante. Essa fotografia pertence ao *Álbum de retratos e vistas referentes ao Paraguai*, que é parte do acervo iconográfico da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. Na fotografia, uma mulher nos olha de lado, trajando roupas tradicionais paraguaias e carrega nas costas o filho que dorme. Em sua cabeça repousa um chapéu que oculta parcialmente seus cabelos. Outra fotografia de indígenas Belela, no mesmo álbum, foi realizada na região de Corrientes, um dos locais de operação militar durante a guerra.

A fotografia da mulher indígena com seu bebê parece reproduzir uma visualidade de matriz colonial, onde os povos originários e as culturas dominadas são levadas a serem objetificadas no processo de representação, e onde não têm a possibilidade de se expressar enquanto sujeitos produtores de suas próprias imagens. Segundo o autor equatoriano Alex Schlenker, o retrato em perfil é a melhor maneira de evitar o olhar daquele que está sendo fotografado, ao mesmo tempo que permite tornar mais visíveis aspectos e traços corporais empregados para a exotização colonial². Nesse caso específico, apesar de retratada de lado, a mulher dirige o olhar para o espectador / fotógrafo. Parece-nos essencial a postura corporal na fotografia, de modo que o filho, em suas costas, também fizesse parte da composição fotográfica e indicasse, sobre essa mulher, que ela era mãe. Esse ângulo também privilegia a apreciação dos detalhes de suas roupas, que indicam pertencimento a uma comunidade.

Por outro lado, a pose com o chapéu à cabeça, a torna diferente de muitas imagens realizadas em contextos coloniais, nas quais os indígenas são levados a retirar o chapéu ao serem fotografados, "como señal de respeto ante la autoridad (re-

2 SCHLENKER, 2012, p. 137.



Frederico Trebbi. Título: *India Belela*. Entre 1865 e 1870]. Cópia fotográfica albuminada. 9cm x 5,7cm. Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.



Juan Manuel Blanes (1830-1901). *La paraguaya*. Pintura a óleo. 100 x 80 cm. c.1879. Museo Nacional de Artes Visuales de Montevideo.

tratante) blanca/criolla”³. Talvez, em sua proposta de retratista, Trebbi tenha realizado uma espécie de fissura no modo de representação, contornando a rigidez de um modelo preconcebido, embora ainda encontremos os traços de uma estética colonial em seu registro. Ou então, poderíamos pensar, embora seja uma ideia insólita, que essa mulher, por sua própria vontade, tenha dirigido o rosto para a câmera apontada em sua direção.

O gesto de ambas as figuras femininas presentes na serigrafia é o mesmo. As mãos se entrelaçam em frente ao corpo, o que poderia indicar que Blanes teria usado um modelo: alguém talvez teria posado para ele, como essa mulher Belela posou

3 SCHLENKER, 2012, p. 137.



Hortência Abreu e Ricardo Burgarelli. La paraguaya. Serigrafia sobre papel. 2018.

para o fotógrafo numa postura recorrente na tradição pictórica ocidental. Esse retrato da indígena Belela trata-se de um *carte-de-visite*, muito popular nos anos da guerra, assunto sobre o qual discorreremos adiante.

La paraguaya (2018), ficou com uma aparência de serigrafia *pop* e os percalços da gravação e da impressão (obstáculos técnicos devido a limitações de equipamento e por causa do grande formato) deixaram algumas partes com o aspecto de camadas de um palimpsesto. Dentro da tiragem, cada cópia é diferente, porque

a impressão em policromia exige grande experiência técnica tanto dos impressores quanto dos gravadores e os “defeitos” de gravação ou os “erros” de impressão impregnam a imagem de forma indelével.

A presença dessa imagem na instalação, tinha a função de introduzir uma representação empática ao povo paraguaio no contexto do conflito, imagem praticamente inexistente no âmbito artístico brasileiro à época da guerra.

Juan Manuel Blanes, o autor da pintura, nasceu em 1830 em Montevideú. Estudou em Florença, através de uma subvenção do governo uruguaio, com o pintor de história italiano Antonio Císari. Blanes acabou se tornando um importante pintor de temas históricos na região do Rio da Prata, no século XIX, tendo participado da construção de algumas representações dos episódios fundadores das nações latino-americanas. Segundo o historiador da arte argentino Roberto Amigo, Blanes se baseava em um método historicista, recorrendo a fontes documentais, relatos de historiadores, testemunhos e locais importantes para os acontecimentos. Laura Malosetti Costa, historiadora da arte uruguaia, refere essa postura como um afã documental⁴, revelado nos detalhes de suas pinturas. Ao propor narrar esses episódios antes que a história estivesse escrita e disseminada pela educação escolar, Blanes acabara invertendo a definição de pintura histórica, “(...) como aquela que ilustra os episódios divulgados pelos manuais de história” (Tradução nossa)⁵. Isso implicava num risco maior para o artista, já que o público poderia não se identificar com determinados episódios ou formas narrativas.

Blanes pensava em si mesmo como um pintor americano, como o próprio pintor relatou a seu irmão por meio de cartas, enquanto estabelecia relações de mecenato com o general Justo J. de Urquiza. Roberto Amigo esclarece que o america-

4 MALOSETTI, 1992, p. 158.

5 AMIGO, 2008, p. 13. No original: “ como aquella que ilustra los episodios divulgados por los manuales de historia”.

nismo tinha relação com um sentimento antieuropeu e que podia justificar a existência do caudilhismo nos países sul-americanos. Blanes estava imbuído das ideias de independência que havia engendrado o delineamento das nações nascentes no continente sul-americano. O escritor uruguaio Gabriel Peluffo afirma que

(...) este compromisso com sua nacionalidade americana e especialmente com os ideais republicanos e democráticos estendidos (...) ao campo da arte expressa estreita vinculação ideológica de Blanes com os sectores progressistas da burguesia nacional, que lutava nestes países para abrir caminho apesar – e às vezes com o favor – dos poderosos interesses do colonialismo europeu. (Tradução nossa)⁶.

Roberto Amigo afirma, no texto *Imágenes en guerra: La Guerra del Paraguay y las tradiciones visuales en el Río de la Plata*, que no caso da Região do Rio da Prata, as pinturas de história como arte comemorativa de cunho didático, eram aquelas que transmitiam valores exemplares, ao se utilizarem da retórica, lançando mão de recursos teatrais, capazes de transmitir emoções e dramatismo. Estas acabaram se tornando objetos escassos⁷ e somente o caso de Juan Manuel Blanes poderia se enquadrar nessas condições. Entretanto, especificamente em relação à Guerra do Paraguai, o pintor escolhe a pintura literário-alegórica para retratar o tema. Para o autor, “talvez pelas contraditórias sensações relacionadas à guerra no Rio da Prata, não se encontra uma encomenda ao estilo da Batalla do Avahy de Pedro Americo de 1877, expressão do sonho militarista do Imperio do Brasil”⁸.

La Paraguaya é concebida em sua segunda estadia na Europa, entre 1879 e 1883. É também nesse momento que o autor realiza outra pintura em referência ao acontecimento rio-platense: *El último paraguayo* (c. 1879). André Toral, que trata a

6 PELUFFO apud MALOSETTI, 1992, p. 158. No original: “este compromiso con su nacionalidad americana y especialmente con los ideales republicanos y democráticos extendidos (...) al campo del arte expresa estrecha vinculación ideológica de Blanes con los sectores progresistas de la burguesia nacional, que pugnaba en estos países por abrirse camino a pesar – y a veces con el favor – de los poderosos intereses del colonialismo europeo”.

7 AMIGO, 2009, pp. 1 e 2.

8 AMIGO, 2009, pp. 1 e 2. No original: “(...) tal vez por las contradictorias sensaciones relacionadas con la guerra en el Río de la Plata, no se encuentra un encargo al estilo la Batalla de Avahy de Pedro Americo de 1877, expresión del sueño militarista del Imperio del Brasil”.

obra de Blanes posterior à guerra como um boicote ao conflito, parece desconhecer a segunda obra e aponta para uma escassez de trabalhos sobre o tema. Para justificá-lo, argumenta que a posição política de Blanes o teria influenciado, já que o pintor apoiava a causa *blanca*. Toral acredita que Blanes não teria visto com bons olhos a intervenção no Uruguai, que culminou com a deposição de Bernardo Berro em 1864.

É sabido que Blanes preferia a projetada aliança defensiva do Uruguai e Paraguai à intervenção argentino-brasileira (Linari, 1993:17). Sua ligação com Urquiza, político que apoiou a aliança Paraguai-Uruguai, ajuda a entender sua simpatia, e a de muitos outros liberais uruguaios, com uma “terceira via” no Prata.⁹

Estou de acordo com Toral em relação a sua conclusão sobre *La paraguaya* (c. 1879), como alegoria de sentido moral que nos conduz à compaixão pelo vencido. Para o autor, a pintura desempenha o papel de uma “triste lembrança da brutalidade imposta ao antigo aliado uruguai pela Tríplice Aliança”¹⁰. Mas se Blanes era contrário à intervenção brasileira no Uruguai, porque teria feito uma pintura sobre a invasão a Paysandú e depois presenteado o Almirante Tamandaré com ela?

Segundo Luciana Coelho Barbosa, em sua tese *O pincel é mais forte que a espada: a construção das identidades nacionais de Brasil e Uruguai na obra de Pedro Américo e Juan Manuel Blanes (1830-1889)*, o artista, ao pintar *La paraguaya*,

(...) assume uma perspectiva que apresenta o Paraguai como “nação mártir”, o que também poderia significar que Blanes não estivesse de acordo com a representação dos paraguaios realizada por Américo. Sobre essas duas telas, o artista comunica a Maurício que: “He concluido dos cuadros bonitos: uno representa la paraguaya cantada por el Dr. Sienna Carranza, y el otro el paraguayo alegoría mía”. Vale lembrar que o poeta mencionado por Blanes foi o designado para escrever o tratado definitivo de paz com o Paraguai.¹¹

Luciana Barbosa opina que a mudança de posição em relação ao conflito, por parte de Blanes, poderia ser uma consequência da interpretação, realizada ao longo

9 TORAL, 2011, p. 124.

10 TORAL, 2011, p. 124.

11 BARBOSA, 2018, p. 220.

do conflito e com relativo distanciamento histórico, após sua conclusão¹². Entretanto, Laura Malosetti aponta para o fato de que as posições políticas de Blanes nunca o impediram de pintar temas que não estivessem alinhados a ela. Argumenta:

Já então se percebe outra constante em Blanes: sempre se situou do lado do poder político, independentemente de suas convicções íntimas: “aqueles quadros foram ditados por Urquiza” escreve seu biógrafo Fernández Saldaña, observando que Blanes evita qualquer alusão ao horror daquelas batalhas, onde em mais de uma ocasião o entrerriano sacrificou os prisioneiros de guerra. (Tradução nossa)¹³.

Mas, no mesmo texto, Laura Malosetti comenta uma faceta de Blanes que corrobora a ideia de Toral, a de um artista avesso às guerras, contemplando o programa do pintor em sua complexidade:

Pode se observar que, apesar de que nem todas suas iniciativas tenham sido exitosas, sua constante preocupação foi chegar ao grande público, muitas vezes através da comitência oficial. Cabe assinalar além disso, que boa parte de sua motivação ao encarar grandes quadros históricos foi conseguir celebridade e fama pessoal. Entretanto, esta busca por fama e dinheiro que impulsionou Blanes não se contradiz com seu profundo sentido de responsabilidade histórica. Percebeu a necessidade de impor uma paz imprescindível para o incipiente desenvolvimento econômico, fomentando a unidade nacional. Isto aparece em caráter quase programático no conjunto de suas pinturas históricas: à exaltação de glórias passadas que contribuíam a um sentimento coletivo de unidade se somam outras obras como *La Paraguaya*, *“Cómo muere un oriental”*, *“El asesinato de Varela”*, ou *“La muerte de Venancio Flores”*, entre outras, com um claro sentido de repúdio às guerras fratricidas e aos assassinatos políticos. (Tradução nossa)¹⁴.

12 BARBOSA, 2018, p. 221.

13 MALOSETTI, 1992, p. 158. No original: “Ya entonces se percibe otra constante en Blanes: siempre se situó del lado del poder político, independientemente de sus convicciones íntimas: “aquellos cuadros los dictaba Urquiza” escribe su biógrafo Fernández Saldaña, observando que Blanes elude toda alusión al horror de aquellas batallas, donde en más de una oportunidad el entrerriano sacrificó a los prisioneros de guerra”.

14 MALOSETTI, 1992, p. 162. No original: “Puede observarse que, si bien no todas sus iniciativas fueron exitosas, su constante preocupación fue llegar al gran público, muchas veces a través de la comitencia oficial. Cabe señalar además, que buena parte de su motivación al encarar grandes cuadros históricos fue lograr celebridad y fama personal. Sin embargo esta búsqueda de fama y dinero que impulsó a Blanes no se contradice con su profundo sentido de responsabilidad histórica. Percibió la necesidad de imponer una paz imprescindible para el incipiente desarrollo económico, fomentando la unidad nacional. Esto aparece con carácter casi programático en el conjunto de sus cuadros de historia: a la exaltación de glórias pasadas que contribuían a un sentimiento colectivo de unidad se suman otras obras como *La Paraguaya*, *“Cómo muere un oriental”*, *“El asesinato de Varela”*, o *“La muerte de Venancio Flores”*, entre otras, con un claro sentido de repudio hacia las guerras fratricidas y los asesinatos políticos”.



Eugène Delacroix. *A liberdade guiando o povo*. Óleo sobre tela, 260×325 cm. Museu do Louvre, Paris. 1830.

Anônimo. *Ramonita Martinez, heroína de Ita Yvate a los 15 años*. Óleo sobre tela. Instituto de História y Museo Militar del Paraguay.

Blanes realizou *La Paraguaya* a partir do poema de Dr. Sienna Carranza, no qual há uma referência sobre a “viúva da pátria”, que o pintor retratou caminhando num campo destruído pela guerra, entre cadáveres insepultos, canhões e uma carroça. No poema, vemos as figuras utilizadas por Carranza que levaram Blanes a retratar a jovem paraguaia:

Imagem de tua pátria desolada,
 Aí vais com passo dolorido, incerto,
 Resto de outra mulher, virgem violada,
 Nobre senhora ontem, serva hoje maltratada,
 Carregando em vão um coração que foi morto.
 (...)
 Vã relíquia da luta crua
 Salva aos embalos da sorte,
 Órfã, mãe solitária, viúva,
 Sei bem que tua alma permanece muda
 Desde que em outro ser te feriu a morte. (Tradução nossa)¹⁵.

15 MAGARIÑOS, 1878, p. 47. No original: “Imágen de tu patria desolada, / Ahí vas con paso dolorido, incierto, Resto de otra mujer, virgen violada, / Noble señora ayer, sierva hoy ajada, / Cargando en vano un corazon que ha muerto. (...) Vana reliquia de la lucha ruda / Salvada á los embalos de la suerte, / Huérfana, madre solitaria, viuda, / Bien sé que tu alma permanece muda / Desde que en otro ser te hirió la muerte.”

À frente da figura feminina, jaz um homem morto, cujo rosto está encoberto pela bandeira tricolor paraguaia. Próximo à sua cabeça, há um livro aberto onde se lê: “História de La República del Par [sic]”. A frase incompleta aponta para a destruição de parte da página do livro, metáfora da destruição de uma nação, que acabara de ficar incompleta também. Ao lado do objeto, supostamente encontra-se a arma do soldado morto.

A mulher caminha na solidão do descampado recém-destruído, olhando para o chão, na direção do livro aberto. Seu olhar contempla mais do que o fim de uma batalha. Nesse caso, a alegoria é precisa: a paraguaia contempla a destruição histórica de um país. Não é a cena de uma batalha específica. Não se refere a uma derrota em meio a tantas outras. Um campo arrasado e a ausência de quaisquer pessoas além da jovem, são complementados por abutres que sobrevoam os corpos a buscar o que sobrou, como na história oficial, os vencedores se apropriam dos troféus de guerra, do território, dos contratos do pós-guerra.

A mulher paraguaia, trajando roupas de camponesa, tem a blusa caída do ombro, com um grande decote quase a expor o seio, em um sinal de que seria praticamente impossível para a pintura dessa época não retratar seu corpo de forma sexualizada. Como apontou Lilian Schwarcz, esse traço é visualmente comparável a outra alegoria, *Liberdade guiando o povo*, de Eugène Delacroix,¹⁶ e a outra pintura paraguaia, de autor anônimo, reconhecida como *Ramonita Martinez, heroína de Ita Yvate a los 15 años*¹⁷.

Roberto Amigo se refere à pintura de Blanes como “una representación del Paraguay como virgen violada y tierra arrasada”¹⁸. Está descalça como os soldados

16 SCHWARCZ, 2013, p. 78.

17 Conta-se que Ramonita Martinez, ainda adolescente, liderou um grupo de soldados na batalha de Ita Yvate, com sua espada em punho. Disponível em: <<https://www.ultimahora.com/una-mujer-llamada-olvido-n2871324.html>>. Acesso em : 5 out 2021.

18 AMIGO, 2009, p. 7.

paraguaios aparecem, quase sempre, retratados. Suas mãos se encontram unidas num gesto que chega até nós como resignação ou espera. É uma lamentação serena, melancólica, cuja centralidade repousa na figura feminina, em contraponto à pintura, complementar a esta, *El último paraguayo*.

Paulo Herkenhoff, no texto *Hominis Homus Lupus*, compara a pintura *La Paraguaya* com outra do mesmo autor, *La Cautiva (1880)*. Ambas retratam uma mulher em primeiro plano, em frente a uma “escena de hombres”. Entretanto, *La Cautiva* chora e *La Paraguaya* mantém a serenidade em uma postura contemplativa. Conforme observa o crítico, *La paraguaya* ensaia um passo adiante, pela postura de seu pé, anunciando a responsabilidade da recuperação da nação entregue às mãos das mulheres. Herkenhoff considera, ainda, que *La Paraguaya*, de Juan Manuel Blanes, pode ser vista como uma resposta à pintura de Américo: “No canto inferior direito do quadro de Pedro Américo, uma mulher paraguaia vive o desespero pelo destino de seus filhos frente à derrota iminente. Blanes reconstrói o equilíbrio psicológico da mulher paraguaia frente ao trágico quadro da guerra”¹⁹. A serenidade da figura pode ser compreendida por sua postura, porque em vez de olhar para o que está atrás dela, a grande destruição de uma batalha arrasadora, ela olha para o livro de páginas abertas no chão que sugere a ambiguidade da escrita interrompida: pode significar tanto a destruição do país, quanto demonstrar a urgência de uma continuidade para essa escrita.

Por outro ponto de vista, a paraguaia caminha após a destruição já ter ocorrido. O conflito, os canhões, os bombardeios já cessaram, a morte já atravessou o lugar e deixou os sobreviventes. É para um segundo momento que a pintura aponta,

19 HERKENHOFF, 2009, p. 80. No original: “En el rincón inferior derecho del cuadro de Pedro Américo, una mujer paraguaya vive la desesperación por el destino de sus hijos frente a la derrota inminente. Blanes reconstruye el equilibrio psicológico de la mujer paraguaya frente al trágico cuadro de la guerra”.



Juan Manuel Blanes (1830-1901). *El último paraguayo*. Pintura à óleo. 100 x 80 cm. c.1879. Palacio Estévez



Arquivo fotográfico de Freddy Alborta sobre a morte de Ernesto "Che" Guevara, outubro de 1967.



Honoré Daumier (francês, 1808-1879). *Rue Transnonain, 15 de abril de 1834*. Litografia: Chine colle sobre creme. 36,5 x 55 cm. França, 1834.



Rodolfo Amoedo. *O último tamoio*. Pintura à óleo. 180,3 cm x 261,3 cm. 1883. Museu Nacional de Belas Artes (MNBA).

o pós-guerra, um imaginário que Blanes provavelmente entrou em contato através da poesia de Carranza.

El último paraguayo, então, corresponderia a uma visão, um tanto inexata, de que não havia mais homens em território paraguaio: praticamente todos eles teriam sido dizimados pelas conjunturas da guerra. Na pintura, vemos um homem estirado com a cabeça sobre uma grande pedra. Seu corpo não é um corpo de um guerreiro, está exaurido e cai morto no campo de batalha, agora desolado. No canto esquerdo da tela, o chapéu de um soldado paraguaio também se encontra caído ao chão. Ao lado direito, próximo ao corpo do cadáver, vemos destroços de um canhão. O homem veste, da cintura para baixo, a vestimenta tradicional paraguaia e se encontra descalço. Sua mão esquerda repousa sobre os restos de uma arma ou espada²⁰. Um dos pés do soldado está ocultado, uma perna está dobrada embaixo da outra. Ao longe, a paisagem deserta apresenta um céu claro, onde três aves se destacam, uma alusão à Tríplice Aliança, como sustenta Herkenhoff no caso de *La Paraguaya*?

Herkenhoff relaciona essa pintura de Blanes primeiramente ao romance de James Fenimore Cooper, *O último dos moicanos*, de 1826, e, posteriormente, a uma pintura de Rodolfo Amoedo, *O último tamoio*, de 1883, inspirada no poema épico *A Confederação dos Tamoios* (1856), de Gonçalves de Magalhães²¹, autor conhecido por ter introduzido o Romantismo no Brasil. A obra de Cooper retrata o extermínio dos índios Unca, na disputa colonial entre França e Inglaterra sobre os territórios canadense e estadunidense. Já a pintura de Amoedo faz referência a outro genocídio, desta vez do povo Tamoio, retratando o líder Aimberê, também assassinado pelos colonizadores portugueses. Entretanto, de modo diverso ao líder indígena, o último paraguaio cai com os braços ao longo do corpo, enquanto o outro tem os

20 As reproduções às quais tive acesso não tinham qualidade suficiente para precisar alguns detalhes da pintura, o que causa dúvidas sobre alguns aspectos da obra. Infelizmente, não tive acesso à obra original.

21 CAVALCANTI, p. 1, 2007.

braços abertos, numa espécie de redenção negada ao soldado caído. Sua morte é tão desgraçada como qualquer outra num campo de batalha e não teve a chance de ser comparada visualmente à de Cristo nas diversas lamentações representadas na história da arte.

Maraliz de Castro Vieira Christo sustenta que, ao contrário da pintura mexicana, na qual a história pré-hispânica era reconhecida como fonte da identidade do país, a pintura indianista brasileira “não mostra o passado pré-cabralino, tampouco cenas de conflito”. Ao representar os indígenas retirados da ficção, dava-se preferência para a abordagem de dramas pessoais, centrando na “impossibilidade de sobrevivência dos valores indígenas face à cultura europeia”²². A isso parece contrapor, nas palavras da historiadora, a existência da pintura de Amoedo, já referida.

Como nos conta a autora, os Tamoios lutaram contra os portugueses durante o século XVI, aliaram-se aos franceses entre 1554 e 1567, durante a invasão da Baía de Guanabara, perpetrada por essas nações. Na pintura, o conhecido padre Anchieta, jesuíta responsável pelos acordos de paz entre portugueses e tupinambás, acolhe Aimberê em seus braços, numa imagem pós-conflito. Segundo Ana Maria Tavares Cavalcanti, o sacrifício indígena é associado, então, à morte de Cristo, como na iconografia cristã da pietá²³.

Ana Cavalcanti também associa a imagem de Aimberê a uma litografia de Honoré Daumier, na qual está representado um massacre, *Rua Transnonain, 15 de abril de 1834*. Publicada no jornal *L'Association Mensuelle*, a cena mostra quatro corpos caídos no chão do que supomos ser um quarto. O corpo que ocupa o centro da litografia, em destaque, poderia nos fazer lembrar a posição do corpo de Aimberê, embora se assemelhe ainda mais com o último paraguaio de Blanes. Embaixo dele, a figura de um bebê com seus pequenos bracinhos estirados para fora do corpo adulto

22 CHRISTO, 2009, p. 1158.

23 CAVALCANTI, 2007, p. 2.

conferem à imagem um tom ainda mais dramático. A gravura, feita a partir do relato de uma testemunha, se refere ao massacre perpetrado por soldados do governo de Louis-Philippe (1773-1850), após a rebelião desencadeada em Paris pelos tecelões de seda de Lyon, que se revoltaram contra uma jornada de trabalho diária de dezoito horas em troca de um diminuto salário.

Poderíamos agregar a esse conjunto de imagens a fotografia realizada pelo fotógrafo Freddy Alborta, em 1967, na Bolívia, e que foi abordada no trabalho *El día que me quieras* (1997) do artista Leandro Katz. Através de *El Último Paraguayo*, temos uma leitura da fotografia de Guevara como o último guerrilheiro, o que, de fato, ele foi, nas dimensões desse tipo de luta revolucionária no continente latino-americano.

A partir da relação traçada por Herkenhoff entre *El último paraguayo* e *O último Tamoio*, devemos nos debruçar sobre os múltiplos fatores que contribuíram para a "hiper mortalidade masculina", nas palavras de Luc Capdevila, do Paraguai no pós-guerra. Não foi somente devido às batalhas que uma grande quantidade de homens morreu, mas também devido a erros estratégicos de Solano López, como a evacuação de regiões ameaçadas e deslocamentos de populações, conforme o autor enfatiza. Isso não exclui, é claro, as práticas assassinas levadas a cabo por soldados brasileiros após o fim das batalhas, mesmo à revelia de seus comandantes²⁴. O autor francês sustenta, contrariamente ao argumento de Herkenhoff, ao trazer o tema do extermínio praticado pelos colonizadores, "(...) que la noción de 'guerra de exterminio' tal como fue vehiculada para este acontecimiento desde el siglo XIX no resulta operatoria"²⁵, como foi demonstrado na introdução deste trabalho.

Embora a comparação do crítico brasileiro sobre os quadros seja acertada, a noção de extermínio deve ser revista, ante o argumento de alguns historiadores. É claro que, na representação, a escolha de Blanes vai ao encontro da ideia de um país

24 CAPDEVILA, 2010, p. 109.

25 CAPDEVILA, 2010, p. 106.

devastado e que ele, ao pintar tanto *La paraguaya*, quanto *El último paraguayo*, se associa a uma tradição que remete às lutas da colonização. Capdevila aponta para o fato de que a guerra no Paraguai teria uma “essência interestatal”, com traços de tipo caudilhesco, mais do que uma configuração internacional. O que ele chama de um ambiente pós-colonial, provocaria um ajuste de identidades

ameríndias, coloniais e modernas no seio dos grupos e dos indivíduos, e a fluidez resultante de sua construção sobre jogos de apropriação, de reconstrução e de aparência, [que] favoreceu simultaneamente a recomposição de sistemas de aliança e o desencadeamento de violências extremas que provocaram a catástrofe. (Tradução nossa)²⁶

Ainda sobre o desequilíbrio demográfico e o número desproporcional de mulheres em relação ao número de homens, o autor francês ressalta ainda a ideia de que o Paraguai seria um país de mulheres foi um mito construído pelos estrangeiros no final do século XIX e início do século XX, apropriado pelos paraguaios, e construído como um estereótipo. Capdevila sustenta que o equilíbrio demográfico não demorou mais do que uma geração, mas que uma grande circulação das mulheres na sociedade paraguaia e sua participação massiva nas atividades econômicas talvez teria deixado, em seus visitantes, mesmo depois da reconstrução do país, a impressão de que a nação ainda teria mais mulheres que homens.

Além disso, como nos esclarece o autor, durante o pós-guerra, o país acabou sendo reconhecido como “un país de placeres”, local onde os homens podiam desfrutar livremente de certas fantasias sexuais e inclusive da poligamia²⁷. Entretanto, os paraguaios incorporaram a ideia de que o país era uma nação sacrificada, “victima de un holocausto masculino”²⁸ e essa ficou sendo uma imagem nacional de grande alcance, explorada também durante o regime militar de Alfredo Stroessner. Outros

26 CAPDEVILA, 2010, p. 112. No original: “ameríndias, coloniales y modernas en el seno de los grupos y de los individuos, y la fluidez resultante de su construcción sobre juegos de apropiación, de reconstrucción y de apariencia, [que] favoreció simultáneamente la recomposición de sistemas de alianza y el desencadenamiento de violencias extremas que provocaron la catástrofe”.

27 CAPDEVILA, 2010, p. 136.

28 CAPDEVILA, 2010, p. 136.

exemplos são o romance histórico de Katharina von Dombrowski, intitulado *País de las mujeres*, e publicado em 1930, e a tese da historiadora alemã Barbara Potthast, de 1996, com o título *¿"Paraíso de Mahoma" o "país de las mujeres"?*.

Mas a ideia de que as mulheres seriam as únicas responsáveis pela reconstrução do país, segundo o historiador francês, não passou de uma representação, já que, durante o pós-guerra somente os homens participaram dos clubes eleitorais, fundaram partidos e, durante o início do século XX, os veteranos da guerra também participaram de cerimônias comemorativas organizadas pelo Estado e pela sociedade civil. Essa imagem se apoia também no fato de que os sobreviventes, envergonhados de sua derrota, contribuíram para dar lugar a outro tipo de heroísmo, tanto dos homens que morreram sacrificando-se pela nação quanto das mulheres que perderam maridos e filhos e ocuparam também um lugar de destaque no imaginário da nação, envolvendo as disputas memorialistas décadas depois.

Durante os anos de 1970, a construção de um monumento em homenagem às mulheres resultou num debate acalorado entre grupos distintos de representantes femininas da sociedade paraguaia. A disputa se deu entre a ideia de homenagear as reconstrutoras ou *las residentes*, mulheres que acompanhavam os homens durante a guerra. De toda maneira, ambos os projetos localizam a mulher no centro do simbolismo patriótico e memorialista, corroborando a ideia do extermínio masculino e do heroísmo do povo paraguaio. A proposta das feministas pela representação da *residenta* ganhou apoio estatal e foi construída, pois também oferecia uma leitura lopista da guerra, a qual o governo de Stroessner também aderira²⁹.

A história escrita, entretanto, é distinta do passado imaginado. Observou-se, também, que aquilo que foi transmitido às gerações posteriores na segunda metade do século XX coincidia mais uma vez com a ideia de que a guerra havia provocado o

29 CAPDEVILA, 2010, p. 239.



Imagem publicada no jornal Harper's Weekly, em 1870.

já citado “holocausto masculino” e um prolongado desequilíbrio demográfico. Capdevila enfatiza, desse modo, que

Continua sendo problemático o fato de que os veteranos como categoria social histórica não tenham sido dotados de um lugar na memória coletiva paraguaia. Os ex-combatentes não foram convertidos em um lugar de memória, como se o fato de haver sobrevivido fosse incompatível com o estatuto de heróis. Os mesmos aparecem então como o elo perdido entre o acontecimento e as gerações posteriores, como se a memória coletiva da guerra houvesse sido construída sem a massa dos testemunhos. (Tradução nossa)³⁰.

Sobre esta questão, Capdevila fornece um exemplo interessante no âmbito de uma investigação sobre a fundação da aldeia de Isla Guazu. Realizada nos anos 2000, a pesquisa abarcou entrevistas na região próxima a San Inacio, nas quais os interlocutores afirmavam que seus antepassados eram todos estrangeiros, que haviam imigrado ao Paraguai durante o pós-guerra. Quando os arquivos locais foram consultados, constatou-se, porém, que a maioria dos fundadores da aldeia eram ve-

30 CAPDEVILA, 2010, p. 138. No original: “Continúa siendo problemático el hecho de que los veteranos en tanto categoría social histórica no hayan sido dotados de un lugar en la memoria colectiva paraguaya. Los ex combatientes no se han convertido en un lugar de memoria, como si el hecho de haber sobrevivido fuera incompatible con el estatuto de héroes. Los mismos aparecen entonces como el eslabón perdido entre el acontecimiento y las generaciones posteriores, como si la memoria colectiva de la guerra si hubiera construido sin la masa de los testigos”.



Cuadros eróticos contemporáneos, El Cabrión, janeiro de 1872. Museo Militar de Asunción.

“Antes de la guerra / Durante la guerra / Después de la guerra (vease el texto)”

teranos de guerra. Capdevila afirma que “No transcurso de sua busca identitária, os indivíduos e os círculos familiares selecionam e inclusive inventam linhagens para fazê-los coincidir com sua própria imagem de si mesmos; os passados recompostos participam também da construção de identidades mestiças” (tradução nossa)³¹.

Esse imaginário teria sido fixado tanto nas imagens que outros países fizeram do Paraguai quanto naquelas realizadas pelos próprios paraguaios. Capdevila aponta que esse é o caso de *La Paraguaya*, e também de uma imagem publicada em 1870 no jornal *Harper’s Weekly*, mas também de outra ilustração paraguaia do periódico *El Cabrión*, em 1872, chamada *Cuadros eróticos contemporáneos*. Todas elas afirmam o mesmo estereótipo, que era parte desse imaginário, colocando em cena “a hecatom-

31 CAPDEVILA, 2010, p. 140. No original: “En el transcurso de su búsqueda identitaria, los individuos y los círculos familiares seleccionan e incluso inventan linajes para hacerlos coincidir con su propia imagen de sí mismos; los pasados recompuestos participan también de la construcción de identidades mestizas”.

be masculina” e “o mito de que ao final do conflito a nação renasceu somente com mulheres”. Se os homens tinham origem estrangeira, a filiação passaria pelas mães, sendo um “elemento estável na família mestiça matricentrada”³².

El último paraguayo, portanto, seria uma representação que corroboraria a ideia vigente nos anos 1970 e que ao mesmo tempo se insere numa cadeia de representações que estão ligadas às lutas pela sobrevivência nos tempos coloniais. Por haver escolhido essa abordagem, Herkenhoff afirma que

Blanes é o artista, no quadrilátero político da Guerra da Tríplice Aliança, que reconhece o **massacre e o genocídio**. (...) Na obra positivista de Pedro Américo, **a violência se mantém em um ponto ambíguo**: é absurda e desmedida, mas parece necessária contra o que ele avalia como a barbárie e a animalidade paraguaias. É um fato que, entre os países da Aliança, talvez o Uruguai tenha tido menos interesses estratégicos na guerra que os argentinos e brasileiros, já que nem sequer tem fronteira com o Paraguai. A pintura de Blanes mostra a solidariedade resultante de seu distanciamento crítico. (Tradução nossa)³³.

A imagem de Blanes corresponde a um certo imaginário encontrado logo no pós-guerra em palavras de muitos estrangeiros que passaram pelo país e perpetrado na segunda metade do século XX pela ditadura militar paraguaia. O pensamento de Herkenhoff pode ser localizado, dessa forma, dentro do círculo revisionista da guerra.

O distanciamento crítico, apontado na pintura de Blanes seria então um pouco anacrônico, embora concordemos que sua pintura seja solidária à nação Paraguaia e que tenha grande importância como um contraponto às pinturas de batalha brasileiras. O que Blanes promove no espectador, através de sua pintura, é uma identificação, fazendo-nos ficar de frente para dois personagens desafortunados. Somos leva-

32 CAPDEVILA, 2010, p. 146.

33 HERKENHOFF, 2009, p. 80. No original: “Blanes es el artista, en el cuadrilátero político de la Guerra de la Triple Alianza, que reconoce la masacre y el genocidio. (...) En la obra positivista de Pedro Américo, la violencia se mantiene en un punto ambiguo: es absurda y desmesurada, pero parece necesaria contra lo que él evalúa cómo la barbarie y la animalidad paraguayas. Es un hecho que, entre los países de la Alianza, tal vez el Uruguay haya tenido menos intereses estratégicos en la guerra que los argentinos y brasileños, ya que ni siquiera tiene frontera con el Paraguay. La pintura de Blanes muestra la solidaridad resultante de su alejamiento crítico”.

dos, apaixonadamente, para o campo de batalha, onde já não há mais luta. Enquanto Pedro Américo, na batalha citada por Herkenhoff, nos coloca no centro nevrálgico da luta e da "barbárie", Blanes nos faz ver o que ficou visível após o cessar fogo. Fato é que essas pinturas foram realizadas com apenas três anos de diferença. Blanes pintou-as na Europa, assim como Américo, mas ambos tinham objetivos inteiramente diferentes, como veremos.



COMO PINTAR UMA BATALHA?

O vídeo *Como pintar uma batalha*¹ é uma montagem de fragmentos da pintura *A Batalha do Havaí* (1874-1877), do pintor brasileiro Pedro Américo e outras referências iconográficas da guerra contra o Paraguai. São inseridas, sobre as imagens, legendas do tratado de pintura escrito por Leonardo da Vinci no qual o artista instrui o aprendiz sobre como pintar cenas de batalhas. A sobreposição entre texto e outros fragmentos visuais busca refletir sobre a tradição e a forma como as imagens históricas são realizadas. O contraponto sugere uma imersão na pintura do episódio de guerra aludido no título de Américo.

Procuramos, ao longo de toda a pintura, exemplos encontrados no texto de Da Vinci, de forma que a sequência do texto é que guia, como em um roteiro, a sequência das imagens. Dessa forma, a visão do quadro é substituída pela visão quadro a quadro da imagem em movimento, onde não é possível ver o todo, mas através da qual os detalhes são exibidos sequencialmente. Entre as imagens da pintura referida, interpomos outras, extraídas de jornais do mesmo período, que fazem um contraponto à cena de Américo.

O objetivo da sobreposição entre texto e imagem, nesse trabalho, era evidenciar a natureza histórica do objeto pintura, enquanto uma narrativa tomada não só de elementos da ação que se passou durante a batalha retratada, mas uma composição baseada na tradição e que não representa, portanto, a “realidade” da guerra. Em outras palavras, o trabalho constrói uma crítica da ilusão, no campo do pensamento de Bertolt Brecht em relação ao distanciamento. Como bem formulado por Didi-Huberman, esse desiludir-se em relação à representação não equivale a negá-la.

Mostrar que se mostra, isso não é mentir sobre o estatuto epistêmico da representação: é fazer da imagem uma questão de conhecimento e não de ilusão.²

1 Disponível em: <<https://vimeo.com/277796418>>. Acesso em: 2 jan. 2021.

2 DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 62.



Hortência Abreu e Ricardo Burgarelli. *Como pintar uma batalha?* Vídeo. 2018. Frames.

O vídeo faz da pintura uma série de pedaços reorganizados de forma incompleta. É uma espécie de autópsia, atendo-se a pormenores como fumaças, rastros de bombardeios, pegadas de cavalos, numa perspectiva parecida com aquela apresentada por Carlo Ginzburg em seu texto *Sinais*³. Nele, o autor apresenta o historiador da arte como um detetive, que segue pistas para descobrir a autoria do quadro, apro-

3 GINZBURG, Carlo. *Sinais: raízes de um paradigma indiciário*. Em: *Mitos, Emblemas e Sinais*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.



priando-se de traços insignificantes, como detalhes das mãos, pés, olhos, nariz, pois seriam nessas partes menos importantes que se revelariam os maneirismos do autor.

No fim das contas, não se vê a pintura de Américo. Ela acaba sendo encoberta, dando lugar a uma montagem que não faz, senão, escondê-la ou, no mínimo, transformá-la em outra coisa. Ainda assim, esse encobrimento está no domínio do mostrar.

Nesse sentido, distanciar é mostrar, isto é, desunir as evidências para melhor unir, visual e temporalmente, as diferenças. No distanciamento é a simplicidade e a unidade das coisas que se tornam longínquas, ao passo que sua complexidade e sua natureza dissociada passam ao primeiro plano. O que Brecht chama exatamente de uma *arte de historicização*: uma arte que rompe a continuidade das narrações, extrai diferenças e, compondo essas diferenças entre si, restitui o valor essencialmente "crítico" de toda historicidade. Distanciar é saber manipular seu material visual ou narrativo como uma montagem de citações referidas à história real (...).⁴

Historicizar uma pintura significaria, nesse sentido, romper com sua representação ilusionista do acontecimento, partir em pedaços a continuidade de sua narrativa para ofertar outro modo de contar e, mais ainda, outra forma de conexão entre

4 DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 63.

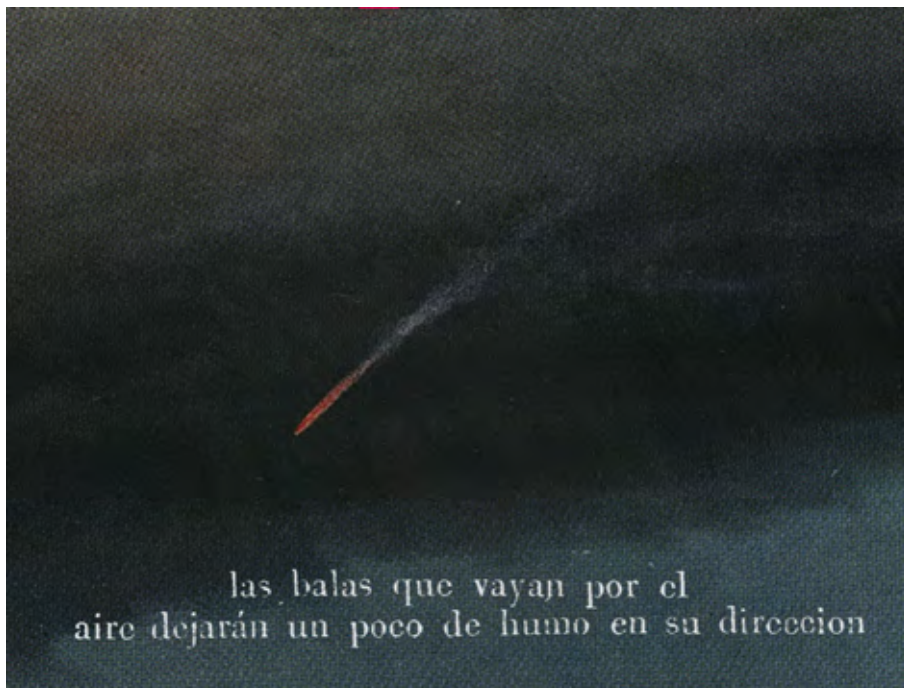
seus elementos. Ao mesmo tempo, como as imagens são colocadas sob o texto de Da Vinci, uma espécie de descontextualização é feita, colocando a pintura em função do texto e não o texto em função da pintura. Entretanto, em algum momento, o texto narra o que não aparece na pintura, ou, não exatamente da mesma forma, como quando um chapéu feminino e moedas aparecem em sequência onde deveriam aparecer apenas armas e objetos do gênero. Aí, a “mágica” é mais uma vez desfeita, já que seria impossível, também, desejar de uma pintura que ela fosse a realização estrita dos ditados de um tratado.

No início do vídeo, vemos uma paisagem um pouco esmaecida e percebemos, através da retícula, que se trata de uma reprodução. Sobre ela, a inscrição LXVII⁵, número do texto na publicação em que se encontrava o tratado. Logo, passamos a uma cena de batalha, em preto e branco, também evidentemente uma reprodução. Detalhes dessa imagem vão substituindo essa primeira cena, sendo que uma delas revela uma proximidade muito grande com a reprodução em questão, tornando a representação um pouco difícil de ser percebida, além de mostrar a retícula da imagem. Num próximo quadro, homens de luneta olham para uma espécie de mapa, oculto para o espectador, que distingue apenas algumas letras. A imagem é revelada depois, e vemos vários homens, trajando uniformes militares, a olhar (cobiçar?) o mapa do Paraguai⁶. A seguir, distinguimos uma ilustração com os dizeres: *A batalha do Havay do Drr. Pedro Americo*. A ilustração nos convence de que se trata de uma pintura de batalhas, realizada pelo autor referido.

Iniciar o vídeo com cenas de reproduções e ilustrações é um fator importante para o resto do trabalho: estamos falando de um objeto executado longe do campo de batalha, num grande ateliê, com espaço para uma pintura de 60 metros quadrados, realizada com a ajuda de assistentes. E eis o retrato do seu autor, sobreposto

5 Trata-se de uma edição de 1827: VINCI, Leonardo de; ALBERTI Leon Bautista. El tratado de la pintura por Leonardo de Vinci, y los tres libros que sobre el mismo arte escribió León Bautista Alberti. Madrid: Imprenta Real, 1827.

6 Ver página 52 desta tese.



las balas que vayan por el
aire dejarán un poco de humo en su dirección



Hortência Abreu e Ricardo Burgarelli. *Como pintar uma batalha?* Vídeo. 2018. Frames.



Pedro Américo de Figueiredo e Melo. A batalha do Avahy. Óleo sobre tela. 900 x 500 cm. Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, 1872 - 1877. (detalhe).



Gustave Courbet. O homem desesperado (Le désespéré). Óleo sobre tela. 45 x 54 cm. Coleção particular. 1843-1845.

pela imagem com a qual ele se representou dentro da pintura, com o quepe de número 33, que era, segundo Jorge Coli, a idade que tinha ao executar o quadro além da idade de morte de Cristo. O historiador também considera o autorretrato como uma assinatura, que o identificava com um soldado raso, no lugar de qualquer outro ofício da hierarquia militar⁷. Seu rosto assustado lembra o autorretrato de Gustave Courbet, que se pintou como um homem desesperado, em 1840⁸.

Jorge Coli também nos diz, em seu texto *O sentido da batalha: Avahy, de Pedro Américo*, que

Avahy se quer evidentemente, mais do que a ilustração de uma batalha. A tela encarna a guerra, os homens desvairados na luta. Ela o faz por um caráter paroxístico. Ao invés de esvaziar, a obra satura a grande superfície de excessos furiosos, dos quais participa toda a natureza, no imenso redemoinho, cujo vórtice é uma estreita abertura para o horizonte. De uma maneira surpreendente, o fluxo desmedido termina por neutralizar o herói. Na peleja violenta, tudo se mistura, tudo é arrebatado pela mesma correnteza. Nada da grande tradição presente no século XIX, quando os quadros guerreiros se organizam para sublinhar os feitos dos protagonistas.⁹

Coli nos conta que o poeta Manuel Bandeira chegou a comentar a obra, dizendo que Caxias teria, na pintura, a postura de um espectador, “contemplativa-

7 COLI, 2002, p. 121.

8 Essa pintura é conhecida como *Le désespéré* (O homem desesperado), foi pintada entre 1843 e 1845. Ela encontra-se hoje, em coleção privada.

9 COLI, 2002, p. 116.



Pedro Américo de Figueiredo e Melo. A batalha do Avahy. Óleo sobre tela. 900 x 500 cm. Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, 1872 - 1877. (detalhe).

mente turística". Para o historiador, Américo teria sentido a dificuldade em "conceber verossimilhança heroica nos tempos modernos"¹⁰. Além disso, da mesma forma como representa os comandantes tranquilos sobre o ponto alto da topografia, paraguaios suplicantes são colocados aos pés deles, de forma descontínua e abrupta. Para Coli, a abordagem de Américo o teria feito compor uma espécie de colagem, desatenta à verossimilhança espacial. Foram-se, com ela, os princípios neoclássicos de representação vigentes, dando lugar a um fluxo barroco que faz tudo se movimentar.

Fluxo barroco e colagem se encontram, então, inseridos numa pintura que acabou se tornando muito singular. Não se pode colocá-la, segundo Coli, ao lado das pinturas de batalha que geralmente agradavam ao gosto daquele momento em que foi gestada. A pintura contradiz o que se espera dela. Como se trata também de uma espécie de colagem, o vídeo da instalação não só reforça esse caráter descontínuo da representação espacial, como o leva ao extremo, em estilhaços da pintura que culminam não em mostrá-la, mas torná-la quase irreconhecível.

10 COLI, 2002, p. 117.



Aniello Falcone. Cena de batalha. Pintura à óleo. 133 cm x 215 cm. Século XVII. Museo Del Prado. Colección Real (Felipe V, Palacio de La Granja de San Ildefonso, Segovia, 1727; Felipe V, La Granja, 1746, nº 401; Palacio de Aranjuez, Madrid, pieza de música, 1794, nº 401; Aranjuez, Consejo de Estado, 1818, nº 401).



Pedro Américo de Figueiredo e Melo. A batalha do Avahy. Óleo sobre tela. 900 x 500 cm. Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, 1872 - 1877. (detalhe).

Na opinião de Coli, Américo decidiu não retratar um episódio específico da guerra, mas a guerra, em geral, pois o “redemoinho humano” criado pelo pintor engolfa o episódio, deixando a identidade do acontecimento em um plano secundário. Coli associa essa pintura ao tratado do artista italiano. Para Da Vinci, na pintura de batalha, como gênero, há certos elementos constitutivos comuns, constantes que não podem ser ignoradas em prol da singularidade do evento representado ou da reconstituição do episódio.

Jorge Coli comenta um texto escrito por Friedrich Saxl (1890-1948), no qual o autor austríaco, discípulo de Aby Warburg, aborda o tema da pintura de batalhas como um gênero, na pintura de Aniello Falcone (1600-1665). Nos diz Saxl: “Acontecimentos dramáticos, personagens heroicos podem ser o tema da arte de Falcone, mas os quadros que ele pinta não são heroicos nem dramáticos” (tradução nossa)¹¹. Os eventos retratados por Falcone são destituídos de dramaticidade, apesar dos temas serem épicos. Entretanto, ressalta Saxl, ele tampouco é um pintor anti-heroico. O artista não estaria interessado em mostrar a “verdade crua” da guerra, com uma abordagem moralista. O autor nos diz também que tanto o espírito trágico quanto o espírito épico são estranhos a Falcone. Em um dos temas executados pelo pintor, que retrata a morte do rei Saul e de seus filhos, o rei morre desesperado como qualquer homem morreria ao ser executado por seus inimigos¹².

As escolhas de Falcone para os episódios que acabou representando podem revelar uma certa preferência de seus comitentes. O pintor viveu em uma cidade que jamais presenciou batalhas, exceto sob a forma de revoltas sociais. Segundo Saxl, aqueles que contrataram Falcone eram pessoas extremamente ricas e odiadas pelo povo, mas que não se destacavam como políticos ou guerreiros. Eram apreciadores da arte realista europeia e, não tendo cada um deles desempenhado um papel he-

11 SAXL, 1939, p. 74. No original: “Dramatic events, heroic characters may be the subject of Falcone’s art, but the pictures which he paints are neither heroic nor dramatic”.

12 SAXL, 1939, p. 74.

roico em suas vidas, davam preferência para as pinturas de batalha que tinham um contorno realista¹³. Em outro comentário acerca do texto de Saxl, Coli ressalta que o autor austríaco

(...) insiste no “distanciamento” – para empregarmos uma expressão brechtiana – que Falcone introduz nos seus quadros, “esfriando” o combate, ao dispor, no primeiro plano, alguns personagens indiferentes, e ao fazer, no fundo, a refrega amudar-se e, sobretudo, eliminando qualquer lugar para o herói.¹⁴

No caso de Américo, o pintor também dispõe de alguns personagens considerados pouco importantes no primeiro plano: paraguaios seminus, a maioria de costas para o espectador, ou em escorço, a bandeira paraguaia destacando-se quase no centro da tela. Apenas o general Osório ganha algum destaque como figura reconhecível e hierarquicamente importante no episódio, apontando sua espada para o canto direito da pintura.

Mas, por mais que Pedro Américo aparentemente insistisse num tamanho diminuto para alguns heróis, como Caxias, a figura do general Osório aparece em destaque, olhando para o espectador. E mesmo que o pintor tenha escolhido se representar ao centro, o cavalo de Osório aparece num espaço claro da tela, num dos vórtices que o quadro apresenta, circundado por uma espécie de semicírculo avermelhado, formado pelos soldados paraguaios a sua volta. Seria uma preferência pelo militar favorito dos liberais?

As ligações de Américo com o Imperador e seu círculo não valem para limitá-lo à posição de um monarquista. Américo tornou-se, mais tarde, defensor de ideias liberais, como é possível observar em seu romance *Holocausto* (1882), no qual a personagem principal, Agavino, é um ex-escravizado, chamado de mulato e vítima do preconceito racial da sociedade.

13 SAXL, 1939, p. 84.

14 COLI, 2002, p. 119.

Por outro lado, a impossibilidade de nos identificarmos com esses heróis, que estão em todo caso, um pouco alheios à batalha, faz dessa pintura pelo menos uma imagem muito complexa. Enquanto a refrega em primeiro plano mostra o caos não “distanciado”, os soldados rasos passariam a ser os protagonistas, metidos na lama, no sangue e na poeira, sob o efeito “quase hipnótico do quadro”¹⁵, apontado por Lilian Schwarcz. Pedro Américo vestiu e calçou todos os soldados brasileiros (embora tivesse deixado Caxias com a farda desabotoada, por uma questão de composição), através de uma mentira que dignifica, mas deu contornos bárbaros ao inimigo que, sem demora, iria postar-se aos pés de um general quase indiferente.

Para Lilian Schwarcz, ao contrário do argumento de Coli, havia, na tela de Américo, uma clara intenção realista, uma busca pela verossimilhança¹⁶. Essa postura poderia ser justificada pela adesão ao realismo, durante o século XIX, percebido na pintura ocidental. Entretanto, a aposta de Coli é que essa pintura estaria investida de uma complexidade que a coloca em contradição com um alinhamento realista. O distanciamento apontado pelo historiador iria na contramão das intenções de verossimilhança que pretendiam dar uma forte carga de idealização e mostrar um feito heroico, passível de assimilação e identificação pelo público.

Ainda assim, é possível observar, no diálogo entre o pintor e a crítica, que muitos dos pontos discutidos estão relacionados à questão da verossimilhança e da fidelidade da representação ao acontecimento. Um dos questionamentos respondido por Américo se dá em relação a como o pintor teria retratado a chuva torrencial, narrada pelos participantes do acontecimento e que teria sido um fator decisivo na batalha. Para alguns dos críticos, parte do céu, “tão sereno em um dia de chuva como foi o da Batalha do Avahy” seria uma contradição com a descrição realizada pelas testemunhas do evento. O pintor teria rebatido o argumento, defendendo-se da acusação de “uma omissão anti-histórica”, já que, em sua representação, a chuva estava se dis-

15 SCHWARCZ, 2013, p. 11.3.

16 SCHWARCZ, 2013, p. 32-33.



Jean Louis Ernest Meissonier. Napoleão III na batalha de Solferino. Pintura à óleo. 43,5 x 76 cm. 1863.



Pedro Américo de Figueiredo e Melo. A batalha do Avaity. Óleo sobre tela. 900 x 500 cm. Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, 1872 - 1877. (detalhe).



Émile Jean-Horace Vernet. Batalha de Wagram. Óleo sobre tela. 465 x 543 cm. 1836.



Aniello Falcone. Cena de batalha. Pintura à óleo. 104 x 130 cm. 1630s (1630 - 1639). Nationalmuseum Stockholm.

sipando e isso não contradizia a veracidade do momento retratado¹⁷. Assim, por mais que o pintor possa ter usado de sua liberdade artística, até certo ponto questionável em sua dose de realismo, os argumentos em disputa e o diálogo estabelecido com a crítica se dava nestes termos. Mas é Lilian Schwarcz quem enfatiza a possibilidade de que o recurso da chuva, na pintura, tenha um caráter não só de verosimilhança, mas que também podia oferecer, para o pintor, oportunidade argumentativa. A chuva e o céu azul do fundo da paisagem poderiam representar, também, a própria natureza intervindo pela vitória da civilidade brasileira¹⁸.

Por outro lado, Lilian Schwarcz aponta também para o fato de que o distanciamento do Duque de Caxias da batalha em questão, não teria sido criticado no momento em que a obra foi apresentada ao público, pois isso não consistia em um fator de estranhamento. A posição recuada do comandante seria considerada a posição correta, em relação à hierarquia que havia no próprio campo de batalha. Dada a maior importância do comandante e sua posição de estrategista e líder, ele deveria ser resguardado do caos da batalha. As palavras da crítica realizada durante a recepção do quadro de Américo, como aponta Lilian Schwarcz, enfatizavam que o lugar destinado a Caxias e sua postura calma, demonstravam sua confiança na estratégia adotada e na vitória iminente¹⁹.

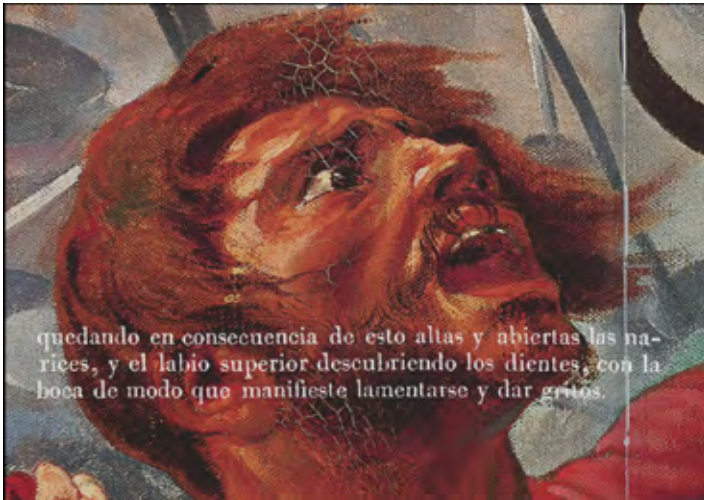
Dessa forma, também Napoleão foi retratado pelos pintores Ernest Meissonier (1815-1891) e Horace Vernet (1789-1863). A disposição de Napoleão sobre ponto elevado da geografia na região do campo de batalha parece corroborar a estratégia de Américo, ao localizar Duque de Caxias também em ponto mais elevado, apontando para a batalha ao longe²⁰. Entretanto, a comparação de Lilian Schwarcz a duas telas dos artistas franceses mencionados não considera que, no caso das duas pinturas europeias, os autores optaram por mostrar a batalha muito distante, assim

17 SCHWARCZ, 2013, p. 56.

18 SCHWARCZ, 2013, p. 57.

19 SCHWARCZ, 2013, p. 48.

20 SCHWARCZ, 2013, p. 46-47.



Hortência Abreu e Ricardo Burgarelli. Como pintar uma batalha? Vídeo. 2018. Frame.

Michelangelo Buonarotti. A alma condenada (The Damned Soul). Desenho. 35,7 x 25,1 cm. Cerca de 1525. Galleria degli Uffizi, Florence.

Giorgio Vasari. Batalha de Lepanto. Sala Regia, Vaticano. Afresco. 1572.



como nos casos apontados por Saxl. Américo optou por mostrar o caos da batalha em primeiro plano e com uma centralidade absoluta, o que não se vê nas pinturas francesas apontadas pela autora.

O vídeo realizado para a instalação acaba reforçando ou criando uma “leitura” mais próxima daquela realizada por Jorge Coli, criando interrupção entre as partes do quadro e explicitando o aspecto de montagem que o historiador havia visto na pintura. No tom descritivo da legenda, os comandantes aparecem como se estivessem apenas cumprindo seu ofício dentro da batalha, desmobilizando a assimilação destes como heróis.

Por outro lado, embora os heróis estejam um pouco alheios, outras personagens da famosa pintura de Américo ocupam o lugar das testemunhas empáticas, ou das vítimas, como é o caso do autorretrato do pintor com o olhar desesperado, ou do grupo de paraguaios em uma carroça, à direita da pintura. Tanto o olhar do soldado como o quepe de número 33, quanto as personagens que estampam o horror da guerra dentro do quadro, enfatizam, em meio ao caos fragmentado de Américo, o entrelaçamento dos atos soldadescos, cuja assimilação é predominante na cena, com as mortes causadas em meio à batalha da população envolvida numa guerra total.

Esse caos fragmentado também poderia ser lido numa outra chave, dessa vez a partir da fórmula infernal proposta por Burucúa e Kwiatkowski. As cenas em que localizamos os soldados paraguaios suplicantes ou tomados por um sentimento de horror se assemelham muito às representações apocalípticas do juízo final. Um dos exemplos fornecidos pelos autores trata-se do afresco localizado na Sala Regia, do Vaticano, pintado por Giorgio Vasari, onde “as vítimas apresentam traços demoníacos, com as bocas abertas que permitem ver os dentes e um rosto de frente que deriva do *Dannato* desenhado por Michelangelo”²¹, além da Batalha de Lepanto, também de Vasari.

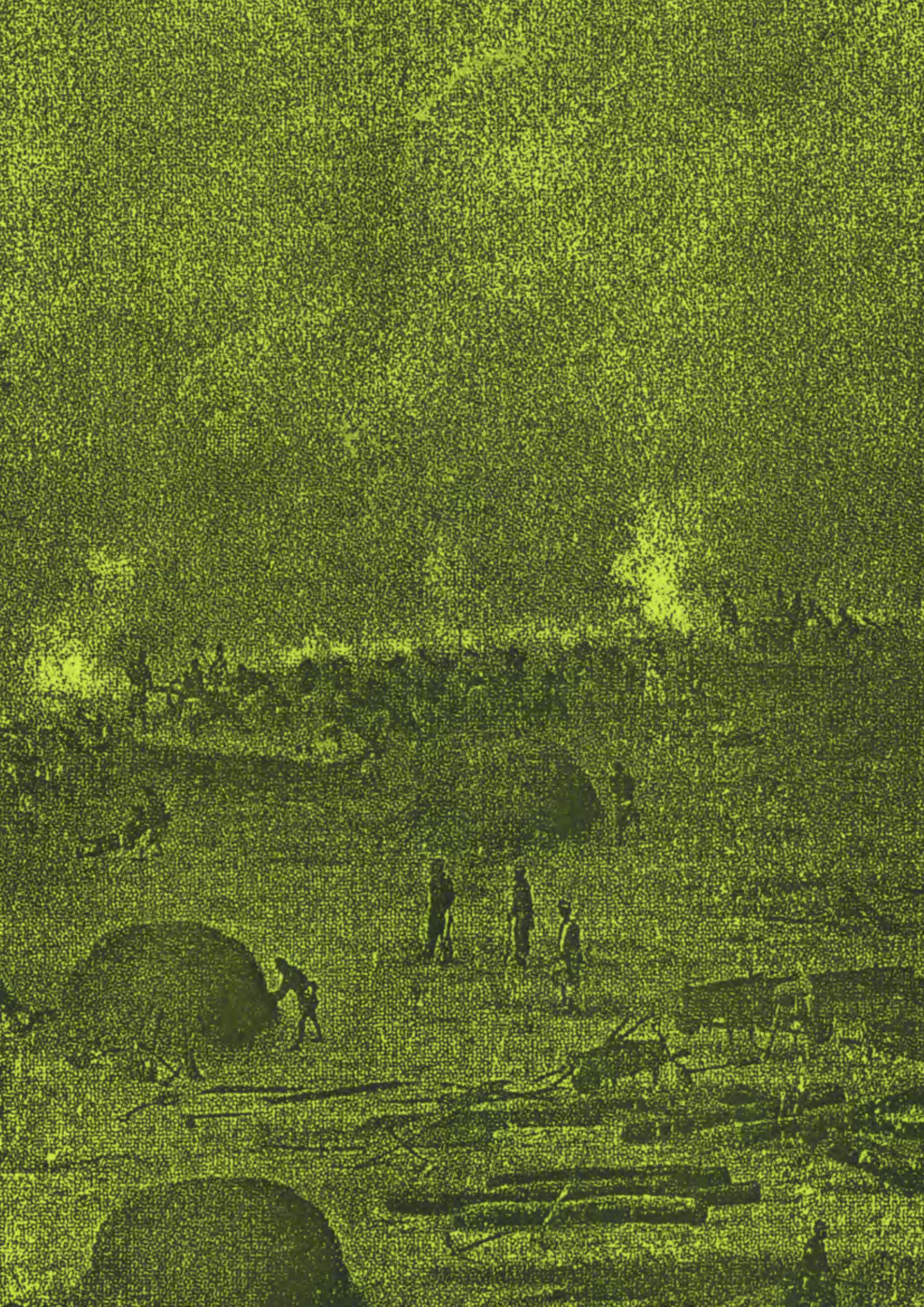
21 BURUCUA; KWIATKOWSKI, 2014, p. 159.

Da Vinci é bem específico em seu tratado, quanto à forma como devem ser retratados os vencidos nas pinturas de batalha:

Os vencidos serão pintados com o rosto pálido, as sobrancelhas arqueadas, a cara enrugada até o meio, as bochechas cheias de rugas arqueadas, que saem do nariz terminando perto do olho, ficando em consequência disso altas e abertas as narinas, e o lábio superior deixando à mostra os dentes, com a boca de modo que manifeste lamentar-se ou dar gritos. (Tradução nossa)²².

Embora Da Vinci obviamente não mencione a temática infernal, a descrição da fórmula é muito semelhante e os vencidos nas batalhas também se assemelham aos condenados ao inferno no juízo final, muitas vezes em posição de súplica, como Américo retratou alguns soldados paraguaios. Esse recurso não nos espanta, uma vez que a fórmula infernal foi usada muitas vezes para representar cenas de violência exacerbada, como no caso de massacres, inclusive em algumas ocasiões para justificar o sofrimento das vítimas como uma condenação de ordem espiritual.

22 VINCI, 1827, p. 30. No original: "Los vencidos se pintarán con el rostro pálido, las cejas arqueadas, la frente arrugada hasta hacia el medio, las mejillas llenas de arrugas arqueadas, que salgan de la nariz rematando cerca del ojo, quedando en consecuencia de esto altas y abiertas las narices, y el labio superior descubriendo los dientes, con la boca de modo que manifieste lamentarse o dar gritos".





advogado de Solano López

A cerca do índio da tribu Terena, de nome José Caetano, de quem trata o officio de VEx^a. Do corrente, cujo recebimento tenho a honra de accusar, o que sei e posso informar a VEx^a é que o dito índio com mais alguns da sua tribu, em numero de 17, procurou-me para representar que era filho do fallecido Pedro Tavares, capitão da aldeia do Ipegue, no districto de Miranda, e seo substituto, que por ocasião da invasão paraguaya não só a sua tribu, como todas as outras, e mais habitantes do districto abandonarão os seos lares e retirarão-se para os montes e bosques, onde permanecerão por 6 annos; que ultimamente, voltando os moradores a reocuparem os seus domicilios, elles Terenas encontrarão a sua aldeia do Ipegue occupada por Simplicio Tavares, por Antonio Maria Piche, o qual lhes obsta a repovoarem e lavrarem suas antigas terras e de seos antepassados; pelo que vinhão pedir providencias para não serem esbulhados de suas propriedades das quais não podião desprender-se um outro índio da mesma tribu de nome Victorino, que farda-se como Alferes, e pertence a aldêa da Nachedache, distante da Ipegue uma legoa, fez-me igual reclamão

O GRANDE NADA DOS HERÓIS

Combate, Malê! Dá três pulos aí, Saci!
 Se atira no espaço por nós, Zumbi!
 Joga a chibata, João, no mar que te ampliou!
 Ai, olha o raio de luz: Kawô¹, Xangô!
 Olha o raio de luz: Kawô, Xangô!
 Olha o raio de luz: Kawô, Xangô!
 Nosso país infeliz também pulou.
 Pulou o Brasil do tri
 Pulou e tremeu de dor
 Ao ver o pulo do gato cortado
 Cortada a perna de luz,
 Cortada a claridade do raio de Xangô

Fechou o Brasil do tri
 Tristetritrovejou de dor
 O povo pulou pra frente
 Semente o sangue do herói, semente
 Ô, pula João! Ô, Kawô, Xangô!

João como um João qualquer
 João de sangue Afro-Tupi
 De príncipe a escravo a preto-forro
 De operário a novamente herói do morro

Aprendeu a resistir
 Na favela, a tribo passa fome de cachorro
 É um osso duro de roer
 Mas toda a resistência corre em meu socorro

Na favela, a tribo passa fome de cachorro
 É um osso duro de roer
 Ma toda a resistência corre em meu socorro

1 Expressão iorubá usada para saudar ou aclamar Xangô, entidade relacionada aos raios e trovões.

Valoriza, herói, todo sangue derramado Afro-Tupi!
 Valoriza, herói, todo sangue derramado Afro-Tupi!
 Valoriza, herói, todo sangue derramado Afro-Tupi!²

Nessa letra, a que brinda mais uma vez a parceria com o músico João Bosco, Aldir Blanc homenageou o esportista João Carlos de Oliveira, corredor olímpico negro, que teve a perna amputada após um acidente de automóvel. Era conhecido como João do Pulo e se tornou herói nacional depois de ganhar medalha de ouro nos Jogos Pan-americanos de 1975. Na música, Blanc transforma João do Pulo em João Cândido (“joga a chibata, João, no mar que te ampliou!”), Zumbi dos Palmares e Saci, “Nosso país infeliz também pulou”. Infeliz, porque, além da tragédia ocorrida com João do Pulo, em 1975 estávamos vivendo sob um regime militar.

No trabalho *O grande nada dos heróis*, ao final da faixa sonora, fazemos referência a essa música, repetindo seus últimos versos. Queríamos, como Aldir Blanc, homenagear a todos aqueles afrodescendentes e indígenas que tiveram seu sangue derramado durante essa guerra, pensando que, na continuidade do tempo histórico, as lutas de cada tempo se somam, pois aqueles que retornaram da guerra alforriados, ou os povos indígenas que lutaram nessa guerra alheia, continuaram em permanente luta pela sobrevivência de seu povo, resistindo, como o fazem até o presente.

A peça sonora (<https://vimeo.com/277802796>), realizada em parceria com Ricardo Burgarelli e Fellipe Martins, é uma colagem de textos ligados à tradição oral e à poesia ou relatos de militares que presenciaram episódios da guerra. Em conexão com eles, sons de animais como bois e cavalos e o andar de carroças mostram um Brasil rural e tentam simular o som das longas travessias que os soldados faziam durante a guerra.

2 João do Pulo (1986), letra de Aldir Blanc para música de João Bosco.

No início, ouve-se o rufar de um tambor, instrumento importante nos combates, usado para criar ritmo no início das contendas e fortalecer o ânimo dos guerreiros, presente em muitas pinturas que retratam os acontecimentos dessa guerra. A peça se assemelha a uma linha do tempo em que se parte dos carros de boi até o samba de Aldir Blanc: o percurso desnuda o “grande nada” das narrativas heroicas, ao excluírem atores como os povos indígenas dos relatos oficializados.

Se intercalam duas vozes, uma masculina e outra feminina, que leem os textos, enquanto o acúmulo de sons vai ganhando uma forma caótica. A partir dessas vozes, outras se abrem para trechos em destaque, permeados de sussurros que, como numa conspiração, murmuram segredos e denúncias. As vozes também falam baixo para não acordar os que dormem um “sono sepulcral”, mas, de alguma forma, são sobreviventes retornando da jornada vazia.

Um dos textos lidos na peça, *Quem dá aos pobres, empresta a deus* (1867), de Castro Alves, foi um poema entregue ao “Ao Gabinete Portuguez de Leitura, por ocasião de oferecer o produto de um benefício às famílias dos soldados mortos na guerra”. Vale a pena transcrever aqui alguns trechos para observarmos o trabalho que o poeta dedicou à campanha para arrecadar fundos para auxiliar aqueles que perderam seus entes nas batalhas do “vasto pampa”, e que foi lido numa festa em benefício dos “órfãos do Paraguai”, em outubro de 1867³:

Eu, que a pobreza de meus pobres cantos
 Dei aos heróis — aos miseráveis grandes —,
 Eu, que sou cego, — mas só peço luzes...
 Que sou pequeno, — mas só fito os Andes...
 Canto nest’hora, como o bardo antigo
 Das priscas eras, que bem longe vão,
O grande nada dos heróis, que dormem
 Do vasto pampa no funéreo chão...

3 ALVES, 1942.

[...]

E foram grandes teus heróis, ó pátria,
 — **Mulher fecunda, que não cria escravos** —,
 Que ao trom da guerra soluçaste aos filhos:
 “Parti — soldados, mas voltai-me — bravos!”
 E qual Moema desgrenhada, altiva,
 Eis tua prole, que se arroja então,
 De um mar de glórias apartando as vagas
 Do vasto pampa no funéreo chão.

E esses Leandros do Helesponto novo
 Se resvalaram — foi no chão da história...
 Se tropeçaram — foi na eternidade...
 Se naufragaram — foi no mar da glória...
 E hoje o que resta dos heróis gigantes?...
Aqui — os filhos que vos pedem pão...
Além — a ossada, que branqueia a lua,
 Do vasto pampa no funéreo chão.

[...]

Mas, já que as águias lá no Sul tombaram
E os filhos d’águias o Poder esquece...
 É grande, é nobre, é gigantesco, é santo!...
 Lançai — a esmola, e colhereis — a prece!...
 Oh! dai a esmola... que, do infante lindo
 Por entre os dedos da pequena mão,
 Ela transborda... e vai cair nas tumbas
 Do vasto pampa no funéreo chão.

[...]

É santo o laço, em qu’hoje aqui se estreitam
 De heroicos troncos — os rebentos novos —!
 É que são gêmeos dos heróis os filhos

Inda que filhos de diversos povos!
 Sim! me parece que n'est'hora augusta
 Os mortos saltam da feral mansão...
 E um "bravo!" altivo de além-mar partindo
 Rola do pampa no funéreo chão!...

São Salvador, 31 de outubro de 1867

O título é uma epígrafe do poema *Pour les pauvres* (Para os pobres), de Victor Hugo, que por sua vez a retoma dos Provérbios: "Quem trata bem os pobres empresta ao Senhor, e ele o recompensará" (XIX, 17), conforme consta nas Obras Completas, em dois tomos, de Castro Alves.

Aldir Blanc e Castro Alves sobrevoam temas em comum: a fome, o abandono, a escravidão. Na música de Blanc, o combate é a resistência. Em Castro Alves, a luta é um grito lançado pela pátria escravista: "Parti — soldados, mas voltai-me — bravos!". Em ambas, a luta é heroica. Em Castro Alves, o que resta da guerra são os órfãos esquecidos pelo poder e as ossadas dos bravos guerreiros. O poeta baiano exalta a guerra, a luta heroica, mas percebe, após contemplar os corpos caídos, um vasto pampa coberto de cadáveres e os órfãos famintos em cenário longínquo ao da guerra.

Como Ângelo Agostini, que no raiar da luta abolicionista, divisa a cena em que um soldado negro, ao retornar da guerra, vê sua mãe sendo castigada pelo capataz do senhor de engenho, retratados na ilustração para edição de 11 de junho de 1870 de *A vida Fluminense*⁴. Em uma das paredes da instalação, acrescentamos os dizeres à imagem de Agostini: "Verás que o filho teu não foge", verso retirado do hino nacional brasileiro, que aponta tanto para a situação de liberdade dos escravizados obrigados a prestar o serviço militar, quanto para a possibilidade de fuga, muitas vezes frustrada, para milhares de negros que sonhavam com a vida nos quilombos. Ao mesmo

4 Ver página 55 desta tese.

tempo, convoca à reflexão da situação dos ex-escravizados, ao serem homenageados com medalhas pelos serviços prestados na guerra. O filho que não fugiu à luta retorna ao solo brasileiro para ver seus parentes na condição de escravizados. É preciso lembrar que a lei do Ventre Livre só seria sancionada em setembro de 1871 e o poema do poeta abolicionista, de 1867, enfatizara que a pátria era uma “mulher fecunda que não cria escravos”.

Apesar de evocar o sangue derramado e fazer referência à ascendência afro-tupi de João do Pulo, como é o caso de outro herói do esporte brasileiro, o Mané Garrincha⁵, os heróis indígenas estão ausentes da canção de Blanc. Esse é um retrato da memória brasileira, que se esqueceu até mesmo do nome de seus povos e do aniquilamento constante perpetrado por parte do Estado Brasileiro. Mas esses povos indígenas derramaram o próprio sangue nessa guerra, lutando tanto ao lado dos brasileiros quanto junto aos paraguaios e argentinos.

A escassez de representações dos povos indígenas ou a pequena percepção que se tem delas, durante todo o século XIX, é apontada pelo pesquisador Fernando de Tacca no texto *O índio na fotografia brasileira: incursões sobre a imagem e o meio*. As primeiras representações que temos foram realizadas na França, em daguerreótipo. Essas imagens fizeram parte de um amplo debate, no âmbito científico, como objeto de estudo da academia parisiense. Os daguerreótipos serviram como registro para um objeto que foi analisado, medido e apropriado pela pesquisa antropológica da época⁶.

Sabe-se que o recrutamento de povos indígenas acontece desde a colonização do continente americano, tanto pelos espanhóis, quanto pelos portugueses.

5 Na música “Flecha Fulni-ô”, Antônio Nóbrega homenageia Garrincha e fala de seu sangue de origem indígena. Além disso, esse ponto foi abordado no livro do escritor Ruy Castro, “A estrela solitária”, também citado na música de Nóbrega e na obra do jornalista Mario Lima, “A Flecha Fulni-ô de Alagoas”. Disponível em: <<https://www.uol.com.br/esporte/reportagens-especiais/garrincha-o-que-aconteceu-com-a-tribo-indigena-de-onde-saiu-a-familia-do-craque/#page1>>. Acesso em: 13 jun 2021.

6 TACCA, 2011, p.192.

Durante a guerra da Tríplice Aliança, esses viram, no envolvimento do conflito, uma maneira de negociar a permanência das terras às quais se sentiam pertencentes, mas também há evidências de que houve resistência por parte dos indígenas em acatar as ordens de alistamento. Alguns solicitavam dispensa devido a condições de saúde, havia inúmeras fugas e deserções e até ataques às forças imperiais. O envolvimento de povos indígenas no conflito se deu não só pela ação da força do exército, mas também por defesa de suas terras⁷, que poderiam acabar sob o domínio paraguaio, a partir da invasão das tropas do país vizinho em 1864.

Nas narrativas do povo Kadiwéu, descendente dos antigos Mbayá-Guaikuru e que habitam território no município de Porto Murtinho, Mato Grosso do Sul, a memória da guerra está presente na forma de relatos e da identidade de um povo guerreiro.

De fato, os indígenas Kadiwéu se apropriaram da narrativa da guerra para defender a posse de suas terras, embora hoje elas sejam muito menores do que o antigo território por onde os Mbayá-Guaikuru, ancestrais dos Kadiwéu, teriam transitado nos séculos passados. Entretanto, não há documentação sobre a doação das terras por parte do império brasileiro, como consta no relato indígena. A ausência da documentação ou fonte histórica, porém, não invalida o teor dos relatos, pois são formas distintas de produção de memória. Como argumenta Giovani José da Silva, a verdade contada pelo povo Kadiwéu, construída a partir de suas memórias, não pode ser desqualificada por ser distinta da forma como os historiadores trabalham. Os Kadiwéu conferem legitimidade a sua narrativa por meio da autoridade endereçada aos mais velhos do grupo⁸.

Segundo artigo da BBC Brasil, somente em 1984 as terras do povo Kadiwéu foram demarcadas, embora anteriormente uma medição tivesse sido realizada na

7 SILVA, 2007, p. 85.

8 SILVA, 2007, p. 87.

passagem do século XIX para o XX. Na terra demarcada, os Kadiweu convivem com outros povos como os Terena, os Chamacoco e Kinikinau⁹.

Giovani da Silva também sustenta que, no relato de alguns Kadiwéu, a guerra do Paraguai ainda não terminou. Ela estaria sendo reeditada à medida que outros conflitos surgem como desafio à manutenção de suas terras. Diante da tentativa de desqualificar seu relato e do apossamento de seu território pelos brancos, os Kadiwéu atualizam esse conflito para relatar as novas lutas, travadas agora nos tribunais. A necessidade de manter um estatuto de povo guerreiro, ou *índios cavaleiros*, como se denominam, justificaria, em parte, esse relato sobre a continuidade da guerra nos dias atuais¹⁰.

Jean-Baptiste Debret (1768 – 1848) retratou esse povo como guerreiros montados em seus cavalos, com lanças nas mãos em aquarela posteriormente transformada em litografia, publicada entre 1834 e 1839, no livro *Voyage*



Jean-Baptiste Debret. *Carga de cavalaria Guaicuru*, c.1834-1839. Litografia sobre papel. Coleção Martha e Erico Stickel / Acervo Instituto Moreira Salles.

pittoresque et historique au Brésil (Viagem pitoresca e histórica ao Brasil), após participar de missão artística francesa realizada a convite de D. João VI em 1816. A maestria com que dominavam seus cavalos passou a ser um fator de interesse para o Império nas negociações com os Kadiwéu sobre a participação na guerra. Segundo os próprios indígenas, essa participação teria sido decisiva para a vitória da Aliança no conflito. O

9 PAES, 2019.

10 SILVA, 2007, p. 90.

relato enaltece a força e a valentia desse povo, que passou a fazer uso de cavalos a partir da invasão e da ocupação de seus territórios pelos colonizadores.

Há relatos também da participação do povo Kinikinau e dos Guaná Terena¹¹, que aderiram ao conflito, numa posição clara de defesa de seu território, mediante promessas de concessão de terras¹². Apesar de serem incorporados à Guarda Nacional, os indígenas não receberam armas do exército e mesmo quando solicitaram a posse de armas de fogo, esse pedido lhes foi negado, pois havia grande receio, por parte do Império, de que isso resultasse em alguma rebelião. Em seu livro, *A Retirada da Laguna*, Alfredo D'Escagnolle Taunay relata que o povo Terena sofreu não só com a violência da guerra, mas também com a fome e as doenças. O visconde também apresenta, em números, a presença dos povos indígenas que ele reconhecia envolvidos no conflito: 216 Terena, 39 Kiquinau e 20 Laiana.

A ideia de que os indígenas teriam aderido à guerra por iniciativa própria é controversa, já que estavam expostos à violência por proximidade com o território em guerra. A promessa de concessão de terras também não foi concretizada, visto que esse povo acabou sendo desapropriado de suas terras e realocado em território muito pequeno, o que ocasionou migrações forçadas e dispersão populacional¹³. O povo terena chegou a tentar um retorno ao seu antigo território, mas a própria guerra havia transformado o local e muitos remanescentes do exército se estabeleceram ali. O loteamento de terras indígenas, levado a cabo pelo Império brasileiro também afetou vários desses povos que, após não serem mais considerados "indígenas selvagens", perderam o direito de permanecer em suas terras¹⁴.

11 É importante acrescentar, como aponta Lindomar Sebastião, que essa denominação Guaná Terena é uma categoria genérica, utilizada para nomear um conjunto amplo de povos da região do Chaco e do Pantanal, que pertencem ao tronco linguístico Aruak. SEBASTIÃO, 2016, p. 94.

12 SEBASTIÃO, 2016, p. 96.

13 SEBASTIÃO, 2016, p. 90 e 99.

14 SEBASTIÃO, 2016, p. 100.

Entre os autores que discutem a participação indígena na Guerra contra o Paraguai, há uma certa discordância digna de nota. Alguns deles sustentam que a adesão se deu em troca de presentes e concessão de terra, enquanto outros apontam para uma imposição e uso da força. No relato oral obtido através dos anciões do povo Terena, consta que houve negociação com o império, com o objetivo de manter a posse das terras reconhecida¹⁵.

Edson Silva escreveu sobre a participação dos povos indígenas Xukuru do Ororubá e Fulni-ô, ambos os povos habitantes do estado do Pernambuco e dos Wasú, habitantes de Alagoas, através de documentação e de relatos referentes aos seus antepassados. O pagamento de soldos era um dos poucos benefícios obtidos pelo alistamento, como relata Silva:

Encontramos acompanhando um ofício datado de 1865, uma relação com nomes de 82 índios "Voluntários da Pátria" da Aldeia de Cimbres, onde habitam atualmente os Xukuru do Ororubá, em Pernambuco. Informa ainda o documento que os alistados estavam deixando seus soldos em consignação para suas famílias.¹⁶

Os Xukuru se lembram de objetos trazidos no final da guerra, como quepes, medalhas, espadas, "diplomas da Guerra", roupas e outros adereços militares, além dos 'títulos de terra', trazidos por seus antepassados que retornaram da GP¹⁷. Entre os relatos do povo Xukuru, encontra-se também uma figura chamada Coragem, como a mãe na peça de Brecht, que passou a ser chamada assim por sua bravura durante os combates.

Já os Fulni-ô contam sobre o alistamento compulsório, quando o exército brasileiro tentava atrair os indígenas para levá-los à força. Elpídio de Matos, com 88 anos, conta como alguns "coronéis" foram até a aldeia pedir que os indígenas mais fortes dançassem em uma recepção para o representante do governo do estado, em troca de auxílio para a solução de problemas pelos quais vinham passando. O Pajé,

15 SEBASTIÃO, 2016, p. 96.

16 SILVA, 2015, p. 1048.

17 SILVA, 2015, p. 1052.

segundo relato, não percebeu, inicialmente, que havia ali uma armadilha para levá-los como soldados para lutar na guerra. Elpídio de Matos conta que

Ele sentiu aquilo como verdade. Só que quando ele percebeu, era um pouco tarde. Ele já percebeu na segunda volta da recepção, porque chama-se de volta, primeira volta, segunda volta, terceira volta... Na primeira volta do Toré¹⁸, eles recepcionaram os coronéis, o pessoal que estava lá. No cântico de entrada, no cântico de entrada o Pajé percebeu: 'Nós estamos sendo traídos'. Falou no Yathê: 'fujam'!... Porque nessas altura já tinham soldados com cordas para amarrá-los. 'Fujam! O único meio de vocês não serem pegos é vocês vestirem as saias das mulheres, para eles confundirem vocês com as mulheres e não levarem todos os homens'. Uns cinco conseguiram, mas eram mais novo. Os adultos, quase todos foram pegos.¹⁹

Até hoje os Fulni-ô preservam a memória desse acontecimento em seus cantos rituais, em forma de melodias que representam as vozes das mulheres, em lamentação pela partida dos seus maridos, filhos ou netos.

Também na Argentina aliada, conforme afirma Maria Victoria Baratta, o exército de Bartolomeu Mitre contou com o auxílio dos indígenas Mocovíes. Além disso, os caciques Coliqueo e Raninqueo ofereceram ajuda diretamente ao presidente argentino, que acabou sendo recusada. No discurso referido pelos indígenas, na ocasião, aludiam não à nação Argentina, mas à defesa dos territórios e da terra. Entretanto, ainda segundo a autora, nem todos os povos originários foram amistosos em relação à ideia do alistamento²⁰.

O grande número de habitantes indígenas em território paraguaio foi motivo para que, muitas vezes, se referisse ao país como uma nação de selvagens. Em *Facundo: Civilizacion y Barbarie*, publicado em 1840, Domingo Faustino Sarmiento descrevia o Paraguai como uma nação menos adiantada. Segundo Maria V. Baratta,

18 A toré é uma expressão da cultura indígena nordestina que abrange múltiplos significados. Ela costuma designar uma dança coletiva, realizada em círculo. A toré também assume o sentido de pertencimento e identidade, relacionando-se à tradição dos antepassados, pela forma como se vinculavam aos seres encantados, ou divindades, em algumas culturas indígenas, como os Xukuru do Ororubá.

19 SILVA, 2015, p. 1053.

20 BARATTA, 2018, posição 853.

a opinião compartilhada pelas elites paraguaias e argentinas corroborava a ideia de que o idioma guarani caracterizava o atraso da nação paraguaia²¹.

Sobre essa questão, no Paraguai, Luc Capdevilla relata que a guerra desestabilizou a organização política e geográfica dos povos ameríndios, não só através dos elementos de violência, mas também em decorrência das epidemias de cólera ou varíola e de pestes, quando populações inteiras foram dizimadas. No território indígena, continua o historiador, a guerra teve outros significados. Acontecimentos pré-coloniais, coloniais e pós-coloniais estiveram entrelaçados durante esse momento, devido à intervenção dos estados e aos pactos estabelecidos junto a esses povos, ou até mesmo pela resistência destes às imposições do estado no contexto da guerra. Assim, apesar do envolvimento de algumas populações, grupos inteiros permaneceram fora do conflito, recusando-se a oferecer também provisões para o exército²².

Durante a guerra, os indígenas não eram sequer mencionados nos periódicos ilustrados brasileiros. Praticamente, não há representação desses povos na forma de ilustrações. A figura que os representava, indiretamente, era, quase na totalidade dos casos, alegórica, como um estereótipo do indígena, que representava, na maior parte das vezes, a nação brasileira. Entretanto, ainda que ela representasse toda a nação, isso era feito de forma jocosa ou irônica, ou retratando o indígena como um indivíduo ingênuo.

André Toral afirma que era comum a representação de um “índio ora agigantado, ora num tamanho mais normal”²³, muitas vezes aparecendo como um doente



O coitado está doente: receitaram-lhe sanguexugas.

21 BARATTA, 2018, posição 1759.

22 CAPDEVILLA, 2010, p. 50.

23 TORAL, 2001, p. 62.

acamado, que precisava de medicamentos e cuidados. Ocasionalmente, o imperador ou um ministério atuavam como os cuidadores que receitavam remédios de origem duvidosa. Nessas representações, segundo o autor, o Brasil, figurado como um indígena seminú, era uma entidade autônoma do governo e aparecia, muitas vezes, como vítima da ação dos políticos criticados pelos periódicos.

Em uma das imagens referidas por Toral, de autoria de Angelo Agostini, observamos um Brasil crucificado por personagens políticos da época (Cabrião n. 35). Na imagem intitulada *Quadro vivo da actualidade*, o Brasil, de braços esticados na cruz, é um indígena embranquecido, caracterizado pelo cocar, vestimenta de penas e o uso de um colar. Seu corpo é retratado de forma heroica e forte, mas seu rosto esboça uma lamentação e seu olhar se dirige para cima, suplicante. Alguns homens que parecem desenhados como retratos de figuras reconhecíveis à época, seguram as cordas que levantam a cruz. Atrás deles, o cavaleiro romano, personagem da cena bíblica, aponta para a condenação do cristo brasileiro ou para os personagens que se encontram abaixo da cruz, como protagonistas da crucificação. Não eram raras as associações como essa, entre a figura utilizada para representar o Brasil e a figura de Cristo. Segundo Richard Santiago Costa,

A benevolência, os martírios e flagelos do universo cristão foram utilizados com bastante sagacidade pelos ilustradores brasileiros. O protótipo do mártir, que sofre toda sorte de abusos e violências, mas que por fim renasce, ressuscita, exercia um poder de atração quase irresistível ao universo da ilustração, ainda mais em um país majoritariamente cristão. A ligação entre Cristo e o índio/nação era de fácil assimilação pelo público em geral, aumentando o alcance das mensagens contidas nas imagens.²⁴

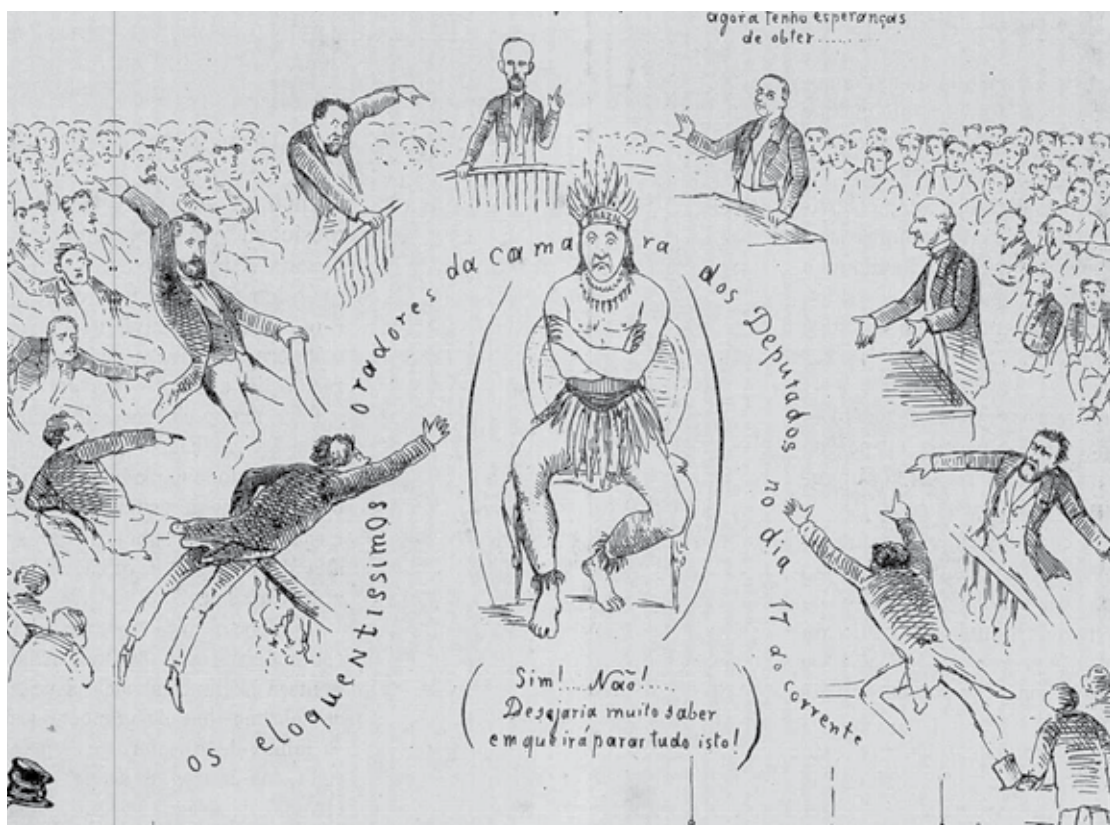
Em uma das ilustrações utilizadas para abordar a guerra contra o Paraguai, vemos um indígena ajoelhado sobre um canhão, com a mão no queixo e o olhar dirigido ao horizonte, aguardando o início dos ataques. Atrás da figura, flameja uma bandeira do Brasil. A legenda que acompanha a ilustração informa: "O Brasil espera ansioso

24 COSTA, 2013, p. 105.



Quadro vivo da actualidade,

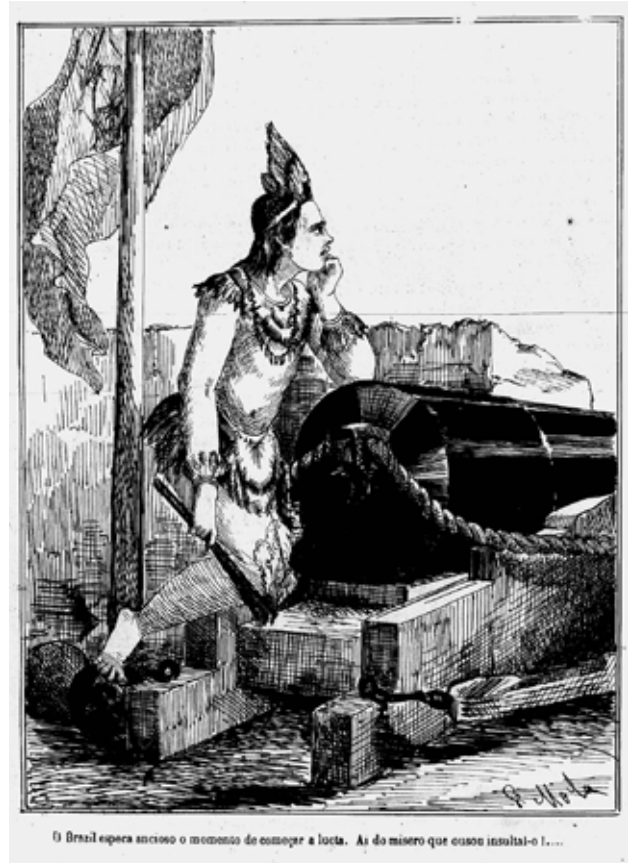
Quadro vivo da realidade (Cabrião, 02 de junho de 1867. Ano 1, n. 35).



Contradansa ministerial e seus diversos efeitos [detalhe] (A vida fluminense, 25 de julho de 1868. Ano 1, n. 30).

o momento de começar a luta. Ai do mísero que ousa insultá-lo” [sic]. Em outra imagem do mesmo jornal, fantasmas assombram a figura de um indígena que desdenha das aparições e permanece tranquilo, segurando seu arco e flecha. Aos seus pés, uma mulher se ajoelha e levanta os braços, como uma ninfa, em gesto de lamentação e desespero. É a honra nacional. Os fantasmas, representando a fome, a má-fé, a oposição e a guerra levantam os braços para assustá-los, envoltos em mantos brancos e com serpentes nas mãos.

Entre as imagens de Debret e as que figuram nos jornais ilustrados, percebemos que o indígena ora é tratado como um artigo pitoresco frente ao universal ocidentalizado, ora trata-se de uma metáfora de um Brasil vitimizado e ingênuo, que ainda precisaria ser domado, instruído, tutelado por personalidades da elite branca em que se enraizou o traço colonizador. Essa segunda representação, entretanto, muitas vezes será também rejeitada no início do século XX, conforme re-



V. Mola. O Brasil espera ansioso o momento de começar a luta... (O Arlequim, 28 de julho de 1867. Ano 1, n. 13).



V. Mola. Os espectros da atualidade. “Venham eles, que o Brasil não se apavora, porque tem consciência do que vale”. (O Arlequim, 14 de julho de 1867. Ano 1, n. 11).



Extenuado de forças, sempre envolvido nas lutas dos partidos, que debalde intenta acalmar, eis a posição do Brasil em relação à guerra do Prata (Cabrião, 31 de março de 1867. Ano 1, n. 26).

lata Toral, pois o indígena não seria a figura adequada para representar um Brasil progressista²⁵.

No *Cabrião* de número 26, encontramos uma curiosa representação do Brasil como um *Laocoonte indígena*, envolto em serpentes que representam a política saquarema²⁶ e a política progressista. Ambas as serpentes tentam sufocar o Brasil no topo de uma pedra, enquanto ao longe, no fundo da imagem, vemos a fortaleza de Humaitá com a bandeira paraguaia. A legenda enuncia: "Extenuado de forças,

25 TORAL, 2001, p. 62.

26 Saquaremas era o nome conferido aos políticos conservadores, durante o Segundo Reinado, por residirem, em sua maioria, no município fluminense de Saquarema, local onde também eram feitas as reuniões partidárias.

sempre envolvido nas lutas dos partidos, que debalde intenta acalmar, eis a posição do Brasil em relação à guerra do Prata”. Essa imagem condiz com a ideia de que o Brasil, retratado na imagem como ente abstrato, ainda que envolvido em conflito bélico com outro país do continente, encontrava-se impedido de concentrar-se no conflito, atado pelas disputas políticas partidárias que o prendiam e o mantinham à distância da guerra.

A comparação com o Laocoonte, personagem épico da guerra de Troia, devorado com seus filhos por serpentes lançadas pelo deus Apolo em vingança, é curiosa. O sacerdote da antiguidade é uma vítima dos caprichos de um deus vingativo. Na ilustração brasileira, porém, os filhos são omitidos e cabe somente ao Laocoonte brasileiro sofrer o castigo.

Georges Didi-Huberman afirma que, no Laocoonte grego, estão presentes o sofrimento físico e a violência, representada pela luta contra a serpente. Na proximidade entre o humano e o animal estaria um traço do enfrentamento das forças “primitivas”, figurado através do confronto físico entre a serpente e o sacerdote de Troia. A proximidade de ambos, revelada na imagem por serpentes que se entrelaçam nos braços de Laocoonte, quase como uma segunda pele, nas palavras do autor francês, é representação de um *pathos* trágico primitivo²⁷.

Essa leitura nos interessa, já que, no caso brasileiro, o Laocoonte é substituído pela figura do indígena, também considerado como primitivo no imaginário corrente do século XIX. Por que o sacerdote grego foi tão facilmente substituído pelo “bom selvagem” dos trópicos a fim de que uma alegoria do castigo lançado sobre o Brasil fosse constituída?



Anônimo romano, segundo um original grego do século III a.C. Laocoonte e seus filhos. c. 50 d.C. Mármore. Roma: Museu do Vaticano.

27 DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 196 – 197.



Niccolò Boldrini. Caricatura do grupo escultórico de O Laocoonte, segundo desenho de Tiziano. Coleção The Met Museum.. 1540–45.

Apresentada por Didi-Huberman, uma xilogravura do século XVI talvez possa, em parte, esclarecer essa substituição, ainda que de maneira insólita. Atribuída a Niccolò Boldrini, uma outra imagem satírica, caricatura de Laocoonte, nos apresenta um retrato exato de como essa ideia do primitivismo poderia substituir a imagem do sacerdote troiano. Realizada a partir de um desenho de Tiziano, os troianos são representados como macacos, com expressão de sofrimento acentuada, enquanto as serpentes se enrolam sobre seus corpos.

Essa representação teve muitas interpretações ao longo da história da arte. Em um artigo de 1946²⁸, Horst Janson afirma que a teoria mais atraente se tratasse daquela em que a imagem teria sido realizada como uma sátira à versão do Laocoonte feita por Baccio Bandinelli²⁹. Uma segunda explicação para a imagem seria uma crítica à exagerada devoção pela cultura clássica em Florença e Roma. Uma terceira

28 JANSON, 1946.

29 Bartolommeo Bandinelli (1493?-1560) foi um escultor florentino. Atuou como um dos principais artistas da corte da família Medici.

teoria, mais recente, segundo Janson, localizara na imagem uma crítica de Tiziano à forma como o grupo de Laocoonte o teria impressionado de forma opressiva.

Sobre a primeira teoria, Janson afirma que macacos têm sido usados, desde a antiguidade clássica, para representar copistas ineptos e imitadores ciumentos, o que teria feito Tiziano recorrer a essa ideia para ridicularizar Bandinelli. Entretanto, Janson não acha possível sustentar que Tiziano realmente teria achado a versão de Bandinelli ruim. Não sabemos como a sociedade do *Cinquecento* viu essa imagem. Se a cópia não é tão boa assim, isso só pode ser afirmado a partir da visão que temos no presente, sob os parâmetros de nosso tempo. Outra questão é que, mesmo que Tiziano quisesse criticar Bandinelli, os compradores dessa gravura também deveriam ter que apreciar a sátira concebida por ele para desejarem obtê-la.

Assim, a teoria proposta por Janson é que essa imagem de Tiziano se relacionaria com a polêmica levantada entre Vesúlio e defensores de Galeno acerca dos estudos de anatomia apresentados pelo último. Vesúlio teria criticado Galeno, por chegar a certas conclusões sobre a anatomia humana a partir da dissecação de macacos. A suposição é de que a imagem de Tiziano tenha sido realizada para corroborar as críticas de Vesúlio, quando um dos defensores de Galeno insistiu que os "erros" do mestre não teriam ocorrido em decorrência do estudo de corpos de macacos, mas do fato de que os humanos tivessem evoluído destes. Assim, na sátira, o homem da antiguidade pareceria não com a descrição da estatuária grega, mas com os animais representados. Entretanto, o fato é que as motivações para a realização dessa imagem não estão completamente esclarecidas.

Ainda assim, como se trata de uma xilogravura de traços cômicos, poderíamos supor que tivesse uma circulação mais ampla e se tratasse de uma inspiração possível para outras imagens do gênero, que substituiriam o Laocoonte grego por algum outro personagem menos "apolíneo". Apesar de que não possa ser apontada

uma derivação direta entre elas, podemos supor que existe um imaginário compartilhado do desenho cômico que as faz existir.

No caso brasileiro, poderíamos interpretar que o Brasil sofria os castigos de deus, como o sacerdote grego? Dado que a imagem se refere às serpentes que lutam com a figura indígena como “os partidos”, o Brasil seria castigado pelas lutas antagônicas, que tentam sufocar o país. O Brasil enfrentava, como corpo simbólico, a guerra externa, mas devido às lutas internas ao país, se achava praticamente impossibilitado de resolver o primeiro problema.

Na imagem brasileira, estaríamos diante de um herói que, até certo ponto, corresponde ao modelo grego, com o corpo de um guerreiro troiano, embora na versão tupiniquim o adereço do cocar, a tanga de penas e as flechas nos façam associar o herói à figura de um indígena. Vários heróis brasileiros foram compostos a partir de uma idealização do guerreiro ameríndio. Isso não seria realmente uma novidade para o imaginário do século XIX, no Brasil. A tentativa de comparação com o herói troiano não pareceria absurda, dado que *o selvagem*, nesse caso, não estaria sendo representado como correspondente à barbárie que se combatia no Paraguai. O Brasil, portanto, poderia ser figurado como um indígena, sem, com isso, dispensar sua invocação à civilidade.

Em junho de 2021, o presidente argentino Alberto Fernández fez uma afirmação que foi bastante criticada em jornais brasileiros: “Particularmente, eu sou um europeísta. Sou alguém que crê na Europa, porque, sobre a Europa, escreveu certa vez Octavio Paz, que os mexicanos saíram dos índios, os brasileiros saíram da selva, mas nós – os argentinos – chegamos de barcos. E eram barcos que vinham de lá, da

Europa³⁰. A referência a Octavio Paz foi um equívoco, já que as palavras de Fernandez diziam respeito a uma canção do músico argentino Litto Nebbia³¹.

A questão que nos interessa aqui não é somente o fato de o presidente argentino atribuir aos brasileiros uma origem selvagem que muitos cidadãos veem como ofensiva. O mandatário também nega a raiz indígena da nação argentina. Em um artigo, Ezequiel Adamovsky afirma que a Argentina é um dos poucos países latino-americanos onde as elites propuseram uma visão de nacionalidade formada por sujeitos exclusivamente brancos e europeus. Enquanto outros lugares fizeram surgir teorias sobre a mestiçagem ou sobre a democracia racial, o Estado argentino, de certa forma, sustenta até hoje que as imigrações de grandes dimensões ocorridas no final do século XIX se sobrepuseram ao traço mestiço da população. E, citando *Sarmiento em Conflictos y armonías de razas en América* (1883), Adamovsky recorda que essa construção sempre foi colocada em dúvida apesar de sua persistência³².

O indígena produzido pela cultura visual e literária do século XIX é um bom selvagem, ingênuo, mas valente, utilizado como alegoria do país, o que demonstra a eficácia da representação conferida a essa figura no imaginário das elites e nas produções artísticas que consumiam. Essa construção também se encaixou à ironia dos jornais satíricos quando precisavam descrever o país. Enquanto os males do Brasil eram sua elite política, muito criticada pelas ilustrações, a nação brasileira era boa, ingênua, guerreira, uma grande vítima das disputas políticas que a punham ora enferma, ora presa em armadilhas.

Richard Santiago Costa afirma que, durante o Segundo Reinado, o índio se tornou um símbolo nacional e que essa representação foi usada em distintos con-

30 JORDY, Stela. Presidente da Argentina diz que 'brasileiros vieram da selva'. CNN Brasil, 9 de junho de 2021. Disponível em: <<https://cnnbrasil.com.br/internacional/presidente-da-argentina-diz-que-brasileiros-vieram-da-selva/>>. Acesso em: 26 jul. 2022.

31 A frase atribuída a Octavio Paz, semelhante a essa, enuncia: "Os mexicanos são descendentes de astecas, os peruanos dos incas e os argentinos dos barcos".

32 ADAMOVSKY, Ezequiel. La agonía de la argentina blanca. Revista Anfibia, 9 de junho de 2021. Acesso em: julho de 2022. Disponível em: <<https://www.revistaanfibia.com/migracion-racismo-poder-la-agonia-de-la-argentina-blanca/>>. Acesso em: 13 jul. 2022.

textos culturais, de forma que o indígena passava a atrelar-se à imagem da nação e do Império. Nas páginas dos jornais satíricos, especialmente naqueles que buscavam criticar a monarquia, essa figura passava também a ser uma representação política combatida com humor.

Em suas palavras:

poderemos constatar que, sobre o corpo do indígena, continuamente ressignificado e reconfigurado, assentavam-se diversas formas de discurso, servindo como espécie de anteparo para mensagens políticas que raramente tratavam da questão indígena em si; acima de tudo, o índio comparecerá, nessas imagens, como representante primordial do Brasil, o porta-voz e interlocutor da nação nos mais diversos assuntos e acontecimentos. Haverá um diálogo fortuito entre artistas, jornalistas e as imagens de índios e índias em que, via de regra, a conformação corporal e fisionômica destes traduzirão "estados de alma" do país, por assim dizer.³³

Assim, sobre o corpo indígena, projetava-se a nação, mas não somente como um ente abstrato. Em cada uma das ilustrações, essa personificação da pátria articula os problemas nacionais, atualiza o leitor sobre acontecimentos muito diversos e expressa as muitas das frustrações experimentadas pelo povo, em face de uma classe política sedenta de poder.

Esse corpo experimenta, nas versões satíricas, um traço muito menos idealizado do que na maior parte da pintura romântica acadêmica do século XIX. Isso porque o traço gráfico da sátira não está comprometido com a ilusão, mas com a quebra da expectativa que o humor gera. Entretanto, essa moldagem do corpo indígena, apesar de burlesca, ainda joga com a ideia do bom selvagem, agora utilizada para criticar a política nacional. Isso somente enfatiza a maleabilidade da representação desse corpo, excluindo os sujeitos a que supostamente se referem. Através do estereótipo, a invisibilidade dos povos indígenas é revivida muitas e muitas vezes.

Uma das fotos do acervo do Museu do Índio, de autoria do major Luiz Thomaz Reis, retrata Terenas fardados com uniformes da Guerra do Paraguai. A imagem

pertence ao arquivo da Comissão Rondon. Nela, vemos um homem em pé, com o corpo parcialmente de lado, que nos olha diretamente. O outro, mais velho que o primeiro, está sentado ao seu lado sobre uma pedra. Este veste uma farda mais imponente, denotando um posto superior ao do companheiro de fotografia. Ambos calçam sapatos ou botas de couro e olham para nós sem sorrir, com os semblantes cansados.

Essa imagem foi registrada durante o Serviço de Inspeção de Fronteiras, subordinado ao Estado-Maior do Exército, criado em 1927, durante o governo de Washington Luis. O programa previa a inspeção das fronteiras brasileiras com o objetivo de exercer vigilância e executar programas de povoamento. O general nomeado para estar à frente das ações foi Cândido Mariano da Silva Rondon. O fotógrafo da imagem, Luiz Thomaz Reis, foi um dos mobilizados por Rondon para participar da missão. Segundo de Tacca, Reis, o principal assessor para a produção fotográfica e cinematográfica, era oficial engenheiro, formado na Escola Militar da Praia Vermelha, no Rio de Janeiro, assim como Rondon.

Denise Portugal Lasmar observa uma relação entre a Guerra do Paraguai e a Comissão Rondon, pois o envolvimento nesse conflito despertou a atenção sobre as fronteiras brasileiras a oeste e suscitou, entre as forças armadas, o interesse de “aparelhar o Exército para cumprir seu dever de defesa e integração da nação”³⁴. O Brasil, nesse momento uma República, viu-se em meio à urgência de ocupar as regiões fronteiriças e levar até seus confins ferrovia e telégrafo. A Comissão Rondon foi apenas uma das missões criadas para esses fins.

É provável que essa imagem dos Terena possa ser localizada entre um grupo específico, uma “categorização da imagem do índio brasileiro pela Comissão Rondon” na qual percebemos a

34 LASMAR, 2008, p. 21.



REIS, Luiz Thomaz. Índios Fardados: Terenas trajando uniforme militar da Guerra do Paraguai.: Comissão Rondon. 1 Negativo de Vidro, 13 x 18 cm., p&b. Documentário produzido pela Comissão Rondon. Filme 73.7. Caixa 73. Álbum SPI - IR6. CRNV0569.

construção imagética da existência de grupos tradicionais que aceitam a nacionalidade da bandeira e de outros símbolos da nação reconhecendo, em alguns casos, a fronteira nacional. Da mesma forma, os fotogramas e as fotografias se mesclam na exploração das últimas fronteiras, e os filmes *Inspetorias de Fronteira* (1938) e *Viagem ao Roraimã* (1932), junto às fotografias, são exemplares da condução para uma integração do índio pela ação civilizatória do Estado, na qual a imagem simbólica do índio fronteiriço ao lado da bandeira nacional marca a existência de um índio brasileiro, e não somente índio.³⁵

Dessa forma, retratar os indígenas Terena fardados fazia parte da tentativa de enquadrá-los como participantes da comunidade nacional brasileira. A iniciativa de Rondon em realizar registros filmicos, além de descrições das ações realizadas durante as missões, posterior ao empreendimento de Edgar Roquette-Pinto (o primeiro a realizar filmagens durante suas pesquisas antropológicas no interior do Brasil), foi de imensa importância para a constituição das primeiras coleções do Museu do Índio e para garantir apoio ao seu empreendimento³⁶.

Marc Henri Piault afirma que, no filme *Ao Redor do Brasil – Aspectos do interior da das fronteiras brasileiras* (1932), durante a visita de Rondon aos índios Carajás da ilha do Bananal, a imagem é construída como uma chegada triunfal de um guia civilizacional, e corrobora as ideias de de Tacca, segundo as quais as representações realizadas durante as missões conduzem do índio genérico selvagem ao índio pacificado e prossegue em direção ao índio genérico integrado e civilizado³⁷. Nas suas palavras: “O filme com esse título é absolutamente significativo da inscrição no imaginário imemorial da passagem da indianidade para a identificação brasileira”³⁸. O destino indígena, então, estaria, aparentemente, sempre fadado a um mito constantemente encenado do descobrimento desse espaço da indianidade que, em múltiplas fases, constrói a apropriação da memória indígena pelo povo brasileiro.

35 TACCA, 2011, p. 209.

36 PIAULT, 2001, p. 88.

37 PIAULT, 2001, p. 95.

38 PIAULT, 2001, p. 96.

As imagens oferecidas por Rondon tinham, então, o objetivo de oferecer “ao futuro espectador brasileiro imagens daquilo que constituía as bases originais de uma cultura nacional, a representação de uma espécie de *a priori* ‘natural’ da fundação, formação, transformação e progresso que propõe a criação da primeira República brasileira”³⁹. Tanto as imagens quanto os objetos coletados pela missão se converteram, então, na representação da pré-história brasileira que os militares da Primeira República souberam bem trazer à luz para demonstrar seu propósito de progresso e modernidade. Evocando José Bonifácio de Andrada e Silva, humanista que teve papel marcante na independência do Brasil, faziam coro ao velho estadista, para quem os indígenas seriam os legítimos donos do território brasileiro.

39 PIAULT, 2001, p. 96.



Lot 1
Photo 7

LA GUERRA CONTRA EL PARAGUAY



BATE Y C^o W.

MONTEVIDEO

PRISIONEIROS PARAGUAIOS VENDIDOS COMO ESCRAVOS

OS PRISIONEIRO

Três das imagens escolhidas para compor *Sobre este mesmo chão*¹ são fotografias de soldados paraguaios ladeados por oficiais da Tríplice Aliança. Entre elas, a fotografia a qual me referi no início deste trabalho, que retrata um oficial brasileiro ao lado de um paraguaio, representado como prisioneiro de guerra.

Segundo André Toral, no livro *Imagens em desordem*, durante o conflito estabelecido contra o Paraguai, houve intensa circulação de fotógrafos nas capitais das províncias dos quatro países envolvidos. Muitos retratos foram produzidos nesse momento, por autores que até hoje permanecem anônimos.

A produção de imagens da guerra fora beneficiada pela possibilidade de realização da cópia sobre papel albuminado a partir do negativo de colódio úmido, entre os anos 1860-70, posteriores à invenção do daguerreótipo, que só permitia uma única cópia em metal do registro fotográfico. Com a cópia em papel, os preços também se tornaram mais acessíveis, além da maior possibilidade de reprodução dos originais. Foi assim que não só proliferaram os chamados *carte-de-visite*, patenteados em Paris pelo fotógrafo Adolphe Disderi em 1854, pequenos formatos que podiam ser trocados ou oferecidos como presentes, como as fotografias que cobriram a guerra. Segundo o estudioso argentino Miguel Cuarterolo, eles foram introduzidos em Buenos Aires por Federico Artigue, em 1856². A popularização da fotografia através destes pequenos cartões tornou possível a criação dos álbuns fotográficos, onde se podia colecionar as diversas fotografias compradas, trocadas, remetidas através de cartas, ou recebidas como presentes.

Os estúdios situados nas grandes cidades eram, em sua maior parte, propriedade de estrangeiros, a maioria deles norte-americanos, mas também alemães, portugueses e franceses³. Esse dado nos leva a pensar que as imagens produzidas

1 Ver página 175.

2 CUARTEROLO, 1995, p. 98.

3 TORAL, 2011, p. 79.

durante esse momento estavam carregadas de traços imperialistas, como tentaremos esmiuçar.

A maior parte da produção de retratos, segundo Toral, destinava-se a capturar a imagem de autoridades, tipos “pitorescos” e homens e mulheres de classe média urbana⁴. Inclusive o uso da palavra pitoresco nos revela algumas coisas. Ela designa os tipos sobre os quais se interessava produzir pintura (pitoresco vem da palavra italiana *pittresco*, que quer dizer pictural, pinturesco). A viagem pitoresca de Debret, por exemplo, tem o sentido de uma missão artística, já que estava no cerne dessa missão a ideia de uma documentação visual por meio de desenhos e aquarelas. Entretanto, pelo fato de ser uma viagem de um cidadão estrangeiro para registro de tipos e situações desconhecidas para a maior parte da população europeia, essa palavra começa a carregar outros sentidos. Esses tipos eram, obviamente, figuras exóticas pelas quais os estrangeiros tinham curiosidade, pois não representavam o padrão dominante europeu, daí a popularidade dessas imagens.

Muitos álbuns fotográficos desse tipo têm origens em viagens de europeus às Américas, onde se fazia o registro de costumes e paisagens, que resultariam no chamado material pitoresco, vendido em retorno aos seus países de origem⁵. Assim, poderíamos entender que o surgimento desses álbuns têm ligação, também, com a iniciativa dos colonizadores em levar para a Europa artefatos pilhados dos países onde se exercia ocupação. Esse costume se estabelece como prática imperialista, depois difundida dentro do território sul-americano. Durante a guerra, ela será conduzida através da produção visual realizada como registro dos povos indígenas e da população negra, que participaram do conflito, ou da população paraguaia, como também dos lugares destruídos pela ocupação militar.

4 TORAL, 2011, p. 80.

5 TORAL, 2001, p. 79.

Os álbuns dos quais temos conhecimento hoje e que datam do momento da guerra pertenciam a personalidades importantes, como Bartolomeu Mitre e Dom Pedro II⁶. Outros pertenceram a militares ou colecionadores civis. São eles que detêm o maior acervo desse registro fotográfico realizado durante a guerra, incluindo fotografias de prisioneiros ao lado de soldados.

Segundo Sebastián Diaz-Duhalde, os álbuns compilados durante a guerra contra o Paraguai são fruto de uma seleção pessoal de fotografias, compradas pelos consumidores, a partir dos registros realizados pelas companhias e fotógrafos que se voltaram para a produção dessas imagens. A dinâmica que marca a circulação dessas fotos está composta por escolhas pessoais e afetivas em torno de uma mercadoria (fotografia sobre papel), que fazia parte da esfera familiar e íntima, assimilada em torno da memória pessoal, das múltiplas biografias dos que estavam representados ou dos que se interessavam por essas biografias. Esse é o caso dos comandantes e figuras ilustres da guerra, os já citados D. Pedro II, general Venancio Flores e Bartolomeu Mitre.

O material que nos fornece informações para entender como a circulação dessas fotografias se dava é escasso e se compõe de cartas ou anotações testemunhais daqueles que participaram do conflito. Como comenta Diaz-Duhalde, para que chegassem até nós, essas fotografias sofreram uma espécie de seleção do tempo, sobreviveram à guerra e também foram transmitidas a partir da esfera de relações afetivas e doméstica dos envolvidos⁷. Pode se inferir daí que muitas das imagens foram perdidas e outras foram dispersas em várias instituições que se encontram hoje, entre elas museus, bibliotecas e outros acervos, os quais não são responsáveis pelas dinâmicas de dispersão dos objetos que constituem hoje seus arquivos.

6 TORAL, 2011, p. 82.

7 DIAZ-DUHALDE, 2012, p. 12.



Anônimo. Paraguaio trazidos de Ibiyqui como prisioneiros. *Excursão ao paraguai, 1869.* Acervo da Fundação Biblioteca Nacional, Brasil.

Em relação à dispersão desse conjunto de imagens, o pesquisador uruguaio Alberto del Pino afirma que havia vários motivos para esse fato. Além da perda dos negativos pela ação climática no teatro de operações, o fechamento das companhias comerciais onde estavam os materiais originais causou a perda de boa parte dos negativos e das primeiras cópias. A morte dos proprietários das coleções originais também justifica a dispersão dos acervos, devido à venda ou doação dos arquivos a diferentes repositórios públicos ou privados que muitas vezes não puderam realizar a localização da totalidade do material⁸.

No acervo da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, encontramos uma série de retratos de prisioneiros, que fazem parte dos álbuns já mencionados. Em um de-



Soldado paraguaio preso por oficial brasileiro. Entre 1865 e 1870. Foto: carte de visite: papel albuminado, p&b; 9 x 5,7. Álbum de retratos e vistas referentes ao Paraguai. Acervo da Fundação Biblioteca Nacional, Brasil.



Soldado paraguaio preso por oficial argentino. Entre 1865 e 1870. Foto: carte de visite: papel albuminado, p&b; 9 x 5,6. Álbum de retratos e vistas referentes ao Paraguai. Acervo da Fundação Biblioteca Nacional, Brasil.

les, vemos seis homens descalços, vestidos com seus *chiripás*⁹, alguns portando um *poncho* e usando chapéus. A visão que temos deles é frontal, embora alguns tenham ficado em segundo plano na fotografia. No canto direito da foto, percebe-se que foram fotografados com um telão ao fundo. A legenda da fotografia informa: "Prisioneiros paraguaios vindos do Ibiquí". Essa fotografia está presente no álbum *Lembrança do Paraguai*¹⁰, que contém imagens muito diversas, desde fotografias de acampamentos, embarcações, tomadas de Assunção, paisagens e procissões.

Em outro conjunto, intitulado *Álbum de retratos e vistas referentes ao Paraguai*¹¹, encontramos um *carte de visite* com a descrição "Soldado paraguaio preso por oficial brasileiro". Nessa imagem, um prisioneiro muito jovem que posa com as roupas paraguaias características, aparece descalço, com um pequeno chapéu de soldado. O oficial brasileiro, trajando a roupa do exército e com um chapéu que não faz parte da vestimenta militar, segura uma espécie de lança em uma das mãos, empunhada na direção do prisioneiro. Ambos estão de frente

9 Chiripá designa uma vestimenta tradicional da cultura gaucha, muito utilizada durante o século XIX e que tem variantes de acordo com a região. O chiripá paraguaio, de origem indígena, constitui-se basicamente de um pano enrolado na cintura, como uma saia cuja altura pode variar.

10 Nas informações do acervo, constam os nomes dos fotógrafos e firmas: Carlos Cesar, Agostino Forni, Frederico Trebby, Galeria Universal de Carlos Cesar e Trebby y Cia.

11 Ao álbum é atribuída a colaboração de Carlos Cesar, D., Ch. Agostino Forni, Bartolomé Loudet, Frederico Trebbi, Erdmann y Cattermole, Estabelecimento Photographico Progresso, Fotografia Buenos Ayres, Galeria Universal de Carlos Cesar e Trebby y Cia.

para o fotógrafo. O soldado fez retratar-se armado, com a postura de um lutador, embora de um modo rígido que em vez de indicar o movimento da luta, revela ser o resultado de uma pose. Nas palavras de André Toral, o brasileiro provavelmente teria sido membro da cavalaria gaúcha e a precariedade da foto revelaria que tivesse sido feita em um acampamento de campanha, talvez em Tuituti onde por mais tempo as tropas estiveram aguardando¹².

Um outro retrato no mesmo álbum nos mostra um oficial argentino com um homem paraguaio descalço, fotografado como um soldado, portando sua espada e as roupas do exército inimigo, além do *chiripá* característico. A fotografia nos revela todo o corpo de ambos os fotografados, cujo fundo parece ser uma paisagem de um acampamento. O soldado argentino apoia sua mão no ombro do paraguaio, revelando uma proximidade com este, não percebida na fotografia do oficial brasileiro.

Também há uma outra fotografia, do álbum *Excursão ao Paraguay: [Álbum de retratos brasileiros e paraguaios e vistas dos locais de batalhas]*, no qual podemos observar a já mencionada imagem que utilizei no trabalho intitulado *Clareza sem rigor* [ver página ...]. Além dessas imagens, encontramos no mesmo álbum um retrato de um soldado, desta vez nomeado como Gabino Flores, que teria sido feito prisioneiro em Uruguaiana. Abaixo do retrato foi escrito à mão: "Soldado paraguaio Gabino Flores, prisioneiro em Uruguaiana. Tem 32 anos de idade. Natural da vila de Santa Maria. Mandei tirar este retrato em Porto Alegre, em 27 de abril de 1867".

Também faz parte desse álbum outro retrato, com a descrição: "Tenente paraguaio, preso em Uruguaiana". Uma outra imagem do mesmo álbum aparece assim legendada: "Soldado paraguaio Antonio Gomes, prisioneiro em Uruguaiana. Tem 21 anos de idade. Natural da vila de Jaguarão, no Paraguai. Mandei tirar este retrato em Porto Alegre, em 27 de abril de 1867". Como podemos observar, pelos menos três

12 TORAL, 2011, p. 87.



Luiz Terragno. Soldado paraguayo Gabino Flores, prisioneiro em Uruguayana. Foto: papel albuminado, p&b. 1867. Excursão ao Paraguai : [Álbum de retratos brasileiros e paraguaios e vistas dos locais de batalhas]. Acervo da Fundação Biblioteca Nacional, Brasil.



Luiz Terragno. Antonio Gomes, soldado paraguayo, 1867. Excursão ao Paraguai, 1869. Acervo da Fundação Biblioteca Nacional, Brasil.

prisioneiros de Uruguaiiana foram retratados, o que é um número significativo para uma mesma localidade e num mesmo álbum, perante a quantidade de imagens de prisioneiros que temos. Segundo Toral, a rendição da coluna de Estigarribia, que ocasionou a prisão desses soldados, data de setembro de 1865. Os prisioneiros foram levados até Porto Alegre e lá foram fotografados somente em 1867¹³.

Tanto Antonio Gomes como Gabino Flores foram representados também em outros dois retratos, desta vez de corpo inteiro. Os oficiais paraguaios aparecem em frente a um telão com ornatos florais e arquitetônicos. Gabino Flores, trajado com o chiripá, calçado, e com o que seria talvez o seu cajado de soldado sobre um dos braços, está de frente para o fotógrafo com o outro braço apoiado na cintura, e encara o espectador com o ar sério de um sobrolho franzido. Antonio Gomes posa com a mesma postura de Flores, com quase os mesmos trajes, mas em sua mão leva

13 TORAL, 2011, p. 86.

provavelmente um *poncho*. Seu olhar é muito penetrante e sua boca quase ensaia um meio sorriso, mas poderíamos supor nesse rosto uma espécie de contração indicativa do tempo esperado para ser fotografado?

A rendição de Estigarribia, em Uruguaiana, foi feita sob acordo com a Aliança. Nesse acordo, era previsto tratamento prescrito aos prisioneiros de guerra para os soldados, enquanto os oficiais poderiam escolher residência, receberiam sustento do exército aliado e poderiam andar armados. Assim, os prisioneiros foram distribuídos entre os três exércitos da Aliança, nos quais foram incorporados como soldados, recebendo um soldo ou tiveram destino diferente, fugindo ou procurando meios de sobreviver a qualquer custo. A maioria dos prisioneiros acabava trabalhando como serventes, realizando trabalhos domésticos ou como peões¹⁴.

Uma outra imagem nos surpreende com a legenda grafada em letras maiores "Los asasinios de Humaitá" e, em seguida, com letras pequenas: "ejecutados el día 6 de noviembre 1874". Sob cada um dos homens retratados, um número e o nome que corresponde a cada uma delas. Ventura Poaez, M^l Gutieres, Ed^o. Ayala, Nic^{as} Villasanti,



Luiz Terragno. Gabino Flores. Foto: papel albuminado, p&b ; 14,3 x 9,5 cm. 1865-1867. Acervo da Fundação Biblioteca Nacional, Brasil.



Luiz Terragno. Antonio Gomes, soldado paraguayo. Foto: papel albuminado, p&b ; 14,3 x 9,5 cm. 1865-1867. Acervo da Fundação Biblioteca Nacional, Brasil.

Vos assassinos de Humaitá executados dia 6 de Novembro 1874.



Soldados paraguaios em Humaitá, executados no dia 6 de novembro 1874. Foto: papel albuminado, p&b; 13 x 19 cm em cartão-suporte. 1874? Acervo da Fundação Biblioteca Nacional, Brasil.

Lino Casafins. Atrás de cada um destes homens que foram nomeados na fotografia, há mais cinco homens de pé, uniformizados e armados, como consta na descrição do acervo. Esses homens, provavelmente soldados aliados, não foram nomeados. Os prisioneiros encontram-se atados por espécies de grilhões que prendem seus tornozelos. Estão sentados, a maioria deles com as mãos unidas entre as pernas e se vestem de maneira diversa.

A descrição da imagem é mais estarrecedora, pois se trata dos "assassinos de Humaitá", executados por outros soldados. Precisamos nos perguntar por que, nesta imagem, alguns homens que matam são acusados de assassinato, enquanto outros, que também o fazem, não são. Trata-se da justificativa da guerra, que naturaliza a morte do inimigo, cuja vida é considerada matável, no lugar de outras vidas que



Paraguaios retratados como prisioneiros. 1866. *Acervo Biblioteca Nacional de Uruguay.*

devem ser preservadas. Os prováveis executores de cada um dos prisioneiros, que se encontram na foto, não parecem exatamente entusiasmados com o ato, que deveria ser heroico. Sua postura corporal revela oficiais cansados e abatidos. A fotografia é anônima e não há indicações de que tenha pertencido a nenhum álbum do acervo.

Uma imagem do arquivo da Biblioteca Nacional do Uruguai, atribuída a Esteban Garcia por André Toral, revela uma quantidade maior de prisioneiros, localizados em um mesmo edifício. A descrição da fotografia, no acervo virtual, informa somente que eles são prisioneiros paraguaios e a data da fotografia, 1866. Na parte superior da imagem, entre quatro colunas, vemos soldados negros, uniformizados, apoiados nas vigas e para-peito. Um deles está sentado na varanda desse segundo andar, com os pés para fora do edifício. Eles olham para o fotógrafo e seus corpos apoiados apontam para uma espera fotográfica ou parte do ofício de guarda. Abaixo deles, à frente dos arcos do edifício, os prisioneiros paraguaios, mal vestidos e descalços também posam para a fotografia, frontalmente, alguns em pé, outros sentados no chão. Olhando detidamente para cada um desses homens, percebemos que alguns apoiam um dos braços em tipoia. Outro recebeu uma faixa no rosto, devido a algum ferimento. Todos eles foram retratados usando chapéu.

Na apresentação dessa fotografia, recorro ao procedimento simples do recorte e da montagem para corromper o sentido original da imagem e conferir individualidade a estes homens fotografados como um grupo de prisioneiros. Talvez o fotógrafo quisesse























Retrato de los Prisioneros Paraguayos tomados en la loma Valentina.

Julio Pelvilain. Retrato de paraguayos tirado em um acampamento em loma Valentina. Litogravura, p&b ; 25,5 x 36,7 cm. 1871. Acervo da Fundação Biblioteca Nacional, Brasil.

registrar as más condições em que estavam, devido à guerra, à imprudência do dirigente de seu país, ou simplesmente, estivesse “mostrando” o que é a guerra e suas consequências, como ela deveria ser, “naturalmente”. Não sabemos. O que se destaca é que, ao contrário das imagens de prisioneiros retratados individualmente, ou ao lado de seus novos “senhores”, essa fotografia confirma uma realidade mais coletiva, não se tratando de um retrato individual. Quantos foram feitos prisioneiros? Também não sabemos. Nem o que ocorreu a cada um deles após essa fotografia. São perguntas sem respostas. O que “sabemos” é o que nos fornece uma legenda que tanto categoriza esses homens como prisioneiros e os destituem de suas vidas supostamente livres, como ignora os soldados acima deles, provavelmente brasileiros que faziam a guarda do local.

A próxima imagem é uma litografia de Julio Pelvilain, a partir de desenho de Adolf Methfessel. Pelvilain copiou os desenhos do pintor suíço para publicação no livro *Bosquejos de la Guerra del Paraguay* de Alberto Amerlan. As imagens também parecem ter sido publicadas em *La Tribuna* e no *Álbum Methfessel: Escenas de la Guerra del Paraguay*.

Na legenda da imagem, lemos: "Retrato de los prisioneros paraguayos tomados en la Loma Valentina". Visualmente, percebemos alguns indivíduos paraguayos sentados e em pé. Estes estão em primeiro plano, enquanto observamos, ao fundo, a imagem de um acampamento de guerra e um conjunto de coqueiros em meio à paisagem. Sentados como em um *dejaneur sur l'herb*, estão dois soldados paraguayos e, entre eles, uma mulher, protegida do sol por um toldo. Os paraguayos estão caracterizados pelo *chiripá* e pelo chapéu de seu exército. Um deles olha em nossa direção. Atrás desse primeiro grupo, notamos, em pé, da esquerda para a direita, um menino trajando somente uma espécie de tanga, um colar e um chapéu paraguaio, um soldado negro, do exército brasileiro, com sua espada, um paraguaio de perfil, trajando somente seu *chiripá* e um chapéu, segurando um cachimbo na iminência de fumar. Ao seu lado, parecendo travar com ele alguma conversa, outro soldado paraguaio com traje similar, projeta em nossa direção o peitoral forte de um guerreiro.

Ao lado deles e no centro da foto, dois soldados, um brasileiro e outro paraguaio posam de forma simétrica, em uma postura ativa. Completamente vestidos (exceto pelos pés descalços do paraguaio), olham em nossa direção como se estivessem posando. Um pouco atrás, um paraguaio com um poncho olha para o canto direito da imagem, em direção a um grupo de três figuras paraguayas, entre as quais uma mulher que segura um jarro na cabeça e um soldado ferido com uma tipoia. A maioria dos soldados paraguayos usa patuás como encontramos também em outras representações. No canto extremo da imagem, um último prisioneiro, seminu, olha de soslaio para o retratista, segurando uma vara que apoia no chão e portando seu

quepe de soldado. No plano mais à frente da imagem, objetos como peças cerâmicas quebradas e pedaços de lanças estão jogados na grama. Atrás do grupo central, uma dupla de paraguaios conversa com uma mulher em roda.

Essa imagem, na qual percebemos uma interação entre os prisioneiros e oficiais brasileiros talvez possa fornecer um pouco do contexto do acampamento, onde as relações entre os “inimigos” eram fluidas e mais complexas do que no campo de batalha. Uma vez feitos prisioneiros, provavelmente os paraguaios poderiam usufruir de uma relação até certo ponto amistosa com os brasileiros, de acordo com a situação e o momento da guerra.

O artista argentino Cándido López (1840-1902) também pintou prisioneiros paraguaios feridos, alojados em uma edificação simples, após a batalha de Yatay. Na imagem, uma construção é observada de dentro para fora, onde localizamos a porta e uma janela. Através delas, vemos o céu azul iluminado lá fora, alguns soldados perto do fogo e uma cabana no fundo, à sombra de uma palmeira. Do lado de



Candido Lopez. *Soldados paraguayos heridos, prisioneros de la batalla de Yatay*, 1892. Óleo sobre tela, 40 x 70 cm, Coleção Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires.

dentro, agrupados no chão, dezesseis prisioneiros paraguaios tentam se recuperar de ferimentos que parecem ter origens diversas. Em dois deles, percebemos braços apoiados em tipoias, enquanto em outros, alguma espécie de curativo envolve seus corpos. Entre eles, encontra-se um homem bastante idoso, recostado em uma das paredes. Ao centro da imagem, duas mesas improvisadas servem de apoio para garrafas, uma bacia, jarras, tecidos brancos que talvez fossem usados em curativos e para dois homens, enquanto um terceiro, sentado próximo à mesa, parece falar aos outros, com a mão estendida à frente. Um soldado negro está parado perto dele, em postura de guarda. No canto direito da pintura, as armas se apoiam na parede, perto de um tambor, mochilas e roupas de soldados.

Como bem assinala Maria Aimaretti, essa pintura e *El velatorio del primer soldado muerto* constituem uma exceção em meio às 59 pinturas que Lopez realizou sobre a guerra. São cromaticamente distintas e também diversas do ponto de vista temático. Não exibem batalhas ou paisagens que revelam os acampamentos ou as passagens dos batalhões. São endereçadas ao tema da fragilidade humana na guerra, retratando a dor e a morte em primeiro plano.

A pintura que retrata os prisioneiros é ainda mais singular, tanto pelo tema escolhido quanto pela posição em que o pintor decide colocar seu espectador. De todas as imagens observadas durante a pesquisa, também pode ser considerada uma exceção por nos colocar no interior de algum dos ambientes representados. Isso se deve não só à dificuldade de realização de fotografias em ambientes fechados, mas também à falta de interesse, na pintura histórica, por esses lugares insalubres e reservados ao cotidiano mais ordinário da guerra, suas histórias de acampamento, as relações íntimas, os diálogos, as passagens duras, somente descritas nos diários ou vistas em fotografias de acampamento. O trabalho de Lopez, muito inclinado a revelar um aspecto documental dos acontecimentos, ganha, nessas duas pinturas, o teor da me-

mória mais íntima, ligada a um aspecto da existência humana que fala diretamente da dor, da perda e da resistência à terrível ação desumanizadora da guerra¹⁵.

Por outro lado, se comparada às fotografias de prisioneiros aqui apresentadas, é possível perceber como a pintura, nesse caso e nas condições em que as imagens foram realizadas, permite dar lugar às imagens da memória do pintor, ao passo que a fotografia é um enquadramento (não menos arbitrário), que não permite a ação da memória que reavalia, pois são realizadas no momento justo ao dos acontecimentos. Com o distanciamento temporal, López poderia reconfigurar aquilo que registrou, anotou e memorizou, contrabalançando seu afã documental com as nuances de sua vivência no conflito como soldado mutilado. López se coloca dentro da pintura, próximo do acontecimento, o que enfatiza a perspectiva de onde a realiza.

Segundo Marcelo Gomes, os prisioneiros paraguaios cumpriam a função de fornecer informações sobre os combatentes inimigos e sobre estratégias realizadas pelos paraguaios. Documentação com os relatos desses prisioneiros, obtidos em interrogatórios, chegava às mãos do Imperador, o que faz pensar sobre seu grau de importância. Alguns desses prisioneiros permaneciam nos acampamentos e eram incorporados às fileiras de combate, quando aceitos, ou para batalhões especificamente criados para recebê-los. Entretanto, outros iam para o Rio de Janeiro ou para outras províncias.

Na Corte eles eram considerados um grande problema de ordem sanitária e disciplinar, assim como os chamados "inválidos da pátria". Eram enviados a diversos quartéis localizados nas províncias para prestação de serviços, em geral, de limpeza, entre outros trabalhos subalternos. Entretanto, alguns deles fugiam dos locais onde eram enviados para trabalhar e tornavam-se alcoólatras, perambulavam pelas ruas

15 AIMARETTI, 2017, p. 233.

e se envolviam, muitas vezes, em brigas. Houve resistência por parte de muitos em aceitar os serviços destinados a eles e alguns grupos ameaçaram realizar rebeliões, o que era visto com bastante apreensão pelo Imperador, como atestam escritos localizados no Museu Imperial¹⁶.

Em documentação da Marinha apresentada pelo autor, encontramos carta redigida pelo Primeiro-tenente Elisário José Barbosa, comandante da Canhoneira Mearim, enviada a Arthur Silveira da Motta. O relato que diz respeito tanto aos inválidos quanto aos prisioneiros que seriam direcionados à corte é referido por Gomes em sua tese:

Seguem no *Apa* dois infelizes inválidos, praças desta canhoneira, mutilados no combate de 11 de junho, um é o imperial João Inácio, ex-patrão do 3º escaler, o outro é o Feliciano, que ajudava o fiel no serviço do paiol. É realmente pena que se inutilizassem estas duas praças, porquanto ambos são valentes e vivos. Não sei se no Rio de Janeiro já haverá alguma casa preparada para abrigar da miséria a estes e outros mártires, e é isso que me dá cuidado. Sou da opinião que eles ficassem embarcados na Niterói até a conclusão da guerra; ao menos, ali venceriam eles o soldo e a ração, porque, no Rio, quem sabe o que lhes vai acontecer? (...) Peço ao meu amigo para eles sua proteção. Ontem, quando os vi embarcar para o *Apa*, senti-me comovido até às lágrimas, porque choraram eles como dois meninos. Também vai no *Apa*, um dos meus prisioneiros, homem humilde que estava empregado na máquina, saiu também muito saudoso e me pediu para que eu alcançasse um lugar para ele na máquina da Niterói. Quem sabe como receberão no Niterói os prisioneiros? Eles são por demais humildes e inofensivos.¹⁷

Segundo Gomes, há registros que indicam a presença de 913 prisioneiros na cidade do Rio de Janeiro, levados a quartéis para prestação de serviços. Alguns viam-se designados a prestar funções em estabelecimentos do governo, trabalhando em construções, ferrovias e enfermarias, realizando serviços indesejáveis e arriscados. Em um documento de 1867, do Ministério dos Negócios da Guerra, foi oficializado um aviso sobre a organização e ocupação das irmãs de caridade no Asilo dos Inválidos

16 GOMES, 2006, p. 180.

17 Arthur Silveira da Motta *apud*. GOMES, 2006, p. 352. De Aspirante a Almirante. Minha fé de Ofício documentada. Tomo I. Serviço de Documentação da Marinha. Rio de Janeiro, 1985. (carta redigida em Goya, dia 18 de agosto de 1865, pelo Primeiro-Tenente Elisário José Barbosa, comandante da Canhoneira Mearim, remetido a Arthur Silveira da Motta, página 201).

da Pátria, nesse momento localizado na Armação. Nesse aviso, consta que “Os paraguaios em serviço no estabelecimento ficarão à disposição das irmãs de caridade, cuja Superiora de acordo com o comandante do Asilo, detalhará diariamente o serviço de faxina, que deva ser feito pelos mesmos paraguaios”¹⁸.

Me pergunto quais seriam as reparações possíveis para esse prisioneiros de guerra, cujos destinos e consequências do próprio ato de aprisionamento desconhecemos (exceto no caso de Humaitá, que foram executados). Alguns deles foram levados como prisioneiros muito jovens, e entre as imagens que temos, uma criança também esteve sob a condição de prisioneira de guerra. É preciso não fazer uma leitura anacrônica do acontecimento e levar em consideração que as ideias de infância e juventude que temos hoje não podem ser aplicadas aos casos mencionados. Entretanto, sabemos que as fotografias transmitem relações imperiais em suas formas de tratamento do povo paraguaio, considerado indígena ou selvagem em muitos discursos observados no momento do conflito. É preciso não omitir ou ignorar questões de subalternidade e opressão estrutural envolvidas nas relações que produziram tais imagens, como signo da violência daquele momento.

Através delas, podemos perceber como se estabeleceu, imagetivamente, a violência imperialista exercida no próprio território latino-americano, entre países do mesmo continente, com intenções de controle territorial e populacional explícitos, como é percebido no tratado da Tríplice Aliança.

Segundo André Toral, as fotos de prisioneiros acabariam se tornando emblemas de uma postura crítica à guerra, pois “A visão do ‘inimigo’, subitamente transformado em ser humano, tocava até os mais duros defensores da guerra”¹⁹. A humanização causada pela fotografia deve ser questionada na medida em que o autor não demonstra, com relatos ou outras informações, argumentos que reforcem essa ideia.

18 GOMES, 2006, 377.

19 TORAL, p. 95.

Ao fazer-se retratar como um oficial servido por um prisioneiro de guerra, certamente havia um desejo de perpetuar uma imagem de dominação estrangeira. A realização dessas imagens não visava criticar a guerra, mas registrar os feitos militares brasileiros, embora conferissem a esse 'inimigo' uma cara humana talvez ainda desconhecida por setores da metrópole carioca. Ainda que os domínios da imagem sejam amplos e muitas vezes ambíguos, não se pode sustentar que essas imagens tenham causado no espectador um sentimento antimilitar ou tenham sensibilizado corações adeptos à guerra.

A questão da humanização através da fotografia é muito mais complexa, como sugere o texto *Vida precária*²⁰, de Judith Butler. Nele, a autora faz recordar que, no âmbito da representação, a humanização e a desumanização ocorrem a todo momento. Somos geralmente levados a pensar que aqueles que se fazem mais representados, inclusive autorrepresentados, são aqueles que mais chance têm de serem humanizados. Mas nem sempre a personificação é sinal de humanização. A representação do rosto pode ser realizada de forma desumanizada. Rostos representados também são usados para captar o triunfo dos vencedores, assim como justificar atos de violência.

Judith Butler reitera o aspecto ambivalente dessas representações. Se certas imagens dão rosto humano para acontecimentos como guerras e outros tipos de violência, em qualquer situação, poderíamos afirmar, então, que um rosto humaniza?

A autora afirma que seria tentador pensar que a norma visual do humano, que deve ser imitada ou encarnada, seja estabelecida pelas imagens. Mas também seria um erro grave quando a fotografia de um chefe de estado "inimigo" é apresentada como aquilo que está fora desse marco de humanidade. Nos casos citados pela autora, as fotografias de Saddam Hussein e Bin Laden revelavam não um humano re-

20 BUTLER, 2006, p. 163 a 187.

presentado, mas uma representação do mal com que a população estadunidense não poderia se identificar. E ainda que vejamos fotos de civis envolvidos na guerra, em situações que não são aquelas de sofrimento decorrentes dela, elas desfiguram o rosto da mesma maneira, quando ocultam os retratos de dor e lamentação. A desfiguração do rosto, nos diz a autora, é uma das consequências da guerra para a representação.

Judith Butler afirma que são os “esquemas normativos de inteligibilidade” que estabelecem aquilo que chamamos ou não de humano. Esses esquemas funcionam através da produção de ideias que constituem a distinção entre humano e não humano. Isso poderia ser feito através da identificação de um rosto como algo desumano, dentro da discussão do que é reconhecível ou não como humano, dentro do campo visual, como é percebido em algumas ilustrações de jornais apresentadas aqui. Por outro lado, isso também pode acontecer através do apagamento radical da vida humana da cena, como a exclusão, na imagem, daquilo que seria uma vida.

Toral continua, em defesa da imagem fotográfica: “As imagens da guerra não permitiam ufanismo, mesmo as de sua fase inicial. Vendo o inimigo prisioneiro, ou em pilhas de cadáveres, só se conseguia sentir pena. Longe de estimularem os espíritos guerreiros, as fotos faziam desejar a paz”²¹. É preciso, aqui, nos lembrar que o alcance dessas fotografias não era tão amplo como podemos imaginar. Não sabemos, ao certo, a dimensão que fotografias como as de cadáveres empilhados tiveram, onde e quando circularam. Justamente pelo fato de muitas dessas fotografias serem *carte de visite* constitui a dificuldade em saber como os seus colecionadores e espectadores viam tais imagens.

Por não haver ainda a impressão fotográfica nos jornais, essas imagens ficaram sob o domínio da circulação entre pares. Elas não foram copiadas para os periódicos ilustrados, como as fotos dos militares homenageados. Durante a “cobertura”

21 TORAL, p. 96.

realizada pelos periódicos ilustrados, privilegiou-se as imagens de mapas, retratos de militares e paisagens. Além disso, as fotos não tinham, explicitamente, um apelo pacifista nem possuíam uma retórica antibelicista visível.

Segundo Alberto Del Pino,

Poucas fotografias serviram tanto de inspiração para diferentes representações como esta que nos interessa. Poucas, da mesma forma, registram oficiais mortos na Guerra do Paraguai. Entre elas, no Complejo Museográfico "Enrique Udaondo", da Província de Buenos Aires, estavam guardadas, há alguns anos atrás, algumas raras do Comandante José Pipo Giribone e outros oficiais do Batalhão argentino Legión Voluntarios caídos em combate. (Tradução nossa)²².

Um das fotografias sobre a qual Del Pino discorre representa a morte do coronel León de Palleja, chefe do batalhão argentino "Florida" e foi copiosamente reproduzida em versões que vão do cartão de visita à aquarela e à ilustração de jornal. Esta seria a última de doze fotografias da série "La Guerra contra el Paraguay", realizado pelo fotógrafo Javier López. A comercialização delas só se daria em Montevideu a partir de agosto de 1866. A fotografia foi comercializada posteriormente também pela companhia Bate, depois transformada em duas aquarelas, por José Ignacio Garmendia e por Francisco Fortuny e ainda serviu como inspiração para uma litografia anônima publicada no fascículo "Gobierno Provisorio del Brigadier General Venancio Flores – Guerra del Paraguay", de 1898.

A partir do trabalho de Cuarterolo, Diaz-Duhalde afirma que a fotografia funcionava com outras formas de representação e sofria delas sua influência, assim como também passou a modificar as formas como a pintura foi sendo realizada. Esses processos não eram sempre conscientes, mas produziram transformações nas formas como os fenômenos visuais eram transmitidos e compreendidos. Nas pala-

22 DEL PINO, p. 141, 2016. No original: "Pocas fotografías han sido tan utilizadas como inspiración para distintas representaciones como esta que nos ocupa. Pocas, asimismo, registran a oficiales muertos en la Guerra del Paraguay. Entre ellas, en el Complejo Museográfico "Enrique Udaondo" de la Provincia de Buenos Aires, se custodiaban años atrás, algunas raras del Comandante José Pipo Giribone y otros oficiales del batallón argentino Legión Voluntarios caídos en combate".

bras de Diaz-Duhalde, existia uma “cultura visual” naquele momento, predominada por certas formas do fazer fotográfico, pictórico ou da gravura, que se influenciavam mutuamente.

Em sua pintura, Pedro Américo retratou os paraguaios *seminus*, como os bárbaros que se pretendia combater em nome da civilização. Segundo Lilian Schwarcz, a forma como os paraguaios eram retratados serviu para corroborar a ideia já difundida oficialmente pelo Império de que a guerra era realizada em nome da civilização contra a barbárie de um povo, corroborando a retórica de que o Brasil estivera sempre cercado de “repúblicas instáveis e dominadas por caudilhos, que em tudo diferiam da imagem ‘progredida e estável’ que a monarquia procurava guardar para si”²³. A autora aponta, ainda, para o fato de que na imprensa da época as críticas dirigidas ao quadro de Américo confirmavam esse discurso, ressaltando as diferenças de tratamento no quadro, em relação a brasileiros e paraguaios. Em um dos trechos da crítica apresentada por Lilian Schwarcz podemos



23 SCHWARCZ, 2013, p. 61.

Cândido da Fonseca Galvão, também conhecido como Príncipe Dom Obá II. Coleção Princesa Isabel.

ler o que se depreendia da observação dos detalhes pintados por Américo: “Os rostos contraídos dos paraguaios seminus denotam a valentia selvagem; os dos seus antagonistas, civilizados, a energia viril”²⁴.

Uma fotografia nos ajuda a pensar algumas dessas imagens de prisioneiros, por sua semelhança na posição dos retratados. Não se trata da foto de um prisioneiro, mas de um comandante argentino, Manuel J. Olascoaga, ao lado de seu assistente, um homem negro uniformizado de forma diferente do prisioneiro. O comandante está portando uma arma e nos encara, enquanto o rapaz ao seu lado, com postura subserviente, posto de perfil, não olha diretamente para nós. Aqui, claramente, as posturas de ambos revelam a subalternidade do homem ao lado direito. Esse retrato foi retirado de corpo inteiro e atrás dos retratados vemos o já conhecido painel de estúdio fotográfico, com detalhes arquitetônicos.

Nas duas outras imagens em que observamos prisioneiros ao lado de oficiais da Aliança, percebemos por algum traço na fotografia, seja a vestimenta, a postura servil ou o gesto de algum dos retratados, que se trata de uma fotografia que quer revelar duas existências em posições sociais distintas. A condição de subalternidade imposta ao prisioneiro fica revelada em cada uma dessas imagens, embora nem sempre possamos dizer porque os autores das fotografias ou os retratados quiseram se representar assim.

Assim, é interessante observar, comparativamente, a fotografia de Dom Obá, realizada no mesmo período. Cândido da Fonseca Galvão (1845-1890), se autodenominava Dom Obá II d'África e era um homem negro livre, que se tornou oficial do exército brasileiro durante a guerra contra o Paraguai. Durante o período em que viveu no Rio de Janeiro, mais especificamente no local conhecido como Pequena África, na região portuária, Dom Obá II escreveu um número expressivo de artigos

24 SCHWARCZ, 2013, p. 61.

que foram publicados em diversos jornais. Espécie de figura pública conhecida na corte, que contava com o privilégio de ser recebido pelo Imperador, Dom Obá era considerado por muitos como um sujeito controverso, avaliado entre louco e príncipe. Seu posicionamento político conferia a ele essa qualidade ambígua, pois além de defensor da luta abolicionista, era também adepto da monarquia.

Através da escrita e de uma vida pública, incluindo o fato de autorretratar-se, Galvão construía um caminho para a condição de cidadania, negada aos negros e ainda mais aos escravizados, no Brasil. Em sua foto, percebemos como ele pode ser comparado aos oficiais das outras fotografias mostradas até aqui e não com os sujeitos subalternizados, incluídos nas imagens por aqueles que escolhiam ser retratados ou contratavam os fotógrafos.



ÑU GUASÚ



Ñu Guasú é um trabalho da instalação que se encontra no seu centro espacial. Sobre uma mesa, encenamos a batalha de *Ñu Guasú*, também conhecida como *Acosta Ñu* ou *Batalha de Campo Grande*, no Brasil¹. Nela, ressaltamos a participação de crianças no conflito e tentamos representar, pelo número de soldadinhos de papel, a proporção do exército brasileiro comparado ao contingente paraguaio na batalha, conforme foi sugerido no livro *Genocídio Americano*. Os soldados, colocados à mesa como brinquedos sobre um tabuleiro, repousam no recorte de uma pintura de Cândido Lopez xerocada, ampliada e impressa sobre tecido. A peça simula um jogo de tabuleiro ou as coleções de soldadinhos que se baseiam em batalhas históricas, como aqueles que podem ser vistos na feira de San Telmo, em Buenos Aires.

O trabalho também faz alusão a uma ilustração do jornal paraguaio *Cabichui*, intitulada *La pareja Imperial*, na qual vemos uma cena satírica, onde bonecos são postos sobre uma mesa e manipulados por Dom Pedro II e sua consorte, a imperatriz

1 Ver página 32 desta tese.





Cristina – Mais devagar, Pedro, pois eu não posso alcançar tão depressa a fazer as mulheres.

Pedro – Isso não é tão necessário: o que mais falta nos faz são os varões: por isso é que trabalho tão depressa, ainda que fiquem defeituosos”.

Cabichuí

Teresa Cristina. A legenda esclarece melhor do que se trata a imagem: “Cristina: Mais devagar, Pedro, pois eu não posso alcançar tão depressa a fazer as mulheres. / Pedro: Isso não é tão necessário: o que mais falta nos faz são os varões: por isso é que trabalho tão depressa, ainda que fiquem defeituosos”.

Na ilustração, está claro o desejo do jornal em debilitar a imagem dos soldados brasileiros, assim como supor que estes fossem uma espécie de bonecos nas mãos de um Imperador manipulador. Dessa maneira, a ilustração sugeria que os soldados não iam para a guerra por sentimento patriótico genuíno, mas por determinação do chefe do Estado monárquico.

Um dos cartazes produzidos antes da realização da instalação, que já fazia parte da pesquisa em torno deste tema, exhibe uma montagem em que sobrepomos uma fotografia, com militares debruçados sobre um mapa, com os dizeres “*Juquetes del capital*” (Brinquedos do capital). Nesta imagem, alguns homens fardados se en-



juguetes
del capital

treolham, miram o mapa ou olham para fora da cena, em resposta ao ato de estarem sendo fotografados. Tentando representar uma cena espontânea, acabam demonstrando o esforço para que a fotografia seja construída, num tempo tão prolongado de exposição. A legenda da fotografia revela que são engenheiros delegados ao trabalho na Campanha do Mato Grosso e da Retirada da Laguna, dois episódios da guerra no Prata.

As palavras *juguetes del capital* foram também montadas sobre um detalhe da pintura de Cândido Lopez, em outro cartaz. A mesma imagem acabou servindo como o tabuleiro sobre os quais os soldadinhos de papel são apresentados, na instalação. A cena de Candido Lopez representa uma trincheira em Curupaytí, famosa batalha onde o pintor foi ferido, ocasionando a amputação de um de seus braços.

A imagem sobre a mesa é essencial para o sentido da peça, assim como o trabalho de representação, realizado pelo pintor argentino. Seus quadros não seguem a tradição da pintura de batalhas proveniente da produção acadêmica. Roberto Amigo



afirma que López dá continuidade à tradição regional, o que faz com que suas imagens remetam às pinturas de guerras civis que derivam, por sua vez, das gravuras de batalha e da cartografia militar da tradição americana. Essa prática engloba a pintura de testemunho, da qual a Guerra do Paraguai foi o último episódio regional².

Além disso, o pesquisador ressalta que a adesão de Cándido López a uma certa visualidade específica viria somar-se a sua experiência com a fotografia e a seu aprendizado da pintura de paisagem com Ignacio Manzoni e Baldassare Verazzi, ambos pintores italianos situados na região do Rio de la Plata. Amigo aponta para a preocupação de López com a identificação das batalhas e dos locais onde elas aconteciam, além da escolha pela perspectiva voou de pássaro, ausência de traços expressivos e identificação dos heróis. As figuras, diminutas sobre um plano quase cartográfico, revelam a distribuição dos exércitos e suas posições na batalha sem lideranças militares, mas não se enxerga qualquer expressão de sofrimento no rosto das vítimas, embora o pintor representasse cenas da grande violência nos combates.

López procurava registrar com fidelidade a paisagem, utilizando o formato panorâmico para seus quadros. Neles, vemos os detalhes oferecidos pelo pintor, entre os elementos de sua descrição da guerra, tais como um acampamento em noite de lua cheia, onde os soldados são pequenas manchas escuras entre fogueiras vivas, travessias de animais e soldados nos arroios, uniformes estendidos sobre troncos, acampamentos incendiados com ossadas de animais envoltas por urubus, soldados tomando mate, cenas de pescaria, a leitura de um jornal e homens se banhando nos rios.



Cándido López. Óleo sobre tela. Autorretrato. 1857.

2 AMIGO, 2009, p. 2.



Cándido López. *Trinchera de Curupaytí* (Tit.ant.: *Vista interior de Curupaytí observada desde el mástil de un buque argentino*). Óleo sobre tela. 50,5 x 149,7 cm. 1893. Coleção do Museo de Bellas Artes, Argentina.

As pinturas realizadas por Cándido López foram feitas a partir de croquis tomados durante sua experiência na guerra, que eram acompanhados por textos explicativos sobre as vitórias, os cenários e as tropas. Além disso, segundo Roberto Amigo, encontramos nestes escritos o que não foi registrado visualmente:

Assim, o pintor informou que tal batalhão não aparece no quadro, por questões espaciais, mas oferece sua localização exata, outorgando a possibilidade de reconstruir toda a cena. A escrita não só estava a serviço da compreensão da imagem, mas também era sua justificativa biográfica. No relato de uma guerra tão cruenta surpreende encontrar no mesmo nível discursivo o lugar percorrido pelos cadáveres e feridos e a xícara de chá ou o cigarro oferecidos por um oficial: são estes agradecimentos servis de pequenas gentilezas, vinte anos mais tarde, que legitimam uma leitura da produção de López, no sentido da submissão a um sistema político de favores e agradecimentos. (Tradução nossa)³.

A crítica, assim como a comissão que deu um parecer sobre os quadros antes da primeira exposição do conjunto, no *Club Gimnasia y Esgrima*, alegam que o pintor não tinha pretensões artísticas e que havia realizado tais quadros num impulso de caráter nacionalista. Assim, justificavam o que consideravam ser imperfeições do desenho, figuras representadas de forma desproporcional, colorido demasiadamen-

3 AMIGO, 2009, p. 3. No original: "Así, el pintor informó que tal batallón no aparece en el cuadro, por cuestiones espaciales, pero ofrece su ubicación exacta, otorgando la posibilidad de reconstruir toda la escena. La escritura no sólo estaba al servicio de la comprensión de la imagen, sino que era también su justificación biográfica. En el relato de una guerra tan cruenta sorprende encontrar al mismo nivel discursivo el paso de los cadáveres y heridos que la taza de té o el cigarrillo ofrecido por un oficial: son estos agradecimientos serviles de pequeñas gentilezas, veinte años más tarde, los que legitiman una lectura de la producción de López, en el sentido de la sumisión a un sistema político de favores y agradecimientos".



Cándido López. *Después de la Batalla de Curupaytí*. Óleo sobre tela. 50,5 x 149,7 cm. 1893. Coleção do Museo de Bellas Artes, Argentina.

te vivo, falta de contraste, mas também uma perspectiva que podia ser agradável. O objetivo da exposição consistia em enaltecer o exército e a pátria, além de contar a história da guerra. Para o militar e pintor José Ignacio Garmendia, os quadros de López serviriam como documento para a futura realização de pinturas históricas⁴.

Se faz necessário assinalar, como bem apontado por Roberto Amigo, que o Estado adquiriu a obra completa de Cándido López, o que não foi comum na história argentina do século XIX. Esse fato pode ser explicado pela funcionalidade da pintura para os discursos nacionalistas e militares que se afirmavam nesse final de século.

Embora reconheça nessas imagens a formação da mentalidade militar argentina, o pesquisador argentino Horácio González via na pintura de López um discurso de advertência. Haveria, nos quadros, um panorama trágico, onde a morte durante a guerra é algo ruim, desde o ponto de vista do pintor, proporcionando imagens fundadoras de uma espécie de humanismo pictórico na Argentina⁵.

O distanciamento proporcionado pela perspectiva na pintura, para González, demonstra o caráter racionalizador dessa pintura, descrevendo uma tomada de posição crítica, ao mesmo tempo que essa profundidade visual também seria motivo

4 AMIGO, 2009, p. 4.

5 GONZALEZ, 2015.

para chamar sua pintura de ingênua. Ao comparar a pintura de López com aquelas realizadas por Bruegel, González se aproxima de forma indireta ao pensamento de Bertolt Brecht, já que o dramaturgo alemão também via no pintor flamengo uma proposta distanciada e racionalizadora. Assim, por mais trágico que seja o panorama oferecido pelo pintor argentino, a representação de um saqueio realizado após uma



Cándido López. *Después de la Batalla de Curupaytí*. Óleo sobre tela. 50,5 x 149,7 cm. 1893. Coleção do Museo de Bellas Artes, Argentina. (detalhe).

batalha sobre os cadáveres do inimigo não é feita de maneira condenatória. González também sustenta que a pintura de López teria função didática, como Garmendia: uma pintura que ensina e serve como exemplo para a execução de outras obras. Não é um modelo, mas uma construção descritiva do acontecimento que visa relatar, ensinar, rememorar e pode servir como material para outros artistas.

Dadas a complexidade da pintura de Cándido López, suas facetas contraditórias e sua singularidade, nossa escolha por figurá-la na instalação constrói um contraponto à tradição em que se inscreve Pedro Américo. A visão cartográfica de López convinha à composição da peça de tabuleiro, onde os soldados, como bonecos diminutos sobre a mesa, estão dispostos para representar essa batalha com dimensões trágicas no formato lúdico dos brinquedos.



Para a realização dos bonecos, tivemos o desejo de manter a fidelidade dos uniformes, bem como representar os soldados negros brasileiros, com suas vestimentas específicas. Nossas referências foram diversas, desde pinturas históricas até as aquarelas de José Wash Rodrigues, em que representa os uniformes da infantaria brasileira. As aquarelas de Wash foram realizadas para compor a obra *Uniformes do Exército Brasileiro, 1730-1922*, publicada em Paris, no ano de 1922 e pertencia, até então, ao Arquivo Histórico do Museu Histórico Nacional⁶. Nelas, as diferenças hierárquicas são apresentadas com aparente fidedignidade, pois os soldados negros recebem uma roupa diferente, calçando somente sandálias, no lugar das botas que os soldados brancos utilizavam.

6 BANDEIRA; BARCELLOS, 2008.



No

Prisioneiros Paraguays



PASSADO ABANDONADO JAMAIS SE TORNA PASSADO

I. Antígona

As palavras que tomei de empréstimo para o título são de Bertolt Brecht, da adaptação da Antígona de Sófocles¹. Brecht a realiza por volta de 1947, em Zurique, aguardando autorização para retornar à Alemanha, de onde havia se exilado no ano de 1933. O enredo da peça é conhecido: Antígona é uma das filhas de Édipo, prometida ao filho de seu tio Creonte, rei de Tebas, que inicia uma guerra contra o povo de Argos. O cadáver de seu irmão, Polinice, é trazido da guerra, mas impedido por Creonte de ser sepultado devido a sua deserção, após ver seu irmão Etéocles morrer tragicamente na batalha. Antígona viola a lei do estado, representada por Creonte e joga terra sobre o corpo de Polinice. Ciente do crime cometido, o rei, a princípio, a condena à morte, mas decide mantê-la presa em uma caverna, onde Antígona se enforca. Em função de ter visto sua futura esposa morta, Hémon, filho de Creonte, também se mata, não sem antes confrontar o próprio pai e declarar sua fidelidade à Antígona. Creonte chora sobre o manto ensanguentado do filho, enquanto Tebas é contra-atacada por Argos, que sai vitoriosa da guerra.

Em seu diário de trabalho, Brecht escreveu o que parece ser o objetivo de sua adaptação: "Experimentar sobre o texto antigo não uma nova dramaturgia, mas uma nova forma de interpretação e recepção"². Poderíamos dizer que, na relação com a tradição, Brecht a retoma a fim de desenvolver um novo modo de leitura, experimentando seu teatro épico a partir do gênero da tragédia, o qual ele havia passado tanto tempo problematizando, no que se refere à maneira com que o público é levado a se identificar com o herói e seu trágico destino.

1 Dramaturgo, autor das mais importantes peças de tragédia da Grécia antiga, como Édipo Rei e a Antígona.

2 BRECHT *apud* VANUCCI, 2017, p. 6.

No prelúdio da peça, cena que se passa no ano de 1945, duas irmãs saem do refúgio antiaéreo em direção à casa e encontram a porta aberta, o que indicaria a entrada recente de alguém, provavelmente o irmão, retornando da guerra. No interior da casa, encontram indícios que apontam para a suspeita anterior, como a presença de pão, presunto e uma mochila. As irmãs, entretanto, não averíguam o que se passa e de certo modo se mantêm paralisadas pelo medo. Em um outro momento, escutam gritos vindos de fora da casa e uma das irmãs pensa em sair para ver o que está acontecendo. A outra se interpõe, dizendo: *quem quer ver é visto*. Ambas discutem sem saber se, de fato, era o irmão que havia voltado da guerra e toda a ação é construída a partir do diálogo das irmãs. O que se passa com o irmão deve ser imaginado pelo público e é indiretamente que sabemos o que ocorre com ele: desertor do exército, é considerado traidor e ameaçado de morte, tal como Polinices, na *Antígona*. O prelúdio é interrompido por uma imagem inconclusiva, típica do teatro brechtiano, que conduz a plateia a imaginar um desfecho ou fazer uma opção entre as possibilidades oferecidas pela dramaturgia. Os gritos no espaço externo à casa indicavam que alguém estava correndo risco de vida, possivelmente o irmão, mas essa informação nunca é confirmada. A única "prova" mais decisiva é o uniforme militar encontrado num dos quartos da casa. Heis o trecho com que o prelúdio se encerra:

Aí olhei para a minha irmã.
Deveria ela em busca da própria morte
Ir lá fora e libertar o meu irmão?
Talvez ele ainda não estivesse morto.³

Como esclarece Maurice Blanchot, a fala, em Brecht, está mais destinada "a contar que a produzir a violência da ação ou a violência não atuante do diálogo. Como se, em certa medida, a passividade devesse ficar reservada para o cenário e a ação para o público"⁴. O que acentua ainda mais esse caráter é o fato de a *Antígona*

3 BRECHT, 1993, p. 201.

4 BLANCHOT, 2008, p. 472.

de Brecht ser uma peça de aprendizagem (*lehrstück*), sem uma mensagem definitiva, ao gosto do seu pensamento dialético.

Antibelicista, o autor coloca o cenário da guerra em questão, demonstrando sua perversidade: “(...) não se pode matar e esquecer, pois se um poder usa a violência contra os seus inimigos, a usará contra seus próprios cidadãos também”⁵. Brecht não só retoma a figura de Polinice no prelúdio como o irmão desertor (e aqui a deserção não é um ato de covardia), como enfatiza a posição de tirania de Creonte perante seu povo, por mobilizá-lo a participar de uma guerra que poderia não ter sido iniciada. É Antígona, na adaptação de Brecht, quem questiona as razões da guerra:

ANTÍGONA

Também não é a mesma coisa morrer por ti e morrer pela pátria.

CREONTE

E acaso não há guerra?

ANTÍGONA

Sim, a tua guerra.

CREONTE

Não é pela pátria?

ANTÍGONA

Por uma terra estrangeira. Não te bastava

Reinar sobre os irmãos na própria cidade,

A doce Tebas, onde

Se vive sem medo, na sombra das árvores;

Tu tinhas que arrastá-los a Argos distante,

E dominá-los também ali. A um converteste em verdugo

Da pacífica Argos, mas ao outro apavorado,

Exibes-no agora despedaçado para apavorar o teu povo.⁶

Mas é no prelúdio que Brecht explicita a questão principal que ele quer tratar na peça: o posicionamento individual das irmãs (também ponto de contato com a Antígona de Sófocles) em relação aos acontecimentos que acometeram seu irmão,

5 VANUCCI, 2017, p. 8.

6 BRECHT, 1993, p. 217.

após desertar, e às violências cometidas pelos soldados da SS. Saem para fora da casa para salvar o irmão, colocando em risco a própria vida? A frase, citada duas vezes no prelúdio, *Quem quer ver é visto*, é uma advertência da Primeira Irmã que resume a questão. As duas, temendo a morte, se mantêm escondidas em casa, questionando a validade da exposição de suas vidas em relação aos soldados da SS, e a real possibilidade de salvar o irmão da morte. Como já foi dito, o desfecho do prelúdio é inconclusivo e não sabemos se uma das irmãs arrisca a própria vida para salvar o irmão.

A advertência *Quem quer ver é visto* deixa explícito o nível de exposição ao qual se submete alguém que deseja ver o que se passa. Ver, nesse sentido, é um ato de vulnerabilidade. Para saber o que estava acontecendo fora da casa, a irmã deve não somente ouvir, mas ver. E, nesse caso, isso significava sair da casa, ficando, dessa maneira, desprotegida. Expor é apresentar-se, mas também correr risco, mostrar-se, sujeitar-se.

II. Sobre este mesmo chão

Em *Sobre este mesmo chão*, trabalho realizado com Ricardo Burgarelli para a instalação *Só à distância mostra-se os dentes*, confrontamos uma sequência de fotografias de arquivo, montadas após cortes específicos que retiram, da imagem de cada um dos sujeitos que posam, a parte superior de seus corpos. O corte enfatiza as pernas e os pés das figuras, destacando o ordenamento visual fixado através da imagem, que organiza as pessoas representadas no espaço uma em relação às outras. Há uma hierarquia entre esses corpos e o principal aspecto que a define é a presença ou não de sapatos nos pés.

As imagens nos levam a sujeitos que passaram no tempo. Ficaram apenas repousados sobre a película da imagem fotográfica, eternizados. Elas pertencem ao contexto da Guerra contra o Paraguai e mostram soldados que posaram com prisioneiros, militares entre convalescentes de um hospital de guerra, um velho senhor no

acampamento militar, ao lado de uma criança, possivelmente nascida num campo de batalha.

Ao aproximarmo-nos de *Sobre este mesmo chão*, corremos o risco de, no ato de ver, sermos vistos: não só por nós mesmos através do espelho, mas também pelos outros, já que nossa imagem refletida devolve aos espectadores uma imagem só possível mediante a aproximação da obra. Nesse sentido, a montagem do trabalho demonstra o risco que se corre no confronto com a memória. Ver não é somente



Hortência Abreu e Ricardo Burgarelli. *Sobre este mesmo chão*. Impressão sobre papel e espelhos. 300cm x 100cm. 2018.

exercer um certo domínio sobre o objeto contemplado, mas correr o risco de tomar demasiadamente o que é visto como objeto.

Aqueles homens pertencem claramente ao passado e sua imagem apenas pode ser atualizada através de algum gesto, como o de *retomada*. Quando escrevo essa palavra, entro em diálogo e em conflito (não um mau conflito) com o uso que foi feito dela pelas bruxas neopagãs norte-americanas do grupo Reclaiming Tradition Witchcraft, sobretudo por Starhawk. Primeiro em diálogo, porque segundo Isabelle

Stengers, *to reclaim* (traduzido como *reativar* numa tradução do texto *Reativar o animismo*⁷), significa “sentir a fumaça que paira nas nossas narinas – a fumaça que senti, por exemplo, quando enfatizei apressadamente que, não, eu não ‘acreditava’ que se pudesse ressuscitar o passado”⁸. Por outro lado, o conflito se instaura porque *to reclaim* também se trata de recuperar, reivindicar, “é uma aventura tanto empírica quanto pragmática, pois não significa primordialmente retomar o que foi confiscado, mas aprender o que é necessário para habitar novamente o que foi destruído”⁹. E, neste sentido, o que procuramos retomar, através de *Sobre este mesmo chão*, certamente não é algo para ser habitado novamente. Ao usar essa palavra, estou ciente do desvio provocado, ou de um uso um pouco descolado de sua proposta pelo grupo das bruxas neopagãs. Ao invocá-la, então, gostaria de conservar dela essa possibilidade de contato com a ideia de que “A fumaça das bruxas ainda paira nas nossas narinas”¹⁰. Nas palavras de Isabelle Stengers:

Aprender a sentir a fumaça é reconhecer que aprendemos os códigos dos nossos respectivos meios: comentários sarcásticos, risos sabichões, julgamentos exagerados, muitas vezes sobre alguém, mas dotados do poder de impregnar e contaminar – de nos moldar como aqueles que zombam, distintos daqueles que são zombados¹¹.

No nosso caso, significa pensar que estamos implicados nas imagens apresentadas, ao aprender os tais “códigos de nossos respectivos meios”, como ao associarmos nossa própria imagem a certos indivíduos e não a outros. Qual é a fumaça que sentimos sobre nossas narinas? Existe um cheiro sob nossos narizes que revela uma contiguidade com o passado daquela guerra longínqua que também era nossa?

III. Efeito-v

Abre-se uma gaveta, retira-se o papel do descanso no tempo e torna-se essa imagem uma imagem mutilada. Corte de guilhotina gráfica, que opera sua faca

7 STENGERS, Isabelle. *Reativar o animismo*. Série Caderno de Leituras, Caderno n.62, Belo Horizonte: Editora Chão da Feira, 2017.

8 STENGERS, 2017, p. 9.

9 STENGERS, 2017, p. 8.

10 STARHAWK apud STENGERS, 2017, p. 8.

11 STENGERS, 2017, p. 9.



Hortência Abreu e Ricardo Burgarelli. *Sobre este mesmo chão. Impressão sobre papel e espelhos. 300cm x 100cm. 2018.*

apontando para o presente. Mas essa montagem quer algo mais, quer atualizar ao máximo a experiência com o arquivo, criando a imagem mais atual possível. E qual é essa imagem senão a imagem do espelho? Assim, a montagem de *Sobre este mesmo chão* ultrapassa as bordas do papel para criar, no jogo dos espelhos com o arquivo, um *cadáver esquisito* (*cadavre exquis*), um corpo de vários pés e nenhuma cabeça.

Eis um conjunto que desafia o “inevitável realismo da totalidade do corpo” (tradução nossa)¹², para formar uma imagem não totalizante, mas fragmentada, de tempos em choque, de apelos que se contradizem. Para situar esse tipo de imagem historicamente, Rosalind Krauss cita Albert Elsen:

Se, no passado, as figuras parciais estavam limitadas ao que um historiador chama “um caso especial na escultura, incluindo o retrato de busto, o simbolismo religioso tal como as antigas imagens de culto fálicas e a arte decorativa onde tomou a forma da cariátide”, a lógica modernista parece haver generalizado este caso especial em condições muito formais da escultura em si mesma.¹³

12 KRAUSS, 2007, p. 362. No original: “Si, en el pasado, las figuras parciales estaban limitadas a lo que un historiador llama ‘un caso especial en la escultura, incluyendo el retrato de busto, el simbolismo religioso tal como las antiguas imágenes de culto fálicas y el arte decorativo donde tomó la forma de la cariátide’, la lógica modernista parece haber generalizado este caso especial en condiciones muy formales de la escultura en sí misma.”

13 KRAUSS, p. 362.

A explicação de Rosalind Krauss encontra ressonância nos trabalhos de Auguste Rodin, Constantin Brancusi e Marcel Duchamp. Tomada por outro pensamento, a autora admite diferentes leituras da história sobre a escultura modernista, no âmbito da *parte-objeto*, em uma dimensão psicanalítica como “a meta de um instinto ou impulso”¹⁴.

Entretanto, gostaria de trazer outra leitura para comentar *Sobre este mesmo chão*. Aqui, evoco o sentido de interrupção que o teatro épico de Brecht preconizava, como contraponto à linearidade histórica da forma dramática. A interrupção, ao criar discontinuidades, gera situações que se criticam mutuamente. O objetivo dessa opção, nos diz Brecht, é interromper a ação e criar um retardamento, o que, nas palavras de Walter Benjamin, significa colocar freios na ilusão do público. É a forma do choque que para Benjamin se assemelha ao que se passa na montagem cinematográfica¹⁵. A ideia de contraposição e choque, nesse caso, cria a possibilidade de que duas ou mais situações sejam confrontadas, colocadas umas contra as outras (tempo presente *versus* tempo passado, imagem do arquivo *versus* imagem do presente). Assim, é preciso desmontar para montar uma nova situação e essa desmontagem se chama enquadramento. Ao mesmo tempo, é preciso articular as peças e criar, entre elas, vínculos não lineares, espaços vazios, intervalos, trechos de ruptura.

Como aponta Fredric Jameson:

O processo de autonomização estética, fragmentando a ação em suas menores partes, tem, assim, significado simbólico e epistemológico: mostra que o ato “realmente” é, sem dúvida, nada mais que a própria atividade de ruptura, e de “analisá-lo” é em si mesmo um processo agradável, uma espécie de jogo criativo no qual novos atos se formam a partir de pedaços de outros mais antigos, nos quais toda superfície reificada de um período aparentemente situado além da história e além de mudança submete-se agora a uma primeira desconstrução lúdica, antes de chegar a uma real reconstrução coletiva social e revolucionária.¹⁶

14 KRAUSS, p. 363.

15 DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 59.

16 JAMESON, 2013, p. 74 – 75.



Prisioneiro Paraguaio



No entendimento de Benjamin, o método brechtiano, como já havíamos dito, pode ser incorporado ao recurso da câmera através, por exemplo, dos *close-ups*. “A ampliação de um instantâneo não torna simplesmente mais preciso o que de qualquer maneira era visível, apesar de obscuro: ele nos revela formações estruturais inteiramente novas do assunto”¹⁷. O dado do passado (o acontecimento histórico) é impossível de ser modificado, mas suas ressonâncias no presente não. E por isso a peça recoloca a possibilidade da surpresa (ser surpreendido pela sua própria imagem refletida no espelho), para gerar estranhamento e abrir uma descontinuidade narrativa.

Uma “desarticulação da percepção habitual” é o que se obtém de tais operações de desmontagem e autonomização e no âmago dessa opção está um dos efeitos mais caros ao teatro brechtiano, chamado pelo dramaturgo *efeito-v*. O *efeito-v* pode ser encontrado como uma forma de estranhar alguma coisa, torná-la não familiar. Seria como um antídoto à dormência perceptiva. O efeito, pode ser gerado, segundo Jameson, através da percepção de que algo considerado natural ou habitual é um objeto histórico.

Nas palavras de Maurice Blanchot:

A imagem na qual se realiza o efeito de estranhamento é, disse Brecht, aquela que, assim como nos permite reconhecer o objeto, fará com que pareça estranho e distante. (...) e o teatro já não deve dissimular o que é: (...) um espaço estranho e capaz de fazer estranhas e distantes as coisas que ali se realizam, de modo que possamos tomar nossas distâncias frente a elas, por familiares e por consagradas que nos pareçam, deixando de considerá-las como naturais (...). A imagem, capaz do efeito de estranhamento, portanto realiza uma espécie de experiência, mostrando-nos que as coisas talvez não são o que são, que depende de nós vê-las de outro modo e, graças a esta abertura, fazê-las imaginariamente distintas, e depois real e totalmente distintas. (Tradução nossa)¹⁸.

17 BENJAMIN apud JAMESON, 2013, p. 76.

18 BLANCHOT, 2008, pp. 467 – 469. No original: “La imagen en la que se realiza el efecto de extrañeza es, dice Brecht, aquella que, al tiempo que nos permite reconocer el objeto, hará que parezca extraño y ajeno. (...) y el teatro ya no debe disimular lo que es: (...) un espacio extraño y capaz de hacer extrañas y lejanas las cosas que allí se realizan, de modo que podamos tomar nuestras distancias frente a ellas, por familiares y por consagradas que nos parezcan, dejando de considerarlas como naturales (...). La imagen, capaz del efecto de extrañeza, por lo tanto realiza una especie de experiencia, mostrándonos que las cosas no son quizá lo que son, que depende de nosotros verlas de otro modo y, gracias

Esse distanciamento, portanto, é uma capacidade de deslocar as coisas de seu lugar supostamente natural, para operá-lo de modo diferente, conforme uma nova percepção. Se em um primeiro momento Blanchot propõe que essa mudança seja feita no imaginário, em um momento posterior, ela se daria também na realidade, de forma que o estranhamento teria essa capacidade de convocar o espectador para a transformação social.

Se por um lado se pode fazê-lo através desse deslocamento de seu lugar habitual, também é possível obter o *efeito-v* através do desativamento da empatia, que justifica o posicionamento crítico de Brecht em relação ao teatro dramático, no qual o espectador se identifica com o herói em sua tragédia por meio da compaixão.

Sobre esse tema, há um extenso debate não só em Brecht, mas nos trabalhos de continuadores de sua obra e também entre artistas que estiveram sob sua influência, como o cineasta Harun Farocki. Sobre esse ponto, escreveu:

Essa palavra [empatia] era do partido contrário. Aprendi com Brecht a não assistir nada vidrado, romanticamente. No teatro, valia se recostar e assumir uma posição distanciada, ponderada. (...) Justo em 1968, fiquei espantado por deparar o tempo todo com pessoas que faziam questão da revolução, mas não queriam perder a ilusão do cinema ou do teatro. Os grupos K eram inclusive programaticamente a favor da identificação: eles exigiam que um livro, uma peça de teatro ou um filme mostrasse uma pessoa ou um grupo que se comportasse de maneira exemplar – e à medida que se equiparasse ao exemplo, o próprio espectador chegaria à conscientização exemplar.¹⁹

Nessa passagem de Farocki, evitar a empatia significa resistir ao ilusionismo. Mas o cineasta reivindica, ao final do pequeno texto, um outro lugar para a empatia:

"Empatia" é uma palavra bonita demais para ser entregue a um partido contrário qualquer.

"Empatia" é uma expressão mais bonita que "identificação", tem um sabor residual de transgressão. "*Einführung*" [empatia] é uma combinação de "*eindringen*" [penetrar] e "*mitfühlen*" [compartilhar um

a esta abertura, hacerlas imaginariamente distintas, y después real y totalmente distintas."

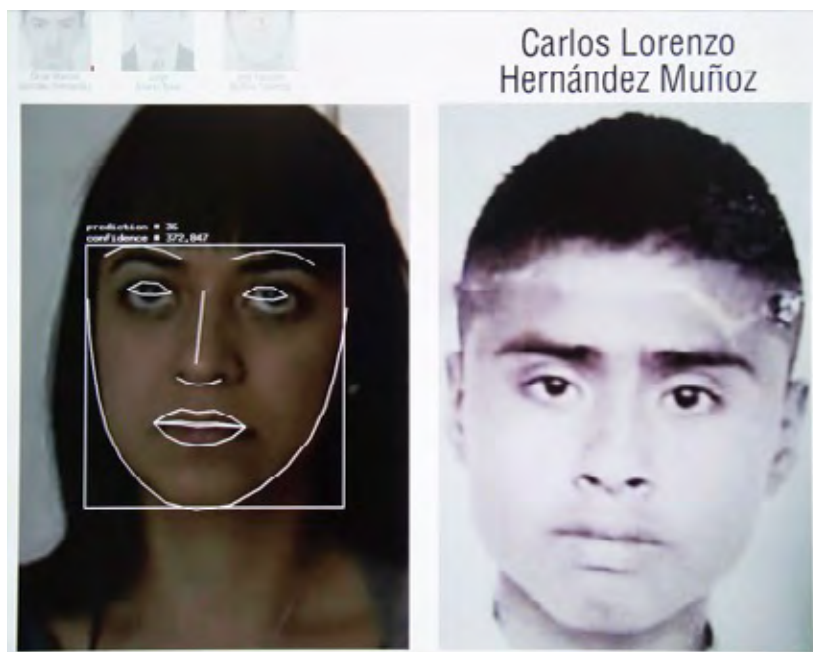
19 FAROCKI, 2019, p. 2.

sentimento]. Deve existir uma maneira de exercer a empatia que gere o efeito de um estranhamento.²⁰

Em um trabalho chamado *Nível de Confiança* (2015), Rafael Lozano-Hemmer relembra o desaparecimento dos 43 estudantes da Escuela Normal Rural Isidro Burgos de Ayotzinapa em Iguala, México, no ano de 2014. Até hoje não se sabe com clareza o que aconteceu com os alunos, que supostamente foram sequestrados pela polícia, entregues ao grupo criminoso Guerreros Unidos e posteriormente assassinados.

O trabalho de Lozano-Hemmer, do qual faz parte uma câmera de reconhecimento facial, é programado para detectar o rosto de cada um dos 43 estudantes. Como os jovens envolvidos não foram jamais encontrados, a câmera demonstra apenas um certo nível de compatibilidade entre os rostos dos espectadores e os estudantes, no processo de interação entre o público e a obra. Em um comentário sobre o trabalho, o artista afirmou querer gerar a empatia do público em relação aos meninos desaparecidos, através da busca por traços coincidentes na fisionomia dos estudantes e dos espectadores.

Ao usar uma tecnologia de vigilância desviando-a dos objetivos para os quais ela foi criada, o artista não está em busca dos culpados pelo crime, nem tampouco espera encontrar os estudantes através de sua obra, mas realiza um trabalho de memória que resulta num esforço de



Rafael Lozano-Hemmer. *Nível de confiança*. 2015. F: Antimodular Research.

aproximação fisionômica com qualquer espectador que se coloque diante da peça. Tensionando as ideias de vigilância e segurança, faz o que Farocki resumiu como um exercício de empatia capaz de gerar estranhamento. O que a câmera busca encontrar é um certo nível de coincidência fisionômica, mas o resultado sempre nos mostra que a compatibilidade total é impossível. Essa incompatibilidade fornece, ao mesmo tempo, uma aproximação e um estranhamento, num balanço irregular entre identificação e não reconhecimento.



Rafael Lozano-Hemmer. *Nível de confiança*. 2015. F: Antimodular Research.

Poderíamos dizer que, como na *Antígona* de Brecht, Lozano-Hemmer faz um chamado contra a passividade da sociedade civil diante dos crimes cometidos pelo Estado, através do arquivo, da memória, e de uma tecnologia de controle que, nas mãos do governo e da polícia, é usada como dispositivo antidemocrático em sociedades sempre ameaçadas pela violência. Ao mesmo tempo, as palavras da *Antígona* de Brecht novamente ecoam aqui, apontando para o fato de que, numa sociedade ocularcêntrica, vigiar e ver estão em constante fricção: *quem quer ver é visto*.

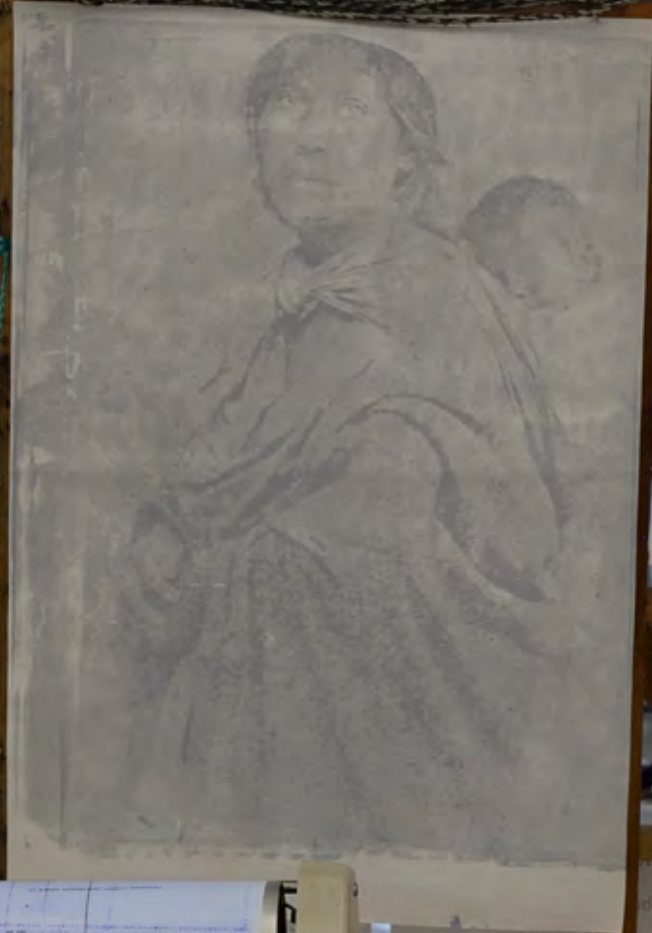
Facial recognition engine: Fisher, Eigen, LBPN **Detected similarity score: 334.692 points**
With the face of disappeared Ayotzinapa student: Alexander Mora Venancio
Level of confidence: 16 % Result:




Alexander Mora Venancio



Rafael Lozano-Hemmer. *Nível de confiança*. 2015. F: Antimodular Research.



A guerra continuará
 em quanto este GRANDE AMOLADOR não tiver afiado,
 como pretende, todas as espadas e baionetas do
 Exército Brasileiro.
 (Tenam muito tempo a esperar!!!)



Quem lê esta correspondência...
 depois para um correspondente desta casa de que "sempre soube ser seu amigo" e a
 quem, a respeito de um correspondente desta casa de que "sempre soube ser seu amigo" e a



durante a Guerra do Paraguai.
 "De quem é a ideia de que
 perigo permanente para a revol
 e base natural de toda reação in
 grada (não da Europa liberal) -
 a Espanha em Avasticho, acendi

A cerca do indio da tribo Terena, de nome José Cactano, de quem trata o officio de VEx^a. Do corrente, cujo recebimento tenho a honra de accusar, o que sei e posso informar a VEx^a é que o dito indio com mais alguns da sua tribo, em numero de 17, procurou-me para representar

poder espanhol essas provincias
 o momento para atacar ao seu
 Sucre, levando a mão ao punho
 o Imperador D. Pedro não deu
 salubridade dessa anexação a
 Goussé (*)

ques, onde permaneciam por 6 annos; que ultimamente, voltando os moradores a recuarem os seus domicilios, elles Terenas encontraram a sua aldeia do Ipegue occupada por Simplicio Tavares, por Antonio Maria Piche, o qual lhes obsta a repovoarem e lavrarem suas antigas terras e de seus antepassados; pelo que vinhão pedir providencias para não serem esbulhados de suas propriedades das quais não podião desprender-se um outro indio da mesma tribo de nome Victorino, que farda-se como Alferezes, e pertence a aldeia da Nachedache, distante da Ipegue uma legoa, fez-me igual reclamo

De como Bolivar estava en
 ideia cabal a sua correspondên
 Sucre escrevia elle em 20 de jan
 Europa e do Brasil, sabemos qu
 o Imperador do Brasil com tr
 mbola, e consagrar o principio
 ção... consagrar por Bolivar
 ra essa empresa. Soube, tambem
 entrado em relações com o In
 formar ao grande projecto de s

GUERRA DO PARAGUAY

Impossível não associar o filme *Guerra do Paraguay*, do cineasta brasileiro Luiz Rosenberg Filho, à adaptação da *Antígona* de Brecht. Este que foi um cineasta brasileiro com uma carreira marginal ao chamado *establishment*, praticamente não obteve o merecido reconhecimento pela alta qualidade de suas obras, realizadas ao longo da vida numa posição de desafio a concessões exigidas pelo mercado. Como afirmou o crítico brasileiro José Geraldo Couto, num texto homenagem após sua morte recente, Rosenberg pagou o preço por essa postura independente e radical. Devido a essa escolha, teve uma carreira permeada de intervalos sem produção e silêncios. A repercussão de sua obra, segundo o crítico, não teve o alcance correspondente à qualidade da produção¹.

O cineasta faleceu após ter ganhado prêmios por seu filme *Guerra do Paraguay* (2017) e deixar inédito *Os príncipes* (2018) que teve sua estreia em 2019. Em *Guerra do Paraguay*, Rosenberg abre o filme saudando Jean-Luc Godard e Stanley Kubrick, pelos filmes *Os carabineiros* e *Dr. Fantástico*, respectivamente. A epígrafe do filme é de Mario de Andrade e poderia fazer coro com a frase de Brecht a qual me referi anteriormente. Luiz Rô apresenta, na abertura, a frase: "O passado é uma lição para meditar, não para reproduzir", que está no *Prefácio Interessantíssimo* do livro *Paulicéia Desvairada* (1922). É uma epígrafe de um modernista para um filme que quer aludir ao passado para evitar suas desastrosas repetições futuras. A frase de Brecht também aplica-se bem ao trabalho do cineasta brasileiro que, ao apresentar-nos uma *guerra do paraguaY* com Y maiúsculo, como às vezes aparece em seu blog num gesto de latinoamericanismo, não quer deixar o passado sob a costumeira postura brasileira do abandono.

1 COUTO, 2019.



Luiz Rosemberg Filho. *Guerra do Paraguay*. Fotografia: Vinicius Brum. Frame do filme. 2017.

O diretor assume, claramente, sua homenagem ao dramaturgo alemão no filme de 2017, em seu blog *Crônica de um cineasta – Memórias, ideias e filmes de Luiz Rosemberg Filho*, se referindo à peça *Mãe Coragem* (1941):

Ainda em Paris vendo o que estava proibido aqui e alimentando os amigos do Brasil com ótimos livros, sonhava em filmar o velho Tchekov ou Brecht. Sonhos de fim de juventude, e neles a vontade de já ter filmado algum conto ou peça do autor russo. E do Brecht: "BAAL", "PUNTILA" ou mesmo o "MÃE CORAGEM", peça a que fiz uma homenagem décadas depois no nosso delicado "GUERRA DO PARAGUAY" com Patrícia e Ana puxando a carroça do país/teatro.²

Nessa passagem, Rosemberg não menciona a Antígona diretamente, mas fala das personagens de seu filme, duas irmãs que puxam "a carroça do país/teatro", como Mãe Coragem e seus filhos. A presença delas retoma indiretamente a Antígona, além do conteúdo das falas, que remete à forma com que a protagonista enfrenta Creonte se posicionando contra a guerra. No filme brasileiro, é similar a posição da personagem interpretada pela atriz Patrícia Niedermeier, confrontando a todo momento as opiniões do soldado brasileiro, que justifica a guerra através da ideia de unidade nacional. O longo debate do filme gira em torno dessa temática, que Rosemberg enlaça às guerras do presente, através de uma montagem de imagens ao final do filme. São fragmentos de cenas de explosões e bombardeios, onde vemos caminhões que

disparam mísseis, soldados em combate, tanques de guerra, acampamentos de refugiados, vítimas de disparos, ruínas, cidades devastadas, ao som rangente da carroça que nos acompanha ao longo de todo o filme e da famosa valsa do austríaco Johann Strauss, *An der schönen blauen Donau*, op. 314 (conhecida como a valsa do Danúbio Azul), já apresentada em outras cenas.

A presença da carroça é emblemática para Rosemberg, como o autor ressalta em seu texto. Ela representa ao mesmo tempo o teatro e o país, carregado por duas mulheres, artistas, que percorrem o tempo presente numa relação conflituosa com o soldado, vindo do século XIX, que encontra as irmãs e decide acompanhá-las.

Na peça *Mãe Coragem e seus filhos*, de Brecht, a carroça é a fonte de renda da personagem que dá nome à peça, enquanto atravessa a guerra dos Trinta Anos, entre 1624 e 1636. Anna Fierling tem quatro filhos, que vai perdendo ao longo de



Autor desconhecido. *Mãe coragem e seus filhos*. Anne Bancroft e a carroça. Fotografia. Coleção Museu da Cidade de Nova York. 1963.

toda a saga em que conduz sua carroça comprando e vendendo objetos. A guerra mata seus filhos, mas é o que garante também seu sustento. A carroça é o eixo da peça: tudo gira em torno dela, e quando está prestes a perdê-la, Mãe Coragem reage para ficar em posse dela até o fim, mesmo sob o risco de perder seu filho (em um dado momento, a legenda de Brecht anuncia: "(...) É salva a carroça, mas Queijinho é morto"). O fato é que a única coisa que resta, ao final, é a sua carroça.

Na instalação *Só à distância mostra-se os dentes*, a *Carroça Tipográfica* se refere ao meio de transporte usado para o carregamento de todo material essencial à campanha da guerra e também para a fabricação dos jornais que foram editados nos campos de batalha, como é o caso do *Cabichuí*. A carroça, na instalação, serve para transportar, do passado para o futuro, conteúdos dos jornais que circularam no momento do conflito e evocam uma espécie de recorrente possibilidade de reescrita da história, das narrativas, já que nela também podemos ver máquinas de



Hortência Abreu e Ricardo Burgarelli. *Carroça Tipográfica*. Carroça de madeira, capitulares, matriz xilográfica, reprodução de jornais, prelo tipográfico, mimeógrafos, serigrafia, máquina de escrever, prelo tipográfico, mimeógrafo elétrico. Dimensão: variável. 2018.

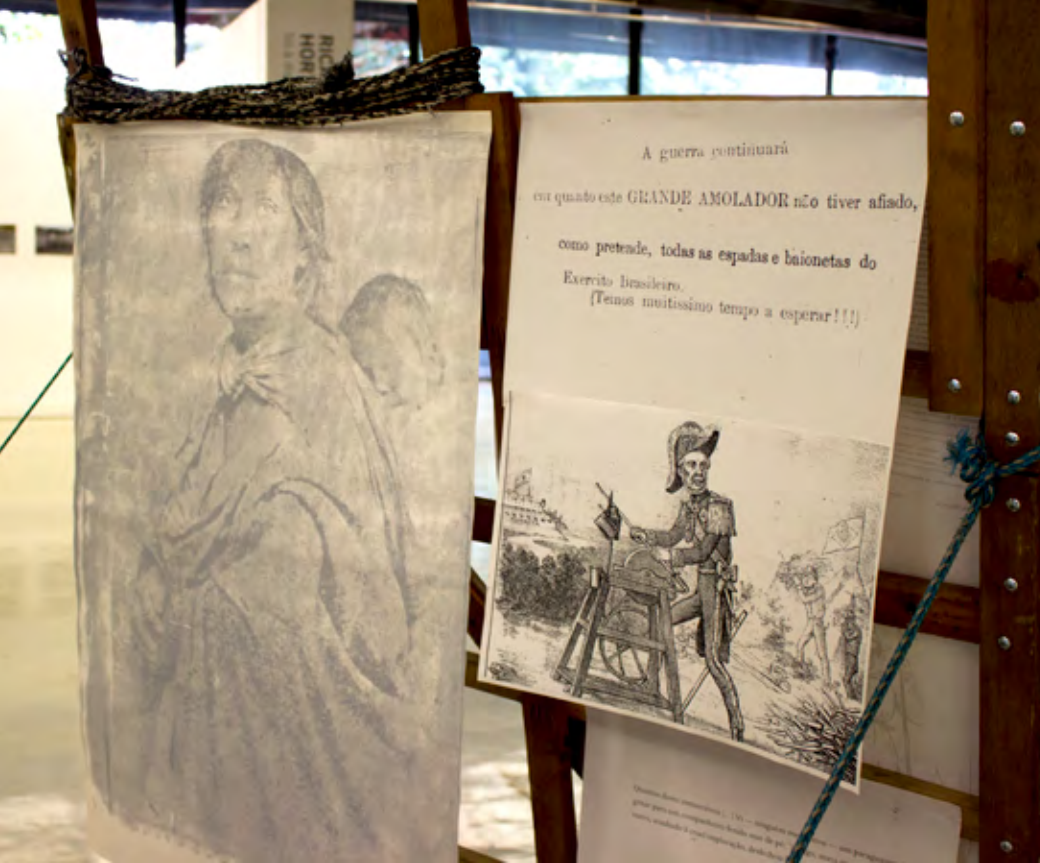


Hortência Abreu e Ricardo Burgarelli. *Carroça Tipográfica*. Carroça de madeira, capitulares, matriz xilográfica, reprodução de jornais, prelo tipográfico, mimeógrafos, serigrafia, máquina de escrever, prelo tipográfico, mimeógrafo elétrico. Dimensão: variável. 2018. (Detalhe)

escrever, uma matriz de xilogravura por terminar, mimeógrafos, além de capitulares resgatadas dos jornais, reproduzidas em matrizes de estêncil. A carroça, porém, não é conduzida por ninguém. Ela apenas apoia-se sobre um grande e pesado mimeógrafo elétrico. Mas, em grande formato, vemos a reprodução da fotografia de uma mulher Belela, registrada por Trebbi, que aparece no trabalho *La Paraguaya*, carregando seu filho nas costas, como homenagem às mulheres que morreram, lutaram, sobreviveram e contribuíram para a reconstrução do país devastado pela guerra. Essa imagem também é uma alusão à possibilidade de que o veículo fosse, como no filme de Rosenberg, conduzido por uma mulher.

Ocupando o lugar mítico do *Atlas*, que carrega o mundo nas costas, as protagonistas do filme puxam com muita dificuldade uma carroça extremamente pesada e ruidosa. A descrição do crítico Fillipo Pitanga é, nesse sentido, acertada:

“Guerra do Paraguay”. Primeira cena. Externa. Um belo P&B saturado como se fosse a pintura de uma memória. Acompanhamos um longo plano-sequência com duas mulheres puxando na pura força



Hortência Abreu e Ricardo Burgarelli. *Carroça Tipográfica*. Carroça de madeira, capitulares, matriz xilográfica, reprodução de jornais, prelo tipográfico, mimeógrafos, serigrafia, máquina de escrever, prelo tipográfico, mimeógrafo elétrico. Dimensão: variável. 2018. (detalhe)

física uma carroça que lhes serve de trabalho e lar; um teatro mam-bembe desmontável. A câmera gira 360° demonstrando claramente não haver nenhum truque ou efeito. A roda traseira completamente torta periga soltar-se a qualquer momento, girando para fora da carroça e dificultando o trajeto. Dentro da carroça, uma senhora idosa. O poder da mulher de gerar, gestar, parir e criar, como se carregassem o peso do mundo.³

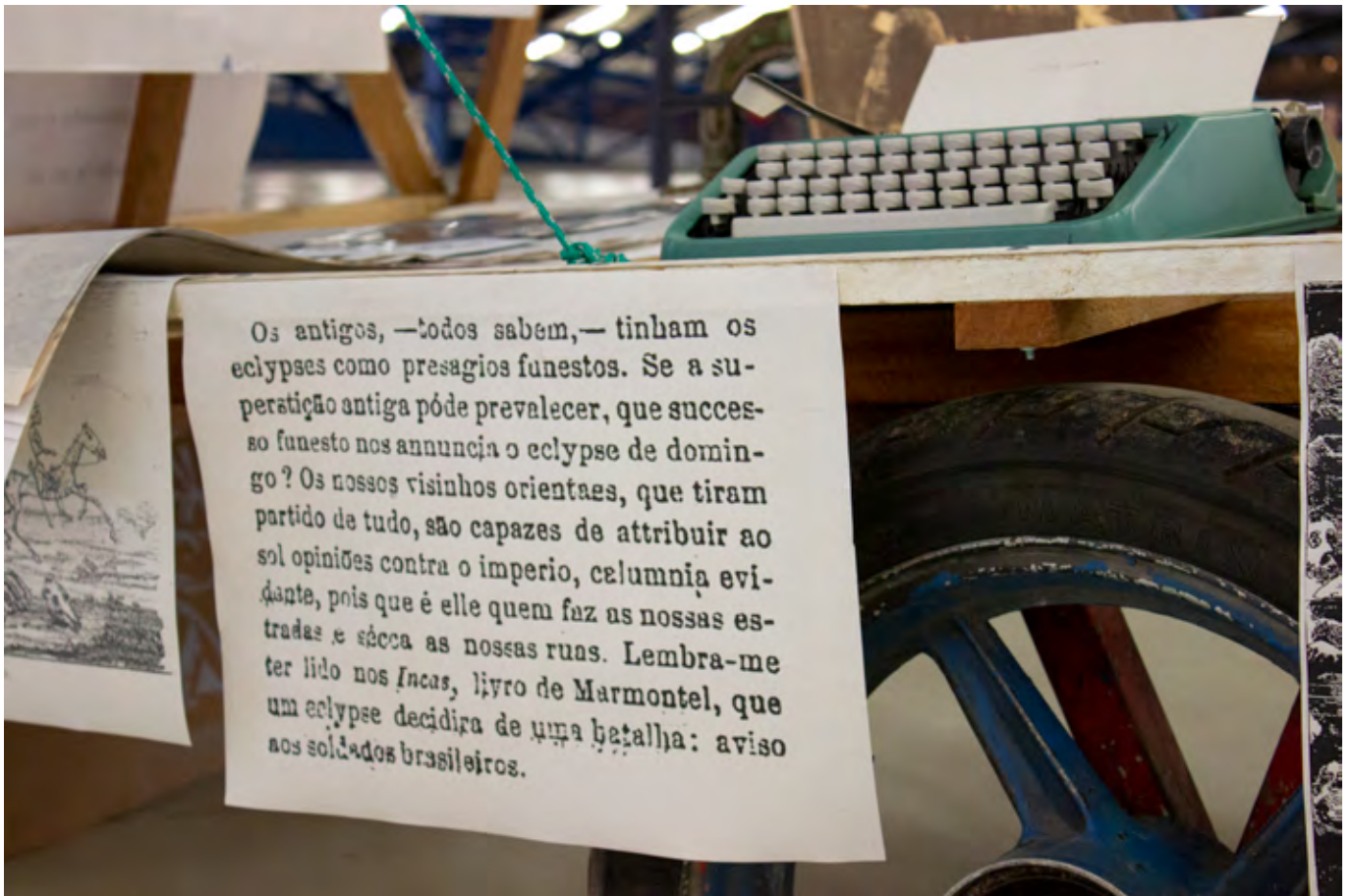
O filme tem traços brechtianos evidentes. O diretor não abre mão de uma abordagem histórica, mas fala desde o presente, através do inesperado encontro de duas atrizes com um soldado de outro tempo. Eles escutam, entretanto, os bombardeios, durante toda a sequência do filme. Sobre a forma como pensava o som nesse trabalho, Rosemberg declarou em seu blog:

Era um som anárquico de caos e guerra moderna. Não queríamos um entendimento imediato, mas um **estranhamento** direcionado a imoralidade dos conflitos armados. O som resgatando a sua impureza crítica enquanto **linguagem das contradições**. Como não podíamos explodir espaços e rochedos, o som foi um espaço de devoção ao demônio, pensando no Stones. [grifo nosso]⁴

Ao falar sobre o som no seu filme, Rosemberg usa palavras que ecoam o pensamento brachtiano, como as grifadas *estranhamento* e *contradições*. O som, nesse

3 PITANGA, 2016.

4 ROSEMBERG FILHO, 2018.





caso, vem agir como um elemento capaz de fazer uma contraposição às batalhas que não vimos no filme. Não há o espetáculo da guerra, sob a forma de cenas dantescas, que descrevem os passos da luta nos campos de batalha. Essas imagens, no filme, são substituídas pelo diálogo constante entre a atriz e o soldado, enquanto puxam a carroça. Os bombardeios soam como algo estranho, contraponto ao que veem nos olhos, justamente porque a personagem de Niedermeier nos informa que a guerra acabou há muito tempo. Como na peça *Mãe Coragem*, os estrondos, execuções, e outros sons da guerra ecoam uma ação que não ocorre no palco, mas fica sempre oculta, como na cena da execução de *Queijinho* (*Petitsuisse*).

Hortência Abreu e Ricardo Burgarelli. *Carroça Tipográfica*. Dimensão: variável. 2018. (Detalhe)

Em seu *Diário de Trabalho*, Brecht escreve, no dia 22 de abril de 1941, que *Mãe Coragem* é uma obra realista, porque mostra a guerra a partir do ponto de vista do povo: "(...) para o povo a guerra não é nem uma insurreição nem uma operação comercial; é apenas um desastre". Nela, o autor não vê como a experiência dos tempos de paz seria eficaz. Qualquer sentimento pode levar à fatalidade. Nem mesmo a compaixão serve a alguma coisa em tempos de guerra, diz Brecht. Para Roland Barthes, num texto escrito em 1954,⁵ a peça também se dirige ao povo e somente

5 BARTHES, 2007.

ele pode compreendê-la. Para Barthes, a existência da carroça e a ocupação dela por Mãe Coragem mostram que tanto a mãe quanto a comerciante são inseparáveis. Barthes, anos mais tarde, mudaria seu posicionamento em relação às peças de Brecht, mas isso é uma outra história.

Seria interessante comparar duas mães representadas em momentos diferentes, ambas durante a guerra. Mãe Coragem e a mulher representada no canto direito da *Batalha do Avahy*, de Pedro Américo. Ambas seguem em suas carroças o desfilar da guerra, vivendo os perigos e as mazelas do conflito, acompanham soldados, mantêm seu negócio, têm o sentimento de perda dos filhos sempre iminente. Apesar das diferenças de concepção tanto da forma como representá-las quanto de mostrar a guerra, ambos consideraram a presença dessas mulheres, no campo dos heróis masculinos.



Pedro Américo de Figueiredo e Melo. A batalha do Avahy. Óleo sobre tela. 900 x 500 cm. Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, 1872 - 1877. (detalhe).

Na pintura de Américo, uma mulher aflita, com o semblante franzido, suspende seu bebê nos braços, agarra-o em atitude desesperada de proteção. Seu seio está à mostra. Estava amamentando o filho? Ao seu lado, uma outra criança estende seus braços e agarra-se às roupas da mãe, com os olhos bem abertos. Estão dentro de uma carroça, ao lado de um ancião cego, estendendo os braços para frente, desorientado na refrega de proporções desoladoras.

Na carroça depauperada, um colchão lhes servira de cama, um baú com as cores nacionais pintadas em cima está prestes a abrir-se, espalhando as coisas que guardava. À frente da carroça, animais também se desesperam e um boi nos olha como se pedisse socorro. Um cavalo está morto no chão, um bode ainda vivo tenta fugir. Um cesto com alimentos abundantes para uma guerra permanece no solo, deixando à mostra espigas de milho e frutos. Seria essa mãe também uma comerciante como Mãe Coragem, fornecendo em plena guerra o que havia de mais escasso? Um



Roger Pic. Mãe Coragem e seus filhos, mise en scène de Erich Engel e Bertolt Brecht. Fotografias de Roger Pic. Paris : Teatro Sarah Bernhardt, 08-04-1957. Arquivo da Bibliothèque nationale de France.

Photo PIC 1742

Mutter Courage und ihre Kinder, [Mère Courage et ses enfants]



Roger Pic. Mãe Coragem e seus filhos, mise en scène de Erich Engel e Bertolt Brecht. Fotografias de Roger Pic. Paris : Teatro Sarah Bernhardt, 08-04-1957. Arquivo da Bibliothèque nationale de France.



Pedro Américo de Figueiredo e Melo. A batalha do Avahy. Óleo sobre tela. 900 x 500 cm. Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, 1872 - 1877. (detalhe).



menino à frente dela age com heroísmo, defendendo o grupo vulnerável com um enorme sabre na mão, mas não vemos o que ele golpeia. Para o grupo viajante, a batalha se revela como a possibilidade de aniquilação imediata. É o único ponto da tela de Américo em que os paraguaios deixam de ser caracterizados como bárbaros para darem lugar a seres humanos como outros quaisquer.

Para Barthes, Mãe Coragem é cega e nós vemos através dela⁶, enquanto sua filha, que é muda, parece ser a personagem com mais lucidez. Na tela de Américo, nós vemos, ao lado da mãe, um cego, a tatear em nossa direção. A mãe tampouco pode-se dizer que vê, muito além do que está mais próximo dela: a morte iminente e o desespero. Talvez, na pintura, a lucidez esteja depositada na figura da criança, que agarra a roupa da mãe, mas tem olhos argutos para o que se passa. O boi que vemos babando, em primeiro plano, projeta o olhar da mãe, reforçando a sugestão do pintor sobre a aflição que se apodera de alguns retratados na cena.

No filme de Rosemberg, também havia uma mãe. Ela morre durante a travessia de teatro mambembe, pouco tempo depois em que aparece o soldado. No caso de Rosemberg, a mulher em foco é a personagem de Niedermeier, atriz no filme e na vida, falando de um Brasil longe e perto da guerra, íntimo das mazelas de país subdesenvolvido. Rosemberg conecta um personagem da Guerra do Paraguai com o presente, mas através de guerras que assolam continentes distantes, ainda ligadas a aspectos de nacionalidade e de território. Talvez não tenha pensado nas guerras cotidianas que vivem as populações vulneráveis do seu país, guerra do estado contra os povos indígena e negro que, embora tenham lutado pelo país no século XIX, encontram-se sempre como o corpo alvejado diariamente em muitos cantos do Brasil.

6 BARTHES, 2007, p. 125 e 126.



Sara

Cochim

R. Taquary

Corumbá

Forte de Coimbra

Fazenda Miranda

Nioac

Jardim

Dourados

Laguna

Concepcion

ASSUNCION

SSO

GR

TO

MA

TT

DO

PARA



1968

a destruição final de
um país livre.

LEGENDAS E ENUNCIADOS

Sabemos que as fotografias não atestam a veracidade dos fatos de uma guerra e podemos problematizar à exaustão a ideia de que servem como provas para os acontecimentos. Desde as fotomontagens da Comuna de Paris, pode-se ter uma ideia de como a fotografia, ao lado de toda ordem de imagens, é, em um sentido mais amplo, tanto recorte como montagem.

Didi-Huberman enfatiza, em seu livro *Quando as imagens tomam posição*, as opiniões de Bertolt Brecht e Walter Benjamin sobre o assunto: "Mais que nunca, o simples fato de 'oferecer a realidade' não diz algo sobre essa realidade. Uma fotografia das usinas Krupp ou da A.E.G. não ensina praticamente nada sobre essas instituições"¹. E continua, dessa vez citando Benjamin sobre as "injunções contidas na autenticidade da fotografia": "Nem sempre se conseguirá elucidá-las pela prática da reportagem, cujos clichês visuais não têm outro efeito senão suscitar por associações clichês linguísticos naquele que a olha"². Logo em seguida, o autor francês resume o pensamento de Brecht e Benjamin, ponderando que as imagens fotográficas não nos dizem nada até que comecemos a lê-las e distanciá-las dos clichês linguísticos e visuais.

Desse modo, as fotografias da Guerra da Tríplice Aliança não podem resultar numa leitura unívoca e não suscitarão uma melhor compreensão ou comunicação da verdade, se não forem lidas, além do esforço arquivístico de sua preservação. Assim, elas dependerão também de uma espécie de memória articulada, da crítica baseada em múltiplos documentos, da iniciação, através de uma arte de ler as imagens. Didi-Huberman alude às palavras de Ruth Berlau sobre a *Kriegsfibel* para enfatizar que as imagens são uma superfície onde a memória se inscreve. Aqui é preciso salientar a importância dessa parceira de Brecht³ nesse projeto coletivo que é o *ABC da guerra*.

1 BRECHT *apud* DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 37.

2 BENJAMIN *apud* DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 37.

3 Ruth Berlau (1906 – 1974) nasceu na Dinamarca, foi atriz e colaboradora em muitos trabalhos



Ernest Eugène Appert. Assassinato dos generais Clément Tomas e Jules Lecomte, Rue des Rosiers, 6, Montmartre, dia 18 de março de 1871. Albumina de prata sobre negativo de vidro. 36 x 46 cm. 1870–71.

Ruth Berlau teve uma participação essencial nos trabalhos de pesquisa iconográfica de Brecht, foi responsável pela apresentação da *Kriegsfibel*, assim como supervisionou tecnicamente as reproduções e tornou-se a responsável pela edição de 1955.

Berlau alude às imagens como um código visual tal como eram os hieróglifos. Por outro lado, em suas palavras, a forma como o capitalismo monta seu próprio aparato discursivo através das imagens também é mais um aspecto que precisa ser apreendido e confrontado:

Alguém que esquece o passado não poderá lhe escapar. Este livro quer ensinar a arte de ler as imagens. O não iniciado decifra tão dificilmente uma imagem quanto um hieróglifo. A vasta ignorância das realidades sociais, que o capitalismo mantém com cuidado e brutalidade, transforma milhares de fotos publicadas nos ilustrados em verdadeiras tábuas de hieróglifos, inacessíveis ao leitor que não duvida de nada.⁴

de Brecht durante seu exílio e após a Segunda Guerra. Ela também foi responsável pelo registro de peças e ensaios, além de ter organizado um arquivo em microfimes, durante sua estadia nos Estados Unidos, de toda a obra publicada ou inédita de Brecht.

4 BERLAU *apud* DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 35-36.



Jacques Callot. Alistamento de tropas (da série *As misérias e desgraças da guerra*). Gravura em metal. 1633.

Pensemos, agora, sobre a série de Jacques Callot, *Les misères et les malheurs de la guerre* (As misérias e os infortúnios da guerra), de 1633, uma série de gravuras em água-forte, acompanhadas de textos que são, nas palavras de Susan Sontag, “um comentário sentencioso, *em versos*, sobre as diversas energias e os diversos destinos retratados nas imagens”⁵. Os versos de seis linhas foram escritos pelo colecionador Michel de Marolles. Callot foi testemunha da invasão do ducado de Lorena e Nancy pelo exército francês, comandado pelo ministro de Luis XIII, o Cardeal Richelieu. Ao recusar-se a realizar uma série, encomendada pelo rei sobre La Rochelle, um dos lugares percorridos pela invasão, Callot toma a decisão de realizar a série de dezoito águas-fortes, posteriormente publicada em Paris. Segundo informações do Museo del Prado, o trabalho de Callot se constitui como a primeira iniciativa, na história da arte ocidental, de representar a guerra através do ponto de vista das vítimas, sem envolver referências ao aparato de guerra como elemento glorioso. Também sustenta que o trabalho do francês teve grande influência na posterior obra de Francisco de Goya para a realização dos *Desastres da guerra*⁶.

5 SONTAG, 2003, p. 31.

6 Enciclopedia Museo del Prado. Disponível em: <<https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/callot-jacques/059d4b15-6199-41d8-ab69-ab8772b56ca9>>. Acesso em: 29 ago. 2020.



Francisco Goya. *Y esto tambien* (da série *Los Desastres de la guerra*). Agua-forte, lavie, ponta seca e buril. 166 x 222 mm. Ca. 1812 - 1815.

Susan Sontag também faz referência a um artista alemão chamado Hans Ulrich Franck, o qual realizou, entre 1643 e 1656, a série *Cenas de guerra*, 25 gravuras em água-forte para denunciar o "assassinio de camponeses por soldados", na Guerra dos Trinta Anos, que hoje se encontra no Museu Britânico. O artista alemão, entretanto, abre mão do uso das legendas, como também o fará Otto Dix no seu álbum de gravuras *Der Krieg* (A guerra), de 1924.

A série de gravuras de Goya é mencionada por Susan Sontag no mesmo livro. Trata-se de *Desastres da Guerra*, descrita pela autora como um relato testemunhal ("Eu vi isto"). Para Sontag, as imagens de Goya não são narrativas e a guerra não é retratada como espetáculo. Como no teatro brechtiano, "(...) cada imagem, legendada por uma breve frase que deplora a iniquidade dos invasores e a monstruosidade do sofrimento que infligiram, se sustenta de forma independente das demais. O efeito cumulativo é devastador". Em outro trecho, Susan Sontag continua:

O relato das crueldades da guerra é construído como um ataque à sensibilidade do espectador. As palavras expressivas gravadas ao pé de cada imagem [no caso de Goya] constituem comentários pro-

vocadores. Enquanto a imagem, como toda imagem, é um convite ao olhar, a legenda, na maioria das vezes, insiste na dificuldade exatamente de olhar. Uma voz, supostamente a do artista, atormenta o espectador: você suporta olhar para isto? Uma legenda declara: Não se pode olhar (No se puede mirar). Outra diz: Isto é ruim (Esto es malo). E outra retruca: isto é pior (Esto es peor) [...] ⁷.

A autora, em sua reflexão sobre as imagens de guerra pondera ainda que o tom testemunhal, dispensável no caso da fotografia quando subentende-se que o fotógrafo obviamente viu o que fotografou, faz com que as legendas possam assumir um tom supostamente neutro. Como podemos observar nos arquivos, ao sugerirem dados como nome, lugar e data, essas informações passam-se, por vezes, como uma tentativa de neutralizar aspectos da fotografia que apenas a imagem sugere.

Bertolt Brecht publicou, no ano de 1955, uma obra chamada *Kriegsfibel* (Cartilha de guerra, ou ABC da guerra), na qual combinava imagens retiradas dos meios de comunicação de massa com poemas na forma de epigramas (geralmente usados como poemas lapidares), os quais ele denominou foto-epigramas (*fotoepigramme*). Esse projeto, idealizado em 1940, iniciou-se em junho de 1944. Em agosto do ano de 1940, ele escreveu em seu diário: “Atualmente, tudo que posso escrever são esses pequenos epigramas, a princípio estrofes de oito versos, e agora só de quatro versos” ⁸. Essa anotação de Brecht reverbera suas dificuldades de trabalhar no exílio e sua necessidade de realizar pequenos poemas.

Brecht segue os episódios da Segunda Guerra Mundial retratando a “guerra da Espanha, guerra de conquista na Europa, denúncia dos principais responsáveis nazistas, extensão imperialista da guerra, contraofensiva dos Aliados, volta dos prisioneiros –, embora a montagem seja, em detalhe, muito mais complexa e sutil” ⁹. Mas o cerne desse projeto é uma montagem entre texto e imagem que Brecht realiza, impedindo que o leitor aceite a legenda original como a informação absoluta sobre o que

7 SONTAG, 2003, p. 32.

8 BRECHT, 2002, p. 109.

9 DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 32.



"AFTER THE LIBERATION OF KERCII BY OUR UNITS, THERE CAME TO LIGHT THE SHOCKING DETAILS OF ONE OF THE MOST FIENDISH CRIMES THAT THE GERMAN ARMY PERPETRATED ON SOVIET TERRITORY—THE SHOOTING OF OVER 7,000 CITIZENS. THE GERMAN COMMANDANT'S ORDER ASSEMBLED THE POPULATION BY BUSE, HAVING ISSUED ORDER NO. 4 DIRECTING THAT CITIZENS WERE TO APPEAR IN SENNAYA SQUARE. AFTER THEY ASSEMBLED THEY WERE MURDERED, DRIVEN OUTSIDE THE CITY AND MOWED DOWN BY MACHINE GUN FIRE."
—FROM THE NOTE ON GERMAN ATROCITIES ISSUED BY PEOPLE'S COMMISSAR OF FOREIGN AFFAIRS VYACHESLAV MOLOTOV ON APRIL 27, 1942. THIS PHOTO WAS TAKEN BY TWO PARENTS, RETURNING TO KERCII AFTER ITS RECAPTURE BY THE RED ARMY IN FEBRUARY 1942, IDENTIFIED THE BODY OF THEIR SON.

Und alles Mitleid, Frau, nenn ich gelogen
Das sich nicht wandelt in den roten Zorn
Der nicht mehr ruht, bis endlich ausgezogen
Dem Fleisch der Menschheit dieser alte Dorn.

Bertolt Brecht. *Die Kriegsfibel* (Cartilha de guerra). Página 136 da cópia manuscrita. University of Southern California. 1944.

"E chamo mentirosa, oh mulher, toda piedade

Que não se transforma em cólera rubra

Não se detendo antes que seja arancado

Esse velho espinho da carne da humanidade"

a imagem representa¹⁰. Através da dialética inserida pelo poema de quatro versos, o autor introduz "uma dúvida salutar sobre o estatuto da imagem sem que, por isso, seu valor documental seja contestado"¹¹.

A *Kriegsfibel* informa-nos, precisamente, sobre o fato de que, a uma imagem da história, não basta juntar a legenda escolhida pelo fotógrafo, pela revista de informação ou pelo centro de arquivos de

10 DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 40.

11 DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 40.

onde ela emana. A toda imagem da história é preciso não somente uma legenda – como Walter Benjamin insistia com força em seu ensaio sobre fotografia –, mas uma *legenda dialetizada*, uma legenda pelo menos redobrada. Ou seja, uma tomada de palavra polifônica diante da história. O lirismo designaria talvez essa própria polifonia.¹²

O livro foi organizado sobre páginas de fundo preto, onde estão as imagens com seus respectivos epigramas. Ao lado de cada par de texto e imagem (páginas pares), aparecem as traduções das legendas originais dos jornais e os subtítulos.

Para Brecht, é uma questão de aprendizado. O próprio título da obra sugere isso: um Abcedário da guerra remete aos livros de alfabetização ou às chamadas cartilhas que eram muito comuns no século XIX e também foram usados no início do século XX. No final do livro, a última imagem mostra crianças assentadas em um anfiteatro e vem acompanhada do epigrama:

Não esquecei: muitos de vossos irmãos lutaram
Para que pudésseis depois vos assentar aqui.
Não vos enterrai, sabeis também lutar
Aprendeis a aprender e jamais o desaprendei.¹³

O tom usado no poema não deixa de ser o tom do pedagogo ou do pregador. O sentido imperativo da frase conclama para ações concretas: “Não esquecei”, “não vos enterrai”, “aprendei a aprender”. Para Brecht não só é importante “como aprender”, mas também por que e para que, e também em quais circunstâncias. Notadamente, no momento em que escrevia, estava pensando no triunfo sobre o nazismo, ao final da segunda guerra e lembrando-se dos que lutaram para que essa guerra terminasse. Segundo Didi-Huberman, na orelha do livro da edição impressa de 1985, Ruth Berlau cita um outro poema de Brecht:

Aprende o elementar! Para aqueles

12 DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 161.

13 BRECHT *apud* DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 179.

Cujo tempo chegou,
 Nunca é tarde demais!
 Aprende o ABC, ele não basta, mas
 Aprende-o! Não te deixes desencorajar!
 Começa, pois! É preciso que saibas tudo!¹⁴

O uso dos epigramas têm, então, um estatuto de aprendizado? Como nas peças didáticas, estaria Brecht pensando o objeto artístico com um pressuposto de aprendizagem? Jameson, sobre o assunto, nos recorda que “Nenhuma das grandes civilizações pré-capitalistas clássicas jamais duvidou que sua arte tivesse alguma vocação didática fundamental (...)”¹⁵. Nas palavras de Didi-Huberman, para Brecht, a poesia dependia de uma pedagogia, pois seu sentido estava atrelado a um processo de “transmissão”¹⁶. Dessa maneira, a escolha por realizar os epigramas através de ritmos irregulares e da ausência de rimas, correspondia a uma *função social da poesia lírica*: a de fazer pensar, que nas próprias palavras de Brecht significam “arrancar-se de um estado de espírito que nivelava, estancava, integrava todas as coisas”¹⁷.

Um relato do dramaturgo, escritor e amigo de Brecht, Sergei Tretiakov, pode responder melhor a questão e dar voz ao próprio Brecht sobre o assunto:

Brecht afirma: A arte é uma parte da pedagogia, ela precisa instruir. Se as pessoas normalmente fogem da instrução, se qualquer tom didático as ofende, isso só acontece porque as escolas são um lugar onde o cérebro humano é insultado. A verdadeira instrução é uma coisa desejada, e uma pessoa que é instruída, que é levada a se tornar mais esperta e forte, só pode se alegrar.¹⁸

Nesse trecho, fica claro como o dramaturgo alemão é consciente em relação à afirmação de Jameson sobre a vocação didática da arte ocidental. Seu abecedário, portanto, e suas escolhas em relação à forma como monta os epigramas com as imagens, representam muito bem essa vocação.

14 BRECHT *apud* DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 179.

15 JAMESON, 2013, p. 16.

16 DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 174.

17 BRECHT *apud* DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 175.

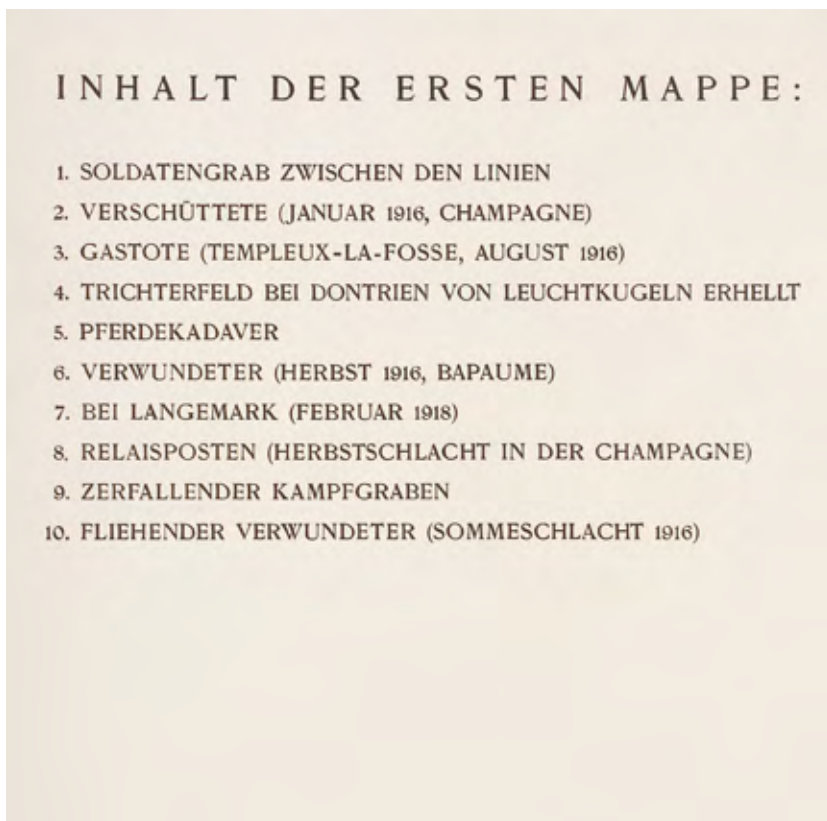
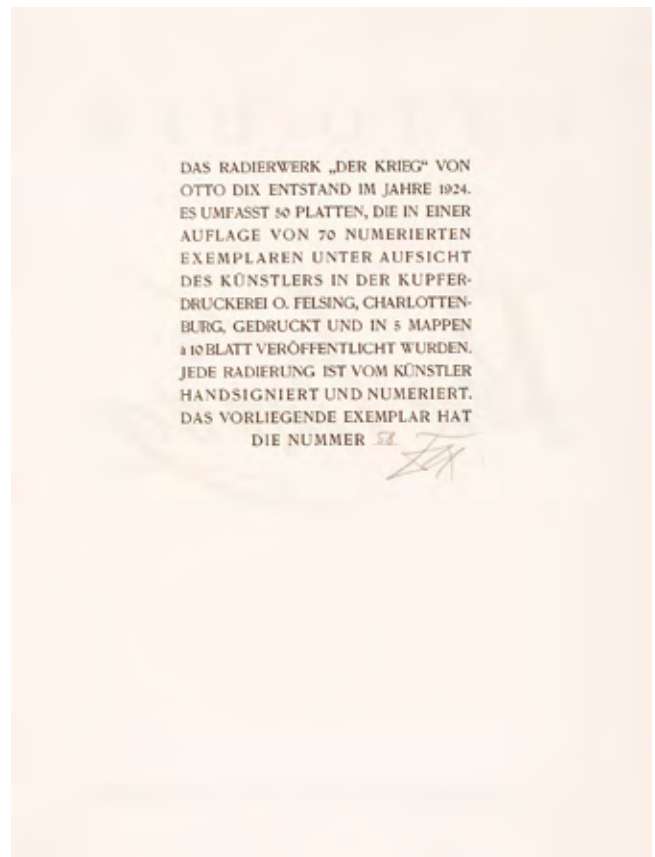
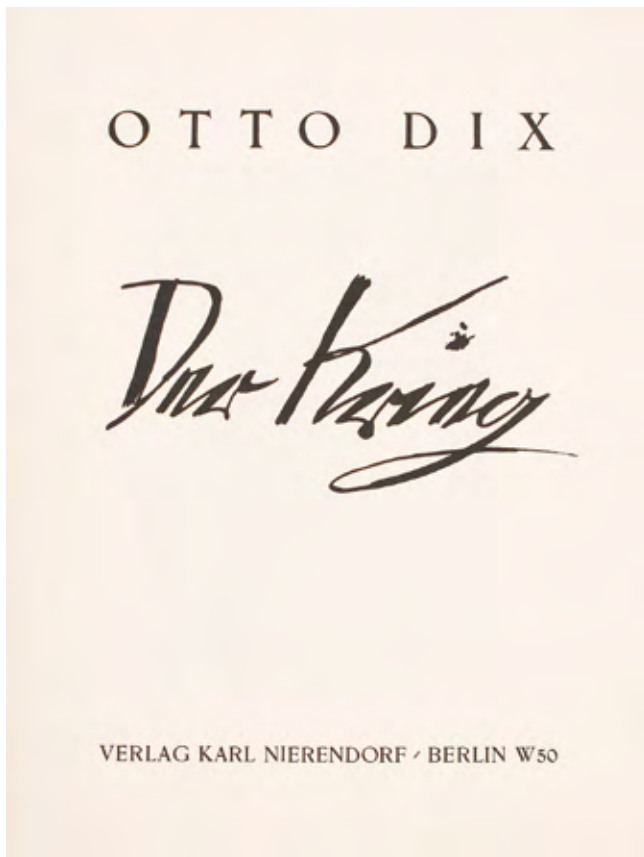
18 TRETIAKOV *apud* VALLIAS, 2019, p. 24.

Outro alemão, talvez também conhecido por Brecht, Otto Dix, realizou um álbum de imagens sobre a guerra em água-forte e água-tinta no ano de 1924, o qual foi considerado um marco na arte do século XX. Reconhecido como um dos maiores expressionistas, Dix, entretanto, não realizou o álbum nem sua edição de forma que os títulos e a imagem estivessem juntas, em uma montagem. O artista manteve as legendas ou os títulos separados, nas primeiras edições realizadas com Karl Nierendorf, destacando os textos como uma lista do conteúdo de cada portfólio. As legendas de Dix geralmente são descritivas, remetendo ao local do episódio retratado ou à condição da figura representada como em *Homem ferido*, *Cadáver de um cavalo*, *Perto de Langemarck (fevereiro de 1918)* ou *Vítimas de gás (Templeux-La-Fosse, agosto de 1916)*. Poucos são os casos em que a legenda revela mais que a simples descrição do local ou do que retrata, trazendo um certo *lirismo* ao texto, como no caso de *Dança da morte 1917 [Totentanz anno 17 (Höhe Toter Mann)]*.

Ao contrário do álbum de Brecht, o portfolio de Dix tratava-se de uma coleção de gravuras que não detinham o estatuto da fotografia jornalística ou de guerra, supostamente incontestável ao assegurar a presença do fotógrafo no local do acontecimento. Dix pretendia dizer, tal como Goya, que ele havia visto *in loco* aquilo que estava representando, ao ter presenciado os acontecimentos da Primeira Guerra mundial.

De forma análoga à proposta de Brecht, na peça denominada *Legendas*, o texto é usado de forma dialética em relação à imagem. Não informa ao leitor dados descritivos sobre o acontecimento, nem o local onde a imagem foi registrada ou sua data. Não se trata de testificar a presença testemunhal do fotógrafo.

Criar legendas fictícias é uma forma de fazer a imagem falar, ou desprendê-la do arquivo para uma leitura que confronta a própria legenda original. Trata-se de friccionar as dimensões da imagem, suas camadas, as quais o arquivo e a legenda



Otto dix. A guerra (Der Krieg). Edição a cargo de Karl Nierendorf. Galeria Nacional da Austrália. 1924.

INHALT DER ERSTEN MAPPE:

1. SOLDATENGRAB ZWISCHEN DEN LINIEN
2. VERSCHÜTTETE (JANUAR 1916, CHAMPAGNE)
3. GASTOTE (TEMPLEUX-LA-FOSSE, AUGUST 1916)
4. TRICHTERFELD BEI DONTRIEN VON LEUCHTKUGELN ERHELLT
5. PFERDEKADAVER
6. VERWUNDETER (HERBST 1916, BAPAUME)
7. BEI LANGEMARK (FEBRUAR 1918)
8. RELAISPOSTEN (HERBSTSCHLACHT IN DER CHAMPAGNE)
9. ZERFALLENDER KAMPFGRABEN
10. FLIEHENDER VERWUNDETER (SOMMESCHLACHT 1916)

LA GUERRA CONTRA EL PARAGUAY



BATEY & W.

MONTVIDEO

II. VISTA GENERAL DEL FRENTE ENEMIGO

original acomodam como se fossem somente uma superfície homogênea. Algumas delas, ao tratar-se somente da localidade ou do nome do fotógrafo, recebem uma descrição que pretende trazer significados ausentes ou apenas subentendidos.

As legendas utilizadas nesse trabalho provêm do livro já referido, *Genocídio Americano*, cujos subtítulos têm uma função próxima ao uso preconizado nas peças de Brecht. Eles agem como uma interposição dentro da narrativa e também têm a função de exercer uma espécie de choque, como a manchete jornalística deve ser impactante para o leitor. Importante lembrar que Julio José Chiavenato, autor do livro, é jornalista e herda de sua profissão esse hábito pelos títulos de impacto.

As imagens utilizadas provêm de álbuns confeccionados durante a guerra e que eram comercializados imediatamente ou posteriormente à guerra, tais como

LA GUERRA CONTRA EL PARAGUAY



BATE Y C^o W.

MONTEVIDEO

A NATUREZA DA CRUELDADE DA GUERRA

Excursão ao Paraguay – 1869: Álbum de retratos brasileiros e paraguaios e vistas dos locais de batalhas e Álbum de retratos e vistas referentes ao Paraguai, nos quais se reúnem fotografias de diversos autores, como Bartolomé Loudet (1823-1887), Carlos Cesar (18--), Agostino Forni (18--?), Frederico Trebbi (1837-1928), mas também estúdios como Bate E Cia, Erdmann y Cattermole, Fot. Italiana e Galeria Universal de Carlos Cesar, Estabelecimento Photographico Progresso e Fotografia Buenos Ayres. Os álbuns utilizados no trabalho pertencem, hoje, à Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

As legendas aplicadas às imagens sugerem relações que supostamente estão na imagem e também fora dela, ou às vezes sugerem, na forma de choque, uma contradição que a imagem não poderia mostrar, sozinha. A inserção dessas legendas será pensada, aqui, como uma montagem, no sentido que Didi-Huberman evoca,

através das palavras de Ernst Bloch: *enxerto*, uma forma de *intermitência fantasmática*, uma *revelação do bastidor*:

Na montagem cultural e técnica, ao contrário, a coesão da antiga superfície é destruída. Essa nova coerência não pode ser constituída apenas porque a antiga não cessa de aparecer sempre mais aparente, frágil, como uma simples coerência de superfície.¹⁹

Bloch pensa no corpo, no enxerto da pele, onde a parte transplantada corresponde à parte faltante ou mesmo na ideia da máquina, mas opõe tudo isso à ideia de uma montagem cultural, onde a superfície passa a ter uma parte que não tem a função de preencher ou completar, mas de pulsar ou sobressaltar, trazendo à superfície algo que não lhe correspondia.

Em um dos casos da instalação, uma paisagem plana, repleta de vegetação proveniente de uma região seca continha a seguinte legenda: *Vista general del frente enemigo*. A opção pelo título de Chiavenatto, *A natureza da crueldade da guerra*, criou uma montagem ao gosto da ironia brechtiana. Como nos adverte Roland Barthes,

Brecht não faz da História um objeto, mesmo que tirânico, mas uma exigência geral do pensamento: para ele, fundar seu teatro na História não é apenas expressar as estruturas verdadeiras do passado, como pedia Marx a Lassalle. É também, e, sobretudo, recusar ao homem qualquer essência, **negar à natureza humana qualquer realidade que não histórica**, acreditar que não há um mal eterno, mas apenas males remediáveis; enfim, é remeter o destino do homem ao próprio homem.²⁰

Para o autor alemão, a guerra não faz parte de algo natural, mas é uma construção que a humanidade realizou e que ela mesma pode transformar. Em *Mãe Coragem*, fica claro que a guerra é uma obra humana e não poderia enxergá-la como destino ao qual não se pode fugir. A natureza, portanto, no caso da montagem, se mostra passiva, por um lado: não há uma natureza em ação, exercendo seu poder de crueldade, atributo humano a quem Chiavenatto, em seu título, quis conferir. Por outro lado, durante a guerra do Paraguai, muitas perdas se deram devido a questões

19 BLOCH, *apud* DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 124.

20 BARTHES *apud* DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 99.

territoriais, de uma geografia complicada para os Brasileiros, territórios de difícil travessia por suas condições naturais ou mesmo devido à doenças como o cólera. Mas a ironia da montagem reside em que a crueldade da guerra, apesar de intrínseca a ela, não faz parte da ideia de uma natureza, ou naturalidade, aos quais o conceito de história, para Brecht, faz oposição²¹.

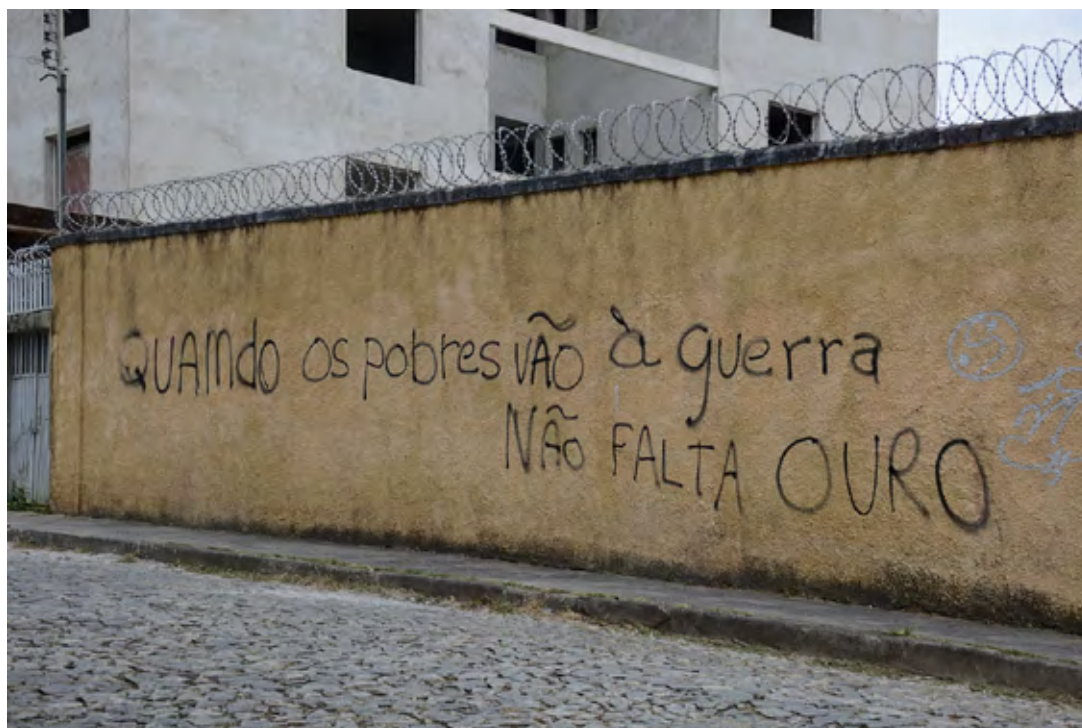
A legenda original, por outro lado, fala de uma frente inimiga a qual praticamente não podemos perceber, dada a distância que a fotografia foi tirada. Onde estaria, nessa imagem, o inimigo? Nesse caso específico, a frente inimiga, enquadrada na fotografia como uma paisagem sem vestígios humanos, faz pensar no que Judith Butler chama de âmbito da representabilidade²². Esse campo não consiste somente naquilo que está presente na fotografia, como um conteúdo explícito, mas também no que se deixou de fora do enquadramento fotográfico.

Nesse momento, é preciso salientar, não houve uma censura prévia às fotografias realizadas nos campos de batalha. O empreendimento da Bate e Cia, por exemplo, foi uma realização privada, embora com a concessão conferida pelos países da Aliança. Mas antes mesmo da guerra em solo paraguaio, George Thomas Bate, um norte-americano que havia construído essa companhia, em sociedade com o químico belga Juan Vander Weyde em Montevideu, no ano de 1862, enviou uma equipe de 10 fotógrafos para documentar a guerra no Uruguai, em 1866.

Durante a guerra contra o Paraguai, um salvo-conduto expedido pelo Ministério da Defesa Oriental dizia que os fotógrafos da companhia estavam liberados para se dirigirem ao teatro das operações, e que seriam transportados às expensas

21 É preciso localizar a oposição entre natureza e história na tradição marxista a qual Brecht adere. São esclarecedoras, nesse sentido, as palavras de David Harvey: "Marx observa que os economistas políticos clássicos se basearam em um passado ficcional, o do mito de Robinson Crusóé, para 'naturalizar' suas categorias como se brotassem de um estado de natureza (e, por isso, fossem imutáveis, eternas e inabaláveis). Marx prefere examinar as sociedades pré-capitalistas, para ressaltar que as categorias estão inseridas em processos históricos reais, não sendo derivadas de narrativas ficcionais." (HARVEY, 2018, p. 61).

22 BUTLER, 2016, p. 112.



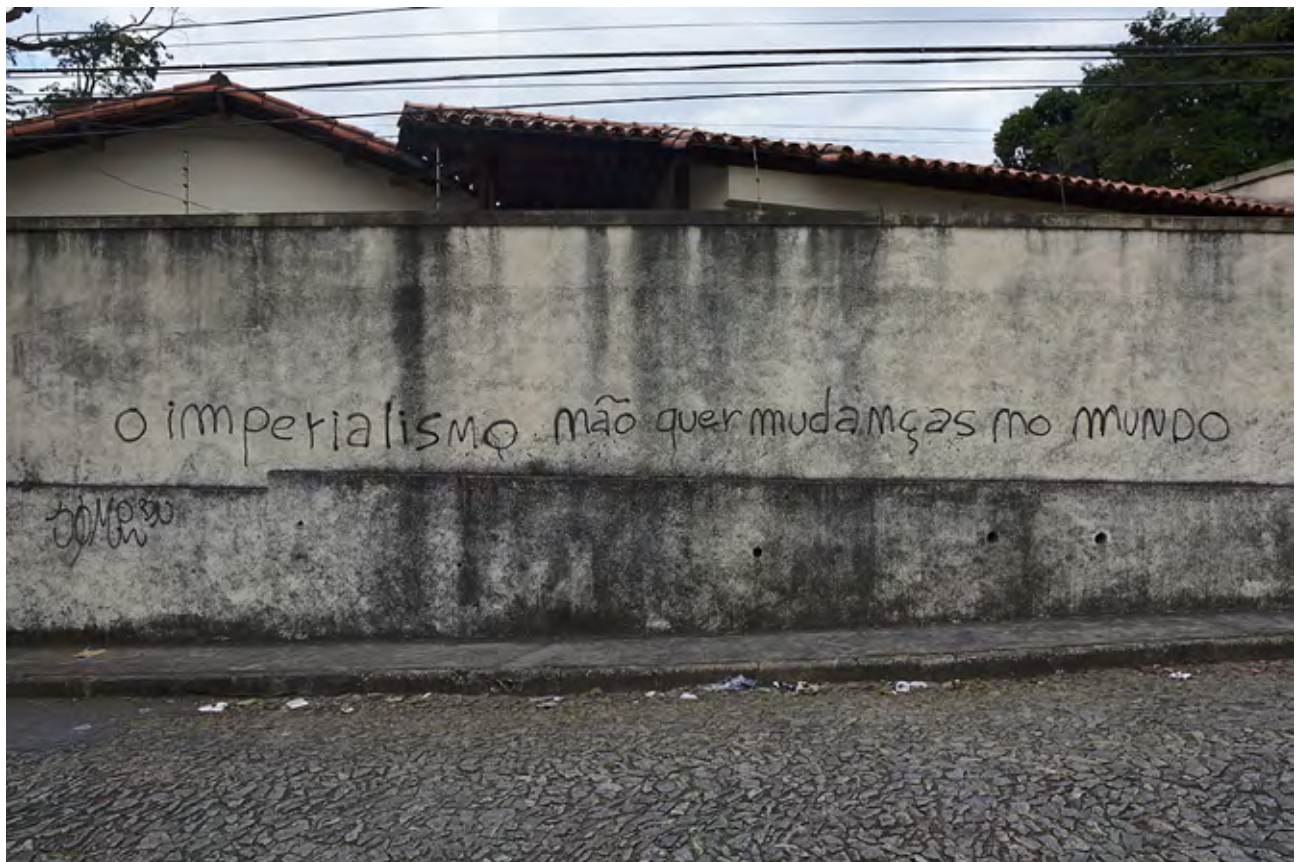
Hortência Abreu e Ricardo Burgarelli. *Enunciados. Fotografia digital sobre papel fotográfico (5 peças). 25x37cm cada. 2016 - 2018.*

do governo. Além disso, durante seis meses após a conclusão da guerra a companhia teria o total direito sobre as imagens²³.

Talvez seja necessário levar em consideração não um marco regulatório, em que as fotografias de guerra hoje são submetidas, mas nas dificuldades intrínsecas à realização das fotografias naquele momento, as intenções econômicas do empreendimento e de que lado do campo de batalha essas lentes foram operadas. É preciso entender, também, que as legendas são escritas e aplicadas às fotografias num momento posterior ao de sua realização, talvez redigidas por outro autor que não o da imagem.

É preciso notar, também, como bem aponta Judith Butler, que a fotografia não é apenas mostrada, as fotos "são também nomeadas; a forma como são mostradas, o modo como são enquadradas e as palavras usadas para descrever o que é mostrado atuam em conjunto para produzir uma matriz interpretativa para aquilo

23 CUARTEROLO, 1995, p. 96



Hortência Abreu e Ricardo Burgarelli. Enunciados. Fotografia digital sobre papel fotográfico (5 peças). 25x37cm cada. 2016 - 2018.

que é visto.”²⁴. Em decorrência disso, os epigramas de Brecht e as legendas montadas atuam como maneiras de produzir novas matrizes interpretativas para as imagens.

Também no livro de Brecht a figura do inimigo aparece diversas vezes. Um dos foto-epigramas mostra seu amigo Lion Feuchtwanger preso em um campo de concentração. Anuncia o texto:

É verdade que ele era inimigo do inimigo deles
 No entanto, uma coisa eles não podiam perdoar: que ele
 Era um inimigo de seu próprio governo.
 Tranque o rebelde. Jogue fora a chave. (Tradução nossa)²⁵.

Do mesmo modo, Brecht procura pelo inimigo na foto de Feuchtwanger, contrapondo à fotografia de um prisioneiro em um campo a um texto que dissecava a ideia de que ele possa ou não ser um inimigo.

Através da *Kriegsfibel*, o desejo de Brecht com esse livro vai se explicitando. O que ele faz com a imagem é trazer sentidos que estão além de seu aspecto descritivo. Por exemplo, há uma imagem, em que vemos um prédio arruinado por um ataque aéreo e uma mulher entre os escombros. O epigrama diz:

Pare de procurar, mulher: você nunca vai encontrá-los
 Mas, mulher, não aceite que o destino é o culpado.
 Essas forças obscuras, mulher, que te atormentam
 Tenha cada uma delas um rosto, endereço e nome.
 (Tradução nossa)²⁶.

24 BUTLER, 2016, p. 121.

25 No original: “It’s true he was their enemy’s enemy / Yet one thing they could not forgive: that he / Was an enemy to his own government. / Lock up the rebel. Throw away the key.”.

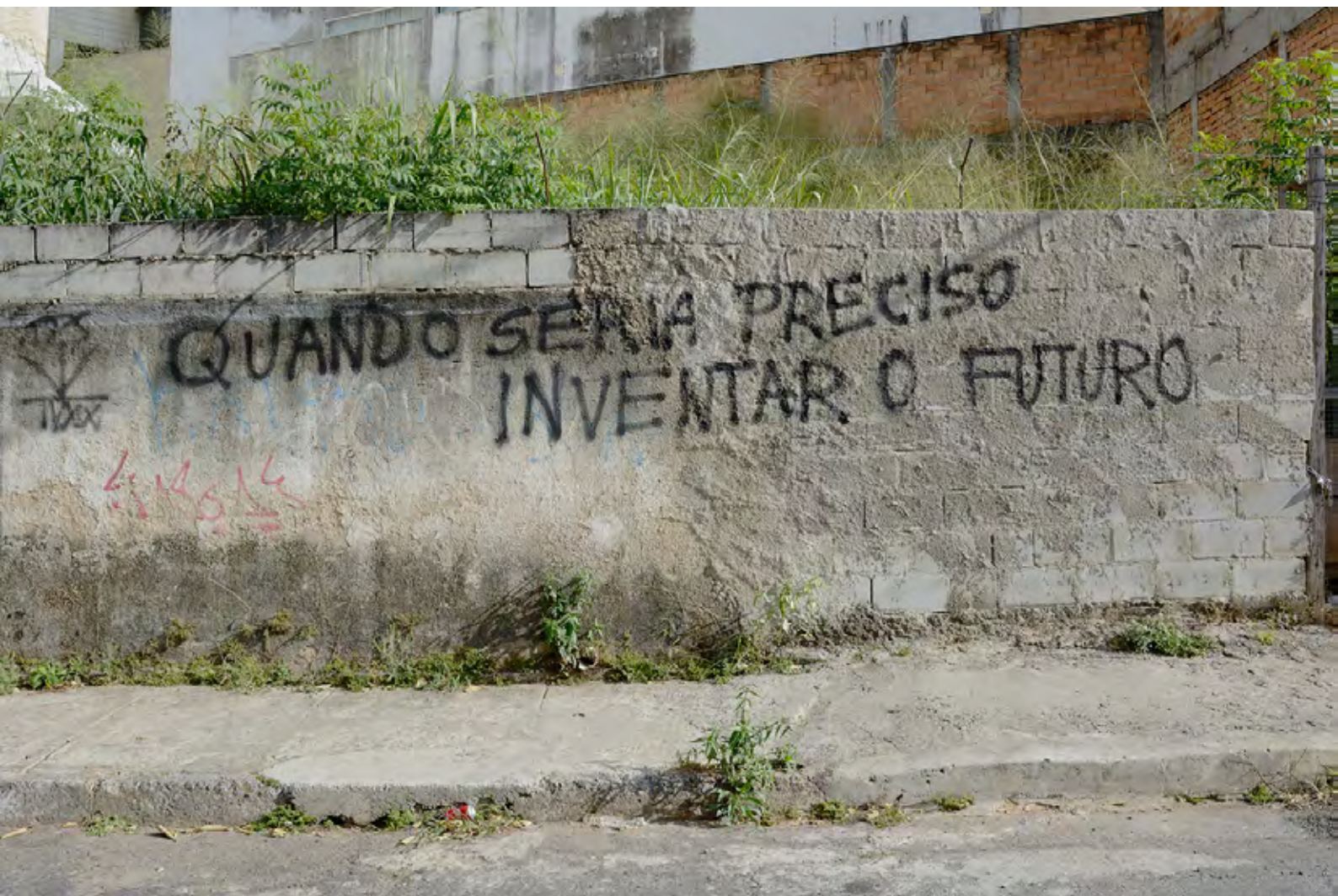
26 No original: “Stop searching, woman: you will never find them / But, woman, don’t accept that fate is to blame. / Those murky forces, woman, that torment you / Have each of them a face, address and name.”

Brecht insiste no que está além da imagem. Quem são os verdadeiros culpados? Ele conversa com cada uma das pessoas retratadas, imagina-se conversando com essa mulher, entre os destroços, tentando perceber o que ela procurava ali, após a destruição. Além disso, ele convoca um contexto, tenta chamar, na imagem, o que está ausente nela, convocando um posicionamento de seus leitores, como de si mesmo. Confrontando as imagens, Brecht exige a replicação. E se ele conversa com aqueles que foram representados nas fotos, também se dirige ao seu leitor, indagando, exigindo dele uma reação, que seja refutado ou compreendido, rebatido ou aceito.

Da mesma forma que o trabalho *Legendas, Enunciados* também parte dos subtítulos de Chiavenatto, mas dessa vez para instalar-se como elementos anacrônicos nas ruas da cidade de Belo Horizonte. A ideia inicial era que esses enunciados, ao serem escritos sobre muros da cidade, tivessem um novo sentido, mas que ao mesmo tempo se conectassem com um passado longínquo. Como seria, para um passante, ler as frases “Quando os pobres vão à guerra não falta ouro”, ou “A destruição final de um país livre”? Essas frases, de alguma maneira apocalípticas, que evocam um conflito bélico, nos muros se tornam frases que aludem à guerra permanente para a manutenção do metabolismo do capital. Elas falam de um imperialismo ainda resistente, de um certo aspecto fantasmático dessa palavra que, apesar de soar como um conceito do passado recente e nos reconduzir às guerrilhas dos anos 1960 e 1970, ainda consiste numa palavra funcional em nossos dias.

Nesse trabalho, o acesso ao presente se dá pela via do passado. O texto é a brecha com que as palavras esboçadas para dizer de um outro tempo são transportadas para a superfície rugosa da cidade, que a recebe, apesar do palimpsesto sempre previsível que os muros acabam sendo. De certa forma, o gesto é fugaz, a inscrição tem uma permanência instável, posto que esse espaço é também disputado pelo público e pelo privado. Talvez esses escritos não estejam mais onde estiveram.

A menção ao imperialismo, ao ouro, à ideia de pacificação, podem ser estranhadas ou familiarizadas. De um lado, as frases são anacrônicas, foram escritas em meditação a outro tempo, mas elas revelam o que muito há de passado em nossas vidas do presente, quando guerra e pacificação adquirem outros sentidos e se mostram atuais. Através dessas inscrições, a questão da opressão de classes delinea uma configuração legível no presente. Na frase “quando seria preciso inventar um futuro”, o verbo *ser*, conjugado no futuro do pretérito, nos remete a um tempo que nos antecede, ainda que de forma ambígua. O futuro é uma coisa que não pode ser inventada mais, perdeu-se o bonde. No Brasil, o futuro não chega porque ele teria que ser pensado antes da invenção do presente. Mais uma vez, “passado abandonado não se torna passado”.



Hortência Abreu e Ricardo Burgarelli. Enunciados. Fotografia digital sobre papel fotográfico (5 peças). 25x37cm cada. 2016 - 2018.



O CORPO SE DESPEDAÇA MAS O QUE SE VÊ SÃO RUÍNAS

Sabe-se que a primeira fotografia aérea foi realizada pelo fotógrafo Felix Nadar em 1858, a partir de um globo aerostático. Devido à perda desse registro, o fotógrafo realizou novamente o feito, anos depois, a fim de reproduzir uma imagem aérea, que foi publicada com a data de 1858 e depois vendida como cartão-postal.

Na Guerra do Paraguai, o uso inaugural desses balões em um conflito no território latino-americano ganhou notoriedade nesse contexto, tendo sido utilizado, anos antes, também, durante a guerra civil norte-americana. Em um texto sobre o uso da tecnologia como estratégia de guerra no contexto latino-americano, Sebastián Díaz-Duhalde afirma que o globo aerostático pode ser visto como uma máquina de observação, já que combinava sua distância da terra com a luneta e inaugurava uma nova dimensão na representação do conflito tanto no lado paraguaio quanto entre os aliados¹.

De fato, o uso dessas tecnologias “reconfigura o modo de mostrar o conflito e, em especial, de narrar a guerra”². Mas eu gostaria de pensar, ainda, como propõe a escritora e curadora israelense radicada nos Estados Unidos, Ariella Azoulay, que essas imagens não só mudam a forma de narrar, mas também intervêm na forma como construímos um imaginário em que localizamos indivíduos como alvos. Além disso, as políticas e os contextos de destruição e violência não podem ser pensados de forma independente da criação das imagens desse contexto. Para além dessa conexão, deveríamos pensar como uma imagem pode, diretamente, provocar a morte e perpetuar a violência, ou ainda, como ela pode contribuir para o cenário de violência e violações de direitos em determinados contextos históricos.

1 DÍAZ-DUHALDE, 2014, p. 35.

2 DÍAZ-DUHALDE, 2014, p. 35. No original: “reconfigura el modo de mostrar el conflicto y, en especial, de narrar la guerra”.

Em um conjunto de ensaios denominado *Desaprendendo momentos decisivos*, baseado em seu livro *Potential History: Unlearning Imperialism* (2019), Ariella Azoulay trata a invenção do novo mundo e a invenção da fotografia como fatos não independentes. Isso quer dizer que ela reconecta coisas que aparentemente estão desconectadas e torna visíveis as violências imperiais constituintes da tecnologia fotográfica. A autora sustenta que não é o aparato tecnológico ou os produtos desenvolvidos pelas pioneiras marcas de fotografia que trouxeram mudanças na percepção desde 1492, mas a própria destruição causada pela invenção desse “novo mundo”. A autora afirma que

Portanto, em vez de conceber a fotografia como um meio de registrar episódios pontuais de destruição, nós precisamos nos perguntar de que maneira ela participou da destruição e, finalmente, analisar como, e se, a partir desse reconhecimento, a fotografia pode nos ajudar a imaginar formas de sair dela.³

Como podemos perceber através da descrição de Lúcia Klück Stumpf, antes do uso dos balões aerostáticos na Guerra Guasú, os mapas que se usava durante a elaboração da estratégia militar eram feitos a partir de operações de vanguarda, quando batalhões de engenheiros faziam a medição topográfica e o desenho das plantas⁴. Ou seja, sem os balões, maiores eram as mortes no lado ocidental, já que os mapas eram feitos através de incursões em territórios onde mais se expunha ao inimigo, sendo essa uma operação de alto risco humano para as forças brasileiras, argentinas e uruguaias.

Díaz-Duhalde exemplifica isso com o fragmento de *Episódios Militares*, escrito por Azevedo Pimentel, um dos coronéis a serviço do império:

Todo o mundo sabe que ao invadirmos aquele valente e fanático país – o Paraguai – não tivemos o auxílio de um único mapa. E isto para o exercito que avança, o maior embaraço que se lhe pode opor a marcha. [. . .] Os engenheiros brasileiros, afim de reconhecerem uma posição qualquer, levavam os instrumentos para determiná-la; e muitas vezes, o fogo inimigo destruí-os e aos chefes, antes

3 AZOULAY, 2019, p. 123.

4 STUMPF, 2019, p. 67.

que eles a pudessem marcar no rascunho das plantas que iam esboçar [sic].⁵

O autor aponta também para o fato de que a introdução do globo aerostático para observação, no conflito latino-americano, causa uma reconfiguração na forma de vê-lo, que seria uma combinação da vista panorâmica com o mapa. Nesse caso, a observação instrumental possibilita o aumento do número de mortos do lado Paraguaio e contribui para tornar a população mais vulnerável ao conflito. Embora não tenha sido ocupado por atiradores, como na guerra civil norte-americana, os balões na guerra contra o Paraguai foram usados para localizar melhor o inimigo em território praticamente desconhecido.



Jan Luyken (1649 - 1712), *Navios alemães no porto de Argel*, Biblioteca Nacional da França, Paris.



Autor desconhecido, *Porto de argel*, gravura, 1690.

Anteriormente à invasão de um determinado território, as imagens mostram vistas distanciadas, o “ponto de vista de estrangeiros se aproximando da cidade e olhando para ela de fora”⁶. Esse ponto de vista de que Ariella Azoulay fala em relação às imagens do porto de Argel, realizadas pelos franceses, no século XVIII, é semelhante às imagens chamadas vistas ou planos parciais, publicadas nos periódicos ilustrados. São visões a partir da observação de um ponto mais alto do território, ou aquelas realizadas a partir dos mangrulhos, imagens feitas da margem dos rios ou de embarcações e também mapas, antes da inclusão dos balões como aparatos de observação

5 PIMENTEL *apud* DÍAZ-DUHALDE, 2014, p. 37

6 AZOULLAY, 2019, p. 123.



Autor desconhecido, O Porto de Argel, mapa da cidade fortificada, Argel, Argélia.

do território inimigo. Como enfatiza Lúcia Stumpf, o mapa tinha a função de aproximar e distanciar. Por um lado, trazia uma versão figurativa da guerra, aproximando os feitos em campo de batalha dos olhares dos cidadãos da corte. Por outro lado, trazia uma visão distanciada, pois a vista do mapa traduzia grandes extensões do território para a imagem gráfica⁷.

Díaz-Duhalde associa os limites de ver aos de representar. Eu acrescentaria, nessa relação, também os limites para exercer a violência sobre o inimigo ou um povo colonizado. O que estaria por trás dessa aparente tentativa de informar aos leitores dos jornais sobre a guerra, através dos mapas, senão a necessidade de esconder que, de fato, a guerra era feita num campo de batalha? A ambiguidade dessa visão aérea dos mapas é justamente a sua capacidade de nos causar distanciamento quando temos uma visão “do todo”.

O autor nos esclarece que o mapa era uma imagem nova, ao ser concebido através de um novo processo de observação e trazia a dimensão do conflito à distância, desde o alto, mas também para um grupo de pessoas que se encontrava longe do campo de batalha. Assim, a situação das batalhas, que era desordenada, poderia ser vista sob uma nova chave, dessa vez como uma imagem estável e uniforme, obtida através dos mapas. Chamada pelo autor de *imagem total*, ela existia como uma promessa de invasão mais segura do território inimigo⁸.

7 STUMPF, 2019, p. 85.

8 DÍAZ-DUHALDE, 2014, p. 40.

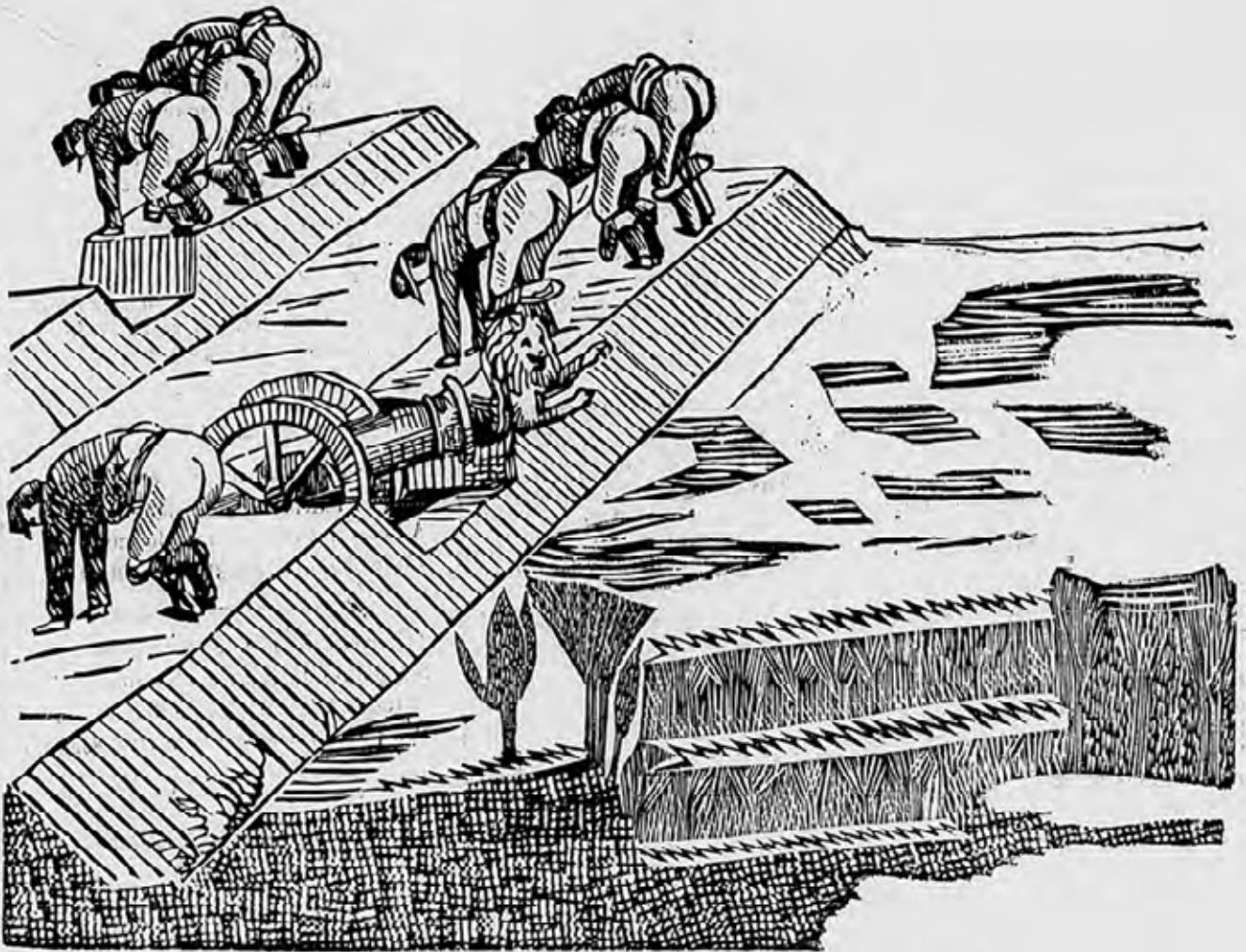
Díaz-Duhalde ressalta que nesse conjunto de imagens, estável e unificado, o sujeito não tem lugar nem existência. Só o indivíduo que se coloca no ponto de vista do espectador está presente. Este, assiste ao “teatro da guerra” sem atores, ou melhor, com atores não visíveis, operando à distância.

O simples fato de que se veio a ter notícias da aquisição de balões pela Tríplice Aliança, antes mesmo de seu uso, causou, entre os paraguaios, a ideia de que o inimigo passava a ter uma visão total do combate e do território. Segundo Díaz-Duhalde, Solano Lopez utilizou essa ideia para que os soldados também pensassem que o próprio general tinha controle amplo de suas tropas. Esse aporte de visão instrumental amplia as possibilidades de vigilância e controle tanto do inimigo sobre os paraguaios, quanto do próprio Solano Lopez sobre seus soldados e sobre a população. Como a estratégia bélica do Paraguai para ludibriar o inimigo era a desaparecimento, com as tropas se escondendo através das extensões geográficas de altitude irregular e criando a ilusão no exército inimigo de que o caminho que faziam era a única forma de se movimentar no território, as imagens que se formam a partir desse momento são representações do ponto de vista do observador, que, no caso, é o inimigo.

A estratégia visual dos paraguaios era, segundo Diaz-Duhalde, transformar o ato de exposição total em um espetáculo distorcido, como uma deformação da realidade que podia realmente fazê-los desaparecer. As gravuras mostram, basicamente, a tecnologia militar que a Aliança detinha, mas de uma forma deturpada. A imagem do inimigo é construída através dos objetos usados para aniquilar o próprio povo paraguaio⁹.

Apenas a existência dos globos aerostáticos em mãos inimigas era suficiente, ainda que não tivessem sido utilizados, para estruturar uma instituição de poder no campo visual. A possibilidade de aumentar a visão sobre o inimigo, a vigilância desde

9 DÍAZ-DUHALDE, 2014, p. 47.



CASA FEIA ALENEHEGO.



Jean-Charles Langlois, Grande Praça de Argel, Museu de Belas Artes, Caen, França, 1830.

uma posição mais favorável conferiam também um olhar simbólico, mais ameaçador¹⁰.

Devido a certas características da própria imprensa paraguaia, a forma como essa exposição foi recebida conheceu certos contornos singulares. As imagens produzidas nos campos de batalha eram, em geral, distantes esteticamente das imagens produzidas entre os artistas europeus e de formação acadêmica, como no caso brasileiro. Grande parte dos textos dos jornais *El Centinela* e *Cabichuí* era formada por ficções, como cartas falsas de soldados e desertores, obras de teatro e diálogos hipotéticos.

Depois dos bombardeios e das invasões ao território inimigo, tomada de cidades, por exemplo, temos pontos de vista aproximados, que fazem algo semelhante ao que Jean-Charles Langlois realizou com seus panoramas¹¹ e imagens tomadas desde o interior da cidade colonizada pelos franceses na Argélia.

¹⁰ DIAZ-DUHALDE, 2014, p. 43.

¹¹ Os panoramas, inventados no final do século XVIII, eram grandes quadros circulares ou cilíndricos, instalados em rotundas, geralmente com a extensão de 100 metros, dispostos de modo que o espectador, colocado no centro, visse os objetos representados como se estivesse numa determinada altura, dominando todo o horizonte em volta.

Langlois, segundo Ariella Azoulay, recebeu a permissão para produzir várias imagens da cidade com a câmera obscura. São imagens de construções destruídas, similares às aquelas que foram reproduzidas pelos periódicos brasileiros, das quais falaremos adiante. Para a autora, a “ubiquidade da destruição antecede e possibilita a ubiquidade dos fotógrafos. A última deriva da primeira e deve ser compreendida em relação a ela”¹², assim como devemos pensar como acelera e fornece oportunidades e meios de prosseguir com as pilhagens imperialistas.

Se quando falamos da mirada instrumental estamos tratando de imagens que participam diretamente de uma destruição posterior a sua existência, as fotografias das ruínas ou aquelas que narram a guerra, só podem existir a partir da destruição. Outro ponto observado por Azoulay se refere à quase ausência de figuras humanas nas imagens de Langlois. Nas palavras da autora:

Langlois criou com essas imagens uma vista panorâmica da cidade, que ele exibiu, logo depois, em uma das muitas estruturas para panoramas em Paris. Sem décadas de bombardeios imperiais e a colonização da cidade pela França, em 1830, esse ponto de vista panorâmico de uma cidade estrangeira cujos habitantes desapareceram não seria possível, como nos lembra o historiador de arte John Zarobell.¹³

Se podemos reconhecer, nas imagens que registraram a Guerra do Paraguai, pontos de vista semelhantes, é porque a formação dos fotógrafos e suas formas de entender o que deveria ser representado estavam fundados numa determinada forma de construir relações entre aquilo que é visto e como os artistas se posicionam em relação aos objetos que retratam. A fotografia participa da forma como a guerra avança e recua, participa das destruições, dos massacres, porque ela possibilita construir uma visão hierárquica entre os povos e assim consolidar impérios.

As ruínas de Paysandú são o primeiro testemunho da destruição provocada por um conflito armado que culminaria na Guerra contra o Paraguai. Elas chegam

12 AZOULAY, 2019, p. 124.

13 AZOULAY, 2019, p. 124.

aos brasileiros por meio dos jornais ilustrados, quando também se inaugura a fotografia de guerra no Brasil. Na Imprensa carioca, Henrique Fleiuss foi responsável pela primeira iniciativa de uma cobertura jornalística, produzindo imagens a serem publicadas posteriormente, na *Semana Ilustrada*. Sua postura declaradamente patriótica impedirá de tornar visíveis, em suas publicações, os corpos que padeceram na guerra, para dar lugar a imagens de um conflito sem sangue, que se choca com os apelos sanguinários dirigidos ao inimigo nos textos publicados do mesmo jornal.

Díaz-Duhalde também enfatiza essa característica em relação às imagens que apresenta em seu texto, o que denomina limites da representação. Para o autor, tanto os mapas realizados pelo setor aliado, como a dimensão espetacular das imagens de periódicos paraguaios não conseguem dar conta da violência produzida nesse tipo de conflito, colocando aquelas incontáveis mortes longe dos olhos do cidadão que acompanha a guerra através dos jornais. Uma guerra total, com novas tecnologias colocadas a serviço da destruição em massa, produz uma violência mecanizada que traz uma nova configuração para o modo como a guerra é narrada e relatada, ao mesmo tempo que institui novos marcos no direito internacional¹⁴.

Em edição do mês de março de 1865, os cariocas têm acesso a “Vistas de Paysandú depois da tomada da praça”, sequência de fotografias oferecidas à *Semana Ilustrada* por Vianna de Lima. Ao que tudo indica, trata-se de um conjunto de imagens realizado pelo estúdio de fotografia chamado Cia. Bates, de origem norte-americana, com filial em Montevideú, que envia uma equipe de fotógrafos para Paysandú¹⁵. Segundo Miguel Cuarterolo, “Con las imágenes obtenidas tras la caída de la ciudad Bate produjo una série de 10 fotografiás que mostraban los estragos causados por los bombardeos brasileños y que podían comprarse en Montevideo por 1 real”¹⁶.

14 DÍAZ-DUHALDE, 2014, p. 48.

15 Joaquim Marçal Ferreira de Andrade também é partidário dessa opinião: “A autoria dos originais ainda não foi esclarecida, embora consideremos bastante plausível a sua atribuição à firma Bate & Ca., estabelecida em Montevideú.” (ANDRADE, 2011, p. 299).

16 CUARTEROLO, p. 95.

Nº 6. 1a/ha

SUPPLEMENTO DA SEMANA ILLUSTRADA.



1.—LOGAR ONDE ESTA' ENTERRADO LEANDRO GOMEZ.



2.—BALUARTE DA LEI.



3.—CHEFATURA DA POLICIA.



4.—QUARTEL GENERAL.



5.—CATHEDRAL.



6.—HOTEL DA ANCORA DE OURO.

VISTAS DE PAYSANDU' DEPOIS DA TOMADA DA PRAÇA.

PHOTOGRAPHADAS DO NATURAL E OBSEQUIOSAMENTE OFFERECIDAS A' " SEMANA ILLUSTRADA " PELO ILLM. E EXM. SR. VIANNA DE LIMA.

17568

17568

A destruição de Paysandú se constitui, nas palavras de Gabriel Peluffo Linari, o ensaio geral da armada militar brasileira para a guerra da Tríplice Aliança¹⁷. Joaquim Marçal Ferreira de Andrade, no livro *História da Fotorreportagem no Brasil*, observa que a sequência de imagens de Paysandú estampadas na *Semana Ilustrada* trata

(...) apenas da destruição arquitetônica. Não há um só corpo pelo chão, elemento humano algum ferido, mutilado ou assassinado. Os espaços estão desertos. A preocupação em não mostrar qualquer cena que choque, que envolva o aniquilamento do próprio ser humano, será uma constante na cobertura fotográfica de Henrique Fleiuss (...).¹⁸

Assim, estão banidos das primeiras imagens que chegam ao Brasil os homens e também as mulheres envolvidos, cujos corpos tornam-se, dessa forma, invisíveis aos olhos dos brasileiros, assim como suas feridas de guerra ou os sofrimentos a que foram impostos os vencidos dessa conjuntura histórica.

Andrade, ao se referir à primeira imagem da sequência de litografias sobre Paysandú estampadas na *Semana Ilustrada*, afirma: "Mas a primeira imagem já nos informa que perderam-se vidas durante o ataque, ao retratar o 'lugar onde está enterrado [o general legalista] Leandro Gómez', o comandante derrotado que havia sido fuzilado pelos colorados, junto com os demais oficiais que participaram da defesa de Paissandú"¹⁹.

Ao expor o local onde se encontra um corpo sepultado, apresenta-se uma nota sobre o fato de sua morte, em forma de uma paisagem, que combina com o restante da sequência, ruínas recortadas do panorama local. As legendas informam os locais fotografados: o baluarte da lei, uma chefatura de polícia, o quartel-general, a catedral e o Hotel da Âncora de Ouro, locais que se destacam pela sua importância na administração local, no controle social e papel político. Lúcia Klück Stumpf enfatiza que

17 PELUFFO, 2015.

18 ANDRADE, 2004, p. 136.

19 ANDRADE, 2011, p. 297.



Bate E Cia. Vistas de Paysandú. 18 x 18,2cm. Papel albuminado. 1865.



Alexandre Genêt, *Maisons du fahs d'Alger en 1830*. Vincennes (France), Service historique de la défense, Gb 33.

Não são quaisquer casas que sofreram o infortúnio de estarem no meio do caminho da artilharia. O que é mostrado são alvos escolhidos, construções emblemáticas como as lendas nos deixam saber, cujos escombros representam a subjugação completa do inimigo. O foco fechado, aproximado, se repete nas cinco tomadas de vista e não enquadra nada além das ruínas, nenhum respiro de paisagem, nenhuma pessoa ou animal.²⁰

Lúcia Stumpf se refere às imagens obtidas em Paysandú, mas também àquelas que, anos depois, representariam outra vitória brasileira, a tomada da Fortaleza de Humaytá, as quais também apresentam perspectivas parecidas com as de Paysandú, ângulo fechado nas ruínas, foco nos prédios destruídos, como tesouros conquistados para exibição a um público distante da guerra. As imagens de Paysandú excluem quase que por completo a paisagem em torno dos edifícios arruinados e se assemelham muito às imagens realizadas por Alexandre Genet, na Argélia, por volta de 1830, analisadas por John Zarobell no texto Jean-Charles Langlois's Panorama of Algiers (1833) and the prospective colonial landscape²¹.

20 STUMPF, 2019, p. 95.

21 "Para Genet e de Trelo, Argel não é uma cidade movimentada, mas, como a Argel dos estudos panorâmicos, fixa, estática e quase vazia" (tradução nossa). No original: "For Genet and de Trelo, Algiers is not a bustling city but, like the Algiers of the panorama studies, fixed, static and almost

Marcas dos bombardeios com canhões estão presentes em todos os prédios, entre os quais dois são vistos se destacando detrás dos escombros. Em comparação com as fotografias de onde foram copiadas as ilustrações para *A Semana Ilustrada*, os edifícios da litografia receberam uma inclinação de forma que parecem estar prestes a desabar e se tornam mais



Autor desconhecido. Igreja de Humayta, lado do Norte. Cópia fotográfica albuminada. 5,1 x 8,6 cm. Entre 1865 e 1870.

frágeis ainda do que na fotografia. No caso da imagem da chefatura da polícia, dois homens, provavelmente brasileiros, aparecem logo em frente à entrada, detrás de sacos que serviam como barricada no momento do ataque. No desenho, eles foram excluídos.

No caso de Humaytá e a sua igreja, temos fotografias de múltiplos pontos de vista, o que acaba sendo curioso. Na *Semana Ilustrada*, foram publicadas apenas duas imagens da Igreja destruída, uma delas à distância, e a outra uma visão de sua nave central. Entretanto, através do arquivo da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, temos acesso a outras fotografias do mesmo local. Essa multiplicidade de imagens parece apontar para a importância do evento no contexto da guerra. A tomada da fortaleza de Humaitá consistiu numa conquista importante para a Aliança, no que dizia respeito à vitória na guerra.

A vista do lado norte parece exibir a frente da Igreja, com três grandes arcos na entrada e uma torre lateral quase inteira. No lado direito, há várias colunas ainda em pé e, ao fundo, parte do telhado ainda preservado. Ao lado esquerdo da Igreja,

vemos uma das torres quase destruída e uma grande parede em ruínas. Ao pé dela, uma montanha de escombros dos bombardeios. Ao longe, estão situadas casinhas (lado direito), um pouco desfo-cadas, e do outro lado, onde termina a pilha de escombros, parte de uma casa com uma árvore nos fundos. À frente da igreja, um trecho de gramado que vai se acercando da nossa vista e saindo do foco. Uma outra fotografia apresenta a



Autor desconhecido. Igreja de Humaitá : vista do lado da terra. Cópia fotográfica albuminada. Cartão-suporte: 21 x 26,5 cm. 1868

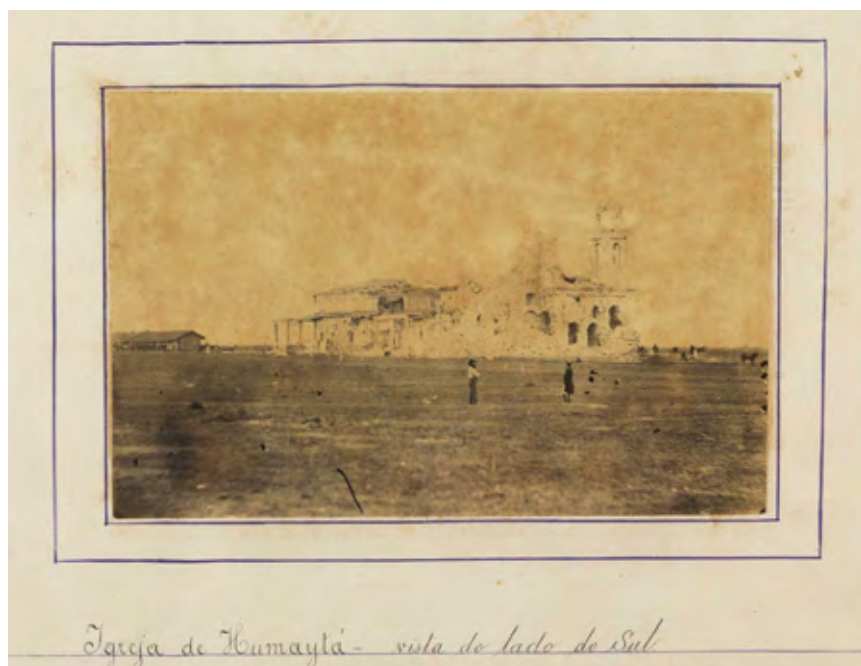
Igreja sob o mesmo ponto de vista, com o título *Igreja de Humaitá: vista do lado da terra*. Nessa imagem, algumas pessoas posam em frente à construção em ruínas (uma delas em continência) e vemos com maiores detalhes as várias portas laterais dispostas antes das colunas do lado direito. Embaixo da torre, num arco, parece haver um homem inclinado sobre alguma coisa no interior do prédio.

Se há uma vista do lado da terra, há também uma do lado do rio, que cor-



Autor desconhecido. Igreja de Humaitá : vista do lado do rio. Cópia fotográfica albuminada. 10,9 x 16,9 cm. 1868.

responde à visão da lateral esquerda da Igreja. Nessa fotografia, conseguimos ver o que parece ser um interior arruinado, dando visibilidade para as entradas do lado esquerdo. Percebemos parte do telhado do fundo e temos uma visão parcial da entrada da igreja, com sua torre



Autor desconhecido. Igreja de Humaytá : vista do lado do Sul. Cópia fotográfica albuminada. 10 x 16,2 cm. 1868.

esquerda destruída. Abaixo dela, uma mancha que parece ser um homem. Em segundo plano, um pequeno trecho de uma modesta casa, com duas janelinhas.

Com o título *Igreja de Humaytá: vista do lado do Sul*, nos deslocamos um pouco da visão que tínhamos do lado do rio, indo um pouco para a frente da igre-

ja. Dois homens posam com o corpo de lado para nós, no primeiro plano. Atrás deles, uma visão semifrontal da igreja e parte de sua lateral esquerda. Detrás do edifício, vemos uma casa com seu telhado, que parece não ter sido atingida pelos canhões da armada brasileira. Um cavalo e outras figuras humanas se destacam no lado direito, ao fundo, como figuras insignificantes, ao lado da grande ruína.

Uma quinta fotografia nos mostra a igreja ainda mais ao longe, dando à nossa percepção a visão de uma árvore frondosa que se destaca na foto e que oculta parcialmente algumas construções atrás dela. A Igreja, nós a vemos pelo seu canto esquerdo, com sua parte frontal. Curiosamen-



Estabelecimento Photographico Progresso. Igreja de Humayta - lado do Sul. Cópia fotográfica albuminada. Cartão-suporte: 5,6 x 9,1 cm. Entre 1865 e 1870.



Ruínas da Igreja de Humaitá.

VISTA DO LADO DO RIO

Desenhada pelo Sr. Professor da Academia das Belas Artes Victor Meirelles de Lima.

CEMB 17 616

Victor Meirelles de Lima. Ruínas da igreja de Humaitá. Vista do lado do rio (Suplemento Semana Illustrada, 1868).

te, essa fotografia está intitulada *Igreja de Humayta - lado do Sul*, mas tem um ponto de vista parecido com aquelas, cujas legendas anunciavam as vistas do lado norte e do lado da terra. A partir dessa mesma posição, o suíço Adolf Methfessel realizou uma aquarela, no ano de 1868. Mas em sua versão, ao lado direito foi representada uma varanda com duas colunas e abaixo delas um soldado que parece fazer a guarda do local.

Uma sexta imagem dessa igreja, realizada pela observação de outro artista, nos dá o mesmo ângulo de visão da fotografia tirada da vista do lado do rio. Trata-se de um desenho realizado por Victor Meirelles de Lima, publicado no suplemento da *Semana Illustrada*, no ano de 1868, intitulado *Ruínas da igreja de Humaitá. Vista do lado do rio*. Entretanto, o que o artista faz é recuar sua visão da ruína, mostrá-la não como figura central, mas ocupando uma das metades de seu desenho, apresentando uma casinha ao fundo e tendas de um acampamento, onde divisamos também o que parece ser uma pequenina figura humana. Quase de frente para nós, Meirelles fez dois canhões apontados em nossa direção, um grande e um pequeno, para dar mos-

tras do tipo de armamento que foi usado nessa batalha, em uma paisagem coroada por vastas nuvens, ausentes nas fotografias.

Poderíamos dizer que Meirelles, como desenhista encarregado de fazer anotações para seu trabalho posterior, um conjunto de pinturas sobre a guerra, exhibe uma imagem um pouco diferente daquela ofertada pelas fotografias, embora tenha servido para um mesmo fim no suplemento da *Semana Illustrada*. Lúcia Stumpf enfatiza essa diferença:

(...) Meirelles não concentra o foco exclusivamente nos escombros. A metade direita da mancha mostra em um plano afastado uma construção singela, também atingida, mas ainda em pé, como a igreja, ladeada por triângulos brancos que indicam um acampamento de soldados.²²

A publicação das imagens de Humayta, da provável autoria de Carlos César no Suplemento da *Semana Illustrada*, em 1868, são analisadas com acuidade por Joaquim Marçal Ferreira de Andrade em sua tese, em que ele destaca a diferença da litografia do suplemento, feita a partir de uma fotografia e de um exemplar fotográfico do interior da mesma Igreja, onde alguns homens foram inseridos:

A fotografia do interior da igreja de Humaitá, ao ser reproduzida no suplemento da *Semana Illustrada*, recebeu leve corte das extremidades superior e inferior; ademais, não conta com a presença de qualquer elemento humano, o que nos deixa duas possibilidades: ou estes foram simplesmente omitidos no ato da transposição para a matriz litográfica, ou então Carlos Cesar teria capturado uma outra imagem do mesmo ponto de vista – e o mais provável é que tenha sido no mesmo dia, e com certeza imediatamente antes ou depois desta, pois a iluminação, na fotografia conhecida e na imagem litográfica, é precisamente a mesma.²³

Importante, aqui, seria destacar a decisão tomada pelo jornal, ao exibir imagens de onde estão ausentes as figuras humanas, ou são retratadas de forma muito distanciada, como temos comentado até aqui.

22 STUMPF, 2019, p. 96.

23 ANDRADE, 2011, p. 421.

Essas imagens se assemelham a outras fotografias de ruínas algumas décadas antes, como as imagens já mencionadas de Jean-Charles Langlois, integrante da missão dos poderes coloniais na Argélia, realizadas entre 1830 e 1832, citadas no artigo de Ariella Azoulay²⁴, como exemplos dessa paisagem da destruição, da qual se excluem aqueles que foram afetados pelos eventos ocorridos no local. Trata-se de uma imagem asséptica da guerra, que exhibe um troféu, como símbolo de dominação e conquista. Esse traço, que Ariella Azoulay se refere como o traço da *violência imperial*, trata-se de "(...) toda empreitada de destruir os mundos de símbolos, atividades e tecidos sociais existentes e substituí-los por um 'novo mundo' de objetos, classificações, leis, tecnologias e significados"²⁵. Outro comentário de Ariella Azoulay é esclarecedor nesse sentido:

Nas histórias imperiais das novas tecnologias de visualização, a resistência e o assassinato dessas pessoas não existe, enquanto as imagens dos tesouros saqueados no Egito, que revelam detalhes quase fotográficos, se tornaram referência, indicando o que a fotografia viria a aprimorar.²⁶

Em seu comentário, a autora enfatiza um modo de proceder comum na produção visual realizada a partir de imposição do poder imperialista em países que se tornaram colônias de alguns impérios. Ela nos diz que a resistência e o assassinato desses povos não é documentada, fotografada ou registrada visualmente e, em geral, o que se torna visível são os objetos destruídos, as paisagens arruinadas e os objetos pilhados. Essas imagens cumprem o papel de assegurar o entendimento de que esses atos de violência não são nada além do que a marcha do progresso realizando seu destino inexorável. Qualquer resistência a ela estaria fadada ao fracasso.

Segundo John Zarobell, Langlois registrou esse tipo de demolição na Grande Place d'Alger, em 1830. Num estudo feito em cinza e marrom, ele pôde transmitir a destruição levada a cabo pelos franceses numa linguagem pictórica, além de des-

24 AZOULAY, 2019.

25 AZOULAY, 2019, p. 118, 119.

26 AZOULAY, 2019, p. 119.

crever o relativo abandono desta área da cidade, que se percebe através das marcas nas edificações, como fendas e lascas. Em termos visuais, o artista faz o que seria, nas palavras de Zarobell, uma avaliação pictórica gritante da ocupação francesa e da transformação da cidade²⁷.

O que Langlois nos fornece como a representação do que ele encontrou na Argélia traz um tipo de enquadramento e distância do objeto representado. Azoulay afirma que a fotografia não inventou um novo mundo, mas que a ela coube documentar e registrar, passo a passo, uma dimensão destrutiva da colonização e isso se faz ver em como se localiza o que é preciso fotografar e como isso é feito²⁸.

Segundo André Toral, "a produção de retratos e de paisagens, cenas do *front* e outros temas militares" ocorre através da invenção do daguerreótipo, que permitiu o registro da guerra entre México e Estados Unidos (1846-48), das Guerras Sikh (1848-49) na Índia inglesa, Guerra da Birmânia (1852), Guerra da Criméia (1854-56), Rebelião dos Cipayos, ou Indian Mutiny, na Índia inglesa (1857-59) e, finalmente, a Guerra Civil norte-americana (1860-65)²⁹. Embora um pouco posteriores às imagens de Langlois, essas fotografias do conflito sul-americano pertencem a um mesmo tipo de criação visual, em contexto imperialista.

No caso do Brasil, a propaganda precisava impulsionar não só a ideia de uma vitória na guerra, e a superioridade brasileira sobre o povo paraguaio, mas estabelecer, posteriormente, um governo favorável à política brasileira no país e operar, no Brasil, um discurso convincente sobre a vitória da Aliança. Não deixa de ser curiosa a comparação feita por Henrique Fleiuss na sua *Semana Ilustrada*, em texto que se referia ao aprisionamento do Vapor Marquês de Olinda e a tomada de Paysandú:

"– Vingar a injúria! Erguer as espadas e azar incontinente os golpes

27 ZAROBELL, 2003, p. 650.

28 AZOULAY, 2019.

29 TORAL, 2001, p. 84.

sobre aquela nação indigna de ter um nome, por ínfimo que seja, no rol dos Povos civilizados." (...) Calçados aos pés tratados solenes, o vapor Marquês de Olinda, da linha comercial do Alto Paraguai, navio desarmado, que confiado na paz, sulcava tranqüilo as águas do rio Paraguai, transportando a seu bordo o presidente nomeado para a Província de Mato Grosso, vários oficiais do exército e marinha nacional e mais passageiros particulares, é detido em sua marcha, navio e carga considerados boas presas, e os passageiros declarados prisioneiros! Que castigo tremendo punirá tão grande ousadia, **própria dos antigos Argelinos**, ou... do Paraguai?! (grifo nosso).³⁰

Veremos algo similar ao que temos comentado na pintura do uruguaio Juan Manuel Blanes, que teria ido em 1865 a Paysandú para pintar os acontecimentos. Na opinião de Gabriel Peluffo, o artista realiza uma imagem do ponto de vista dos vencedores³¹. Embora tivesse escrito em uma carta a seu irmão que tudo que ele havia testemunhado o entristecia, na sua pintura vemos as embarcações brasileiras atacando a cidade uruguaia, bem distantes de qualquer corpo heroico ou derrotado, longe de qualquer cenário comovente, possibilidade de vinculação empática com as pessoas humilhados, com mortos ou com a população que teve que se refugiar numa ilha próxima à cidade.

De outra ilha, em frente de Paysandú, para onde sua população se dirigiu diante da ofensiva militar brasileira, contemplamos o rio e as embarcações, como se estivéssemos atrás e acima das pessoas que, às margens, observam a devastação da cidade sitiada. O ponto de vista da imagem é racionalizador e ao mesmo tempo triunfante: é a contemplação da destruição sem a participação do olhar nos seus efeitos. A pintura de Blanes, que hoje encontra-se desaparecida, foi vendida para o general Venancio Flores, militar uruguaio do partido *Colorado*, que "(...) reconhece nela a tal ponto a postura do ponto de vista do Brasil, quer dizer, dos que bombardeiam Paysandú, que a oferece de presente ao almirante Tamandaré"³².

30 ANDRADE, 2011, p. 285

31 PELUFFO, 2015.

32 PELUFFO, 2015. No original: "(...) reconoce en ella a tal punto la postura del punto de vista de Brasil, es decir, de los que bombardean Paysandú, que se la regala al almirante Tamandaré".



Ataque General a Paysandú, cópia de pintura a óleo de Juan Manuel Blanes.



ilha em frente de Paysandu'
aonde se refugiárão as familias residentes na cidade.

Ilha em frente de Paysandu (Semana Ilustrada, ano 5, 12 de março de 1865, n. 222).

Uma imagem semelhante à pintura de Blanes, ilustra o periódico de Henrique Fleiuss, com a seguinte legenda: “Ilha em frente de Paysandu. Aonde se refugiarão (sic) as famílias residentes na cidade”. Nela, observamos poucos homens e várias mulheres de costas para nós, olhando em direção ao rio e às embarcações à frente. Abaixo, foi representada uma porção de terra e acima o rio, com o céu dividindo a imagem em várias porções horizontais.

Sabemos que a imagem registra os refugiados de Paysandú na Isla Caridad, que conseguiram fugir antes do ataque que destruiria a cidade. Da margem do rio Uruguai, eles observam a destruição provocada pelas embarcações das tropas da Aliança. Uma outra imagem, uma pintura a óleo de Carlos Diaz, intitulada *Bombardeo de Paysandú*, localizada no Museo Historico Nacional do Uruguai, mostra a mesma vista, onde quase não se vê realmente o bombardeio, mas localiza o espectador ainda antes dos refugiados da ilha, o que torna esse ponto de vista ainda mais distante do acontecimento a que a representação se propõe.

Por outro lado, há ainda uma quarta imagem, que nas palavras de Lúcia Stumpf é o espelho dessas outras três a que nos referimos acima. Trata-se da cópia de uma fotografia publicada na *Semana Ilustrada*, com a legenda *Acampamento de infantaria(sic) brasileira diante de Paissandu. No fundo as canhoneiras e a ilha para a qual se retiraram muitos habitantes de Paissandu. (Tirado do natural em fotografia)*. Na primeira porção inferior da imagem, a areia indica a distância da qual se fotografou o acampamento. Acima, vemos os soldados da infantaria brasileira assentados ou em pé, agrupados, alguns ao redor do fogo, outros em roda, descansando. As armas estão apoiadas no chão, seguradas pelos soldados, ou apoiadas em tripés, indicando que o bombardeio já havia terminado. Lúcia Stumpf aponta para o fato de que o único soldado que está a postos parece ser um soldado negro, com a arma perto do seu corpo e apontada para cima, fazendo a guarda do acampamento. Um único soldado designado para guardar indicaria que não havia chances de um perigo iminente.



Autor desconhecido. Acampamento de Infantaria Brasileira diante de Paysandú : no fundo as canhoneiras e a ilha para a qual se retiraram muitos habitantes de Paysandú. Litogravura. 19,9 x 21,2 cm. 1864.

Acima dos soldados, localizamos o rio Uruguai, com as embarcações brasileiras perfiladas e atrás delas a Isla Caridad como uma mancha esmaecida, coberta por um céu de espessas nuvens.

Em relação à fotografia realizada durante a guerra, algumas delas constituem-se como registro dos seus aspectos mais terríveis. Entretanto, segundo Joaquim Marçal Ferreira de Andrade, essas imagens jamais circularam no Brasil³³. O que foi mostrado raramente tem o teor de denúncia e geralmente as feridas ou mutilações de guerra são retratadas de forma discreta e com pouca frequência.



**Tres bravos de Paysandú
FERIDOS NA ACÇÃO DO ATTAQUE.**

O tenente Antonio de Campos Mello
do batalhão 12 de infantaria, ferido por
uma bala

O alferes Colatino Teixeira de Azeve-
do, do 6º batalhão de infantaria.
(Falleceu).

O tenente Manoel Verissimo da Silva,
do batalhão 12 de infantaria, ferido
por uma bala.

(Os tres retratos forão offerecidos ao Exm. Sr. Conselheiro José Maria da Silva Paranhos)

Tres bravos Paysandu (Semana Illustrada 1865).

Nessa cobertura de guerra, embora apareçam bem poucos soldados feridos ou mutilados, dá-se a ver, estritamente, corpos vivos. Jamais circulam aqueles fatalmente derrotados, cuja vida extinta serviria para mostrar o lado mais vil dos conflitos bélicos. Nesse momento, o tema da guerra ainda incipiente é dominado por corpos que retornam com vida, pelo menos em imagem.

Na edição de 23 abril de 1865 da *Semana Illustrada*, há um editorial dedicado aos homens que foram feridos nas batalhas, como relata Andrade:

Mas os heróis da guerra já não estavam somente nos retratos. Os feridos que haviam se tornado inválidos para a guerra já começavam a voltar, como se lê no editorial Os inválidos do sul de 23 de abril: "Chegaram na Bahiana 40 inválidos brasileiros. A população da corte não pode conservar-se silenciosa ante a vista dessa falange de bravos. Se os soldados que partem para a guerra são vitorizados pelo povo, quanto mais esses que já trazem em si o sinal de patriótico sacrifício? A corte deve fazer uma manifestação." Mas não ocorre qualquer imagem dos inválidos, nas páginas do semanário.³⁴

É no dia 30 de abril de 1865 que, pela primeira vez, vemos corpos feridos no conflito. É um desenho feito a partir de fotografia (como indica a precisão dos traços do rosto, comparado ao resto da imagem), de três soldados feridos em ação, ainda

na batalha de Paysandú, publicado na *Semana Ilustrada*. Eles estão deitados ou envergados em catres, com os braços ou a cabeça enfaixados, com suas espadas apoiadas sobre o colchão da cama. Um deles, cuja mão descansa sobre o peito, parece dormir. Mas é o soldado do meio, com o olhar distante, o único que veio a falecer momentos depois, como indicado na legenda.

Os originais das fotos que foram copiadas para o jornal foram localizados por Andrade, sob a forma de *carte-de-visite*. Isso esclarece, segundo o autor, a forma como deveriam circular essas imagens durante a guerra. Possivelmente, os retratados presenteavam seus familiares e outras cópias eram dadas aos soldados do mesmo grupo, de modo que viriam posteriormente constituir álbuns da guerra. Andrade destaca o fato de que cada um dos soldados tenha sido retratado separadamente, embora talvez numa mesma cama, em momentos distintos. Na litografia, o copista reuniu os três soldados como se estivessem em uma mesma enfermaria. Uma das três imagens foi registrada horizontalmente, e uma espécie de tecido escuro foi colocada ao fundo, para tornar mais nítida a imagem do primeiro plano.

Posteriormente, também na *Semana Ilustrada*, aparece uma imagem um tanto curiosa, com a descrição: "O 1º tenente Justino José de Macedo Coimbra, comandante da canhoeira Iguatemi, e o major Antonio Luiz Bandeira de Gouvêa. O primeiro, gravemente ferido na batalha de Riachuelo e o segundo com a farda rota por uma bala". A imagem, de certa forma, não parece confirmar a descrição. O primeiro soldado aparenta estar com uma perna mutilada, mas, de resto, não vemos a farda pertencente a Gouvêa, perfurada pelos ataques a bala. Essa imagem enfatiza a tentativa de Fleiuss em retratar "(...) os feridos de maneira mais discreta possível. E quanto aos mortos, aparecem sempre vivos – não ocorre uma imagem sequer que retrate um



O 1º tenente Justino José de Macedo Coimbra, comandante da canhoeira Iguatemi e o major Antonio Luiz Bandeira de Gouvêa.

O tenente Justino ... (*Semana Ilustrada*, 17 de setembro de 1865).

soldado como defunto e devidamente identificado, durante sua cobertura da Guerra contra o Paraguai³⁵.

Em alguns, casos, os mortos do lado brasileiro eram homenageados, apontados em alguma legenda, como no caso da edição do dia 12 de novembro de 1968. Na imagem, vemos a figura de um alferes, homenageado por ter sido o escolhido para sepultar seus companheiros de batalha. Eis a legenda: "O intrepido alferes do 9º batalhão de infantaria de linha Alvaro Conrado Ferreira d'Aguiar, assistio a bordo da canhoneira Araguay ao ataque do Riachuelo no dia 11 de Junho, e foi no dia 12 encarregado de sepultar os cadáveres dos brasileiros que perecerão no mesmo ataque"³⁶.

Um caso excepcional em relação à representação de fatos relacionados à morte em periódicos brasileiros será a publicação de uma litografia que retrata o capitão-tenente Antônio Carlos de Mariz e Barros, no momento da amputação de sua perna. Na legenda da imagem, somos informados que estes foram seus últimos momentos. Na representação, destacado ao centro, o capitão-tenente está amparado por três homens atrás dele, que seguram-no pelos braços. O militar parece estar inclinado sobre uma espécie de cama, enquanto dois homens de costas para nós fazem a amputação a sangue frio, como relata Andrade. Sentado no canto esquerdo da cena, também de costas para nós, outro homem parece aguardar o momento da intervenção médica, assistindo atentamente.

Atrás dessas figuras, está provavelmente a maleta médica, com o instrumental e, no canto direito da imagem, o que parece ser uma corda, ao lado de duas caixas sobrepostas. Ao fundo, três outros homens, figurados de forma que pareçam estar realmente ao fundo da cena, também observavam com atenção. Um deles apoia seu braço e sua cabeça no ombro do colega, num ato de autoconsolo e o terceiro leva as

35 ANDRADE, 2004, P. 141

36 ANDRADE, 2011, p. 331.



Últimos momentos do heroico 1º tenente — Mariz e Barros — commandante do encouraçado — Tamandaré. —

Últimos momentos do heroico 1º tenente - Mariz e Barros - comandante do encouraçado - Tamandaré - (*Semana Ilustrada*, 1865).

mãos ao rosto, para não ver a cena que também não vemos, ocultada pelos corpos dos médicos. O capitão-tenente tem o rosto sereno e olha para a frente, num gesto de resignação e calma. Seu rosto parece ter sido copiado de uma fotografia de outro momento de sua vida. Essa imagem se assemelha muito às representações de lições de anatomia, em sua composição e elementos, embora com uma diferença radical: o corpo e a tarefa médica não estão expostos. Encontram-se encobertos por aqueles que assistem, dessa vez não

como alunos, mas apenas como testemunhas.

Posteriormente, também na *Semana Ilustrada*, aparecerão outras imagens como essa, publicadas para homenagear os “bravos heróis” ou para ironizar o tema do alistamento. Em uma das poucas imagens em que as mulheres são o tema, uma enfermaria é retratada para revelar “o amor santo pela pátria” que algumas mulheres (nenhuma delas nomeada individualmente) demonstram como enfermeiras em hospitais ou nos acampamentos de guerra. Na imagem do periódico, um ferido está dei-



Senhoras brasileiras, inspiradas por um amor santo pela pátria e pela humanidade, servem de enfermeiras nos hospitais e no campo da batalha.
Deus as proteja!

Senhoras brasileiras, inspiradas por um amor santo pela pátria e pela humanidade, servem de enfermeiras nos hospitais e no campo de batalha. Deus as proteja! (Semana Ilustrada, 1865).

tado, com a cabeça enfaixada, e uma jovem lhe presta assistência no leito, segurando uma bacia da qual evola um vapor.

Uma exceção apontada por Doratioto relembra que, das mulheres brasileiras que estiveram presentes na guerra, apenas Ana Justina Ferreira Nery, apelidada



de “mãe dos brasileiros”, passou a ser devidamente lembrada, devido ao fato de que não acompanhava algum soldado, mas era viúva do capitão-de-fragata Antonio Nery. Ela foi à guerra acompanhando seus três filhos que eram combatentes e acompanhou um batalhão de voluntários, em 1865, comandado por seu irmão. Sua função, ao acompanhar os combatentes, era o cuidado aos doentes em hospitais, o que a fez converter também sua casa em local de assistência hospitalar. O governo Imperial concedeu-lhe pensão e uma medalha de

Anônimo. Jovita Alves Feitosa vestida com combinação do uniforme militar e saio. Acervo da Fundação Joaquim Nabuco - Ministério da Educação.

prata por sua atuação na guerra³⁷. Além dela, outra mulher obteve certo destaque durante a guerra, mas não ganhou lugar de memória como Ana Nery. Jovita Alves Feitosa foi uma voluntária da pátria que desafiou as leis de guerra ao alistar-se vestida como homem, foi durante um tempo aceita em combate e depois novamente proibida de participar da guerra. À época virou destaque em vários jornais. Sua motivação para o alistamento era o seu alto senso de justiça, motivado pelas notícias de que os paraguaios haviam maltratado muitas mulheres durante a invasão ao Mato Grosso. Seu destino, entretanto, foi trágico. Impedida de lutar na guerra, como desejava e envolvida em outros tormentos, suicidou-se no Rio de Janeiro, em 1867³⁸.

Retomando a questão das imagens de combatentes feridos, Andrade aponta que os jornais estadunidenses da época faziam uma cobertura mais explícita em relação às consequências de conflitos armados, como a Guerra Civil. Numa edição de um jornal chamado *Frank Leslie's Illustrated Newspaper*, de 1864, vemos sobreviventes de *Andersonville Prison*, no estado da Geórgia. As imagens da prisão apresentam corpos esqueléticos, cobertos por poucos panos, geralmente sem camisa, apoiados sobre mesas, cadeiras ou catres. Embora o tratamento das imagens ofereça poucos detalhes "fotográficos", os poucos rostos que contemplaram o fotógrafo apresentam uma certa dignidade que os faz alçar o olhar em direção ao espectador. Outros, cabisbaixos ou com os olhos desviados para o outro lado, parecem inaptos a ocultar o sofrimento que existe muito além dos traços de seus corpos. Tendo sido um conflito civil, localizado en-



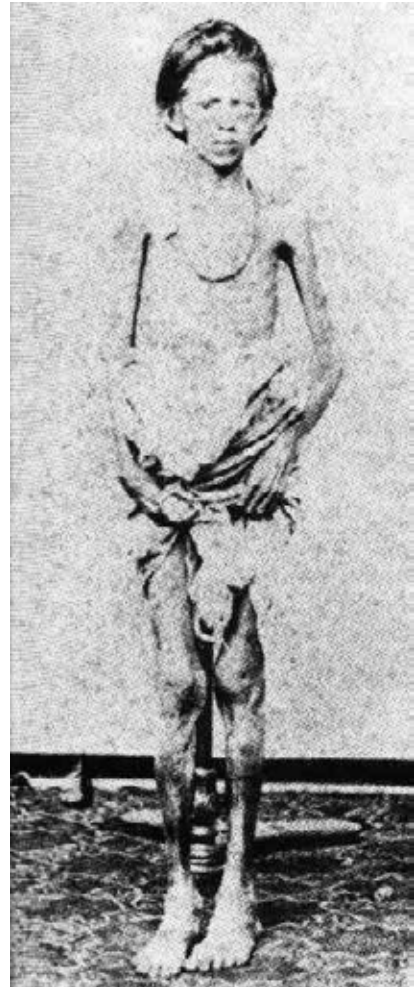
Frank Leslie's Illustrated Newspaper, 18 de junho de 1864.

37 DORATIOTO, 2002, p. 189-190.

38 CARVALHO, 2019.



J. W. Jones (americano, ativo Orange, Massachusetts, década de 1860). Soldado da União emaciado libertado da prisão de Andersonville. 1865. Impressão em prata albuminada a partir de negativo de vidro. 9 x 5,5cm. Coleção Brian D. Caplan.



Autor desconhecido. Carte de visite. Museo Histórico Nacional de Buenos Aires.



Ilustração do jornal Harper's Weekly, vol. 3, n. 309, 18 de junho de 1864.



Adolf Methfessel, *Sem título*. Aquarela. Complejo Museográfico Provincial Enrique Udaondo.

tre cidadãos de um mesmo país, o interesse em mostrar lados distintos do conflito parece ter impulsionado uma cobertura mais explícita dos acontecimentos.

Imagens semelhantes a essas aparecerão somente após a guerra também no conflito latino-americano, na forma de cartões de visita, retratando meninos paraguaios subnutridos. Uma delas foi utilizada como referência para uma aquarela do ilustrador suíço Adolf Methfessel, que acompanhou a guerra e realizou imagens semelhantes a ilustrações científicas, sua especialidade. Miguel Cuarterolo, em seu texto *La fotografía y su influencia en la iconografía de la Guerra del Paraguay*, nos diz que

Methfessel copiou estritamente o rosto e os traços físicos do jovem soldado que havia sido retratado, provavelmente em um estúdio de Porto Alegre, mas com a intenção de devolver algo de sua dignidade o transportou em seu quadro a um cenário paraguaio e agregou a ele o quepe e o sabre que usava a guarda do Marechal López. (Tradução nossa)³⁹.

39 CUARTEROLO, p. 102. No original: "Methfessel copió estrictamente el rostro y los rasgos físicos del joven soldado que había sido retratado, probablemente en un estudio de Porto Alegre, pero con la intención de devolverla algo de su dignidad lo trasladó en su cuadro a un escenario paraguayo y le agregó el quepi y el sable que usaba la guardia del Mariscal López".

Methfessel também agregou a essa aquarela um tambor de guerra com as cores paraguaias e as palavras “Viva la República del Paraguay. Viver ó morir”. A segunda frase era a divisa utilizada por Solano López para arregimentar as tropas⁴⁰. É possível que o autor tenha desejado dar ainda mais dignidade à nação derrotada e àqueles que nela vivenciaram os horrores da guerra em sua versão mais traumática, mas a presença da frase “viver ou morrer” em face do corpo sobrevivente cria uma tensão que não pode ser ignorada na aquarela.

No conjunto da imagem, ainda podemos observar as pernas de um corpo semiocultado, caído nas águas do rio. De forma similar, um tronco de árvore partido parece enfatizar ainda mais esse corpo que, visto somente dos membros inferiores para baixo, também estaria “partido” com as pernas dobradas como a própria árvore à direita, como uma presença dramática no tratamento só aparentemente descritivo da paisagem, sob os olhos do ilustrador científico.

Ao contrário das imagens de *Andersonville*, o menino paraguaio está em posição ereta, sustentando seu corpo frágil, numa relutante condensação de resistência. Ainda que mal trajado, suas mãos seguram as vestes como o pouco que resta para cobrir um corpo sobrevivente, no desamparo da suspensão de qualquer direito, restando-lhe ainda o olhar que desvia da câmera numa possibilidade de fuga da imagem. Diante dele, seríamos obrigados a imaginar a direção a qual nos aponta e pensar também no que estava fora do enquadramento da fotografia. A seminudez dos prisioneiros de Andersonville e dos paraguaios retratados evidencia a noção de fragilidade e reforça o sentido de indivíduos indefesos diante de uma ameaça mortal⁴¹.

Importa destacar, também, que tanto entre as imagens de Andersonville quanto nos retratos dos meninos paraguaios, não há presença de testemunhas, le-

40 CAPDEVILA, 2007, p. 11.

41 BURUCUA; KWIATKOWSKI, p. 78, 2014.

vando o espectador a situar-se nessa condição, perante o recurso representativo em que o olhar do observador coincide com o do artista ou do fotógrafo⁴².

Como afirma André Toral, no texto *Entre retratos e cadáveres: a fotografia na Guerra do Paraguai*, “[a foto] que mostra as crianças paraguaias sobreviventes dos combates de *Lomas Valentinas* e *Acosta-ñu*, de autoria desconhecida, são, sem dúvida, os registros fotográficos mais dramáticos da violência da guerra”⁴³.

Com a circulação dessas fotos entre os países aliados, pretendia-se que fossem usadas como testemunho da crueldade de Solano López contra os seus próprios compatriotas⁴⁴. Seria uma maneira de dar contorno à narrativa que propunha colocar o marechal no centro do conflito, como “ditador” sanguinário e impiedoso, capaz de conduzir crianças, mulheres e idosos para o campo de batalha. As demais fotografias que temos dos paraguaios os designam como assassinos, prisioneiros de guerra humilhados e famélicos, com trajés gastos e olhares perdidos.

Numa edição do jornal *A Vida Fluminense*, do ano de 1868, encontramos um “impressionante, dramático e raríssimo retrato de um oficial mutilado, estampado na capa do número 35 de 29 de agosto de 1868”⁴⁵. No contexto da imprensa brasileira, as imagens vistas até agora constituem-se

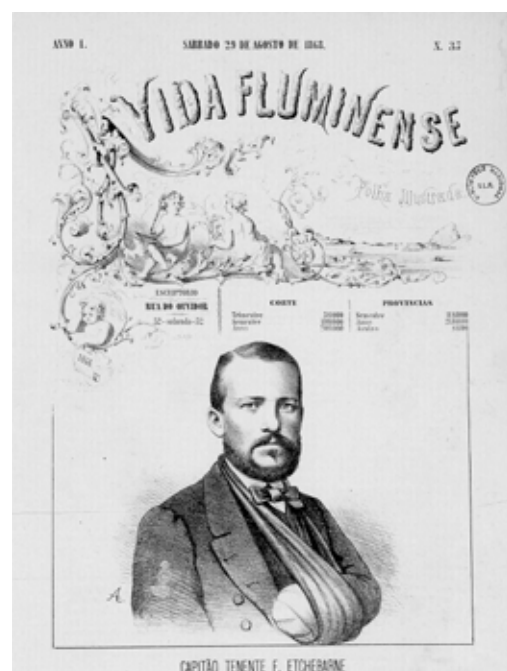


Ilustração de *A Vida Fluminense*, ano 1, 29 de agosto de 1865, n. 35.

42 BURUCUA; KWIATKOWSKI, p. 78, 2014.

43 TORAL, 2001, p.

44 CUARTEROLO, p. 102.

45 ANDRADE, 2004, P. 157.

como representações do sofrimento glorioso. Nessas cenas, o corpo enfermo apresenta dignidade. O herói está apenas momentaneamente enfraquecido, assim como todos os mortos em batalhas são homenageados com imagens de seus corpos vivos, nas constantes menções aos combatentes durante toda a guerra, no chamado *Panteão da Vida Fluminense*.

Num outro periódico brasileiro, chamado *A Sentinella do Sul - Jornal illustrado, crítico e joco-serio*, editado em Porto Alegre a partir de 1867, visualizamos uma imagem de um oficial, que segura uma muleta, ferido na batalha de Curupaiti, a mesma que fez o pintor Cândido López perder a mão. O retratado é o major João Carlos Abadie, à época com 36 anos de idade⁴⁶. Na ilustração, vemos um homem sentado, olhando-nos de frente, cabelos vastos, bigodes e barba. Está uniformizado, com as medalhas no peito, o casaco abotoado sobre o peito, aberto abaixo. Uma das mãos apoia-se numa perna, segurando uma espécie de lenço (?). A outra mão segura uma muleta, de pé, que se ergue acima de sua cabeça. O retrato, ao ser copiado para o periódico, excluiu as pernas, de forma que não vemos as marcas da mutilação do major, atestando mais uma vez o tipo de imagens que os periódicos evitavam e a tentativa de dar dignidade aos combatentes.



Ilustração de *A sentinella do Sul*, 3 de março de 1868.

Uma outra imagem, desta vez realizada para exaltar o Imperador D. Pedro II, retrata um soldado estendido no chão, acompanhado por outros dois, ajoelhados ao seu lado, numa paisagem chuvosa do acampamento de guerra. No meio da imagem, a figura do Imperador estende sua capa para o homem no solo, num ato improvável para a figura de um Imperador. A legenda diz: "Episódios da guerra contra o Paraguai:

46 ANDRADE, 2011, p. 270-271.

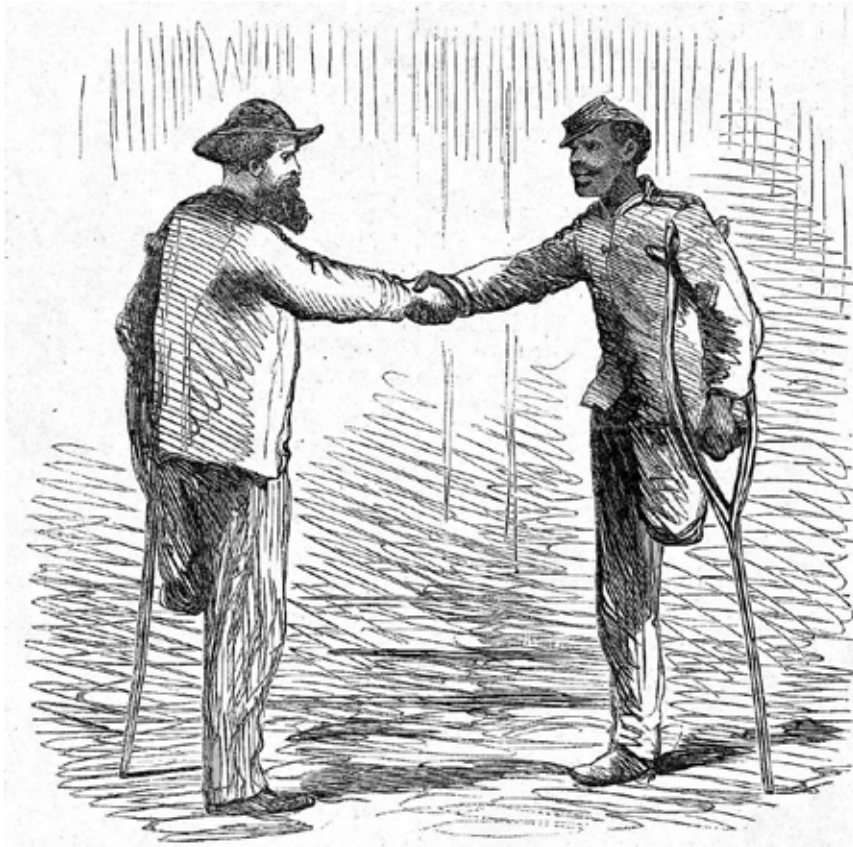
Sua Magestade [sic] o Imperador, não obstante o intenso frio que fazia, tira dos ombros a capa e cobre com ela um soldado, que estava inteiriçado”. Essa imagem sugere uma afirmação de cumplicidade entre opressor e oprimido em detrimento de uma ideia de emancipação, e convoca à admiração e submissão à autoridade na figura do Imperador.



Ilustração da revista *Semana Ilustrada*, 8 de outubro de 1865.

A imagem *A man nkows a man*, do periódico ilustrado *Harper's Weekly* também reforça uma ideia parecida, embora num enfoque de uma suposta cumplicidade racial. Nela, vemos dois homens, um negro e um branco, com mutilações da guerra civil estendendo-se mutuamente as mãos, em cumprimento. A legenda diz: “Me dê a sua mão, camarada! Nós perdemos a perna para uma boa causa, mas, graças a Deus, nós nunca perdemos o coração”. Imagens de conciliação racial serão vistas ao longo do século XIX, compondo propagandas antirracistas e acompanhando as transformações políticas após a abolição da escravidão nos países do continente americano. Uma imagem muito semelhante será realizada em comemoração à Lei Áurea brasileira, em que vemos um senhor de terras branco apertar a mão de um homem negro. Essas imagens, realizadas para reproduzir uma ideia de que haveria de fato igualdade racial, deixam escapar em traços pouco aparentes que, na realidade, os negros não seriam aceitos socialmente como os brancos, após mudanças das leis anteriormente vigentes.

Na instalação *Só à distância mostra-se os dentes*, essa imagem foi impressa em tecido e afixada na parede de modo a enfatizar um pequeno rasgo, produzido desde o centro inferior da imagem, até o limite das linhas que marcam as mãos em gesto conciliatório das duas figuras retratadas. O rasgo enfatiza a possibilidade da ruptura



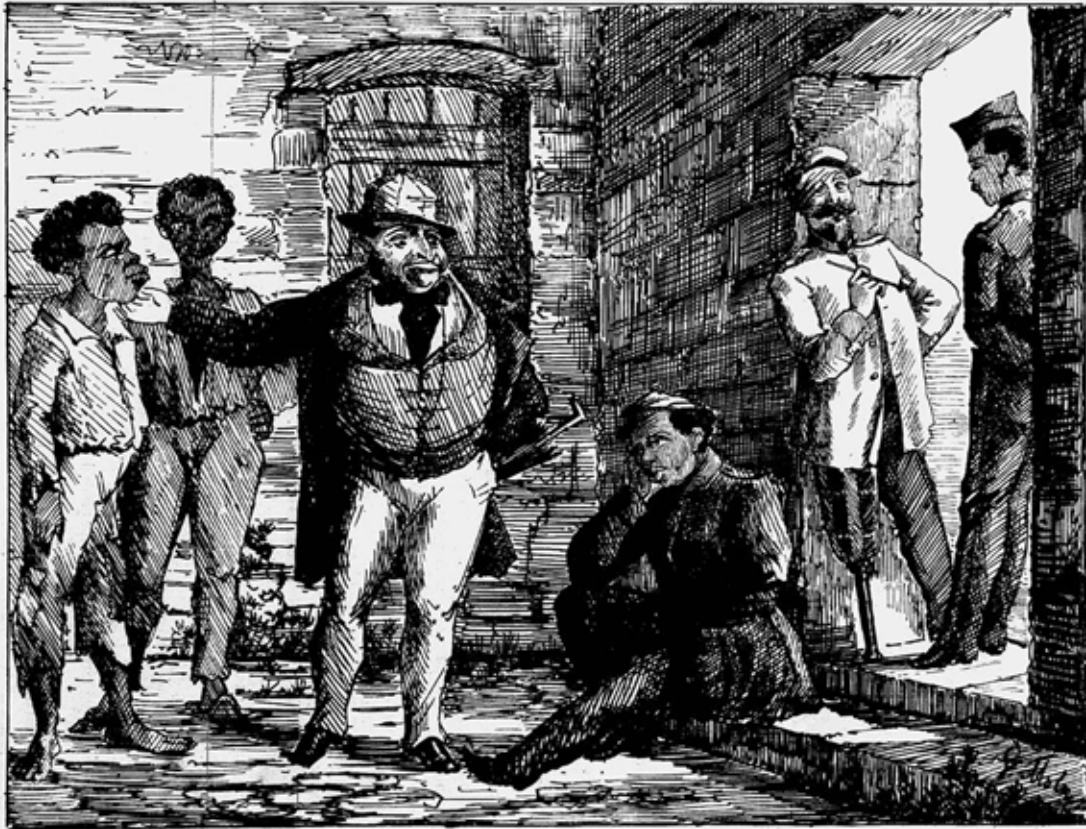
A MAN KNOWS A MAN.

“Give me your hand, Comrade! We have each lost a LEG for the good cause; but, thank God, we never lost HEART.”

*A man knows a man
(Harper's Weekly, 22
de abril de 1865).*



Agora sim. Hortência Abreu e Ricardo Burgarelli. Agora sim!. Impressão digital sobre tecido. 2018.



Quer ser condecorado, só porque perdeu um braço?!... Essa é boa!... Então que direi eu que vou perder nada menos de quatro!!!
(O Arlequim pergunta aos amáveis leitores se já virão um peito mais digno de ser condecorado.)

Ilustração de *O Arlequim*, ano 1, 1867, n. 5. Fonte: Hemeroteca digital da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. "Quer ser condecorado, só porque perdeu um braço?!... Essa é boa!... Então que direi eu que vou perder nada menos de quatro!!!"

dessa conciliação, embora exista, nessa imagem, apenas como sugestão, preservando o tecido parcialmente rompido. Essa conciliação representada na imagem é contradita em ilustrações impressas nos periódicos e pela própria realidade após a guerra.

Num outro periódico brasileiro, *O Arlequim*, encontramos uma inversão desse sentido, através da imagem irônica e do tom burlesco. Nela, vemos um soldado negro, ser criticado por um traficante de pessoas escravizadas, por querer uma condecoração devido à mutilação de seu braço na guerra. Este homem diz que o caso dele é pior, já que perdeu quatro braços, contados pelo número de pessoas escravizadas que ele colocou à disposição para o alistamento na guerra. Abaixo do diálogo, entre parêntesis, pode-se ler "O Arlequim pergunta aos amáveis leitores se já virão um peito mais digno de ser condecorado.[sic]" O tom irônico que acompanha este tipo de ilustração reforça o abismo social estabelecido entre a elite escravista e homens escravizados recém-libertos, que retornavam, na maioria das vezes, com sequelas de

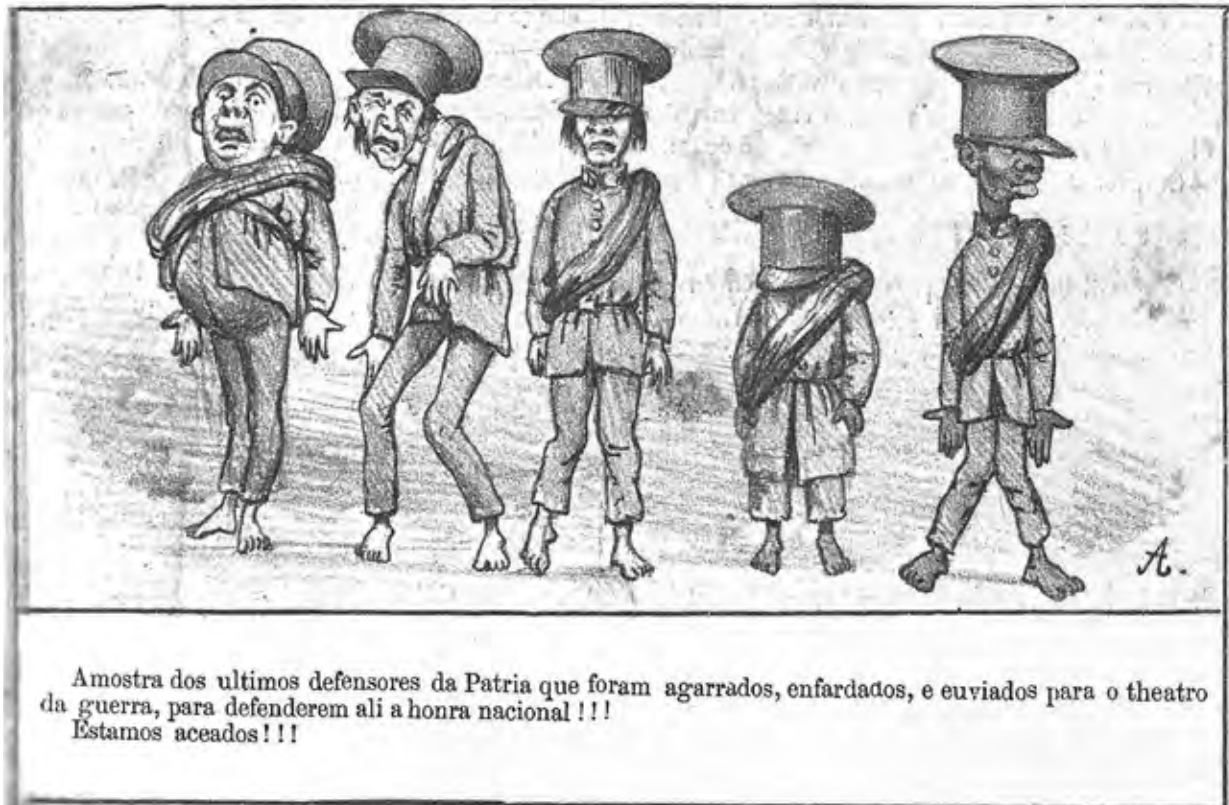


Ilustração de *O Cabrião*, 26 de maio de 1867, n. 34.

guerra. É nesse periódico que veremos a maior quantidade de soldados representados com mutilações, embora sempre num tom satírico.

À medida que observamos tanto o *Arlequim* quanto outros periódicos, como o *Cabrião*⁴⁷, percebemos um tratamento anti-heroico dado ao soldado. Eles são frágeis, sofreram amputações, andam descalçados e não inspiram exatamente empatia. Em geral, são ridicularizados e, através dos traços típicos dos desenhos de humor, essas imagens cumprem a função de depreciar as tropas e criticar o alistamento compulsório, ou apontar as contradições sociais que se assomavam em decorrência da guerra. Há, nesse tratamento, uma não identificação com o conflito e uma insistência em não tratá-la como algo natural ou como um destino do qual não se pode fugir. Nessas imagens, percebemos que não havia exatamente uma unidade em torno do tema e que essas contradições são geralmente apontadas através da imprensa não

47 O *Cabrião* tinha uma espécie de programa definido, conforme foi exposto por André Toral: "O *Cabrião* (n. 27) propôs um 'programa' de temas que seriam tratados no 3º trimestre de 1867, pela ordem: guerra, política, polícia, nacional, estudantes, 'filantes', agiotas, frades, protestantes, 'carolas'" (TORAL, 2001, p. 59).



E' surdo, idiota e mais o que se vê ; e apesar de tudo foi remettido de Bragança como guarda nacional designado para a guerra ! Minha opinião é que seja antes enviado para o Museu, não esquecendo-se a Presidencia de agradecer *comme il faut*, á quem mandou-lhe tão curioso presente.

Ilustração de O Cabrião, 9 de dezembro de 1868, n. 11.



—Entao. estás com medo de marchar para a guerra? Deixa-te de sustos! Lá nem todos morrem... não estás vendo que estou eu de volta?...

Ilustração de O Cabrião, 5 de maio de 1867, n. 31.

oficial. A maneira com que a representação é construída, nesses jornais, remete à tradição da imagem satírica, que evita a identificação do espectador e produz um pensamento crítico através do tom humorístico.

Numa dessas imagens, vemos um mascate italiano vendendo medalhas de guerra e, ao fundo, sob a sombra de uma coluna, um soldado com uma perna mutilada fazendo sentinela. Recebendo toda a sombra que compõe

parte da imagem, esse corpo parcialmente escondido acaba por revelar uma contradição incômoda do conflito. Uma sombra metafórica envolveria também cada um dos corpos dos soldados que retornavam com quase nenhuma possibilidade de serem reincorporados à vida social carioca. A imagem, ao colocar o sentinela na sombra da coluna, evidencia o fato de que esse tema se tornou um assunto difícil de ser abordado dentro dos acontecimentos sociais daquela época. Faz emergir um assunto renegado pela oficialidade, que aparece apenas marginalmente nas imagens dos jornais satíricos.

De fato, para o Império e para parte do alto-comando militar, somente interessava retratar os feitos de guerra e não seus *efeitos*, ou os enormes abalos sociais que surgiam como consequência da guerra. A pintura histórica só seria capaz de

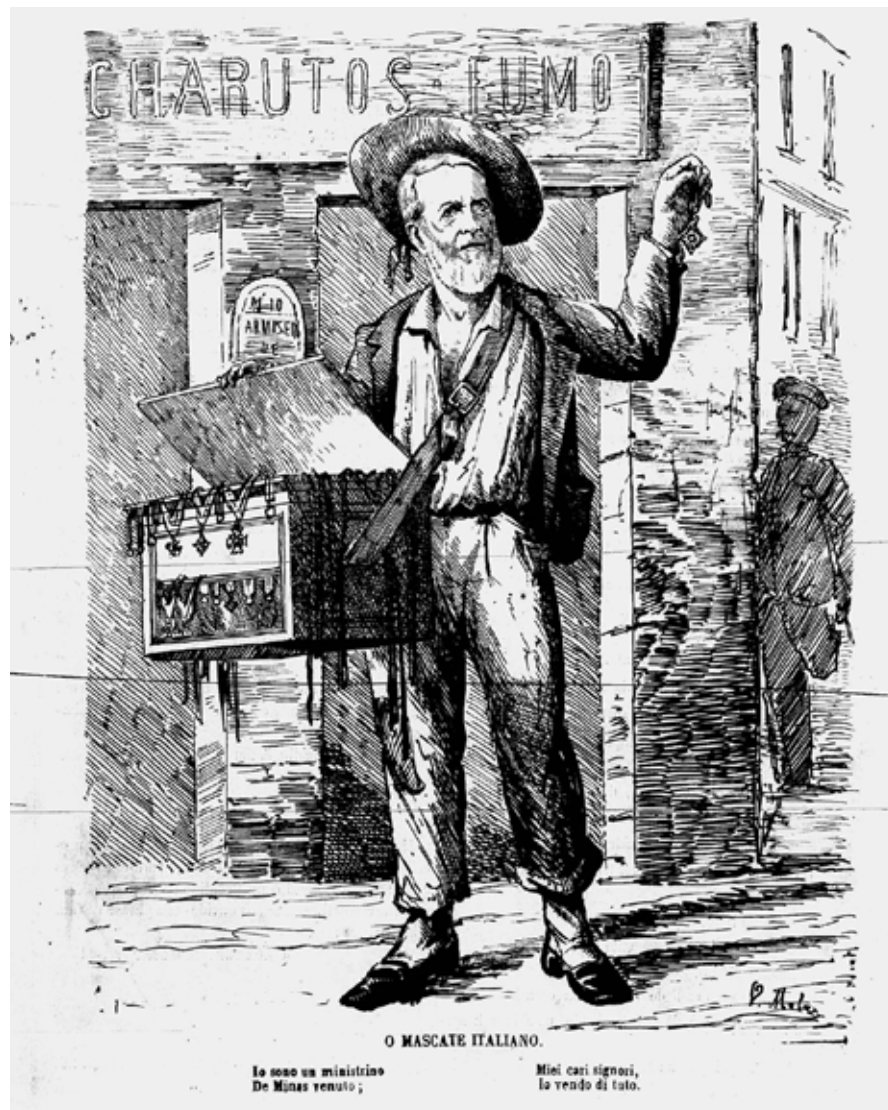


Ilustração de *O Arlequim*, ano 1, 5 de maio de 1867, n. 1. Fonte: Hemeroteca digital da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. "Io sono ministrino / De Minas venuto; / Miei cari signori, / lo vendo di tuto."

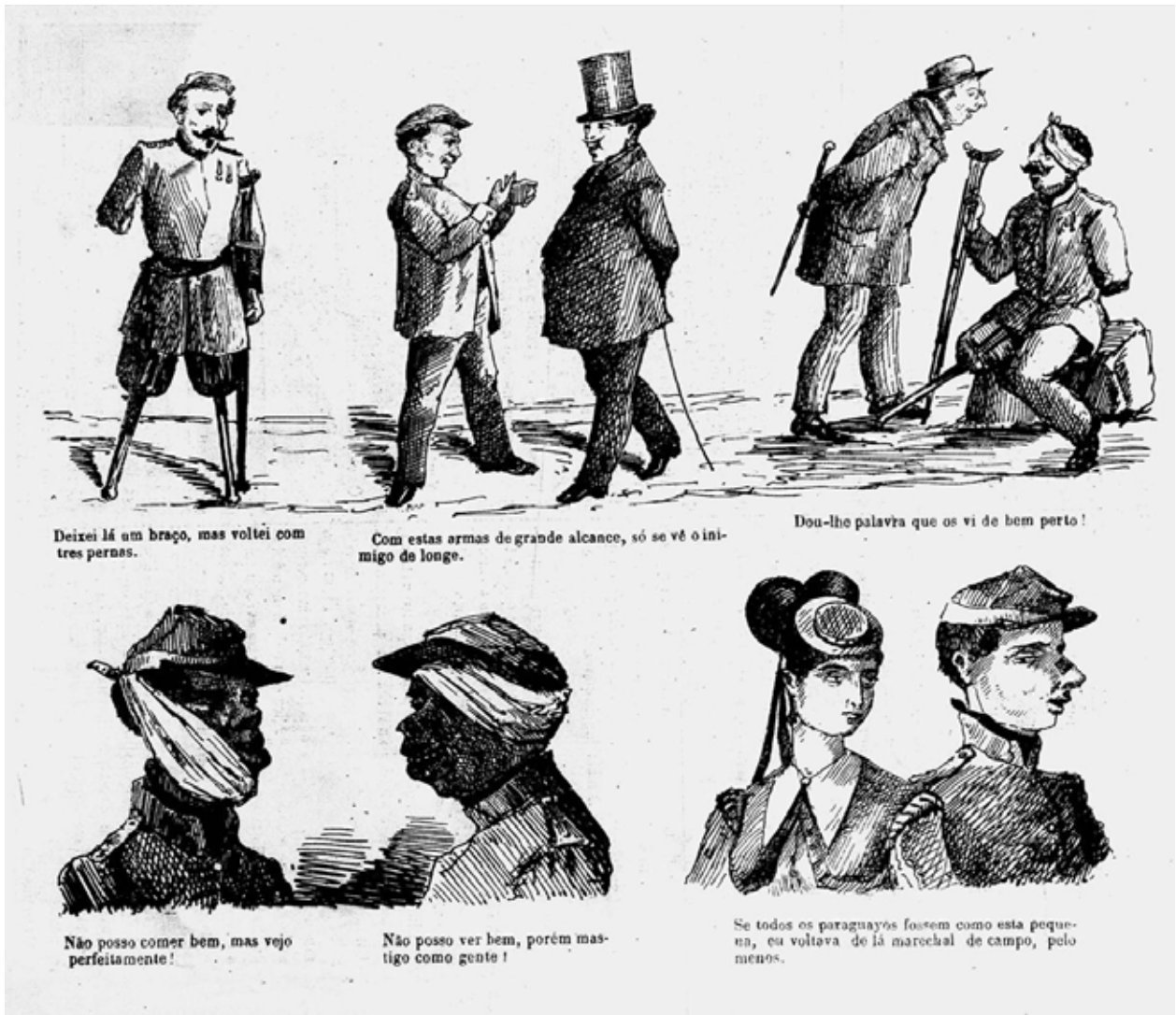


Ilustração de O Arlequim, ano 1, 4 de agosto de 1867, n. 14. Hemeroteca digital da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

retratar feridos em batalha e os vencidos próximos do momento da morte ou em súplica, porque faziam parte do evento o qual pretendia-se compor. Corpos mutilados jamais entrariam na pintura histórica de batalhas, realizada para edificar a imagem de uma nação vitoriosa.

Nas imagens abordadas anteriormente, em que observamos representações de soldados mutilados, o humor e a ironia agem de forma oposta, procurando estranhar a situação tal como ela é vivida ou retratada. Muitas vezes, é através do texto que se cria uma espécie de situação absurda, evidenciando a posição crítica em que os indivíduos foram colocados durante e após a guerra. Não se constrói, portanto, uma identificação com os soldados feridos na guerra, mas, através do humor, abre-se espaço para o pensamento, proporcionando algum questionamento da situação vigente.

Por outro lado, também podemos observar que as imagens de corpos feridos aparecem, em sua maior parte, sob o tom humorístico que caracteriza a maioria dos periódicos analisados. Esse traço parece revelar que a forma humorística foi uma das poucas maneiras em que se foi capaz de construir esse tipo de representação, pelo menos em território brasileiro, constituindo-se como um importante contraponto à limitada produção fotográfica brasileira que circulou naquele período.



Solidaridad con el
pueblo paraguayo en la
lucha por su tierra
contra capitalistas del
imperialismo brasileño



A PÁTRIA CONVALESCENTE

Nesse ponto, segue-se uma abordagem de imagens relacionadas ao *Asilo dos Inválidos da Pátria*, inaugurado em 1868 pelo Império brasileiro, na Ilha do Bom Jesus da Coluna, na Baía de Guanabara, hoje integrada à Ilha do Fundão onde está situada a Cidade e o Hospital Universitário da UFRJ. A ilha fora, inicialmente, local de um convento franciscano, construído em terreno doado, onde construiu-se uma igreja e uma estrutura hospitalar. Desde sua construção, em 1824, até o ano de 1830, ele fora cedido para servir de hospital da Marinha. A partir desse momento, foi habitado por pessoas afetadas por hanseníase até 1850, quando passou a ser um asilo destinado aos enfermos que contraíam febre amarela. A partir do surto de cólera em 1855, abrigou mais uma vez os enfermos e depois viu-se transformado em “depósito de colonos”.

Posteriormente, em 1866, foi transformado, por D. Pedro II, no Asilo para os inválidos da Guerra contra o Paraguai. Sob a administração do Império, o Asilo contava com escolas, jardins, oficinas e enfermarias. Também foi construído ali um Museu Militar para hospedar troféus de guerra. Na Igreja de Bom Jesus foi guardado durante 20 anos o cadáver do general Osório, até a construção de seu panteão, para onde foram trasladados seus restos mortais.

Antes da construção do Asilo e sua destinação aos chamados *inválidos da pátria*, os enfermos que vinham dos campos de batalha eram direcionados para Santa Catarina, onde estava localizado um hospital de campanha provisório como ponto intermediário entre o Paraguai e a corte no Rio de Janeiro. Cerca do fim da guerra, os doentes e mutilados passaram a desembarcar em maior número já na cidade carioca, causando preocupação entre as autoridades locais. Inicialmente, a ordem era que estes fossem enviados a suas províncias de origem, para evitar aglomeração de “inválidos e ociosos nas capitais”. Somente aqueles que não tivessem meios de sub-



ILHA DE BOM JESUS — ASYLO DE INVALIDOS DA PATRIA



Ilha do Bom Jesus - Asilo dos Inválidos da Pátria. Fotografia. Revista Kósmos, Ano VI, Janeiro de 1909, nº 1.

Vista frontal do Asilo dos Inválidos da Pátria, na Ilha do Bom Jesus. In: Manoel da Costa Honorato. Descrição Topográfica e Histórica da Ilha do Bom Jesus e do Asilo dos Inválidos da Pátria pelo seu capellão Manoel da Costa Honorato. Typographia Americana, Rio de Janeiro, 1869.

sistência, poderiam recorrer ao Asilo dos Inválidos. A situação dos que voltavam para casa, entretanto, era apontada nos jornais como sendo infeliz, pois estes dependiam de pensões que ainda deveriam ser aprovadas nas câmaras¹.

Ao final da guerra e mesmo antes do término definitivo, a situação dos inválidos foi duramente criticada por alguns jornais, segundo descreve Marcelo Santos Rodrigues. O jornal *Desterro* apontava para um grande número de homens “cadavéricos e maltrapilhos” que circulavam pelas ruas da cidade e condenava, de antemão, a “necessidade” da guerra, com seus altos custos humanos e econômicos: “Um dia, porém, o povo perguntará aos seus opressores – que fizestes do dinheiro que nos arrancastes por meio de onerosíssimos impostos sob o pretexto de sustentar uma sangrenta guerra em desafrenta dos brios nacionais?”².

O autor se pergunta, ainda, porque o regresso desses homens, chamados inválidos, não era comemorado. A imagem revelada pelo retorno de soldados convalescentes ou mutilados não era, certamente, a imagem desejada para representar a guerra. Afinal, havia sido feito de cada um desses soldados um herói para a conquista das glórias no campo de batalha. Com o retorno de soldados sequelados, o número de voluntários passaria a diminuir cada vez mais. Os que retornavam se assemelhavam, enfim, muito mais com a figura do inimigo, forjada durante os primeiros anos de conflito³.

Marcelo Rodrigues Santos afirma que a chegada dos navios com os chamados inválidos se dava de forma silenciosa, pois não interessava às autoridades locais comemorar o retorno de homens em estado miserável. Não era desejável comemorar nem tornar visível essa faceta da guerra. Ao mesmo tempo, esses desembarques foram descritos como cenas de abandono e descaso, pois não havia quem os recebesse

1 RODRIGUES, 2009, p. 247 – 250.

2 RODRIGUES, 2009, p. 250.

3 RODRIGUES, 2009, p. 251.

em solo carioca ou qualquer indicação do que deveria ser feito com relação a esse contingente de enfermos e mutilados, quando desembarcados.

Assim, o quadro desolador que se seguiu é caracterizado pela abundância de homens indigentes perambulando pelas ruas, pedindo esmolas ou exercendo alguma atividade laboral, a despeito de suas condições físicas. Nesse contexto, tornou-se então urgente a ação das autoridades. A decisão acabou sendo a de constituir um local para acomodar este contingente que vinha dos campos de batalha devastados.

Segundo Marcelo Augusto Moraes Gomes, autor da tese *Espuma das províncias: Um estudo sobre os Inválidos da Pátria e o Asilo dos Inválidos da Pátria, na Corte (1864 – 1930)*⁴, o arquivo histórico do Exército mantém documentação sobre os processos de asilamento dos veteranos que ali foram instalados no Asilo, porém o arquivo não se encontrava organizado e não havia sido utilizado por pesquisadores até sua iniciativa. Gomes também aponta para a existência do Asilo Provisório dos Inválidos da Pátria, que foi instalado na localidade da Ponta da Armação, Niterói. O asilo funcionou entre 1866 e 1868, recebendo regularmente feridos da guerra contra o Paraguai, incluindo também prisioneiros paraguaios⁵. Também foram alojados *inválidos* na Fortaleza da Praia Vermelha, no Campo da Aclamação e no Largo do Mouro, abrigando cerca de 300 homens, em cada uma das localidades⁶.

A presença de pessoas com deficiência nas localidades centrais da corte acabaram se verificando como uma situação incômoda para autoridades locais e não foram poucas as reclamações, na imprensa, sobre as “arruaças” e “distúrbios” em decorrência da circulação dos asilados ou de “inválidos” que não haviam se recolhido ao isolamento da ilha. A exigência feita pela opinião pública, por meio da imprensa, era de que tais homens fossem disciplinados através de uma melhor ordenação no

4 RODRIGUES, 2009, p. 252.

5 GOMES, 2006, p. 36.

6 RODRIGUES, 2009, p. 254.

asilo e que fossem removidos para outro local. A construção do asilo na Ilha do Bom Jesus viria, então, como a medida para sanar esses problemas cotidianos.

Em um ofício da delegacia de Niterói, de junho de 1968, enviado para a chefatura da polícia do Rio de Janeiro, o delegado em exercício se expressa da seguinte maneira: “Não será porventura de recear que homens entre os quais talvez existam alguns arrancados há pouco da escravidão, outros réus de polícia tirados das prisões e a espuma das províncias que não se tornem capazes de atentados contra a ordem e o sossego público?”⁷. As palavras do delegado esclarecem o temor que ameaçava a presença destes homens com deficiências, sem propriedades e lugar social, muitos deles recém-libertados de situação de escravidão. É de se imaginar que um número considerável deles fosse composto por ex-escravizados, já que alguns, tendo família em outras províncias e demais meios de subsistência, não procurariam o asilo como única solução para a situação de abandono em que se encontravam.

Gomes nos aponta que o projeto do *Asilo dos Inválidos da Pátria* foi feito a partir das experiências europeias, principalmente do *Hôtel des Invalides*, criado em 1674 por Luís XIV, em Paris. É possível perceber, no caso brasileiro, tentativas de adotar como modelo o exemplo francês, embora de forma mais modesta, devido à urgência que se tinha na sua construção, pelo fato de que os chamados inválidos estavam se tornando um grande problema administrativo na Corte e em Niterói. Entretanto, de forma um pouco distinta do exemplo europeu, o caso brasileiro estaria mais próximo de um modelo prisional, isolado em uma ilha, do que o modelo de Luis XIV, localizado na capital parisiense.

Na experiência brasileira, várias ilhas foram utilizadas como local prisional, como é o caso da Ilha Grande ou da Ilha das Cobras. Este tipo de construção se aproxima do modelo colonial de exílio e isolamento de indivíduos criminosos e política-

7 ALMEIDA *apud* GOMES, 2006, p. 474-475.

mente indesejáveis, que Michel Foucault percebeu ser aplicado, durante o século XIX, nos espaços de internamento. Os modelos da peste e da lepra são, nesse caso, associados à criação de disciplinamento nos ambientes destinados à reclusão. Foucault os enumera: o asilo psiquiátrico, a penitenciária, a casa de correção, o estabelecimento de educação vigiada, os hospitais⁸.

Como mencionei, o exílio em ilhas tem uma origem histórica colonial no Brasil e se desenvolve, com o passar do tempo, para esses modelos descritos por Foucault. Tanto o asilo francês como o Brasileiro tinham o objetivo de proporcionar a exclusão dos inválidos dos ambientes da corte. Nas palavras de Foucault, "a imagem da lepra, do contato a cortar, está no fundo dos esquemas de exclusão"⁹. O esquema da peste, um pouco diferente do da lepra, funcionava como um modelo disciplinar, hierarquizado, construído para a ação da vigilância, onde o poder incide sobre todos, individualmente. A aproximação destes dois modelos resulta naqueles adotados durante o século XIX. O teórico francês apontará também para o fato de que, por trás dos dispositivos disciplinares, estará também as ideias das revoltas, da deserção, das pessoas que vivem na desordem e na vagabundagem, que nos interessam especialmente, por conta das arruaças denunciadas à polícia que descreviam os ex-combatentes como aqueles que provocavam confusão nas ruas.

A inauguração do Asilo foi coroada pela presença do monarca D. Pedro II, assim como Luiz XIV teria também visitado o *Hôtel des Invalides*, como retratado em pintura pelo artista Pierre-Denis Martin. Também foi sugerido, na imprensa, ao Ministro da Guerra, que o jantar oferecido na presença do monarca e na companhia dos asilados, fosse representado em uma pintura como recordação¹⁰, essa não tendo sido, entretanto, realizada. A imagem que Angelo Agostini fez constar na Vida Fluminense, registrava o evento de inauguração no momento em que os barcos chegavam à

8 FOUCAULT, 2013, p. 275.

9 FOUCAULT, 2013, p. 275.

10 RODRIGUES, 2009, p. 257.



Pierre-Denis Martin. Louis XIV visitant l'Hôtel royal des Invalides le 26 août 170. Óleo sobre tela, 110 x 160 cm, Paris, Museu Carnavalet.



Inauguração do Asylo dos Invalidos da Patria, na Ilha do Bom Jesus (A Vida Fluminense, 08 de agosto de 1868. Ano 1, n. 32).

Ilha do Bom Jesus. A solenidade é apresentada na imagem central. Porém, em seu entorno, vários quadros menores mostram, com humor, outro aspecto da inauguração, criticando, por exemplo, a falta de comida e a exposição ao sol ao qual foram obrigados os presentes. Apesar da inauguração do asilo da Ilha do Bom Jesus, os problemas com os chamados inválidos continuavam.



"Houve muitas fardas, comendas, espadas, plumas, penachos, gulões, dragonas, (?), etc, etc..."

Inauguração do Asylo dos Invalidos da Patria, na Ilha do Bom Jesus (A Vida Fluminense, 08 de agosto de 1868. Ano 1, n. 32). [Detalhe]

Em 1909, um artigo do periódico *Kósmos: revista artística, científica e literaria*, atesta o aspecto arruinado que as construções da ilha tomaram, após o abandono. A revista, de aspecto sofisticado, "luxuosa e agranfinada", nas palavras de Antônio Cândido, havia sido lançada em 1904, no Rio de Janeiro, com Jorge Schmidt como editor-chefe e proprietário. A revista refletia a modernização da capital carioca naqueles últimos anos e as transformações pelas quais passava a cidade, com obras urbanas higienistas que alargavam avenidas. Olavo Bilac e João do Rio¹¹ foram seus cronistas assíduos, participando do grupo de intelectuais que contribuía para a revista, intitulado por Cândido como *radicais de ocasião*. Para o crítico, os textos e atos desses intelectuais poderia ser descrito como discordantes, radicais, lutas passageiras que refletiam momentos de lucidez revoltosa de uma camada de conformistas, conservadores, desinteressados e apáticos¹². Bilac aludia às demolições das casas que cederiam espaço à Avenida Central como um caminho para a "reabilitação". Foi em suas páginas que João do Rio, pseudônimo de Paulo Barreto, escreveu palavras indignadas sobre a situação dos trabalhadores da estiva e as prisões cariocas. Mas são

11 Além deles, autores como Afonso Arinos, Arthur Azevedo, Capistrano de Abreu, Euclides da Cunha e Gonzaga Duque consagravam sua pena às páginas da revista.

12 CÂNDIDO, p. 193, 1978.

também palavras de Olavo Bilac as que descrevem a revista: “A crônica de *Kosmos* deve fixar o estado moral, a ‘crise’ da existência carioca. E seria insensato que, num momento em que toda a cidade sofre, **agoniza ou convalesce** – só aparecessem nestas páginas suspiros de poetas egoístas, devaneios de lirismo abstrato”¹³ (grifo meu).

À data da publicação do artigo que mencionamos antes, os asilados junto a nove remadores ainda residiam na ilha. Os solteiros viviam nos alojamentos do asilo e os casados construíram moradias nos arredores. Segundo o mesmo artigo, somente as mulheres residentes na ilha tinham obrigações a cumprir, como lavar e cozinhar. Além dos que cuidavam da administração local, todos os homens estavam dispensados de qualquer ofício. As imagens fornecidas pelo artigo apontam para uma maioria de soldados negros que atuaram na guerra e foram, a seguir, exilados da metrópole carioca e excluídos da vida urbana.

Segundo Marcelo Gomes, o asilo não se encontra mais instalado em uma ilha, pois foram realizados vários aterros e posteriormente ela foi anexada ao continente, após a construção da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Atualmente, o lugar se tornou uma pequena península que, segundo o autor, é possível ser vista desde a igreja de Nossa Senhora da Penha, do cais da ponta do Caju e de uma parte da ponte Rio-Niterói.

Sobre a denominação conferida ao asilo, o pesquisador afirma que o termo “inválido da pátria” configurava um leque de situações, entre as quais, o militar gravemente ferido que não podia restabelecer-se fisicamente, o que fora mutilado em campanha por causa de ferimentos de batalha ou cirurgia consequente, o doente crônico, com uma certa variedade de males, sejam eles adquiridos no serviço de quartel, em situações adversas em operações militares. Além desse grupo, poderia abarcar também o militar idoso sem condições de sustentar-se fora das condições

13 BILAC *apud* GENS; OLIVEIRA, p. X, 1995.

oferecidas pelo exército, veteranos e ex-voluntários que requeriam o asilamento ao ministério da guerra. Por vezes, estes últimos acabavam recebendo algum soldo e não eram conduzidos aos asilos¹⁴.

O autor também assevera que muitos daqueles que haviam sido qualificados em algum momento como aptos para integrar o exército, às vezes eram deslocados de volta ao Rio de Janeiro ou mesmo impedidos de serem enviados para o campo de batalha, após passarem por inspeções médicas, verificando-se que não estavam aptos para o serviço militar e eram categorizados como *incapazes*. Essa categorização poderia incluir homens sem dentes, com cáries severa e idade acima de quarenta anos. Há um interessante relato do autor para o caso de indivíduos escravizados, cujos senhores tentavam, em mais de uma ocasião, burlar a inspeção e fazer com que fossem aceitos para o regimento, com o objetivo de receber o prêmio devido ou a dispensa do alistamento. O autor levanta a probabilidade de que alguns desses homens escravizados, tendo sido reincidentemente levados à inspeção, fossem aceitos, mesmo fora das condições consideradas aceitáveis¹⁵.

Pode-se dizer que as rápidas aparições das representações desses “inválidos” em periódicos ilustrados se deva ao fato de que logo da construção do asilo, eles foram levados das ruas da Corte para o isolamento da ilha, deixando assim de serem vistos por aqueles que circulavam no Rio de Janeiro. Sobre esse assunto, Gomes também afirma que as ilustrações sobre os chamados inválidos também estão relacionadas com a postura política do periódico. Os que se alinhavam mais ao império, costumavam referir-se à invalidez como um aspecto temporário e os que pretendiam realizar críticas enfatizavam a invalidez permanente, com ilustrações de amputações em membros inferiores e superiores, adicionando às imagens legendas irônicas¹⁶.

14 GOMES, 2006, p. 50.

15 GOMES, 2006, p. 52.

16 GOMES, 2006, p. 46.

Gomes também nos informa sobre o fato de que os “inválidos” eram comumente instados à realização de trabalhos e por vezes empregados em alguns serviços. No regulamento também era prevista a presença de um clérigo, e o serviço religioso considerado essencial para o bom funcionamento do asilo. É justamente um livro escrito pelo primeiro clérigo do asilo que forneceu importantes informações sobre seu funcionamento. Nele, o autor Manoel da Costa Honorato, capelão voluntário na Guerra da Tríplice Aliança, detalha a quantidade de asilados que residiam ali na data de sua inauguração. Havia mais de mil soldados, além de 42 prisioneiros paraguaios¹⁷.

Informações importantes detalhadas por Gomes demonstram o caráter da instituição a que dedicou sua pesquisa. Quem regulamentava o estabelecimento era a instituição militar, que determinava os serviços que deveriam ser prestados, na medida da possibilidade física de cada asilado. Aqueles que lá se internavam estavam sujeitos à disciplina militar, incluindo as punições conforme a transgressão do regulamento. Castigos como pancadas ou privação alimentar, muito presentes nos quartéis, não eram tão comuns, devido à condição especial do lugar e de seus internos. O autor afirma ter encontrado, entre os boletins da instituição, orientações para que não houvesse o castigo de pancadas aplicado sobre os asilados¹⁸.

Como nos explica o autor, também não era fácil retirar-se da ilha sem a devida autorização. Aqueles que se tornavam internos dificilmente conseguiam permissão para residir em outro lugar, e dependiam da boa vontade dos comandantes que muitas vezes não os liberavam, pois necessitavam de seus serviços. Os paraguaios que lá residiram só foram localizados nas informações do arquivo consultado até o ano de 1872. Depois desse período, não foram encontrados mais registros que se

17 GOMES, 2006, p. 62.

18 GOMES, 2006, p. 69.

referissem aos estrangeiros trazidos como prisioneiros. O autor afirma que, provavelmente, retornaram ao seu país ou se integraram à sociedade carioca.

É o autor também que nos alerta sobre os motivos que, segundo sua observação documental, levaram à criação do Asilo. Após ler várias cartas entre aqueles que exerciam cargos públicos, relatando preocupação sobre a chegada de navios vindos do Paraguai, no Rio de Janeiro, Gomes enfatiza que os chamados *inválidos da pátria* eram vistos como um grupo potencialmente perigoso, por estarem desocupados, a partir do fim de seus esforços nas batalhas, e por serem “fisicamente inconvenientes”, tanto devido a possíveis lesões de guerra, como por serem prováveis portadores de doenças infecciosas e contagiosas¹⁹.

O autor atenta também para o fato de que os chamados inválidos eram duplamente sobreviventes, pois haviam resistido às batalhas e, posteriormente, à péssima qualidade de tratamento recebido nos hospitais de guerra. Há relatos de mortes associadas à má assepsia dos instrumentos e locais em que os enfermos eram tratados. Muitos daqueles que eram amputados morriam por infecção nos acampamentos²⁰. Gomes também destaca que muitos dos chamados inválidos não se encontravam enfermos somente devido às ocorrências das batalhas, mas também pelas péssimas condições higiênicas em que viviam nos acampamentos e pela limitada ração diária que recebiam. Essas condições favoreciam a propagação de doenças e afetavam a tropa de forma direta.

As más condições dos alojamentos hospitalares no campo de batalha foram retratadas em algumas fotografias que hoje se encontram no acervo da Biblioteca Nacional. Uma delas retrata o Hospital da Marinha em Assunção, fotografado

19 GOMES, 2006, p. 108.

20 “Os instrumentos de operações, talvez por força de circunstâncias, gozavam de fama funesta, ou pela má qualidade, ou por não os sujeitarem a uma assepsia completa, perfeita. Mui raramente escapava das garras da morte quem se via na obrigação de amputar um braço ou uma perna, sem falar em outras intervenções de cirurgia.” José Luiz Rodrigues da Silva apud GOMES, 2006, p. 147.

por César Lacerda. Nela, vemos parte de uma construção modesta, provavelmente uma área aberta que conduzia para fora do edifício, onde, ao lado esquerdo estão de pé alguns homens bem uniformizados, brancos e calçados, olhando para nós. É no canto esquerdo, também, que percebemos um indivíduo à frente, vestido com roupas claras, de quem só vemos metade do corpo. Fora ele cortado da imagem pela fotografia. Do lado direito, em perspectiva, estão sentados uma fila de prováveis combatentes feridos ou convalescentes, que também olham para nós de lado. Damos-nos conta de que calçam chinelos e também vestem roupas claras, provavelmente destinadas àqueles que estivessem em tratamento. Grande parte destes homens são negros.



Carlos César. Hospital da Marinha em Assunção. Carte-de-visite: papel albuminado, p&b ; 9,1 x 5,9. 1869 [?]. Acervo Fundação Biblioteca Nacional, Brasil.

Uma segunda imagem retrata uma enfermaria militar em Tuyucue, e faz parte do *Álbum de retratos e vistas referentes ao Paraguai*, com fotografias de vários autores. Nela vemos um conjunto de edificações, sendo aquela ao centro, a maior e mais destacada, destinada à enfermaria. A construção parece precária e improvisada, com poucas janelas, o que provavelmente a tornava bastante insalubre. Alguns homens uniformizados posam à frente do edifício, mas estão à distância, de forma que não conseguimos perceber seus rostos. É



[?]. Enfermaria militar em Tuyucue. Carte-de-visite : papel albuminado, p&b ; 6,4 x 10,6. Entre 1865 e 1870. Acervo Fundação Biblioteca Nacional, Brasil.

mais um dos casos já mencionados no ponto anterior, como fotografias realizadas à distância, em que os sujeitos retratados não têm maior importância que os edifícios ou a paisagem que as constituem.

Em terceiro lugar, temos uma *Igreja servindo como hospital de sangue*, em Passo da Pátria, às margens do Rio Paraná. Nela, vemos que além da Igreja servindo como hospital, algumas barracas instaladas em frente também devem ter sido usadas como local para alojar os enfermos. A igreja aparenta ser também uma edificação



modesta, e à sua frente vemos alguns homens em pé. A mesma igreja parece ter sido fotografada de frente, ganhando a mesma legenda no álbum em que está localizada. Percebemos as barracas à volta da edificação e, no primeiro plano da fotografia, uma árvore muito alta proporciona local

Bate E Cia. Igreja, servindo de Hospital de sangue. Foto em papel albuminado ; 12,7 x 19,5 cm. 1866. Acervo Fundação Biblioteca Nacional, Brasil.



Bate E Cia. Igreja, servindo de Hospital de sangue. Foto papel albuminado ; 12,8 x 19,8 cm.. 1866. Acervo Fundação Biblioteca Nacional, Brasil.



Julio Pelvilain. Iglesia de la Villeta - (Hospital de los paraguayos heridos). litogravura, p&b ; 25,6 x 36,3 cm. 1871 Acervo Fundação Biblioteca Nacional, Brasil.



Julio Pelvilain. *Iglesia de la Villeta - (Hospital de los paraguayos heridos)*. litogravura, p&b ; 25,6 x 36,3 cm. 1871 Acervo Fundação Biblioteca Nacional, Brasil (detalhe).

de descanso para alguns soldados uniformizados e armados que se deitaram embaixo dela.

Na série de litografias publicadas por Julio Pelvilain, realizadas a partir das aquarelas de Adolfo Methfessel, encontramos uma imagem muito curiosa e uma cena não encontrada na forma de fotografia, intitulada *Hospital de los paraguayos heridos*. Trata-se de, além do edifício improvisado para servir de hospital, a representação de um grande grupo de feridos paraguaios em frente à construção. São homens que se arrastam no chão, ou apoiam-se em paus para caminhar, crianças, mulheres, feridos sendo carregados em padiolas, todos em frente a uma igreja praticamente em ruínas. Ao lado, observamos carroças, cavalos pastando, e ao fundo, um pequeno acampamento, entre pequenas edificações e a paisagem local. Trata-se de uma representação mais acurada dos acontecimentos e não somente de um registro paisagístico ou da logística da guerra, pois conseguimos ver representadas também



Julio Pelvilain. Ferriel Vicente Ferreira Passos, Cabo Antonio Ferreira Lima, Anspeçada José Joaquim Gonçalves e os soldados Ildefonso de Barros e Deocleciano da Rocha, *Retrato de veteranos asilados na Ilha do Bom Jesus*. Fotografia, p&b; 1909. Revista *Kósmos*, Ano VI, Janeiro de 1909, n° 1.

as diversas pessoas que circulavam por esse espaço, algo muito pouco visível nos registros fotográficos dessa natureza.

As imagens dos asilados que encontramos na revista *Kosmos* revelam uma similaridade com as fotografias realizadas à época da guerra, tanto dos prisioneiros quanto daquelas retiradas nos acampamentos. São imagens aparentemente neutras, nas quais os sujeitos retratados são enfileirados, geralmente diante de alguma edificação. Realizadas anos depois, essas fotografias parecem fazer parte de uma mesma vontade fotográfica, de uma mesma iniciativa documental, cujo resultado é a exposição analítica dos sujeitos, realizada frontalmente, mas distanciada de modo que todos estejam enquadrados no campo da fotografia, pois não se mira ninguém em particular.

Segundo Susan Sontag, até a Primeira Guerra mundial, os registros fotográficos de guerras não puderam transmitir a imagens do combate propriamente dito.



Antonio Francscico Rodrigues, o mais antigo habitante da Ilha do Bom Jesus e sua família em frente à casa construída por ele. Fotografia, p&b; 1909. Revista Kósmos, Ano VI, Janeiro de 1909, nº 1.





Asilados habitantes da Ilha do Bom Jesus. Fotografia, p&b; 1909. Revista Kósmos, Ano VI, Janeiro de 1909, nº 1.

Ficaram a cargo dos fotógrafos representar os “retratos das consequências”, as ruínas das cidades devastadas, a paisagem, os cadáveres espalhados. Além desse tipo de imagens, são abundantes as fotografias dos acampamentos e retratos dos soldados. Encontram-se dentro desse escopo, representados pelos registros da Guerra da Crimeia ou da Guerra Civil dos Estados Unidos, as fotografias realizadas durante a Guerra da Tríplice Aliança. Segundo Miguel Cuarterolo, George Thomas Bate, dono da Cia Bate, teria tido contato com as fotografias da guerra de Secessão norte-americana, em 1864, de autoria de Mathew Brady, entre outros fotógrafos, antes de enviar sua equipe para Montevideú²¹.

Gisele Freund compara os registros de ambas as guerras. Sobre a Guerra da Crimeia, informa que a missão de Roger Fenton foi financiada mediante acordo de que certos quadros como os horrores da guerra não fossem exibidos, pois as famílias dos soldados não deveriam sofrer com as imagens²². Assim, após intenso trabalho

21 CUARTEROLO, p. 95.
22 FREUND, 1977, p. 97.



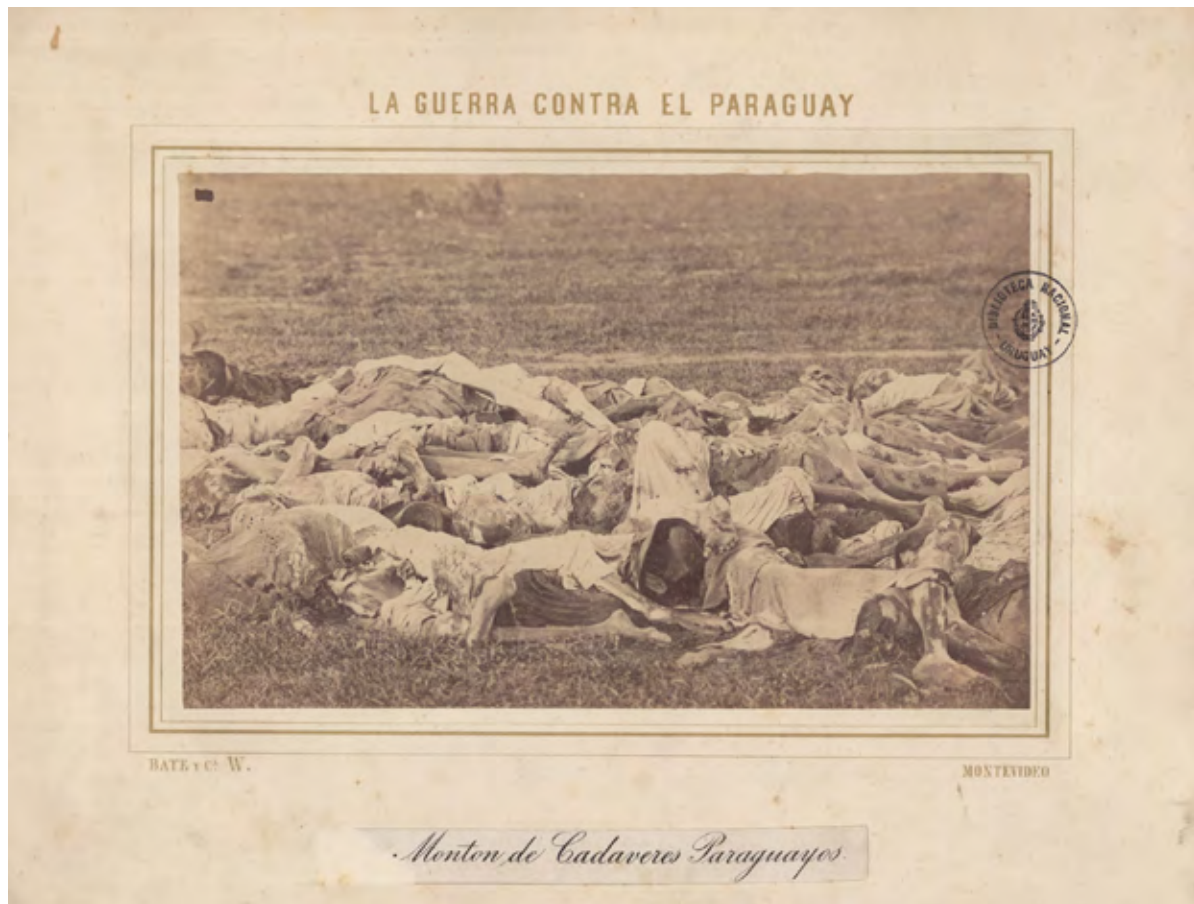
Roger Fenton. Soldados britânicos durante a guerra da Crimeia. 1855. Royal Collection Trust.

sob um sol escaldante, Fenton voltou a Paris com aproximadamente 360 placas, que registravam os soldados em seus acampamentos. Em relação à guerra norte-americana, Freund aponta que o principal fotógrafo que atuou nela, Matthew Brady, teria realizado em torno de mil registros com sua equipe. Tratando-se de uma iniciativa comercial, sem financiamento, seus registros representam uma cobertura menos censurada da guerra e, segundo Freund, “dão uma primeira ideia de seu horror”. A autora continua:

As fotografias que obtém de terras queimadas, casas incendiadas, famílias destruídas e abundância de mortos respondem a um afã de objetividade que confere a esses documentos um valor excepcional, sobretudo se recordamos que a técnica rudimentar da daguerrotipia (os aparatos ainda pesam quilos, a preparação das placas e o período de pose são longos) não facilitava seu trabalho (tradução nossa).²³

Dentre os registros encontrados durante a guerra contra o Paraguai, encontramos praticamente duas imagens de corpos em abundância, caídos após a batalha, ambos provenientes da iniciativa da companhia Bate. Percebemos, dessa maneira, uma influência das fotografias realizadas em ambas as guerras anteriores, com destaque para os registros de Fenton. Estes parecem ter servido melhor como modelos

23 FREUND, 1977, p. 97. No original: Las fotografiás que obtienen de tierras quemadas, casas incendiadas, familias hundidas y abundancia de muertos responden a un afán de objetividad que confiere a esos documentos un valor excepcional, sobretudo si recordamos que la técnica rudimentaria de la daguerrotipia (los aparatos aún pesan kilos, la preparación de las placas y el período de pose son largos) no facilitaba su trabajo”.



Bate y Ca. Uma colheita de guerra; a Guerra contra oParaguay. 1866. Biblioteca Nacional do Uruguai.



Bate y Ca. Primeira colheita de guerra (Boquerón). 1866. Biblioteca Nacional do Uruguai.

para os fotógrafos ligados a Bate, já que as fotografias da iniciativa de Brady na guerra civil norte-americana não tiveram o retorno comercial esperado, após a grande somatória de capital investido e o levaram à ruína financeira.

Desse modo, talvez o registros da guerra no Paraguai tenham sido guiados mais pela possibilidade de venda dos retratos de soldados, como valor de recordações para a família, do que um registro mais descritivo da guerra, que talvez não fosse uma fonte segura de rendimentos naquele momento. As fotografias de paisagens também mais abundantes poderiam surtir interesse do grande público, que desejava ter notícias e poder imaginar os locais onde a guerra se passava, como eram os acampamentos e a estrutura logística do conflito.

Já falamos anteriormente que a maioria das fotografias que circularam durante a guerra eram os chamados cartões de visita, patenteados por Disderi. Com sua invenção, o fotógrafo francês acabou por produzir uma moda do retrato fotográfico, permitindo que pequenos burgueses pudessem acessar a fotografia, antes relegada a



Timothy H. O'Sullivan. *Uma colheita da morte, Gettysburg, Pennsylvania. Guerra Civil Norte-Americana. 1863. Arquivo Met Museum.*



Roger Fenton. 8th Cabana de cozinha dos Hussardos. 1855. Royal Collection Trust.



Bate y Ca. Uma fogueira no acampamento. A Guerra contra o Paraguai. 1866. Biblioteca Nacional do Uruguai.

peças muito abastadas da sociedade. Uma certa democratização da representação começou a ser promovida.

Outra inovação proposta por Disderi foi a organização de um serviço fotográfico no exército, cuja autorização foi dada pelo Ministério da Guerra em 1861, proporcionando, desse modo, que cada regimento tivesse um fotógrafo²⁴.

Ao mesmo tempo, Disderi promovia também uma mudança na forma como o retrato era realizado e como o indivíduo seria representado. Segundo Gisele Freund, as fotografias produzidas por Disderi são marcadas pela “absoluta falta de expressão individual”²⁵, típica, por exemplo, dos retratos produzidos por Félix Nadar. Freund também aponta para outra mudança: se os retratistas costumavam focar o rosto e destacá-lo como centro da imagem, Disderi valorizará toda a estatura. Além disso, predominam em suas fotografias um jeito estereotipado de retratar os diversos tipos pequeno-burgueses, além do uso de acessórios em quantidade considerável. O longo momento necessário para a exposição da fotografia fazia com que o retratado fosse, quase sempre, representado sem sorrir.

Em algumas fotografias da guerra do Paraguai, realizadas em estúdio, percebemos a presença dos acessórios característicos desse tipo de ateliê fotográfico em 1865, tal como Gisele Freund nos descreve. São eles a coluna, a cortina e um móvel de apoio²⁶. Nota-se que as fotografias realizadas em acampamentos acabam conferindo à fotografia uma maior aparência de espontaneidade, embora também fossem realizadas com muita preparação e algumas delas serem explicitamente encenadas.

Digna de nota é a descrição acurada que Diaz-Duhalde realiza de uma fotografia localizada no livro *Soldados de la memoria*, de Miguel Cuarterolo e que repro-

24 FREUND, 1977, p. 58.

25 FREUND, 1977, p. 60.

26 FREUND, 1977, p. 62.

duzo aqui por nos fornecer importantes aspectos das fotografias da guerra, que são também observados em outras das fotografias aqui analisadas:

A disposição geométrica se carrega então de solenidade e emotividade: as caras sérias dão decoro às fileiras, mas não sem uma marca do trabalho, do esforço mesmo que implica ir à guerra – rostos sujos, bonés desordenados, trajes desalinhados – e da camaradagem militar – as mãos nos ombros, a proximidade dos corpos. Acessamos então uma disposição visual própria da ordem militar que nos devolve simultaneamente uma visão ordenada, nos devolve uma repetição de olhos profundos olhando para aquele estranho aparato que os tornará a repetir uma e outra vez (tradução nossa).²⁷

A rigidez dos corpos em grande parte das fotografias de prisioneiros e soldados, são muitas vezes somadas ao desalinhado das roupas, sejam elas nos corpos dos prisioneiros ou dos chamados inválidos, anos depois. Essas imagens não seguem o estrito decoro da imagem heroica militar, pois seus detalhes denunciam as dificuldades em que os sujeitos se encontram naquele momento. Embora muitas vezes a disposição dos retratados em fila se repita tanto no momento em que se representam soldados, prisioneiros, “inválidos” e sobreviventes, pequenos traços de cada umas dessas imagens dão conta de suas especificidades. E, embora as fotografias de militares, realizadas durante a guerra, pudessem pretender registrar o triunfo das forças que saíam “vitoriosas”, detalhes como o amarrotado das roupas revelam as penúrias de um triunfo que mal se conseguia retratar.

27 DIAZ-DUHALDE, 2012, p. 15. No original: “La disposición geométrica se carga entonces de solemnidad y emotividad: las caras serias dan decoro a las filas, pero no sin una marca de trabajo, del esfuerzo mismo que implica ir a la guerra – caras sucias, gorras desordenadas, trajes desalineados - y de la camaradería militar – las manos en los hombros, la cercanía de los cuerpos. Accedemos entonces a una disposición visual propia del orden militar que nos devuelve simultáneamente una mirada ordenada, nos devuelve una repetición de ojos profundos mirando a ese extraño aparato que los volverá a repetir una y otra vez”.



Desiderio Jouant and Hno. Capitão de Fragata Remigio Cabral. 1865. Biblioteca Nacional do Uruguai.



Barbara e seu Doloro Cavalheiro torbando con na filha.

ESSE É O RETRATO
DO DUQUE DE CAXIAS,
UM DOS MAIORES
HERÓIS DE NOSSA
HISTÓRIA, GLÓRIA
DO NOSSO
EXÉRCITO!



e todo mundo
per rigada nos
admirando os
Para Pátri-
do, o País
nossa!

Os mais de
natural de esta
nossa. O gover-
no que, desde
instituição de
nosso país, tem
de tanto de
o tempo de



pêndice:
um atlas de versões e
reversões figurativas

Nesse ponto da tese, usarei o termo versão figurativa para designar imagens que apresentam uma estabilidade propícia de reconhecimento do espectador, e por entender que não se encaixam completamente no termo proposto por Burucúa e Kwiatkowski, *fórmula de representação*. Embora essas versões figurativas sejam similares às fórmulas de representação e derivem delas, elas não são, muitas vezes, metáforas tão complexas ou são genéricas demais, embora sejam usadas para fenômenos precisos, nos casos relatados aqui.

DUQUE DE CAXIAS, FANTASMA E HERÓI REIVINDICADO

O lugar da rememoração sempre foi uma disputa intensa, dessas que sangram para matar e que impõem, desde um lado da luta, a versão dos vencedores, algo que foi debatido ao longo do século XX e XXI. A memória tem funções a cumprir no que diz respeito à necessidade de coesão coletiva de determinadas comunidades, adquirindo caráter político¹. Dessa forma, ela tem um caráter seletivo e ideológico, conservando ou descartando as lembranças que são convenientes para as relações de poder operadas em determinados momentos e lugares². Devido a esses aspectos, todo ato de memória consiste, também, em um processo social de esquecimento.

Como esclarece a pesquisadora argentina Elizabeth Jelin, a disputa pela memória pode tornar-se mais aguda em determinados momentos históricos, como durante os processos de redemocratização pelos quais passaram vários países da América Latina, a partir da segunda metade do século XX. As memórias e as múltiplas interpretações se tornam chave para a construção de identidades individuais e coletivas, quando estas sociedades emergem de passados traumáticos³. De qualquer maneira, continua a autora, é impossível estabelecer ou encontrar uma memória unívoca, em qualquer momento compartilhado por uma sociedade, embora por vezes

1 BURUCÚA; KWIATKOWSKI, 2014, p. 41.

2 BURUCÚA; KWIATKOWSKI, 2014, p. 41.

3 JELIN, 2006, p. 39.



Fotos do desfile do carro alegórico da Mangueira em 2019.

possa haver um maior consenso sobre determinadas questões. Nos diz a autora:

Sempre haverá outras histórias, outras memórias e interpretações alternativas e subterrâneas, na resistência, no mundo privado, nas “catacumbas”. Há uma luta política ativa sobre do sentido do ocorrido, mas também sobre o sentido da memória mesma. O espaço da memória é então um espaço de luta política, e não poucas vezes esta luta é concebida como a luta “contra o esquecimento”: recordar para não repetir. Os registros podem neste ponto ser uma armadilha. A “memória contra o esquecimento” ou “contra o silêncio” esconde o que na realidade é uma oposição entre distintas memórias rivais (cada uma delas com sus próprios esquecimentos). É na verdade “memória contra memória”. (Tradução nossa)⁴.

Nesse campo da “memória contra a memória”, os antimonumentos, como ficaram conhecidos os locais de rememoração construídos para desafiar a lógica da lembrança histórica oficial, denunciam a violência e o apagamento e pleiteiam dar voz àqueles que não foram inscritos na história, no processo de disputa por sua narrativa. Janaina de Almeida Teles comenta, acerca da questão que, ao se destacar alguns traços ou feitos heroicos, obrigatoriamente silencia-se outros, como acontece

4 JELIN, 2006, p. 39-40. No original: “Siempre habrá otras historias, otras memorias e interpretaciones alternativas y subterráneas, en la resistencia, en el mundo privado, en las ‘catacumbas’. Hay una lucha política activa acerca del sentido de lo ocurrido, pero también acerca del sentido de la memoria misma. El espacio de la memoria es entonces un espacio de lucha política, y no pocas veces esta lucha es concebida como la lucha ‘contra el olvido’: recordar para no repetir. Las consignas pueden en este punto ser algo tramposas. La ‘memoria contra el olvido’ o ‘contra el silencio’ esconde lo que en realidad es una oposición entre distintas memorias rivales (cada una de ellas con sus propios olvidos). Es en verdad ‘memoria contra memoria’”.



com a história dos derrotados. Através da educação formal e de narrativas oficiais, também é possível observar sentidos e relatos distintos do passado sendo veiculados e tornados hegemônicos. Apesar disso, existem outras instâncias como a transmissão oral e outras práticas de resistência ao poder, efetuados em ambientes da intimidade ou de modo clandestino⁵.

Além destes relatos íntimos ou clandestinos, há ainda aqueles que tornam-se públicos através de manifestações culturais, como o carnaval. No dia 5 de março do ano de 2019, a escola de samba Estação Primeira de Mangueira realizou um desfile com o qual seria a escola vencedora e que marcaria a história do carnaval brasileiro. Ao som do samba-enredo *História para ninar gente grande*, de Leandro Vieira, que abre com os versos “Mangueira, tira a poeira dos porões / Ô, abre alas pros teus heróis de barracões”, desfilaram figuras não muito conhecidas através de livros de história em tamanho monumental. Nomes como Dandara⁶ e Luiza Mahin⁷ aparecem ao lado da homenageada, Marielle Franco, vereadora assassinada no dia 14 de março de 2018, na cidade do Rio de Janeiro. A investigação de seu assassinato, até o presente momento (14 de julho de 2022), não chegou à conclusão de quem teria sido o mandante do crime.

Ao longo do desfile, acompanhamos também figuras muito conhecidas e reverenciadas pela história brasileira, mas vistas sob outra perspectiva, como é o caso

5 TELES, 2015, p. 192.

6 Dandara é uma das figuras mobilizadas pela luta do movimento negro, no esforço de contar a história pouco conhecida da resistência à escravidão. Há pouquíssimos registros sobre sua vida. A maior parte do que se sabe foi obtido através da oralidade. Dandara teria vivido no Quilombo dos Palmares desde a infância, onde aprendeu a caça, a agricultura e práticas de defesa e combate. Na idade adulta, tornou-se esposa de Zumbi. Após ter sido presa, em 1694, teria se atirado de um abismo em recusa a uma vida em escravidão.

7 Luiza Mahin é um símbolo de resistência e da luta dos negros escravizados pela libertação. Ela foi conhecida através dos escritos de seu filho Luiz Gama, importante figura na luta abolicionista, que descreveu-a como Nagô de Nação, proveniente da Costa da Mina. Segundo a historiadora Ligia Fonseca Ferreira, Luisa Mahin pertencia à nação nagô-jeje, localizada no Golfo do Benin. Era do povo Mahin, daí seu sobrenome. Segundo Gama, Mahin era pagã e sempre recusou tanto o batismo quanto a tradição cristã. Sua mãe teria trabalhado, em Salvador, como quitandeira, tendo sido muitas vezes presa sob a acusação de envolvimento em insurreições. Luiz Gama perseguiu o paradeiro de sua mãe durante alguns anos sem, no entanto, encontrá-la. Obteve notícias de prisões e de que possivelmente ela tivesse sido exilada por sua conduta subversiva. Ver: SANTOS, 2019.

de Luis Alves de Lima e Silva (1803-1880), mais conhecido como o Duque de Caxias. No carro alegórico, a figura do general dança sobre pilhas de corpos, em frente a um livro, em cujas páginas abertas se pretende recontar sua história. O texto que se lê nestas páginas é assinado por Tarcísio Motta de Carvalho, professor de história, político filiado ao PSOL (Partido Socialismo e Liberdade) e atualmente vereador do município do Rio de Janeiro. Nele, o historiador o descreve não como o pacificador, apelido pelo qual ficou sendo conhecido desde a Revolta da Balaiada, mas como um líder militar a serviço das elites que usavam da repressão para se manterem no poder. No fim do texto, arremata “Não era paz que ele levava. Paz sem voz, é medo”, citando letra de *Minha Alma*, de Marcelo Yuka, músico, letrista e ativista dos direitos humanos que veio a falecer em 2019.

Segundo Elizabeth Jelin, “Novos processos históricos, novas conjunturas e cenários sociais e políticos, além disso, não podem deixar de produzir modificações nos marcos interpretativos para a compreensão das experiências passadas e para construir expectativas futuras” (tradução nossa)⁸. Assim, as múltiplas manifestações em torno do campo da memória se mobilizam, em diferentes momentos históricos, dando outros contornos a ele, segundo a experiência proporcionada no presente, com acontecimentos incorporados e recordados de maneiras diversas.

Após o desfile da escola de samba, o Comando do Exército se manifestou, através de uma nota, em defesa do Duque de Caxias, patrono da instituição, no dia 11 de março de 2019. No texto, Caxias é contemplado como um militar que tinha respeito aos vencidos e como “o conciliador que estabeleceu a paz em um ambiente conturbado de revoltas”⁹.

Mas essa não foi a primeira vez que se reivindicaria uma reversão dessa figura

8 JELIN, 2012, p. 47. No original: “Nuevos procesos históricos, nuevas coyunturas y escenarios sociales y políticos, además, no pueden dejar de producir modificaciones en los marcos interpretativos para la comprensión de las experiencias pasadas y para construir expectativas futuras”.

9 GIELOW, 2019.

heroica. Numa cartilha elaborada por uma comissão de religiosos e padres negros, em 1987, propunha-se rever os heróis da pátria a partir da perspectiva da luta do movimento negro. Frei David Raimundo Santos, liderança religiosa e militante do Movimento, em uma entrevista, relatou as ideias contidas na cartilha:

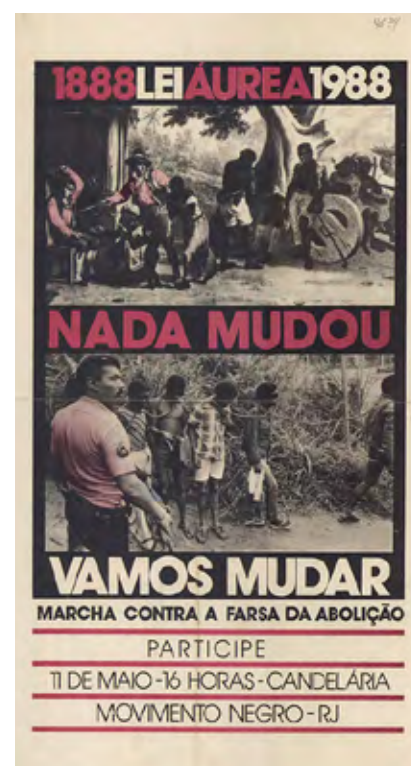
(...) nós estávamos propondo derrubar todos os falsos heróis e colocar no lugar os verdadeiros heróis. E elencávamos como um dos principais falsos heróis da história do Brasil o Duque de Caxias. E propúnhamos, portanto, derrubar todas as estátuas do Caxias do Brasil e colocar no lugar Zumbi dos Palmares. Em 1988, muita coisa ainda estava mal resolvida na sociedade brasileira. O exército viu isso como um atrevimento muito grande e falou: "O Frei David mora onde? Duque de Caxias. Então é Baixada Fluminense. Quem é o Bispo? Dom Mauro Morelli, que é um bispo ultra-esquerdista, então está ali o foco do comunismo. Então vamos proibir". E aí, então, quando souberam que eu estava participando das reuniões de articulação, organizando a Marcha de 1988, o Exército falou: "Eles vão derrubar a estátua de Caxias agora, ali em frente ao batalhão". E então foi feito o maior aparato militar do Brasil após a ditadura, para não permitir que nós passássemos em frente a estátua de Caxias.¹⁰

O governo declarou que, devido a essa entrevista, o Comando Militar do Leste, unidade das Forças Armadas responsável por Minas Gerais, Espírito Santo e Rio de Janeiro, teria se mobilizado para a defesa do Panteão do Duque de Caxias, localizado na Avenida Presidente Vargas, em frente ao Palácio Duque de Caxias, onde encontra-se a sede do comando, no dia 11 de maio, durante a *Marcha contra a Farsa da Abolição*, liderada pelo Movimento Negro.

Mas nas palavras de um outro militante do Movimento, Amauri Mendes Pereira, Frei David não teria falado em nenhum tipo de agressão por parte do grupo durante a passeata. E mesmo que houvesse



Ouvi o clamor desse povo... negro! Cartilha dos grupos de base dos agentes de pastoral negros, Comissão dos Religiosos, seminaristas e padres Negros, Rio de Janeiro. Editora Vozes.



Peça gráfica da Marcha contra a farsa da abolição de 1988. Negros, Rio de Janeiro.

sido mencionada essa possibilidade, o militante afirma que seria necessário um contingente policial muito menor do que aquele que foi mobilizado à data da marcha, para a defesa



do patrimônio. O que, de fato, ocorreu foi o

Januário Garcia. Forças Militares "Fiscalizando" a caminhada Contra a Farsa da Abolição, 1988. Acervo Januário Garcia.

posicionamento de um enorme aparato policial, com tanques, mais de 600 soldados e várias barricadas. A marcha, inicialmente, sairia da Candelária e se dirigiria ao monumento em homenagem a Zumbi dos Palmares, na Praça Onze.

Os militantes não puderam passar em frente ao monumento de Caxias e por isso não chegaram, como pretendiam, ao monumento a Zumbi. Zumbi e Caxias, numa batalha metafórica no meio da Avenida Presidente Vargas. Se considerarmos que os monumentos vão muito além de seus suportes materiais, notamos facilmente a importância do episódio.¹¹

A defesa do monumento a Duque de Caxias havia sido o mote de um grande ato de repressão. Nas palavras de Frei David, era "a questão dos heróis negros a partir do confronto com Duque de Caxias"¹². Nas fotos que Januário Garcia¹³ realizou para registrar os acontecimentos da marcha, vemos, sob vários ângulos, o que significou a presença desse aparato militar opressivo, com soldados enfileirados, tendo nas mãos cassetetes e escudos, e sobre a cabeça os capacetes de proteção contra uma multidão desarmada. Por outro lado, numa das fotos, vemos descer de um caminhão a

11 ABREU, 2014, p. 1.

12 SANTOS, 2004, p. 25.

13 Januário Garcia (1943-2021) era um fotógrafo brasileiro. Foi presidente do Instituto de Pesquisas das Culturas Negras e da Rede Brasileira de Iconografia e Documentação de Matrizes Africanas no Brasil, responsável pelo registro de muitos acontecimentos ligados à história do Movimento Negro brasileiro e à cultura afrodescendente. Era membro do Conselho Memorial Zumbi e presidente do Instituto Januário Garcia: Documentos e Fotografias de Matrizes Africanas.

imensa bandeira branca, segurada embaixo por vários homens, em que se estampou uma imagem combativa de Zumbi, com as datas acima (1888) e abaixo dele (1988) e os dizeres: *Valeu Zumbi. Vamos mudar.* Em outra imagem, uma senhora idosa caminha em frente à fileira de soldados, carregando sua bolsa. No lado direito da imagem, os cassetetes são hastes apontadas em sua direção. Ela caminha, apesar disso, não sabemos para onde. Em outras fotografias de Garcia vamos que a marcha contava com numerosos adeptos, uma multidão que exaltava Zumbi e desejava pôr à mostra a farsa da abolição no Brasil.



Januário Garcia. Movimento Negro Contra a Farsa da Abolição. Central do Brasil, Rio de Janeiro, 1988. Acervo JG/Foto.

No ano em que todo o país aguardava o nascimento de uma Nova República, já que o Congresso Nacional anunciava para outubro de 1988 a data para a promulgação da nova Constituição, uma batalha foi travada entre os militares, com seu patrono conservador, e o Movimento Negro, que reivindicava Zumbi, já que, desde a década de 70, “vinha tentando estabelecer a data da morte de Zumbi dos Palmares como o dia escolhido pelos próprios negros para a celebração de sua história”¹⁴.

José Murilo de Carvalho faz um comentário em seu livro *Forças Armadas no Brasil*, abordando a relação entre a sociedade civil negra brasileira e o exército, citando esse acontecimento do ano de 1988. O historiador afirma que

O incidente, profundamente inquietante, revelou conflitos impen-sáveis cem anos atrás, quando se deu a abolição cujo sentido a marcha tratava de discutir à luz dos problemas atuais da população negra. Mesmo admitindo que houvesse da parte dos manifestantes intenção de protestar frente ao panteão, a reação militar, nos termos que se deu, não se justificava. Na parte que toca ao movimento negro, é preciso entender que ele dá vazão a um século de frustrações: é natural que haja alguns exageros e impropriedades em sua

14 ABREU, 2014, p. 2.



reação. Da parte do Exército, a instituição já viveu melhores dias no que se refere à sua relação com os negros.¹⁵

O historiador nos conta, em seu livro que, após a guerra contra o Paraguai, na qual havia sido realizado o alistamento compulsório da população negra, o exército contava com uma expressiva quantidade de negros inclusive ex-escravizados, alguns deles que haviam sido beneficiados por promoções. Não havia generais negros, mas, segundo Carvalho, havia o caboclo Floriano Peixoto. O fato é que o exército era mais democrático, do ponto de vista racial, do que outros setores. Isso explicaria porque o Exército foi simpático à causa da Abolição da Escravidão, incluindo membros como Deodoro da Fonseca, que havia tido apoio dos abolicionistas.

O historiador relata que Fonseca, como presidente do Clube Militar, enviou à Princesa Isabel um documento solicitando que o Exército não fosse intimado a participar na captura de escravizados que haviam fugido. O documento enfatizava que as forças militares não poderiam cumprir o papel de capitão-do-mato, função que considerava incompatível com aquelas designadas ao Exército e preconizava, na carta, o valor da liberdade, como um "bem supremo". Esse posicionamento de Fonseca, ligado ao fato de que tanto a Guarda Nacional quanto as polícias provinciais não estavam conseguindo manter a ordem escravista teria, então, agilizado os processos para a assinatura da Lei Áurea¹⁶.

Murilo de Carvalho fala de um "embranquecimento político" do Exército brasileiro para explicar o fato ocorrido no ano de 1888 por parte do Comando Militar Leste. Caxias não era o herói militar dos liberais, durante o Império. Aqueles que proclamariam a República tinham como herói o General Osório, que também participou da guerra contra o Paraguai. Caxias só se tornou o herói nacional na década de 1930. Durante o Estado Novo, havia instruções referentes à admissão de novos candidatos

15 CARVALHO, 2005, p. 156.

16 CARVALHO, 2005, p. 157.

à carreira militar que promoveram “o veto aos candidatos negros, judeus, não-católicos e filhos de estrangeiros”¹⁷. Continua o historiador: “O incidente de agora e a reação desproporcional do Exército colocaram a instituição militar em posição oposta à que assumiu há 100 anos”¹⁸.

Outro confronto ocorrido entre a memória de Duque de Caxias e o Movimento Negro se deu no ano de 2018, quando uma linha de veículos leves sobre trilhos (VLT) começou a ser construída em direção à Central do Brasil. Nesse caminho, a obra passaria por cima do Cemitério dos Pretos-Novos de Santa Rita, à rua Marechal Floriano, onde era localizado antes de ser transferido para o Valongo, na Zona Portuária do Rio de Janeiro. O cemitério era o local dedicado a enterrar escravizados recém-chegados da África, que adentravam a cidade. Eles eram enterrados assim, pois não haviam sido integrados à sociedade e cultura do lugar onde haviam acabado de chegar. Dessa forma, apesar de terem recebido o batismo cristão na África ou nos navios negreiros, eles não recebiam o mesmo tratamento no que dizia respeito ao ritual do enterramento¹⁹.

No início das obras do VLT, grupos ligados ao Movimento Negro denunciaram a destruição pela qual passaria o local, devido às escavações relacionadas às obras e anunciaram que o lugar deveria ser destinado à memória histórica ligada ao passado de muitos escravizados africanos. Uma das ideias, levantada por Mercedes Guimarães, presidente do Instituto dos Pretos Novos, era a da construção de um monumento no local onde ficava a Igreja de Santa Rita. Muito foi discutido. Chegou-se, inclusive, a contratar uma empresa para realizar escavações no local, mas a prefeitura do Rio de Janeiro não estava convencida de que aquilo era um trabalho importante de memória. Luiz Eduardo Negro, presidente do Conselho Estadual dos Direitos do Negro, revelou que a decisão sobre o que fazer com o local foi motivo de muitos

17 CARVALHO, 2005, p. 157.

18 CARVALHO, 2005, p. 157.

19 PEREIRA, 2014, p. 33.



debates e divergências. Por fim, setores da comunidade negra definiram que não queriam que houvesse escavações no local, pois

Se tem escavação, tem remoção dos artefatos encontrados. Aquilo não são artefatos, são ossos de nossos ancestrais. Não queríamos que fosse removido dali para serem levados para outro lugar, para ficar exposto, ou abandonado, encaixotado. Quando escava, você sabe como começa, mas não sabe como vai terminar.²⁰

Entretanto, o debate não estava concluído. Alguns historiadores acreditavam na necessidade de “salvar” do esquecimento e da destruição os ossos que viessem a ser encontrados ali. Outra historiadora, Mônica Lima, defendeu a extração de pequenas amostras para estudo e a preservação do sítio arqueológico. Mas havia, ainda, outro ponto sensível nesse debate. A prefeitura do Rio anunciou o futuro nome das estações do VLT, que também foi objeto de protestos do movimento negro. A estação localizada próxima ao quartel-general do Comando Militar no Leste levaria o nome de Estação Duque de Caxias. O movimento fez a proposta de modificar o nome para Almirante Negro João Cândido²¹, em memória a um dos heróis da história da cultura afro-brasileira, mas não foram ouvidos.

As negociações se seguiram até que foi acordada a continuidade das obras, enquanto a prefeitura propôs instalar totens informativos, mudar os nomes das estações e demarcar o espaço do cemitério. Entretanto, a estação Duque de Caxias acabou recebendo o nome de Cristiano Ottoni (nome da Praça)/Pequena África. Nas palavras de Mercedes Guimarães: “Os pretos novos estavam esperando uma coisa melhor: um monumento, mas pessoas se meteram e, em vez de fazer uma coisa bacana, legal, infelizmente, aceitaram as migalhas do colonialismo”²².

No dia 7 de abril de 2019, em Guadalupe, na Zona Norte da cidade do Rio

20 MANENTI, 2019.

21 João Cândido Felisberto foi o membro da Marinha Brasileira que liderou, em 21 de novembro de 1910 a chamada Revolta da Chibata, motim realizado contra as agressões físicas e os castigos cometidos por oficiais brancos contra negros, cujo estopim foi o castigo de 250 chibatadas impostas ao marinheiro Marcelino Rodrigues Menezes, amarrado num mastro sem camisa.

22 MANENTI, 2019.

de Janeiro, 12 militares dispararam mais de 80 vezes em direção ao carro em que se encontrava Evaldo dos Santos Rosa (51 anos) e sua família. Evaldo dos Santos e o catador de materiais recicláveis Luciano Macedo, que estava próximo do carro, foram mortos. Os militares afirmaram que confundiram o carro de Evaldo dos Santos com um carro de assaltantes. Segundo reportagem da Rede Globo de Notícias,

Logo após a morte de Evaldo dos Santos Rosa, o Comando Militar do Leste (CML) negou que tenha atirado contra uma família e disse que respondeu a uma “injusta agressão” de “assaltantes”. À noite, em outra nota, informou que o caso estava sendo investigado pela Polícia Judiciária Militar com a supervisão do Ministério Público Militar.²³

A perícia indicou que foram disparados 257 tiros de fuzil e pistola durante a ação²⁴. Sabe-se, atualmente, que os policiais estavam envolvidos na Operação Muquiço, ocupando a favela de mesmo nome. Segundo o jornal *El País*, não havia autorização legal para os militares agirem em prol da segurança pública, pois o decreto de Garantia da Lei e da Ordem, que permite esse tipo de ação, havia expirado em 31 de dezembro de 2018²⁵.

Durante o mês de maio de 2019, ocorreram manifestações em todo o país contra o corte de gastos destinados à área da educação, no início do governo de Jair Bolsonaro. Esses protestos ficaram conhecidas como “o tsunami da educação”. No *Twitter*, encontrei duas postagens que exibiam fotos do Panteão de Duque de Caxias, com inscrições que supostamente teriam sido feitas por parte de algum manifestante: “80 tiros exército assassino!”²⁶.

Uma das primeiras declarações de Jair Bolsonaro, após o resultado das eleições de 2018, que o tornaram presidente do país, fez referência ao patrono do Exército brasileiro. O presidente disse que buscaria seguir o exemplo de Caxias, como pacificador. A referência ao militar, para Murilo de Carvalho, parece ser óbvia. Bolsonaro

23 MENDONÇA, 2019.

24 FÁBIO, 2019.

25 VIANA, 2020.

26 Um dos autores das fotografias é Diogo dos Santos.



Hortência Abreu. Óleo sobre papel.
2020.

estaria a convocar um dos maiores heróis das Forças Armadas brasileiras. O apelo do então presidente a uma figura como Duque de Caxias e a outros aspectos simbólicos da história militar brasileira investem numa aura de institucionalidade funcional que parece agradar a muitos brasileiros. A confiança na instituição das Forças Armadas por parte de muitos dos seus eleitores justifica sua investida em associar-se à figura do general heroico.

Entretanto, reconhecer que Duque de Caxias tenha aceitação como herói nacional não equivale a dizer que a sociedade brasileira conheça sua história. É preciso recordar que, de acordo com Francisco Doratioto, Duque de Caxias foi reivindicado como herói dos militares sempre que se precisou recorrer à figura de um conservador. Como nos lembrou Murilo de Carvalho, ele não era a figura heroica dos militares liberais que tomaram o poder constituindo nossa primeira República.

(...) a partir de 1870, o Estado monárquico entrou em crise, houve uma demanda por descentralização política. A oposição aproveitou para realçar a figura de Osório em detrimento de Caxias, porque Caxias era do Partido Conservador, que havia combatido pela centralização política do Império. (...) A partir da década de 1920, com o tenentismo, no primeiro momento, o Exército, para se recompor, buscou ressaltar a figura de militares mais centralizadores, conservadores, disciplinadores. E o Estado Novo, com a ditadura de Getúlio Vargas, foi pegar essa figura do duque de Caxias e ressaltá-la ainda mais. E o mesmo se deu após 1964, com o regime militar.²⁷

Ele era, então, à época da guerra, uma figura prestigiada pelos adeptos do Império, o que condiz com suas representações no periódico *Semana Ilustrada*, conduzido por Henrique Fleiuss. Durante a cobertura da guerra, a figura de Caxias aparece poucas vezes, mas sempre digna e heroica. Não há críticas ao líder militar em nenhuma edição, exceto em imagem do *Cabichuí* reproduzida na *Semana*, com a irônica descrição “Outro specimen do gosto artistico dos paraguayos, copiado fielmente do jornal *Cabichuy* do mez dezembro passado [sic]”. Nessa imagem, o Duque de Caxias é retratado com a pele negra e uma grande barriga.

27 MAISONNAVE, 2008.

A arte paraguaya (Semana Ilustrada, 26 de janeiro de 1868. Ano 8, n. 372). (Outro espécimen do gosto artístico dos paraguayos ...). "CAXIAS - V. es un desvergonzado, un canalla y un miserable!... deixe estar que yo le haré entrar en su deber. MITRE - Si señor; pero perdóneme Vuestra Merced: entretanto yo voy á ver si puedo pasar eso de su valor militar.



A arte paraguaya.
 (Outro espécimen do gosto artístico dos paraguayos, copiado fielmente do jornal *Coloquio*, da meza do Dezembro passado).
 CAXIAS. — V. es un desvergonzado, un canalla y un miserable!... deixe estar, que yo le haré entrar en su deber.
 MITRE. — Si Señor; pero perdóneme Vuestra Merced: entretanto yo voy á ver si puedo pasar eso de su valor militar.

Nas outras representações, vemos retratos do Duque de Caxias nada caricaturais. Em uma das edições, o militar está apontando para a Fortaleza de Humaitá, que figura ao longe, de mãos dadas com o Visconde de Inhaúma (?), como se estivesse guiando o povo brasileiro. A legenda da imagem nos diz: "Deus, a pátria, o monarca, a nossa glória". Em outra imagem, próxima a essa, o gesto se mantém quase o mesmo, mas a espada é apontada para a frente, a guiar um batalhão inteiro. O militar está montado a cavalo, acima dos demais representados na imagem. Abaixo dele, soldados vão a pé, marchando em direção ao inimigo, com as armas em punho. Alguns feridos estão aos pés desses soldados e, apesar disso, eles caminham. Um outro soldado montado a cavalo, em segundo plano, segura um mastro com a bandeira do Império. Atrás vão mais soldados em marcha, fazendo limite com um céu um pouco turvo.

Em outra edição, o militar aparece sendo coroado por uma alegoria da glória, que encena colocar coroas de louros nas cabeças de Duque de Caxias e do Visconde de Inhaúma, o qual representa a esquadra brasileira. Abaixo dos bustos dos dois militares, vemos um campo de batalha com um acampamento envolto numa nuvem de fumaça. A imagem foi feita para ilustrar o poema *A glória*, publicado no suplemento de edição anterior.

Uma imagem mais singular aparecerá no número 346, em que o jornal de-



O MARQUEZ DE CAXIAS, NOVO CHEFE DO EXÉRCITO BRASILEIRO.
 Nos soldados, meus! à destra da vitória
 Vem-se os meus grandes e pequenos da vitória.
 Cada estrela do céu, que caído ao teu pé,
 Testemunha a cada hora, e todos os dias.
 E a lei, a qual se vê e prende a vitória,
 Com a vitória do céu à terra do Brasil.
 É a vitória, que é a vitória do Brasil.
 Que é a vitória do Brasil, e a vitória do Brasil.



Deus, a patria, o monarcha, a nossa gloria!

O marquez de Caxias, novo chefe do exército brasileiro (Semana Ilustrada, 21 de outubro de 1866. Ano 6, n. 306 e Deus, a patria, o monarcha, a nossa gloria! (Semana Ilustrada, 3 de fevereiro de 1867. Ano 7, n. 321).

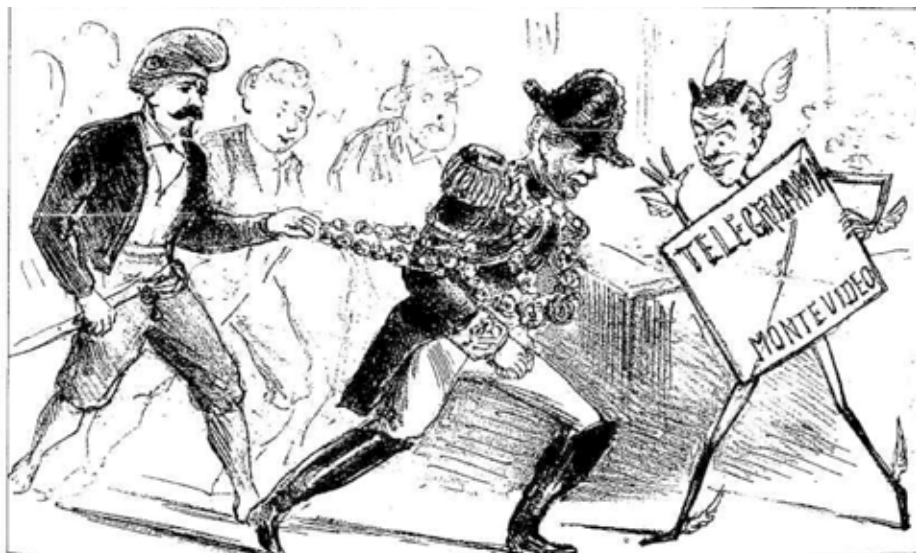
bocha de um telegrama recebido pelo Diário do Rio de Janeiro e relatado em edição n. 185. Segundo o telegrama enviado de Montevideo, Caxias teria sido aprisionado após uma baixa do exército brasileiro. Como o telegrama não se confirma, *A Semana Ilustrada* satiriza o evento, representando um Duque de Caxias acorrentado e na legenda debocha do jornal: "O Diário do Rio de Janeiro fazendo prisioneiro de guerra o Exm. Sr. Marquez de Caxias... se não é *vero*, também não é bem *trovato*...". Uma figurinha magra de asas na cabeça, nos pés e nas mãos, com cara diabólica segura o telegrama olhando de frente para o militar preso.

No Arlequim, Duque de Caxias é retratado como o responsável pelos triunfos da guerra sem, entretanto, receber as glórias. Em várias imagens aparece o argentino Bartolomeo Mitre como aquele que acabou convertendo para si os reco-



A GLORIA.
 POEMA DE ROZENDO MUNIZ BARRETO.
 Distribuído como suplemento da *Semana Ilustrada* na terça-feira passada.

A gloria (Semana Ilustrada, 15 de março de 1868. Ano 8, n. 379).



O *Diário do Rio de Janeiro* fazendo prisioneiro de guerra o Exm. Sr. Marquez de Caxias. . . .
Se não é vero, também não é bem tratado. . . . (Vide *Diário* n. 185).

O *diário do Rio de Janeiro* fazendo prisioneiro... (*Semana Ilustrada*, 28 de julho de 1867. Ano 7, n. 346).

nhecimentos.

No *Cabrião*, entretanto, jornal alinhado ao partido Liberal, o general era ironizado, principalmente nos últimos anos da guerra, quando já se arrastava o conflito e, na corte, não se via possibilidades de fazer-se encerrado. Segundo Délio Freire dos Santos, a Guerra do Paraguai foi um tema recorrente no periódico:

Nos seus 51 números a guerra contra López foi focalizada 55 vezes em caricaturas, desenhos e mapas do teatro de operações. O Duque de Caxias foi desenhado e caricaturado 15 vezes em episódios mais ou menos cômicos, mas sem maldade. Na imprensa humorística do Rio de Janeiro, entretanto, o ilustre Marechal Luiz Alves de Lima e Silva foi atacado, criticado pelos jornais humorísticos da época. É bem verdade que Caxias ainda não se havia convertido num símbolo, sendo considerado então um político como os demais. Nunca se soube, todavia, que o bravo militar tivesse tomado uma atitude de desagravo diante dessas críticas.²⁸

Na opinião de Délio dos Santos, as imagens não têm maldade e são mais ou menos cômicas. Decerto, as imagens não colocam em cheque a honra do militar, mas também não o destacam como herói intocável, tal qual fazia o periódico de Henrique Fleiuss. Pelo contrário, colocam não só em dúvida a estratégia do general, quanto apontam para falhas na condução de uma guerra que já se estendia por muito tempo.

28 SANTOS, 1982, p. 32.

Em outro ponto de seu texto, dos Santos afirma que o *Cabrião* "também sabia prestar culto aos bravos, quando homenageou nossos heróis tombados no campo de batalha (...). O recrutamento de voluntários para a guerra foi um dos assuntos mais visados pelo artista italiano, aparecendo 18 vezes nas páginas do hebdomadário"²⁹.

O recrutamento era tema sensível na imprensa, sendo retratado em muitas das imagens satíricas do *Cabrião*. A representação deste tema apontava tanto para a urgência do exército em recheiar suas fileiras desabastecidas, quanto para as formas como esse recrutamento foi realizado durante o conflito. Além disso, o periódico também fazia troça do perfil dos soldados enviados para o fronte, além das tentativas de resistência ao alistamento.

No número 20 do *Cabrião*, de 17 de fevereiro de 1867, Caxias é retratado amolando as espadas dos soldados, que estariam cegas. O despreparo do exército brasileiro deveria ser um problema resolvido pelo então marquês, mas o que a sátira enfatiza é a lentidão com que executa sua tarefa, usando uma estratégia absurda: um oficial do alto-comando realizando sozinho uma tarefa enfadonha e de poucos resultados concretos numa guerra de grandes proporções. Além desse sentido, também recairá, na sátira, o significado de amolar como ficar pensando, ficar enganado ou aborrecido. Na edição seguinte, de 24 de fevereiro, Solano Lopez aparece em primeiro plano, fotografando vistas do acampamento brasileiro, enquanto, ao longe, a figura esguia de Caxias continua amolando as espadas. Atrás dele, soldados aguardam de braços cruzados enquanto outros jazem no chão, poucos metros à frente.

Segundo Leonardo de Oliveira Silva, a figura do *Caxias-amolador* será uma constante no periódico ilustrado *Cabrião*. A repetição seria uma técnica humorística usada para contrastar com as mudanças periódicas esperadas para o curso da vida normal ou, nesse caso, da guerra, segundo as expectativas de determinados grupos sociais.

29 SANTOS, 1982, p. 34.



A guerra continuará em quanto este GRANDE AMOLADOR não tiver afiado, como pretende, todas as espadas e baionetas do Exército Brasileiro.
(Temos muitíssimo tempo a esperar!!!)

*A guerra continuara em quanto... (Cabrião, 17 de fevereiro de 1867. Ano 1, n. 20).
"A guerra continuará em quanto este GRANDE AMOLADOR não tiver afiado, como pretende, todas as espadas e baionetas do Exército Brasileiro. (Temos muitíssimo tempo a esperar!!!)".*

Na edição de 10 de fevereiro de 1867, o jornal anuncia trazer suas notícias da guerra, mas a possibilidade de que haja alguma novidade é frustrada pelo mesmo trocadilho: "O valente marquês de Caxias continua a amolar a espada". A cena, então, passa a ser repetida de diferentes modos, o que expressa ao mesmo tempo uma progressão linear, a partir da qual as situações e alguns eventos são modificados, e um processo cíclico, em que o líder do exército brasileiro nada mais faz do que adiar o fim do término da guerra.³⁰

Silva também aponta para o fato de que Caxias é desenhado cada vez mais magro ao longo das próximas edições e que sua expressão facial denota uma figura ora tranquila, ora confusa e até ingênua. Essa forma de representação encontra ressonâncias no Caxias "tão contemplativamente turístico" que Manuel Bandeira viu na pintura de Pedro Américo, embora os traços corporais, na caricatura, destaquem uma silhueta distinta da que encontramos na pintura histórica. Também contrapõem-se a essa representação de um Caxias esguio, as representações do jornal paraguaio *Cabichui*, como apontado anteriormente, onde o marquês aparece sempre muito barrigudo, caminhando sobre uma tartaruga ou, às vezes, com a pele negra e traços



Como o General, que aos cinco annos foi cadete, conserva os valentes do Exército Brasileiro em po bre immobiltidade, o manhoso Generalisto Paraguayo divertese em tirar vistas photographicas do acampamento.

A guerra continuara em quanto... (Cabrião, 17 de fevereiro de 1867. Ano 1, n. 20). "Como o General, que aos cinco annos foi cadete, conserva os valentes do Exército Brasileiro em po bre immobiltidade, o manhoso Generalisto Paraguayo divertese em tirar vistas photographicas do acampamento".



Últimas notícias da guerra.

Últimas notícias da guerra (Cabrião, 28 de julho de 1867. Ano 1, n. 42).

que buscam rebaixá-lo ou animalizá-lo, como comumente se fazia com o inimigo. Luc Capdevila ressalta que, desde o início, o duque de Caxias é representado, no *Cabichui*, sob a aparência de um sapo, cujo caráter grotesco vai sendo acentuado, conforme a guerra avança.³¹

As mudanças no tratamento de figuras como o Duque de Caxias são observadas, ao longo de todo o conflito, nos diversos periódicos ilustrados brasileiros. Isso acontece, por exemplo,

quando é preciso repercutir um discurso contrário a Bartolomeu Mitre, propondo entre este e Caxias um contraste, que faz ressaltar no brasileiro alguma característica valorosa. Enquanto André Toral observava que essa mudança ocorria conforme as mudanças da opinião pública sobre a guerra, Leonardo Silva confronta essa ideia, afirmando que antes mesmo que houvesse uma grande impopularidade em relação ao tema da guerra, alguns periódicos, como o *Diabo Coxo*, apontavam “para o despreparo do exército brasileiro desde o início do conflito”³². Na realidade, figuras como Caxias às vezes também são tratadas de forma digna, quando comparadas com estrangeiros ou quando é preciso ressaltar algum feito considerado também digno por parte dos responsáveis pelo jornal. O único periódico que critica abertamente a entrada do Brasil no confronto, desde a intervenção no Uruguai, é o jornal



Au clair de la lune,
Mon ami Pierrot,
Prête moi ta plume
Pour écrire un mot...

Ma chandelle est morte...
Je n'ai plus de feu...
Ouvre moi ta porte
Pour l'amour de Dieu

Au clair de la lune... (Cabrião, 2 de junho de 1867. Ano 1, n. 35). "Au claire de la lune, / Mon ami Pierrot, / Prete moi ta plume / Pour ecrire un mot... / Ma, chandelle est morte... / Je n'ai plus de feu... / Ouvre moi ta porte / Pour l'amour de Dieu".

31 CAPDEVILA, 2007, P. 14.

32 SILVA, 2014, p. 80.



Caxias domando su nuevo Carumbé.

Autor desconhecido, sem título. (Cabichui, ...).

Caxias domando su nuevo Carumbé (Cabichui, 1868).

ilustrado *Ba-ta-clan*, cuja equipe é majoritariamente formada por franceses, entre os quais o dirigente Charles Berry.

Como aponta Silva:

Relacionado a um projeto irrealizado de país, o riso brasileiro direcionado às suas próprias autoridades políticas e militares é distinto daquele destinado ao estrangeiro. Assumindo um viés reformador, esse humor parece sempre esboçar uma possibilidade de retomada dos preceitos de virtuosidade. O melhor exemplo é evidentemente o marquês de Caxias, cuja oscilação no tratamento chega ao ponto de suas características serem preservadas por um movimento ambivalente: o militar é exímio estrategista tanto para adiar o enfrentamento do inimigo como para livrar o país dos supostos interesses argentinos e crueldade paraguaia.³³

Como aponta Lilian Schwarcz, Caxias só assume a autoridade das tropas da Aliança em 1868, quando Bartolomeu Mitre é afastado do cargo. Nesse momento, o duque passa a ser visto como um estrategista, calculista e frio, tendo sido chamado, posteriormente, de “Duque de Ferro”³⁴.

Os periódicos do século XIX nos fazem recordar que os heróis não são intocáveis e que, antes mesmo que um determinado contexto os façam de heróis, suas histórias são um pouco diferentes daquela pintada pela memória oficial. A figura do herói serve sempre para encobrir contradições e salvaguardar certos interesses que não correspondem às memórias clandestinas, íntimas, e multifacetadas de um povo.



—CAXIAS—Ora muito bem, sr. Mitre, V. Exc. chegou á hora justinha da papança. Eis ahí está quentinha e preparada a pitisqueira; esfriei-me, e acredito que não ficará descontente. Recommendo-lhe este magnífico pastelão... mas cuidado com algum osso!... se V. exc. engasgar-se é por sua conta.

Sem título (*Cabrião*, 25 de agosto de 1867. Ano 1, n. 46). “CAXIAS—Ora muito bem, sr. Mitre; V. Exc. chegou á hora justinha da papança. Eis ahí está quentinha e preparada a pitisqueira; esfriei-me, e acredito que não ficará descontente. Recommendo-lhe este magnífico pastelão... mas cuidado com algum osso!... se V. exc. engasgar-se é por sua conta.”

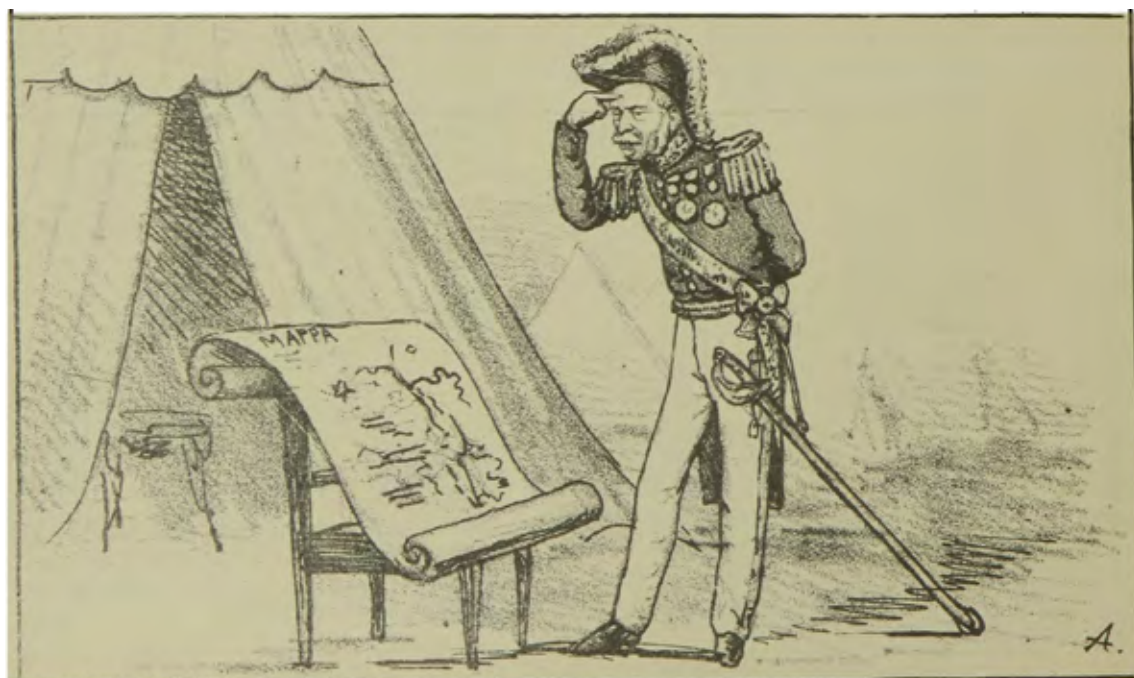
33 SILVA, 2014, p. 80.

34 SCHWARCZ, 2013, p. 45.



Últimas notícias da guerra.

!!!!!!



Theatro da guerra.

Continúo á tratar dos destinos do paiz! Pobre Brasil!

Últimas notícias da guerra (Cabrião, 26 de maio de 1867. Ano 1, n. 34).

Theatro da guerra (Cabrião, 9 de junho de 1867. Ano 1, n. 36). "Continúo á tratar dos destinos do paiz! Pobre Brasil!"

O ASSASSINO DE SUA PÁTRIA

Em 6 de novembro de 1869, foi publicada uma ilustração de Angelo Agostini no jornal *A Vida Fluminense*, com o título *Nero do século XIX*. Na legenda, o ilustrador esclarece ter feito o desenho a partir de uma imagem remetida do Paraguai, que encontramos sob a forma de *carte-de-visite* na coleção da Biblioteca Nacional com o título *El neron del siglo XIX*, de autoria desconhecida. Ao reproduzir a imagem de Solano López como um tirano assassino e degolador, Agostini apontava para apenas um dos lados em que a violência se desenrolava e acatava a versão de que o Brasil desempenhava uma missão civilizatória no Paraguai. Segundo Sergio Maringoni, Agostini havia deixado sua posição crítica à guerra, exposta nos desenhos do *Diabo Coxo* e do *Cabrião* para aderir ao “maniqueísmo belicista”¹.

Segundo Maria V. Baratta, os periódicos argentinos também procuravam descrever a figura de Solano López como “chefe assassino dos habitantes do Paraguai representados como quase animais” (tradução nossa)². Houve, por parte de jornais mitristas, tentativas de demonizar o presidente paraguaio como estratégia para legitimar a guerra perante a população argentina. Nesses discursos, a Argentina aparecia, por oposição ao país “inimigo”, como um lugar civilizado, governado pela lei e onde prosperava a liberdade e a justiça³. Não foram poucas as vezes em que Solano López foi representado como degolador, fator que corrobora as intenções da imagem utilizada por Agostini.



Estatua del Neron del siglo XIX. Cópia fotográfica albuminada. 8,6 x 5,7 cm. Entre 1865 e 1870.

1 MARINGONI, 2006, p. 84.

2 BARATTA, 2018, posição 1873 (livro digital). No original: “(...) jefe asesino de los habitantes de Paraguay representados como cuasi animales”.

3 BARATTA, 2018 (livro digital).

Para contrapor o “maniqueísmo” da imagem de Agostini, na instalação *Só à distância mostra-se os dentes*, fizemos uma nova versão para ela. No lugar de Solano Lopez, escolhemos o Conde D’Eu para figurar no alto da pilha de corpos, segurando uma cabeça⁴, já que a caça ao “tirano” havia sido levada a cabo pela majestade, o príncipe, a mando de seu sogro, o Imperador. Foi durante o comando de D’Eu que ocorreram as mais sangrentas batalhas da guerra.

Episódios de degolas também foram relatados sob a instrução do novo comandante, como descreveu Juan Crisóstomo Centurión, periodista paraguaio. Ao saber da morte do general João Manuel Menna Barreto, o conde D’Eu teria ficado colérico e ordenou a degola do coronel Pablo Caballero e do chefe político da vila de Peribebuí, Patricio Marecos, ambos feitos prisioneiros na batalha de mesmo nome⁵.

O secretário particular do Conde D’Eu, o visconde de Taunay, confirma a responsabilidade do chefe nos degolamentos. Estes teriam terminado graças à exortação nesse sentido do general Mallet junto a D’Eu. Parece não ser verídica, porém, a afirmação, feita por diferentes autores, de que o príncipe mandara incendiar o hospital, no qual morreram carbonizados mais de cem feridos.⁶

4 María Johansson afirma que a cabeça degolada nessa ilustração representaria a república paraguaia, decepada por López. (JOHANSSON, 2017, p. 286).

5 DORATIOTO, 2002, p. 410 e 411.

6 DORATIOTO, 2002, p. 411.



Angelo Agostini. O Nero do século XIX (A Vida Fluminense, 6 de novembro de 1869, ano 1, n 97).

Na página seguinte: Hortência Abreu e Ricardo Burgarelli. *Só à distância mostra-se os dentes*. Xerografia sobre papel. 2018.

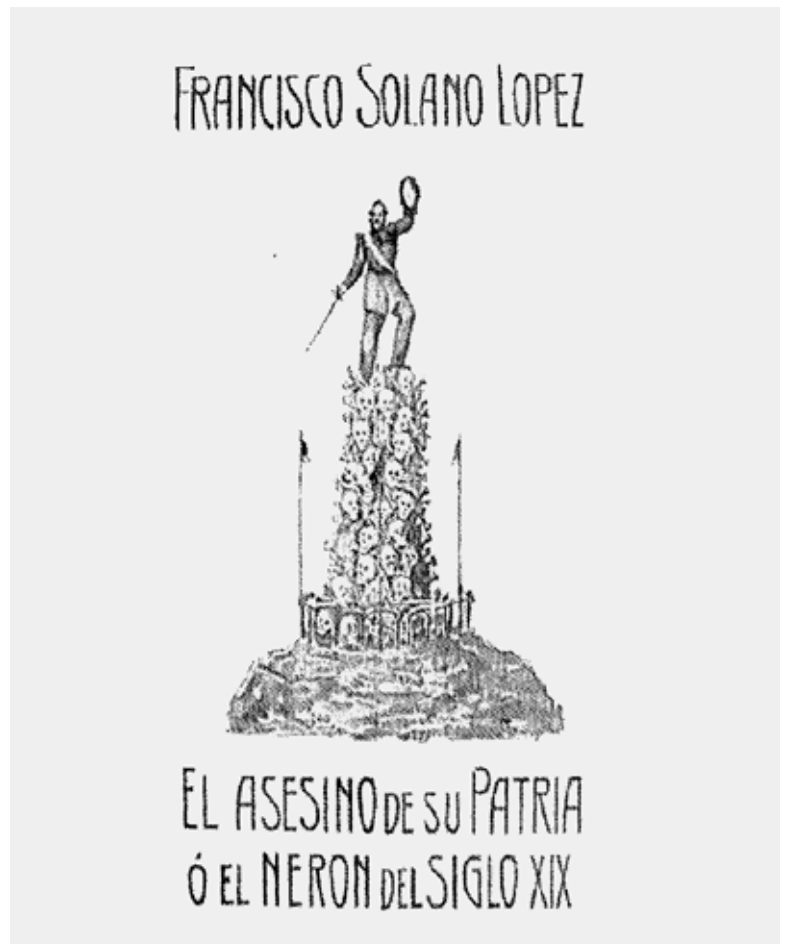
NUNCA VERÁ'S NENHUM
PAIZ COMO ESTE



Contaminando
água com
cadáveres
coléricos



A imagem que inspirou Agostini foi utilizada em um cartaz antilopizta no final do século XIX. Abaixo da imagem, é possível ler: “El asesino de su patria ó el Neron del siglo XIX”. A eficácia dessa imagem correspondia aos anseios do governo provisório, cuja estruturação da memória no pós-guerra assentava-se sobre os “objetivos de guerra fixados no tratado da Tríplice Aliança”. Luc Capdevila esclarece que, neste contexto, o acontecimento ganhou o sentido conferido pela Aliança, dentro do espaço público paraguaio. Dessa maneira, Francisco Solano López era o personagem a quem responsabilizavam, além de empregarem o discurso da necessidade do empreendimento de um processo civilizatório contra a barbárie paraguaia. Disseminava-se, no Paraguai, a ideia de que seu passado obscurantista devia ser substituído pelos valores da culta república argentina⁷.



Cartaz paraguaio antilopizta do final do século XIX. Coleção Gill Aguinaga. Museo Militar de Assunção.

Capdevila ressalta que a disputa por essa memória e a eleição da figura de López como vetor do patriotismo no Paraguai, durante o pós-guerra, foi ambivalente. Havia os que enxergavam em sua figura uma forma de retomar patrioticamente a ideia de uma brava nação paraguaia, em oposição ao governo provisório. O antilopismo, apoiado pelas elites no pós-guerra, foi, com o tempo, se tornando menos estável,

7 CAPDEVILA, 2010, p. 177-178.



Projeto de um monumento (Paraguay Ilustrado, 13 de agosto de 1865, ano 1, n 3).

pois como seria possível sustentar a representação da bravura do soldado paraguaio sob a figura de um chefe que teria sido também uma figura política ambígua?

O fato é que, para os Aliados, López nem sempre foi retratado como figura monstruosa, animalesca, bárbara ou tirana. No início da guerra, como recorda María Lucrecia Johansson, em seu livro *La gran máquina de publicidad*, López é associado a figura de Dom Quixote, como é possível observar em ilustrações da imprensa argentina e brasileira⁸. Com o passar dos anos, as representações de Lopez foram se transformando e, tanto no Brasil quanto no país aliado, ficaram atreladas a ideia de um país selvagem, onde um tirano exercia com frieza seu regime sanguinário. Por vezes,

8 JOHANSSON, 2017, p. 283-284.

ele é representado como um líder astuto ou espertalhão, mas que traía seu próprio povo, deixando-o à morte, enquanto fugia da perseguição do Império brasileiro.

Segundo María Johansson, a oposição entre civilização e barbárie era utilizada com uma dupla finalidade: se de um lado podia-se legitimar a violência em nome da civilização, por outro, esse mesmo discurso era empunhado para minar a credibilidade do inimigo (bárbaro). Esse procedimento foi o alicerce da configuração de novas identidades nacionais, que passavam a depender de uma conceitualização antitética do mundo, onde basicamente dois modos de ser se contrastavam e repe-liam⁹.

Numa edição de o *Paraguay Ilustrado*, do ano de 1865, uma imagem similar a esta foi publicada na última página. A legenda irônica nos conta tratar-se de um “Projecto de um monumento tendente a perpetuar o espírito humanitario de López. Está aberto um concurso e tencionamos enviar o nosso plano, que sem duvida ha de agradar (sic)”. O monumento é uma grande pilha de corpos em cuja base repousam também alguns animais mortos e culmina, no alto, com a bandeira paraguaia. Abutres sobrevoam o monumento e ocupam todo o céu nublado. Abaixo, duas construções ladeiam a pilha de cadáveres, revelando tratar-se de uma cidade em guerra. No monumento, a figura de Solano López está ausente, embora a legenda afirme tratar-se de uma “construção” dedicada a ele.

Segundo María Johansson,

9 JOHANSSON, 2017, p. 283.



O TYRANNO DE PARAGUAY.
 — Quero representar a lava, destraindo tudo quanto se oppuzer á minha passagem; quero scilar sobre um throno de cadaveres. (A voz de Lopez).
 — Não te illo las, despota furioso. A tua missão de agua e canibal está expirando. Breve pagaráis por JUNTO todos os horrores e perversidades, que tens praticado. (A voz de Brazil).

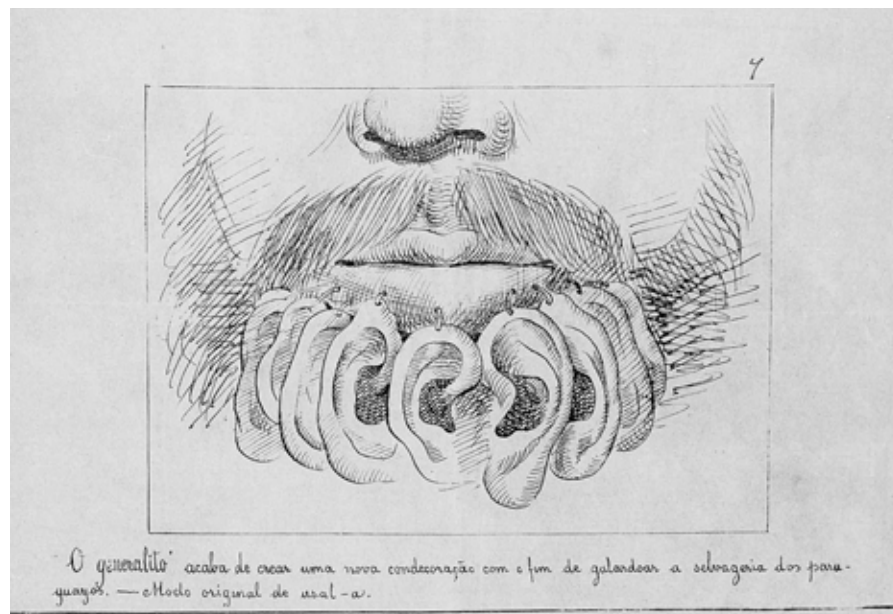
O tirano de Paraguai (*Semana Ilustrada*, 12 de fevereiro de 1865, ano 5, n 218).

Em agosto de 1869, o governo provisório instalado em Assunção o havia declarado, (...), «assassino de sua pátria» e fora da lei. Nesse contexto, na representação de *A Vida Fluminense*, os corpos que no desenho de 1865 compunham o monumento dedicado a López aparecem na imagem de 1869 convertidos em ossos e formando um pedestal sobre o qual se alça a figura do marechal.¹⁰

No mesmo ano de 1865, em 12 de fevereiro, a *Semana Ilustrada* publicou uma imagem em consonância com essa, intitulada “O tyrano do Paraguay”. A imagem mostra um caricato vilão, apoiando-se sobre sua comprida espada, coberto com uma capa escura e um colar de “orelhas brasileiras”, presenteado pelo tentene de seu exército, Barrios, chamado pelo jornal de “guarany envilecido”, conforme lemos no texto assinado pelo Dr. Semana, protagonista do jornal ilustrado. Sob o título da imagem, o diálogo continua o texto: “Quero representar a lava, destruindo tudo quanto se oppuzer á um throno minha passagem; **quero reinar sobre um throno de cadáveres.** (A voz de Lopez) [sic]”. Em seguida, responde a voz do Brasil: “Não te iludas, déspota furioso. A tua missão de algoz e cannibal está expirando. Breve pagarás por junto todos os horrores e perversidades, que tens praticado”.

A referência às orelhas retiradas dos inimigos aparece também numa edição de o *Paraguay Ilustrado*, dessa vez como um conjunto de brincos a pender do queixo de um paraguaio, em uma alusão à narrativa de tratamento grotesco ao inimi-

10 JOHANSSON, 2017, p. 286. No original: “En agosto de 1869, el gobierno provisorio instalado en Asunción lo había declarado, (...), «asesino de su patria» y fuera de ley. En ese contexto, en la representación de *A Vida Fluminense*, los cuerpos que en el dibujo de 1865 componían el monumento dedicado a López aparecen en la imagen de 1869 convertidos en huesos y formando un pedestal sobre el que se alza la figura del mariscal.”



O generalito... (*Paraguay Ilustrado*, 6 de agosto de 1865, ano 1, n 2).

go. O texto que acompanha a imagem afirma: "O generalito acaba de criar uma nova condecoração com o fim de galardoar a selvageria dos paraguayos. - Modo original de usal-a [sic]".

O que se vê sob a espada de López, na ilustração da *Semana Ilustrada* é de difícil identificação, dada a qualidade da reprodução da imagem. Mas em seu livro, María Johansson afirma que o marechal pisa um campo coalhado de bandeiras, cadáveres e aves de rapina. Arnaldo Lucas Pires Junior afirma, em um artigo, que Lopez estaria pisando o cadáver de um indígena, que alegoricamente representaria o Brasil. As aves de rapina, em primeiro plano, representariam os Estados Unidos e a França. O país francês estaria ali representado, por ter realizado um relato no qual qualificara como bárbaro o conflito e por ter criticado práticas da Aliança. Os Estados Unidos, aparecem ao lado de López por terem apoiado o lado paraguaio na disputa¹¹. Em último plano, na ilustração, vemos parte de um edifício, com uma escada, pela qual um homem se ergue até o topo da construção e escreve a letra B, de Brasil, demonstrando, talvez, que o país seria o protagonista mais indicado para deter a "marcha assassina" do marechal endiabrado.

As referências ao Paraguai como povo bárbaro e a Solano López como dirigente de uma nação de incivilizados foi usada largamente, tanto no Brasil quanto na Argentina, em periódicos, para demonizar a figura do inimigo. Essa "repetida alusão à barbárie"¹² não é um caso isolado, tratando-se de fenômenos relacionados a enfrentamentos bélicos, conflitos coloniais, religiosos ou políticos. Burucúa e Kwiatkowski apontam para o uso do termo na antiguidade clássica, em várias referências como Santo Agostinho, Ovídio e Cícero. Segundo os autores, o uso do termo, nesse período, está mais associado à ideia do estrangeiro, retratado como um ser sanguinário, mas por vezes também capaz de atos de piedade. Outras vezes, o termo barbárie é associado à crueldade bestial, ou caracterizado por um comportamento selvagem,

11 PIRES JUNIOR, 2016, p. 5.

12 BURUCÚA; KWIATKOWSKI, P. 66, 2014.

canibal ou nômade¹³. Nos casos relatados, todas essas conotações e usos do termo estão presentes, inclusive a associação indireta ao canibalismo, através das ilustrações que mostram orelhas como pingentes decorativos.

Em 12 de novembro de 1870, um ano após a publicação de Agostini, uma imagem chamada *Military Glory* foi publicada no jornal norte-americano *Harper's Weekly*. A imagem, uma xilogravura assinada por Thomas Nast, mostra um esqueleto sentado sobre um trono e apoiado em um cajado, condecorado com medalhas. Ao fundo, um céu escurecido pela fumaça culmina na sombra monstruosa de



Thomas Nast. *Military Glory* (*Harper's Weekly*, 12 de novembro de 1870).

um ser meio indistinguível, cujos chifres apontam para a figura do diabo, contornado pelo efeito provocado pelos incêndios dos bombardeios, que se confirmam na parte do meio da gravura. A paisagem de destruição evidencia uma cidade em pleno ataque, com prédios em chamas e a explosão de uma ponte, no fundo, ao lado direito. Abaixo da paisagem, pessoas e animais se deslocam em fuga ou lamentam a morte. Rente ao primeiro plano, em volta do monumento cadavérico, corpos empilhados jazem ao chão, onde pernas e cabeças se alternam, como cadáveres em vala comum. Sustentam, na verdade, a base onde se encontra a figura central onde lemos "War" (guerra), a caveira risonha apoiada sobre bolas de canhões e outros instrumentos de

13 BURUCÚA; KWIATKOWSKI, P. 66 e 67, 2014.

guerra, que só não pisa sobre os mortos pois um trono a separa deles, denotando sua soberania, coroada por espinhos.

Essa é uma imagem muito eficaz ao trazer o conteúdo da morte decorrente da guerra. Em alguns casos, atribui-se ao inimigo a responsabilidade da violência. Em outros, como no caso de Thomas Nast, a guerra é representada de forma alegórica e torna-se um ente abstrato, aliado à figura do diabo. A representação da morte na guerra como uma caveira foi recorrente também após a primeira e a segunda guerras mundiais, nos trabalhos de Otto Dix e Tomi Ungerer, por exemplo.

A relação entre a figura do diabo, como sombra acima do trono da morte, ou a representação de López como figura diabólica remetem à vinculação de episódios de massacre e guerra à ideia do inferno, desde o século XVI. Segundo Burucúa e Kwiatkowski, esse fato poderia significar uma condenação moral às vítimas, por parte dos perpetradores, pois os que vão ao inferno expiam culpas legítimas. Entretanto, como observado por estes autores, o uso da fórmula infernal foi usado, muitas vezes, sem essa intenção, reivindicando, por outro lado, a situação de sofrimento a que as vítimas foram injustamente submetidas¹⁴.

Nos casos da fórmula cinagética e da infernal, então, seu uso por parte dos perpetradores e seus apologistas é uma modalidade de alienação, mas sua ambivalência implica que também possam ser acolhidas pelos partidários das vítimas em um intento por resgatá-la do esquecimento e denunciar aqueles que buscaram aniquilá-las. (Tradução nossa)¹⁵.

Neste ponto, é preciso esclarecer que os autores se referem a situações de massacres históricas, mas a fórmula infernal também é observada em representações relacionadas a guerras. No caso paraguaio, onde há uma disputa clara de narrativas entre os inimigos, a figura diabólica de López tende a ser usada como forma de alie-

14 BURUCÚA; KWIATKOWSKI, 2014, p. 47.

15 BURUCÚA; KWIATKOWSKI, 2014, p. 47. No original: "En los casos de la fórmula cinagética y la infernal, entonces, su uso por parte de los perpetradores y sus apologetas es una modalidad de alienación, pero su ambivalencia implica que también puedan ser acogidas por los partidarios de las víctimas en un intento por rescatar a esta del olvido y denunciar quienes buscaron aniquilarlas."

nação, ocultando outras relações intrínsecas à guerra, mais complexas do que o maniqueísmo do diabólico *versus* heroico. No caso da imagem de Nast, é possível perceber o uso dessa fórmula de forma ambivalente, como apresentada anteriormente, já que o autor opta por retratar um tirano abstrato, sob a forma de uma caveira, ou sob a forma cadavérica da morte.

Segundo os autores argentinos, a fórmula infernal pode ser observada desde o século XVI, mas ela sofreu várias transformações ao longo dos séculos, seguindo a mudança nas concepções de inferno articuladas em cada momento. Durante as invasões coloniais na América, frei Bartolomeu de las Casas utilizou a metáfora infernal para descrever sua experiência como testemunha dos massacres levados a cabo pelos espanhóis em relação aos indígenas e para denunciar a servidão a que eram submetidos. Assim, de las Casas se refere aos trabalhos forçados que ocasionaram a morte dos indígenas lucayos: “Não há vida infernal e desesperada neste século que se possa comparar” (tradução nossa)¹⁶.

Durante o século XVII, o discurso sobre o inferno tende a ser localizado no âmbito dos mitos e dos símbolos, e, nesse momento, alguns escritores usam a figura do diabo para criticar politicamente soberanos, como Luis XIV¹⁷. Mas é no século XIX que a fórmula infernal adquire, nas palavras de Burucúa e Kwiatkowski¹⁸, alguma autonomia literária, atestando que o diabo somente pode atuar na mente humana. Segundo os autores, nesse momento, a alma teria se convertido no campo de batalha, no qual o conflito era travado entre os princípios e as paixões. Essa figura maligna se consolida então como metáfora do mal que habita cada indivíduo, ocupando o lugar de uma criatura com existência independente do ser humano¹⁹.

16 LAS CASAS, apud BURUCÚA; KWIATKOWSKI, 2014, p. 154. No original: “No hay vida infernal y desesperada em este siglo que se le pueda comparar”.

17 BURUCÚA; KWIATKOWSKI, 2014, p. 148.

18 BURUCÚA; KWIATKOWSKI, 2014, p. 149.

19 BURUCÚA; KWIATKOWSKI, 2014, p. 149.



Lucas Cranach. Juízo Final. Óleo sobre painel de madeira. 73.34 x 99.85 cm. Cerca de 1525-1530.



Pieter Bruegel, o Velho. O triunfo da morte. Pintura a óleo sobre painel, 1562. Detalhe.

Burucúa e Kwiatkowski sustentam que imagens semelhantes, onde aparecem cadáveres amontoados e entrelaçados podem ser remetidos a obras da tradição iconográfica europeia e cristã ligadas ao apocalipse ou ao juízo final, de autores como Bosch, Bruegel e Rubens, além de gravuras e pinturas alemãs do século XVI²⁰. Entre esse conjunto de imagens, a pintura de Bruegel, *O trinfo da morte* (1562 – 1563) nos chama a atenção por conter elementos como pilhas de corpos cadavéricos ou à beira da morte. Os autores enfatizam o aparecimento da vinculação entre a metáfora infernal e a ideia de extermínio na ficção do século XIX, relacionada a conflitos coloniais europeus. Tanto a vinculação da figura de López com a figura do diabo, quanto as imagens apresentadas aqui parecem tornar visível essa opção pela fórmula infernal durante a Guerra contra o Paraguai, entre as imagens veiculadas nos periódicos ilustrados.

Os autores também enfatizam que, durante o século XIX a fórmula infernal tenha sido levada ao extremo, tornando-se novamente ambígua e alijada da ideia de condenação das vítimas. De forma similar ao que encontramos durante a guerra, Burucúa e Kwiatkowski apontam para representações realizadas durante o século XX, em



Art Spiegelman. Página da história em quadrinhos *Maus*. 1980.

que esse tipo de fórmula torna a aparecer, associada ao holocausto, como no caso do quadrinho *Maus*, de Art Spiegelman, na história intitulada *Prisioneiro do planeta inferno. Uma história real*. Num dos quadros, um homem com uma máscara de rato, apoiado sobre uma mesa de desenho se vê rodeado de moscas. Aos seus pés, uma pilha de cadáveres se distingue, como se estivesse sustentando a cadeira e a pran-

20 BURUCÚA; KWIATKOWSKI, 2014, p. 176-177.

cheta. Nesse quadro, o homem relata o suicídio de sua mãe e seu estado emocional. Burucúa destaca que essas imagens estão diretamente ligadas a ideia de um apocalipse, como veremos nas imagens seguintes.

Em abril de 2020, estávamos em quarentena pela pandemia de Covid-19 que abalou o mundo. O presidente Jair Bolsonaro foi chamado de genocida diversas vezes nas redes sociais e na imprensa. Uma das imagens que circulou nessas mesmas redes, me remeteu à imagem do “déspota” sob a pena de Angelo Agostini.

A imagem, de autoria de Luiz Pimenta, retrata Bolsonaro sobre uma pilha de cadáveres, segurando uma bandeira do Brasil ensanguentada. Ao lado de sua figura, consta frase que faz paródia de um comentário do presidente sobre a doença provocada pelo coronavírus: “É só uma gripezinha”. Para minha surpresa, alguns dias depois, me deparei com imagem similar, realizada pelo chargista Duke. Nela, desta vez usando a faixa presidencial, Bolsonaro também está retratado sobre uma pilha de ossos. Suas mãos estão sujas de sangue e ele exclama “E daí?”, frase proferida por ele no dia 28 de abril deste ano de 2020, quando o Brasil calculava o recorde de 474 novos óbitos por Covid-19²¹.

Posteriormente, no dia 8 de agosto, quando o Brasil atingiu a marca de 100 mil mortos pela doença, o ilustrador Leandro Assis, postou em sua conta, no Twitter, mais uma imagem nessa sequência, assinada por ele e por Triscila Oliveira: Bolsonaro discursa num púlpito, sorrindo e realizando o gesto com qual ficou famoso, com os dedos em forma de arma, enquanto atrás de si uma pilha de crânios ocupa todo o espaço do fundo da ilustração. Um balão de diálogo exibe a frase recorrente: “É só uma gripezinha”, seguida por “Vamos tocar a vida”.

Bolsonaro é apontado, nessas imagens, como outrora foi feito com Solano Lopez, como o *assassino de sua pátria*. Entre essas imagens, os elementos similares

21 CHAIB, Julia; CARVALHO, Daniel. 2020.



Duke. Sem título. Publicada no portal Dom Total. 2020.



Zé da Silva. 2020.



Leandro Assis e Triscila Oliveira. Sem título. Publicado no twitter no dia 8 de agosto de 2020.



Luiz Pimenta. Sem título. 2020

são a bandeira, a faixa presidencial, ou no caso do marechal, a faixa militar, a pilha de corpos ou ossadas, a destruição urbana causada pela guerra. Como o desfile da Mangueira nos faz recordar, os heróis de guerra sempre trazem com eles muitas pilhas de cadáveres. Durante o mesmo desfile, Duque de Caxias também sambou sobre uma pilha de corpos, assim como o VLT no Rio de Janeiro, ameaçou passar por cima do cemitério dos pretos novos, com o nome de Caxias, o que acabou não ocorrendo.

Entretanto, o que faz Bolsonaro ocupar esse lugar na imagem é o fato de que seus atos durante a pandemia não só foram negligentes, como também passaram a mensagem para a sociedade brasileira de que a pandemia anunciada pela Organização Mundial de Saúde (OMS) não se tratava de algo realmente preocupante. As mortes de milhares de pessoas não foram lamentadas devidamente, o próprio presidente se comportou de maneira contrária às orientações da OMS, e houve uma tentativa de emplacar a venda de medicamentos à base de Cloroquina, sem que a sociedade científica tivesse respaldado seu uso no tratamento da Covid-19.

Até aqui, falamos das semelhanças entre imagens que representam um momento em que uma guerra foi travada entre quatro países e imagens que buscam falar de uma situação de exceção, durante uma pandemia, na qual um líder exerce um papel execrável. Quais seriam, entretanto, as diferenças entre essas representações? Estou pensando sobre o uso não só de um vocabulário de guerra, mas também de imagens que foram forjadas em um contexto bélico, agora utilizadas numa crise sanitária de proporções mundiais. Se há uma "guerra", agora é dirigida contra um vírus e não contra um povo ou um líder "sanguinário". Quem ocupa o lugar do líder, neste momento, desempenha uma função em relação ao seu país que essas imagens interpretam como relapsa, abusiva e genocida, tal como López havia sido retratado.

Os atos irresponsáveis e perversos do presidente levaram a essas representações por parte de seus opositores, que enfatizaram uma tendência fascista em sua



Stanley Kubrick. *Dr. Strangelove*. Frame. 1964.

Cristiano Suarez. Ilustração. 2021.

Vitor Flynn. Capa do *Le Monde Diplomatique*. Ano 14, n. 154, 2020.

Francisco (Cepeda Agnews). O presidente Jair Bolsonaro esteve, no sábado (17), na 64ª edição da Festa do Peão de Barretos. 2019.

Dida Sampaio (Estadão Conteúdo). O presidente Jair Bolsonaro em cavalo da PM frente ao Palácio do Planalto durante manifestação a favor do seu governo. 2020.

Bolsonero. Protesto realizado no dia 9 de outubro de 2020 pelo Greenpeace contra o descaso do presidente Bolsonaro em relação aos incêndios no Pantanal.

Autoria desconhecida. Donald Trump como piloto do filme de Kubrick.



postura de indiferença em relação ao aumento contínuo das mortes durante os meses da pandemia. Estado da necropolítica ou estado suicidário foram algumas denominações dirigidas ao governo autodenominado nacionalista do presidente. O número de mortes provocado pela Covid-19 tem sido comparado ao número de mortes em enfrentamentos bélicos e, além disso, a situação de calamidade pública ocasionada pelo grande número de infectados pela doença e o colapso dos sistemas de saúde e funerário se assemelham ao cenário de conflitos armados. As valas comuns, geralmente representativas de um estado de guerra, foram imagens veiculadas durante este momento, contribuindo para a comparação a um cenário similar.



Jean Louis Ernest Meissonier (francês, 1815 - 1891). 1814. Óleo sobre painel. 1862.

No dia 11 de junho, o filósofo Paulo Arantes, proferiu uma conferência intitulada "Um mundo coberto de alvos"²², na qual se referiu à imagem publicada na edição 154 do jornal *Le Monde Diplomatique Brasil*. Nela, reconhecemos um Bolsonaro risonho, montado sobre um enorme coronavírus, como se fosse um peão de rodeio, ou um *cowboy* de *western*. Em uma das mãos, levanta o chapéu característico deste gênero cinematográfico e em outra segura a "montaria", exibindo uma arma pendurada ao cinto. Sobre seu peito, a faixa presidencial ondula ao vento provocado pelo voo que parece culminar numa aterrissagem catastrófica, já que o coronavírus, retratado dessa maneira, parece exercer a função de uma bomba de guerra. Embaixo da figura histriônica do presidente, as fronteiras do mapa do Brasil contornam uma série de covas rasas, abertas para o enterro de vítimas da Covid-19.

Arantes inicia sua conferência lembrando-se de um comentário realizado em carta por Hegel, sobre uma figura que ele denomina “o espírito do mundo”: o filósofo alemão, dirige-se a seu interlocutor dizendo que o espírito do mundo havia passado por sua janela, a cavalo. Arantes esclarece que esse espírito a cavalo seria Napoleão Bonaparte, que naquele momento estava a caminho da batalha de Jena, em 1806.

Arantes argumenta que essa ilustração fora feita sob a inspiração do filme *Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb* (traduzido no Brasil como *Dr. Fantástico*), realizada em 1964, por Stanley Kubrick. A ilustração se refere precisamente à cena em que um piloto de avião B52 está à procura de alvos para bombardear a União Soviética e monta sobre a bomba que será lançada, como um *cowboy*. Arantes inventaria uma sequência de imagens onde o espírito do mundo exerce sua performance a cavalo: além da cena de Kubrick, Donald Trump dirigindo um carrinho de golfe e o presidente Bolsonaro, cavalgando em Brasília durante a pandemia, em uma manifestação, no dia 31 de março de 2020²³. Segundo Arantes, Bolsonaro teria encarnado o espírito do mundo em sua versão mais genérica, exemplificada também numa estátua equestre de Benito Mussolini.

Paulo Arantes tece um comentário feito por Theodore Adorno acerca de uma reflexão sobre essa menção ao espírito do mundo de Hegel, com a conclusão de que a encarnação máxima do espírito do mundo seria o fascismo e as bombas V2, denominadas assim por serem a segunda versão de uma bomba anterior, as V1. Elas, na ver-



Giuseppe Graziosi, monumento equestre a Benito Mussolini para o Littoriale de Bolonha. 1929.

23 GIELOW; FERNANDES; RESENDE, 2020.

dade, eram foguetes ou mísseis de longo alcance criados para destruição em massa. O V é uma sigla para *Vergeltungswaffe*, ou arma da vingança, ou da retaliação. As V2 foram projetadas para serem lançadas com trajetória pré-determinada.

Arantes comenta que, diversas vezes, o coronavírus teria sido comparado a uma bomba de nêutrons, que apesar de manter as edificações intactas, reduz as pessoas a poeira. Os cenários imaginados por vários autores era o de uma destruição comparável a planos de guerra e devastação, com cidades e bairros desertos, como as imagens veiculadas nos noticiários, no início da pandemia. Alusões a uma espécie de bomba viral também foram enunciadas, considerando a possibilidade de mutação de alguns vírus presentes em aves e outros animais domesticados, em forte interação com os seres humanos. As grandes granjas industrializadas seriam, então, espécies de aceleradores de partículas, a caminho da explosão, devido à sua alta concentração de aves criadas para o abate.

O vocabulário da guerra nuclear, em relação à pandemia, nos alerta para o fato de que estamos vivendo um momento de ameaça constante. Desde o advento da bomba nuclear, nos diz Arantes, uma destruição iminente tornou-se irreversível, pois é impossível desinventar este artefato. O que fazemos, através de acordos de paz de negociações políticas é “adiar o fim” e estender a espera.



Latuff, charge. 2021.



Vasily Vereshchagin, *A apoteose da guerra (The Apotheosis of War)*, 1871. Domínio público.

Nando Motta. Ilustração. 2021.

Evellyn (@fiangogh). Ilustração. 2022.

Gilmar. Ilustração. 2021



A segurança sanitária, agora, vem substituir ou agregar-se a um estado de segurança e emergência permanentes. Onde o inimigo por vezes é associado aos chineses, os primeiros a relatar a existência do vírus, detectamos o costumeiro ar imperialista, que identifica alvos onde não encontra sua própria experiência estética, cultural e onde anseia exercer domínio econômico ou disputar hegemonia.



Cris Vector. Ilustração. 2020.

Quinho. Ilustração. 2020





Considerações finais

O OLHO POR FORA, O DENTE POR DENTRO

Mais de quatro anos após o início dessa empreitada, que começa com um projeto coletivo para uma instalação, é preciso fazer uma recapitulação ou um balanço não só do que significa a pesquisa artística, mas também a produção de uma tese que tem como objeto este trabalho, considerando a retomada da pesquisa arquivística, e o contato com as imagens apropriadas na instalação. Ao fazer com que este trabalho artístico ocupe o espaço do papel, a experiência se constitui, então como re colocação do trabalho em nova montagem, onde terá que se relacionar com um grande corpo de texto, com imagens de naturezas diversas e intervenções em arquivos.

O caminho esboçado é mais ou menos aquele de ir em busca das imagens, apropriar-se delas em um novo enquadramento, montá-las na instalação com seus dispositivos críticos e de visibilidade, e, posteriormente, retornar a elas, convocar, à medida do possível, suas origens e provocar sua reativação na escrita, no formato livro, ou seja, um outro tipo de arquivo que é a tese.

A instalação, vista a partir de seu registro é comentada, numa tentativa de encontrar novos sentidos, que os autores só têm em vista após a conclusão dos trabalhos, somente após sua montagem. Outra questão que se impõe é que muitas das relações propostas na tese, como análise crítica dos trabalhos ou alguns dos argumentos somente foram possíveis através da pesquisa, posterior à concretização da instalação. As aproximações dos trabalhos com as ideias de Bertolt Brecht foram tecidas durante o doutorado, como fruto da reflexão sobre as peças depois de já expostas.

Depreende-se daí que a construção da tese, além de poder ser esclarecedora para um eventual espectador da instalação, ou para os que a contemplarão através de registro fotográfico, também se constitui como uma terceira parte da pesquisa de artista: estabelecer conexões com a crítica e a teoria. Esse procedimento, obviamente, não é essencial à pesquisa artística, mas se constitui num *a posteriori* da prática da artista como reflexão não só sobre o processo, mas também sobre os significados que podem advir da observação das imagens.

Certas conclusões a que se chega, então, sobre os trabalhos, constituem um momento, reflexivo, em que a artista se propõe a pensar sobre o ambiente de produção em que se circunscreve a obra: a arte como campo coletivo, produto do compartilhamento de ideias e imagens e também matéria de que se alimentam campos adjacentes como o teatro, o cinema, a literatura, etc.

Ficarei feliz em constatar que ao contrário de me ater a uma descrição em detalhes daquilo que fizemos ou pesquisamos, tiver conseguido expor a forma como nossa relação com o arquivo pode ser naturalizada, convertendo em naturais também certos aspectos da história, como em catalogações sobre formas de ver o outro. Em vez de afirmar uma ou outra versão, o melhor trabalho será o de mostrar que são plurais, conflitivas, ou mesmo contraditórias, sem que se possa, eventualmente, chegar a um apaziguamento, nem das imagens, nem dos relatos ou abordagens.

Segundo Elizabeth Jelin, ao se trabalhar com conflitos e lutas que giram em torno da memória, a tônica está sempre colocada na relação daqueles que participam delas. As formas de poder e as disputas por hegemonia estarão presentes, assim como cada um dos atores envolvidos irá propor uma narrativa, numa tentativa de monopolizar e se apropriar de certos aspectos do ocorrido. O foco eleito por estes agentes dá a ver o caráter cambiante dos sentidos que se formam em torno do passado, daquilo que foi silenciado ou esquecido, assim como aponta para o lugar que

comunidades, climas culturais e posições políticas designam à memória, concluindo que se deve sempre “historicizar a memória”¹.

Entretanto, sabemos que não é possível realizar uma investida que abarque tudo que já foi contado e a própria seleção de imagens e textos já se constitui em uma nova narrativa. Para Jelin, as propostas estão cheias de ambiguidade e ambivalência, já que toda vez que uma narrativa é visibilizada, essa ação implicada de seletividade se carrega também de silêncios².

As memórias que se constituem em uma localidade costumam ser, por exemplo, muito distintas da memória nacional. Além disso, devemos considerar as dimensões da memória de longa e curta duração que podem ser essencialmente diferentes. Em algumas comunidades, por exemplo, como vimos nos relatos sobre a guerra entre povos indígenas, como os Guaná-Terena, os Kadiwéu, os Kinikinau, os Xukuru e os Fulni-ô, a violência do conflito e certas nuances apontadas sobre acontecimentos do passado se sobrepõe aos acontecimentos do presente, no que diz respeito à negação do direito à terra. Por outro lado, a violência estrutural sofrida ao longo de muitos anos se soma aos acontecimentos do passado recente, fazendo com que este seja interpretado dentro de um fenômeno de duração mais longa, como por exemplo os processos de colonização.

Ainda assim, a constituição desse trabalho reforça a ideia de resistência aos apagamentos, principalmente no contexto político amnésico brasileiro que vivemos, onde não só as disputas em torno da memória estão radicalizadas e mais perceptíveis, mas também porque o trabalho de desinformação encontra um terreno fértil onde as instituições que deveriam se ocupar da história acabam assistindo sua própria memória pegar fogo. Além disso, esse impulso autodestrutivo que significa os

1 JELIN, 2012, p. 25.

2 JELIN, 2012, p. 19.

cada vez mais frequentes cortes de gastos no campo da educação, contribuem também para um alheamento do mundo escrito de uma grande parcela da população.

Entretanto, no que diz respeito à instalação, mais do que os relatos, as imagens gráficas constituem a matéria dessa memória. É através dos múltiplos arquivos aqui evocados que se desenrola toda a construção inicial da instalação mas também do trabalho escrito na tese. Traçar linhas e conexões entre diferentes partes deste grande arquivo constituiu a sua principal forma de existência.

Analogamente, a reflexão proposta pelo trabalho de Leandro Katz, nas palavras de Cuauhtémoc Medina, talvez possa esclarecer sobre as condições deste trabalho:

O mesmo convite aparece um século mais tarde no artista, devido ao império que as imagens mecanicamente produzidas têm na negociação da civilização moderna com a história e o passado. Para Leandro Katz, o impulso de abordar a dupla função documental e idólatra da gravura e da fotografia se deriva da intuição de que esses meios, mais ainda que as citações ou relatos, converteram-se em fontes decisivas para nossa contemplação da história (tradução nossa).³

Ao fixar-se na importância das imagens para a construção de nossa relação com a memória de momentos históricos, Katz confirma também a importância que as gravuras e as fotografias tiveram para aqueles que estavam envolvidos no conflito, no sentido do ato de retratar-se, ou do impulso de constituir em imagens as lembranças da guerra, como é o caso do pintor argentino Cándido López. Ainda mais, reafirma a importância que essas imagens têm hoje, por seu lugar de destaque público em museus e no ambiente privado das coleções, além das redes sociais e mídias diversas. Mas como assegura Cuauhtémoc Medina, o estudo das circunstâncias que originaram essas imagens não tinha, para Katz, o objetivo de aumentar o saber aca-

3 MEDINA, 2018, p. 8. No original: "El mismo reclamo aparece un siglo más tarde en el artista, debido al imperio que las imágenes mecánicamente producidas tienen la negociación de la civilización moderna con la historia y el pasado. Para Leandro Katz, el impulso de abordar la doble función documental e idólatra del grabado y la fotografía se deriva de la intuición de que esos medios, más aún que las citas o relatos, se han convertido en fuentes decisivas para nuestra contemplación de la historia".

dêmico sobre o tema. E assim como na instalação *Só à distância mostra-se os dentes*, as imagens tiveram como destino um trabalho de apresentação das mesmas como montagem, incluindo a observação atenta do artista, promovendo, assim, um novo enquadramento das imagens.

Nesse sentido, chegamos ainda a mais uma questão que a instalação e a tese nos propõem, que é a relação entre arte e história. Essa relação, muitas vezes dicotômica, levanta uma velha questão de que a história, em seu afã generalizador ou simplificador, nunca poderia chegar perto da dinâmica espontânea dos acontecimentos. A história estaria assim, antiteticamente ligada à função criativa da arte⁴. Entretanto, ao longo do século XX, encontramos, como no trabalho de Leandro Katz, a possibilidade de relacionar essas duas dimensões, de modo que as tensões, mesmo que ainda presentes, se tornam frutíferas para ambos os campos. Existe um impulso na arte contemporânea em buscar os pontos cegos, as partes silenciadas e relatos invisibilizados da narrativa histórica, como se, ao deparar-se com os sistemas estatais ou acadêmicos de organização da memória, a arte visse a si mesma como o campo onde um contramovimento pudesse ser realizado.

Na conclusão de seu texto sobre o trabalho de Katz, Medina aponta:

Os lugares que Leandro Katz propõe —abismos de signos, labirintos de enigmas— permitem lançar ao vazio problemas formidáveis. A concepção do passado se torna “acumulativamente improvável”? (...) Talvez devamos a Leandro Katz ter forjado uma herança inestimável: propor o passado e o futuro como horizontes incompletos e abertos a um trabalho de enquadramento contínuo e laborioso (tradução nossa).⁵

Assim, uma conclusão como fechamento seria inadequada aqui, dado que a característica do trabalho está em aglutinar ideias, realizar montagens, desmon-

4 MEDINA, 2018, p. 7-8.

5 MEDINA, 2018, p. 17. No original: “Los lugares que Leandro Katz plantea —abismos de signos, laberintos de enigmas— permiten lanzar al vacío interrogantes formidables. La concepción del pasado, ¿se torna “acumulativamente improbable”? (...) Quizá debamos a Leandro Katz haber fraguado una herencia invaluable: proponernos el pasado y el futuro como horizontes incompletos y abiertos a un continuo y laborioso trabajo de marco.”

tagens, reordenações, encaixe e desencaixe das peças, para o desencadeamento de novos sentidos.

Sobre as questões teóricas envolvidas na tese, parece que a instalação demandou diferentes marcos, autores e proposições para uma articulação escrita em relação ao trabalho com as imagens. Nada se esgota. Não é uma tese que se debruça exaustivamente sobre um autor ou sobre a obra de um autor, mas que a inscreve em um determinado território, com seus marcos teóricos.

O trabalho do mapa é lidar com as fronteiras. Esse acabou sendo um trabalho sobre fronteiras: territórios linguísticos, fronteiras de imagens, questões sobre o choque e o embate, sobre a justaposição e o contato, o entorno, sobre os limites da historiografia ante a diversidade dos relatos e das versões e, warburguanamente, sobre essas imagens migratórias, sobre sua mobilidade entre categorias, linguagens artísticas, países, ou versões que abraçam ao utilizá-las. Problemas, enfim, de vizinhança, proximidade e alheamento, coabitação, aderência, emparelhamento, prolongamento, superposições: a história de um corpo a corpo, vivenciado, muitas vezes, em situações-limite.

Por outro lado, se as questões do passado se impõem no presente, poderíamos nos debruçar sobre o que resta gora disso tudo, e que estaria na pauta do dia. Os tweets que mostrei em *Preâmbulos* datam de 2020, época da estreia da novela *Nos tempos do Imperador*. Considerando a discussão que a narrativa gerou, entre paraguaios e brasileiros, por um lado se verifica o que já apontei no início, sobre a atualidade da guerra na nação paraguaia e a distância do acontecimento que se observa entre os brasileiros, a não ser quando se trata do resgate de figuras como o Duque de Caxias, reavivada nos anos da ditadura civil-militar e sempre retomada por ter se constituído em um símbolo nacional.

Ao realizar uma breve consulta na internet usando os termos "Guerra do Paraguai", com foco no último ano, encontramos uma notícia muito recente. O Paraguai entrou com um pedido para a abertura de uma comissão no Parlasul (Parlamento do Mercosul) para análise de "eventuais crimes contra a humanidade e genocídio" durante a Guerra da Tríplice Aliança, no dia 30 de novembro de 2020 e que foi aceita em 4 de abril de 2022, estando agora em andamento. No dia 29 de julho de 2022 foi realizada a oitava Audiência Pública, organizada pela Subcomissão Verdade e Justiça sobre a Guerra da Tríplice Aliança, no âmbito da Comissão de Cidadania e Direitos Humanos do Parlamento do MERCOSUL, com foco em "Os eventuais crimes contra a humanidade e genocídio durante a Guerra da Tríplice Aliança". O estado paraguaio calcula que os danos causados pelo conflito podem



Cartaz informativo do evento da audiência pública *Eventuales crímenes de lesa humanidad y genocidio durante la Guerra de la Triple Alianza*. Parlasul.

chegar a US\$ 150 bilhões.

Nesse caso, as relações entre o Brasil e o Paraguai continuam promovendo um grande fluxo de acontecimentos que se ligam ao conflito ocorrido no século XIX. As repercussões desse acontecimento se fazem sentir principalmente na fronteira entre os dois países.

Página do jornal paraguaio *La Nación*, artigo de Jorge Zárate, publicado em 11 de setembro de 2022.

34 MEMORIA

LA NACIÓN | DOMINGO 11 SETIEMBRE DEL 2022

“Hoy, fuentes que dicen que moras si jurásemos por día dentro la ocupación”, cuenta la historiadora Noelia Quintana, uno de las autores de *“Los crímenes de la Triple Alianza contra el Paraguay”*, libro recientemente editado por El Lector que se propone abrir un debate internacional sobre sucesos sucesos del conflicto bélico para la población paraguaya.

José Emilia Urzúailleta, otro de los autores, habla del *“Evolucionar paraguayo”*, recordando que la primera es una palabra suroccidental que significa muerte por hambre (etimología).

A su turno, Rafael Pérez Breyer apunta que, si bien la responsabilidad criminal no es prescriptible, entendiendo que “si no es la responsabilidad del delito, ya que el Estado como ente jurídico concierne” de eludir la posibilidad de una eventual indemnización de parte de Argentina, Brasil y Uruguay.

Los historiadores civiles son la investigación tres países. En la investigación los autores paraguayos desde la perspectiva del derecho de guerra, sobre los crímenes de lesa humanidad que habitaron contra el Paraguay por parte de la Triple Alianza. En la siguiente sección describen, con fuentes paraguayas y aliadas, los más notorios crímenes de guerra que los ejércitos perpetraron contra la población paraguaya. Finalmente, en la tercera parte, se analiza la tragedia política que durante la ocupación aliada (1869-1870), con un artículo demográfico que cuestiona muchas impresiones de la historiografía aliada.

Los crímenes de la Triple Alianza: ¿es posible un resarcimiento de Argentina, Brasil y Uruguay?

Tres autores paraguayos aportan en un libro de reciente edición elementos para sostener una causa contra los aliados que invadieron el país en la Guerra de la Triple Alianza. Según exponen, hubo crímenes de guerra contra la población civil durante la contienda y en la posguerra por



Um dos maiores condomínios horizontais da América Latina, o Paraná Country Club, com 940 casas, na fronteira entre Paraguai e Brasil.

Em um artigo intitulado *Trofeos de guerra, memorias e identidades: la “confraternidad argentino-paraguaya” y las relaciones entre Paraguay y Argentina – y Brasil*, Paulo Renato da Silva introduz o leitor a uma reportagem de um jornal publicado no Paraná, onde a manchete se refere ao Paraguai. Nas palavras de Silva:

A reportagem apresenta o «luxo» e a «segurança» no Paraguai como elementos inesperados e surpreendentes para seus leitores, brasileiros em sua maioria. Além disso, a reportagem traça um claro paralelo entre a «nova onda de imigrantes brasileiros» e essa transformação do país em um «destino cobiçado para viver». Ainda que não restrinja esta transformação aos imigrantes brasileiros, a foto que ilustra a reportagem parece reforçar esse paralelo: o condomínio citado apresenta ao fundo a Hidroelétrica de Itaipú, o rio Paraná e o território brasileiro, como se a fronteira com o Brasil, por si só, garantiria o «desenvolvimento». Além disso, segundo indica a reportagem, o Paraguai que mais interessa aos brasileiros que foram entrevistados, é aquele da energia barata, dos baixos custos e dos impostos reduzidos, enfim, aquele Paraguai dos «bons» negócios. O Paraguai que interessa é o do «futuro» e não o do «passado»: «A segunda e terceira geração de brasileiros estão urbanizando-se e a prosperidade é maior»⁶.

6 SILVA, 2016, p. 71-72. No original: “El reportaje presenta el «lujo» y la «seguridad» en Paraguay como elementos inesperados y sorprendentes para sus lectores, brasileños en su mayoría. Además, el reportaje traza un claro paralelo entre la «nueva ola de inmigrantes brasileños» y esa transformación del país en un «destino codiciado para vivir». Aunque no restrinja esta transformación a los inmigrantes brasileños, la foto que ilustra el reportaje parece reforzar ese paralelo: el condominio citado presenta al fondo la Hidroeléctrica de Itaipú, el río Paraná y el territorio brasileño, como si la frontera con Brasil, por si sola, garantizara el «desarrollo». Además de eso, según indica el reportaje, el Paraguay que más interesa a los brasileños que fueron entrevistados, es aquel de la energía barata, de los bajos costos y de los impuestos reducidos, en fin, aquel Paraguay de los «buenos» negocios. El Paraguay que interesa es el del «futuro» y no el del «pasado»: «La segunda y tercera generación de brasileños están urbanizándose y la prosperidad es mayor [cursivas mías]»”.

Essa introdução visa a que o leitor compreenda como as relações com o vizinho paraguaio se dão numa tensão contínua. Na identidade brasileira, há um aspecto marcante que é considerar-nos “ricos” em comparação com outros países da América Latina, e “pobres” em relação aos Estados Unidos e à Europa. Com o Paraguai, essa tensão parece ser ainda maior, haja vista que o pequeno vizinho é economicamente muito mais dependente de outras nações que o Brasil e que em face da moeda paraguaia, o real brasileiro afiança uma superioridade econômica que se revela na busca por produtos importados vendidos no Paraguai e que teriam preços mais altos em solo brasileiro. Segundo Silva, essa tensão também explicaria a política externa brasileira com seus vizinhos, de modo que às vezes nos consideramos latino-americanos e outras vezes nos aproximamos de uma identidade norte-americanizada ou europeizada.

Na audiência mencionada acima, o historiador paraguaio José Ocampos se referiu à questão dos chamados troféus de guerra administrada pelo Ministério da Defesa do Paraguai. Sobre o tema, Paulo da Silva também relata que, em 1954, o presidente Juan Carlos Perón realizou a devolução dos troféus de guerra para o Paraguai logo na posse do ditador Alfredo Stroessner. A relação entre os dois países sofreu muitas mudanças, mas Perón se exilou no Paraguai em 1955, após sofrer um golpe. Já em 2014, durante o governo de Cristina Kirchner, um conjunto de móveis (encomendado por Solano López) que havia sido capturado como troféu no porto de Buenos Aires foi devolvido ao país de origem.

Em relação ao Brasil, algo digno de nota é que, em 2015, prestes a sofrer um golpe branco, a presidenta Dilma Rousseff denunciou o golpe ocorrido no Paraguai contra o governo de Fernando Lugo, em 2012, fazendo a seguinte ressalva: “só que o Brasil não é o Paraguai, porque aqui temos instituições fortes”. Silva aponta para o fato de que as imagens estereotipadas sobre o Paraguai vigoram, inclusive, entre os

grupos de centro e esquerda, no Brasil⁷. O autor nos recorda, entretanto, que, durante os governos do Partido dos Trabalhadores, algumas políticas diferenciadas em relação ao Paraguai foram realizadas, como o aumento do valor pago pela energia advinda da Hidroelétrica de Itaipú, uma demanda paraguaia nada recente.

Sobre a devolução de troféus de guerra, no Brasil, a discussão somente rendeu frutos durante negociações sobre Itaipu. Entre 1975 e 1980 vários artefatos que faziam parte do acervo do Museu Histórico Nacional (MHN), no Rio de Janeiro, foram devolvidos ao Paraguai. Nesse momento, o chamado *Álbum de Ouro*, livro que pertenceu a Solano López e que contém assinaturas de mulheres paraguaias que contribuíram com doações para os esforços de guerra, além da espada do Marechal eram os objetos mais importantes do conjunto. Além disso, um lote de trezentos documentos que se encontravam na Biblioteca Nacional também foram enviados de volta ao Paraguai.

Um outro objeto passou a ser requisitado pelos paraguaios a partir de 2010, o canhão apelidado de *El Crisitiano*, por ter sido fabricado a partir de sinos de igrejas de Assunção. Como este objeto havia sido tombado em 2009, no Brasil, precisaria passar por um processo de destombamento para que se iniciasse a repatriação. Entretanto, até esse momento o canhão não foi devolvido para os paraguaios e se encontra na lista dos itens "saqueados" que a Subcomissão Verdade e Justiça sobre a Guerra da Tríplice Aliança deve colocar em seu relatório ao final das audiências no Parlasul.

Como se vê, muitos elos entre acontecimentos no presente político da nação paraguaia podem ser feitos com a Guerra Guasú, dadas as dimensões históricas que o conflito teve na região. Para os brasileiros, entretanto, trata-se de um episódio a mais de nossa história, pronto a ser esquecido ou subdimensionado quando trazido pelos vizinhos. Obviamente, não se poderia esgotar todos os assuntos que esse aconte-

7 SILVA, 2016, p. 82.



INTERNACIONAL

Jornal de Brasília, 10-04-80

Devolvidos os documentos

Assunção — O presidente João Figueiredo entregou ontem ao presidente Alfredo Stroessner documentos e peças históricas do Paraguai, que se encontravam depositados no Brasil desde o século passado. Os documentos, do Arquivo Nacional paraguaio, foram para o Brasil em 1869, e passaram a integrar a Coleção Visconde do Rio Branco, conservada na Biblioteca Nacional. Eles foram criteriosamente catalogados e têm sido objeto de consulta de historiadores de ambos os países. São 48.700 papéis, catalogados, cronologicamente e englobados em 5.122 itens temáticos. Hoje serão entregues 300 documentos, do período 1542 a 1800. Os demais papéis integrantes do arquivo, já estão acondicionados em 63 caixas, para serem remetidos ao Paraguai.

As peças históricas paraguaias foram para o Brasil na mesma época e são as seguintes: um sabre de gala com bainha, de bronze, aço e metal dourado, com as armas inglesas, de propriedade do Marechal Francisco Solano Lopez; uma espada com bainha, de aço, e metal dourado, com as armas do Paraguai, de uso do Marechal Presidente; um roupão de seda adamacado, de uso do Marechal Solano Lopez; uma banda de seda tricolor, de uso do Marechal; um rebenque de prata e couro, de uso do Marechal; um sinete utilizado pelo Presidente Solano Lopez, quando general; uma mantilha de renda preta, de sua esposa; uma faca de mesa, com as iniciais BSL (do seu irmão Benigno) e 12 garfos, sem iniciais.

O governo brasileiro, em

outras oportunidades, já restituiu ao governo paraguaio documentos e objetos históricos da mesma natureza. Em 1965, o então ministro das Relações Exteriores, embaixador José Carlos de Macedo Soares, em Assunção, restituiu o original da ata com que, em 1844, o Império do Brasil, reconheceu a "independência e a soberania" do Paraguai.

Em 1975, durante visita ao Paraguai, o presidente Ernesto Geisel devolveu o "Livro de Ouro", oferecido pelas damas de Assunção ao Marechal Solano Lopez. Em 1977, o então embaixador em Assunção, Fernando Ramos de Alencar, credenciado em missão especial, entregou ao governo paraguaio, várias peças de uso do Marechal Solano Lopez e sua família.



GER 607

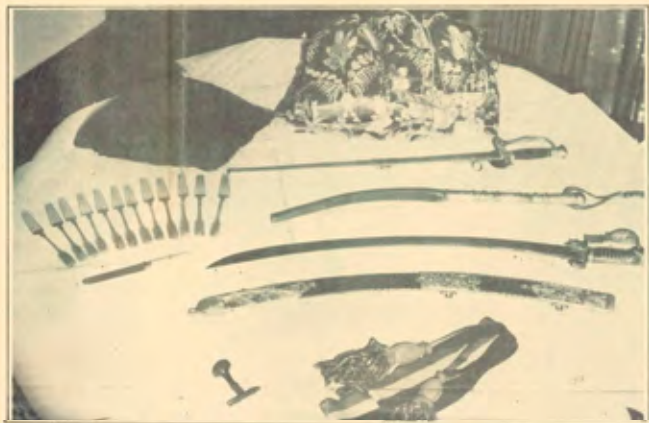
Documento anexado ao dossiê do Projeto de Lei Nº 160, de 1979, de autoria de Italo Conti, que autorizava o Poder Executivo a devolver troféus de guerra ao Paraguai.



A recente visita do presidente João Baptista Figueiredo ao Paraguai foi marcada por um acontecimento histórico. O presidente entregou ao general Stroessner os troféus que estavam no Brasil desde a Guerra do Paraguai. Alguns dos objetos pertenciam ao general Solano Lopez, herói paraguaio.

Outros, são documentos que estavam no Museu Nacional, e que agora irão para Assunção. Tratam-se de peças reveladoras da controversa história bélica entre os dois países que relata os acontecimentos mais importantes de uma época.

Durante a visita, Figueiredo foi condecorado pelo general Stroessner com a Ordem do Mariscal Solano Lopez. Também foi assinado um acordo para a construção da Estrada da Soja.



A PROPÓSITO DA ENTREGA DOS TROFÉUS AO PARAGUAI

Artísrio Torres

O caso dos troféus da guerra que o Brasil desistiu em devolver ao Paraguai, em 1870, após a vitória na Guerra do Paraguai, é um episódio pouco conhecido da história política do Brasil. Trata-se de uma questão que envolveu a política externa do Brasil durante a República Velha, sob o governo de Rodrigues Alves (1902-1906).

No Brasil, a política externa durante a República Velha foi marcada por uma série de mudanças. O Brasil passou de uma postura de neutralidade durante a Primeira Guerra Mundial para uma postura de apoio aos aliados, o que resultou na entrada no conflito em 1917.

Em 1917, o governo imperial decidiu enviar a bordo do navio Tamara uma comissão para entregar os troféus ao Paraguai. No entanto, o Paraguai recusou-se a recebê-los, alegando que os troféus pertenciam ao Brasil.

No entanto, em 1921, o Brasil decidiu devolver os troféus ao Paraguai, o que foi uma decisão bastante controversa.

Saravá. Estava-se em 1863. Mas, lá se Saravá a Montevideo, por causa da reclamação de 1842-43, de extirpações brasileiras partidárias dos colorados. Era uma situação complexa. Nada a justificava. No entanto, não havia outro motivo plausível. Primeiro, o Sr. Saravá, de ordens, para demonstrar as "raízes do império", uma expedição sob Tamandaré e um exército sob Melo Barreto, Odria. E os brasileiros foram vítimas. Foram vendidos por Flores? Não. Foram vendidos pelos governos brasileiro e argentino.

Respostas? Liberal, grande liberal Saravá! Não, e esse fato apenas comprova a asserção de sociólogos políticos sérios, de que a política no Brasil se limita à corria das duas forças, liberal e conservadora. Foi no momento da ingloria saída de Saravá (classificar-se que o chamassem vice-imperador) ao Paraguai, que Solano Lopez, do Paraguai, ofereceu-se como mediador entre o Brasil e o governo legal do U. guai, o de Aguirre. Foi assim para o governo imperial considerar uma afronta a atitude de Solano Lopez. Lopez nunca encerrar o poder imperial. Era a única estrada dos estadistas brigantinos-brasileiros e militar-argentinos. Foi assim em 1863. Permissão técnica, econômico, os sentimentos imperiais dos brasileiros, vendidos apenas ao gueto contra o Paraguai.

Em 1863, o governo imperial decidiu enviar a bordo do navio Tamara uma comissão para entregar os troféus ao Paraguai. No entanto, o Paraguai recusou-se a recebê-los, alegando que os troféus pertenciam ao Brasil.

No entanto, em 1921, o Brasil decidiu devolver os troféus ao Paraguai, o que foi uma decisão bastante controversa.

No entanto, em 1921, o Brasil decidiu devolver os troféus ao Paraguai, o que foi uma decisão bastante controversa.

diplomática. Foi uma situação implícita, para compensar o isolamento do Prata. É o que se viu? militares brasileiros em australe. Tropas paraguaias, tropas brasileiras. No momento, há diversos instrutores de cavalaria. Mario Francisco (1842), continua a amizade entre Brasil e Paraguai. No entanto, por que essa amizade se encerrou com o Lopez? É que os Lopez não tinham sangue brasileiro, como Francisco. E, mais, é que o Paraguai, desde a queda, das agruras do naufragio, tornaram-se países orgulhosos, disciplinados. Eles, tornaram-se uma potência.

Então, desembarcando de Rosas, confiante em Miró, os argentinos, o governo imperial tornou-se ostensivo nas águas do Paraguai. Pretendia de Lopez, o velho, o que os Amargos seguiu aos países ribeirinhos. Não havia, nunca, pretendia. Fez aplicar ao Paraguai os princípios de lógica política usados no Prata. Lopez não teve outra saída. Entregou os pracinhas ao ministro brasileiro, por fazer de justiça contra o seu governo. É a crença que está na nota oficial. E, encalado Pedro Ferreira de Assunção, à frente de uma expedição, para pedir satisfação pelo ofensa às leis das passaportes, reagiu Lopez, com a decisão e força das suas forças.

Lopez, o velho, não consentiu que a expedição subisse o Paraguai. Permitiu apenas o navio com Pedro Ferreira. Ferreira obteve as satisfações que lhe houve. Foram licenças, concessões, e assistências. E o que se viu? o governo imperial não outorgou as concessões. Não permitiu que imperiais, e não pacíficos, eram os instrutores da missão militar de Ferreira? Na verdade, Lopez, o velho, desmentou os princípios de concessões. Foi o Brasil, Berço, ministro de Estado. Rosas, um aliado. Parabenos especialmente de-

ter-se tudo de Berço. Lopez, porém, rebelou o tratado, um hora logo depois, em 1858, mandando o príncipe filho, Solano Lopez, ao Brasil, oferecendo a livre submissão do Paraguai.

Tudo isso, porém, e muito outros, mostram o Paraguai a defender do imperialismo de Pedro II em conflito com Miró. Desconfio mesmo de um acordo secreto entre Brasil e Argentina, pelo qual o Brasil ficava com o Paraguai. Não se pode, pois, unicamente pelo o caso do naufragio de Solano Lopez, na medição oferecida ao caso Uruguai, o que se viu? Uruguai, no fato de ser Solano Lopez um fraco diplomata. E

ter-se tudo de Berço. Lopez, porém, rebelou o tratado, um hora logo depois, em 1858, mandando o príncipe filho, Solano Lopez, ao Brasil, oferecendo a livre submissão do Paraguai.

ter-se tudo de Berço. Lopez, porém, rebelou o tratado, um hora logo depois, em 1858, mandando o príncipe filho, Solano Lopez, ao Brasil, oferecendo a livre submissão do Paraguai.

ter-se tudo de Berço. Lopez, porém, rebelou o tratado, um hora logo depois, em 1858, mandando o príncipe filho, Solano Lopez, ao Brasil, oferecendo a livre submissão do Paraguai.

ter-se tudo de Berço. Lopez, porém, rebelou o tratado, um hora logo depois, em 1858, mandando o príncipe filho, Solano Lopez, ao Brasil, oferecendo a livre submissão do Paraguai.

ter-se tudo de Berço. Lopez, porém, rebelou o tratado, um hora logo depois, em 1858, mandando o príncipe filho, Solano Lopez, ao Brasil, oferecendo a livre submissão do Paraguai.

ter-se tudo de Berço. Lopez, porém, rebelou o tratado, um hora logo depois, em 1858, mandando o príncipe filho, Solano Lopez, ao Brasil, oferecendo a livre submissão do Paraguai.

ter-se tudo de Berço. Lopez, porém, rebelou o tratado, um hora logo depois, em 1858, mandando o príncipe filho, Solano Lopez, ao Brasil, oferecendo a livre submissão do Paraguai.

cimento suscita, como reforcei ao explicitar o recorte escolhido para determinar os limites desta tese. Ainda assim, a instalação me parece ser muito mais vertiginosa que sua dimensão oferecida no papel, já que as montagens, de grandes proporções, realizadas nas paredes do centro cultural, nos dão a ver detalhes demais, além de uma articulação entre as imagens, através de oposição ou alinhamento, que superam em muito o trabalho escrito em termos de assuntos sugeridos.

ÚLTIMO ATO: ESBOÇOS

Atualmente, participo da residência artística Bolsa Pampulha, programa do Museu de Arte da Pampulha (MAP) de Belo Horizonte, Minas Gerais. Uma parte das pinturas que desenvolvi durante a escrita da tese foram um impulso inicial para uma série de trabalhos que orbitam entre práticas artísticas preocupadas em refletir sobre o presente, recorrendo a materialidades do passado que possam esclarecer certos rumos tomados pelo entrelaçamento entre arte e política nas últimas décadas.

Uma série de trabalhos chamada *Antes que a definitiva noite se espalhe...* começou então a ser esboçada, relacionando a tradição de lutas no cenário latino-americano, com foco nas tensões ocorridas entre disputas por memórias antagônicas, e o momento esperançado no continente durante as décadas de 60 e 70, como evidencia o título que faz referência à letra de José Carlos Capinam para música de Gilberto Gil. Já distantes desse recente passado em que as mudanças pareciam estar ao alcance das mãos, poderíamos ainda



Hortência Abreu. *S/ título*. Óleo sobre tela. 2022.



Hortêncja Abreu. *S/ título*. Acrílico sobre tela. 2022.

reter alguma confiança na transformação política e nutrir desejos de esperança ante uma noite que ameaça continuamente a se espalhar sobre o cenário sul-americano e mundial?

Por meio da criação dessas imagens, buscava uma articulação entre ícones, gestos e palavras da tradição política latino-americana. Recorrendo cons-

tantemente à prática de pesquisa em arquivos, as imagens são rearticuladas com desejos do presente e expostas contra os preparativos do esquecimento, como forma de potencializar anseios renovados de mudança e compreensão da situação histórica.

Inicialmente, uma série de fotografias de João Cândido era um dos materiais sobre os quais me propus debruçar durante a residência: numa delas, ele sai de um carro prisão, sendo conduzido ao Almirantado. Em outra, está debruçado sobre sua mesa de trabalho, com uma lamparina, a mão sustentando a cabeça em atitude melancólica, no final de sua vida, quando afirmava não ser um crítico à ditadura militar vigente. Em outra, já idoso, é capturado pela câmera vendendo peixes na Praça XV, onde seu biógrafo o encontra para o começo da escrita de sua história de vida. Foi através das imagens da Revolta da Chibata que percebi também as contradições do movimento que alçou bandeiras vermelhas ao mar: nos dísticos pintados pelos marinheiros lemos as palavras



Hortêncja Abreu. *S/ título*. Óleo sobre tela. 2022.



João Candido



O famoso marinheiro saindo do carro-prisão que o conduziu entra no A mirantado, em cujo edificio funciona o Conselho Marques da Rocha.



ordem e liberdade sobre os ombros de uma das lideranças do movimento, Francisco dias Martins, o chamado Mão Negra, idealizador de seu manifesto. Também é possível acompanhar a construção do herói, as batalhas travadas para impor seu nome no panteão dos grandes da pátria e a constatação de que, muitas vezes, exigimos demais dos nossos heróis.

Também iniciei uma série de desenhos, como *Com o russo em Berlim*, que aludem à tradição brasileira crítico literária, chamada por João Cândido de radicalidade de ocasião, em que vários intelectuais são representativos, entre eles João do Rio e Carlos Drummond. Essa radicalidade flutuante, passageira, representa uma classe intelectual relativamente comprometida com mudanças sociais, embora muito distante da atuação militante.

O conjunto de pinturas apresentado no portfólio para a concorrência da bolsa conjugava situações políticas com seu potencial imagético e referenciais simbólicos aparentemente deslocados dos acontecimentos históricos de destaque. A referência a João Cândido, líder da Revolta da Chibata, faculta o acesso a singularidades brasileiras que significam reais fissuras ante as tentativas sistemáticas de ocultamento da memória, parte do projeto de contrarrevoluções preventivas a que o país é submetido cada vez que se depara com a mínima tentativa de mobilização e resistência. A violência e a opressão do Estado brasileiro sobre o povo pobre e as lutas radicadas no país só podem ser justificadas perante uma possibilidade real de bifurcação, uma alternativa à realidade sofrível que se abisma sobre o país desde seu advento enquanto nação. Erradicar a memória dessa possibilidade de mudança é o projeto sempre posto em exercício pelo poder, quando ameaçado por reformas estruturais ou o simples ecoar de uma revolta.

Esse conjunto de imagens, portanto, é como uma busca para a reativação do sentido de uma revolta recorrente, embora inconstante, como filigranas, em meio aos



arquivos e às imagens neles encontradas, por vezes empoeiradas demais para vir à tona.

Durante a residência, meu projeto passou a se modificar e outras pinturas começaram a ser idealizadas. Parte desse conjunto, apresento aqui como uma consideração final aberta ao horizonte de um novo projeto, que se delineia pouco a pouco, em proposições como a de uma pintura inacabada que descrevo: a composição nos convida a pensar em uma real apropriação dos aparatos da luta política que chamamos democrática pelo povo indígena. Não se trata, pois, de mais uma vez englobar à memória da nação brasileira o espaço da indianidade sempre reensaiado em inúmeras tentativas de incorporação das nações indígenas à comunidade brasileira. A ideia de Brasil como terra indígena, evocada por movimentos sociais aparece, aqui, como possibilidade crítica, ao mesmo tempo em que se articula com outros símbolos dessa nacionalidade. A anta, a ema e o tatu, como animais do vasto interior brasileiro, animais do cotidiano indígena, também são reapropriados na luta política, seja quando a ema ataca uma caixa de ivermectina, seja pela formação da Escola da Anta. Outros elementos da pintura remetem à tentativa de uma representação do Brasil como América Latina, tantas vezes controversa e adiada. Carlos Drummond, então, senta-se para ler o livro *Memorias del cautiverio del último Túpac Amaru*, escrito por Juan Bautista Tupac Amaru, irmão de Túpac Amaru II, liderança indígena que lutou contra a presença espanhola no território latino-americano. Atrás do senador brasileiro, onde está sentado o jeca-tatu representado por Mazaroppi, unem-se uma ativista mexicana e o líder revolucionário Emiliano Zapata.

REFERÊNCIAS

ABREU, Rodrigo Bueno de. A Marcha Contra a Farsa da Abolição na Transição Democrática (1988). Anais do XVI Encontro Regional de História, Anpuh-Rio: Saberes e práticas científicas. 28 de julho a 1º de agosto de de 2014.

AIMARETTI, Maria. Visualidades opacas para el dolor: (entre) viajes, ruinas y memorias. A propósito de Cándido López. Los campos de batalla (José Luis García, 2005). Tempo e Argumento, Florianópolis, v. 9, n. 21, p. 210 - 242, maio/ago. 2017.

ALBERTI, Verena; PEREIRA, Amilcar Araujo (orgs.) Histórias do movimento negro no Brasil – depoimentos ao CPDOC. Rio de Janeiro: Pallas; CPDOC-FGV, 2007.

ALVES, Castro. Obras Completas de Castro Alves. Livros do Brasil, v. 1. Coleção Obras-Primas da Literatura Nacional. Introdução de Afrânio Peixoto. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1942.

AMIGO, Roberto. Las armas de la pintura. Em: "La Nación en construcción" (1852-1870), Catálogo, M.N.B.A., Buenos Aires., 2008, Prefacio, pp. 9/19.

AMIGO, Roberto. "Imágenes en guerra: La Guerra del Paraguay y las tradiciones visuales en el Río de la Plata", Nuevo Mundo Mundos Nuevos [En línea], Coloquios, Puesto en línea el 16 enero 2009, consultado el 07 junio 2020. Disponível em: <<http://journals.openedition.org/nuevomundo/49702>>; DOI: <https://doi.org/10.4000/nuevomundo.49702>. Acesso em: 8 jul. 2018.

ANDRADE, J. M. F. DE. História da fotorreportagem no Brasil: a fotografia na imprensa do Rio de Janeiro de 1839 a 1900. Rio de Janeiro, Brasil: Elsevier : Edições Biblioteca Nacional, 2004.

ANDRADE, J. M. F. DE. *A Semana Ilustrada e a guerra contra o Paraguai: primórdios da fotorreportagem no Brasil*. 2011. 641 f. Tese (Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação em História Social) – Instituto de História, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011.

ARANTES, Paulo. Um mundo coberto de alvos. Conferência realizada no canal de *youtube* do laboratório "Filosofias do tempo do agora" (CNPq/UFRJ). Junho de 2020.

. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=nQpVqqC0m4M>>. Acesso em: 23 jun 2022.

AZOULAY, Ariella. Desaprendendo momentos decisivos. *Revista Zum*, número 17, p. 116 – 137, 29 de outubro de 2019 (e-book).

BARBOSA, Luciano Coelho. *O pincel é mais forte que a espada: a construção das identidades nacionais de Brasil e Uruguai na obra de Pedro Américo e Juan Manuel Blanes (1830-1889)*. Tese (doutorado) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História, Porto Alegre, BR-RS, 2018.

BASTOS, Augusto Roa. Em frente à frente argentina. In: *O livro da guerra grande*. Rio de Janeiro: Reccord, 2002.

BANDEIRA, Rosangela de Almeida Costa; BARCELLOS, Lenon. A Coleção Uniformes Militares Existentes No Arquivo Histórico Do Museu Histórico Nacional. 2008. Desenvolvido por Gustavo Luiz e William Correia. Fundação Biblioteca Nacional. Guerra do Paraguai – Rede da memória virtual Brasileira. Disponível em: <<http://bndigital.bn.gov.br/projetos/guerradoparaguai/uniformesmilitares.html>>. Acesso em: 25 jan. 2021.

BARATTA, María Victoria. *La Guerra del Paraguay y la construcción de la identidad nacional*. 1o edición ed. Madrid: Sb, 2019.

BARTHES, Roland. *Crítica e verdade /;* [tradução Leyla Perrone-Moisés], — São Paulo: Perspectiva, 2007. — (Debates; 24 / dirigida por J. Guinsburg).

BASTOS, Augusto Roa. Frente al frente argentino. Blog Tierra de Papel. Disponível em: <<https://tierrapapel.wordpress.com/2014/08/09/frente-al-frene-argentino-augusto-roa-bastos/>>. Acesso em: 12 nov. 2018.

BETHELL, Leslie. O Brasil e a ideia de “América Latina” em perspectiva histórica. *Est. Hist.*, Rio de Janeiro, vol. 22, n. 44, p. 289-321, julho-dezembro de 2009.

BLANCHOT, Maurice. *La conversación infinita*. Madrid: Arena Libros, 2008.

BRECHT, Bertolt. *A Antígona de Sófocles*. Em: _____. *Teatro completo*. Tradução Angelika E. Köhnke e Christine Roehrig. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1993. v. 10, p. 191-251.

BRECHT, B.; VALLIAS, A. Bertolt Brecht: Poesia / introdução e tradução André Vallias. São Paulo: Perspectiva, 2019.

BRECHT, Bertolt; HECHT, Werner; GUARANY, Reinaldo; et al. Diário de trabalho. Vol. 1: 1938 - 1941. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

BRECHT, Bertolt. Escritos sobre teatro. Barcelona: Alba Editorial, 2004.

BRECHT, Bertolt. Estudos sobre teatro. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2005.

BRECHT, Bertolt. Mãe coragem e seus filhos: uma crônica da guerra dos trinta anos. In: _____. Teatro completo: em 12 volumes. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1981. 3. ed. p.174-266.

BRECHT, Bertolt. Se os tubarões fossem homens. Tradução de Christine Röring; ilustrações de Nelson Cruz. Curitiba: Olho de vidro, 2018.

BREZZO, Liliana. La historiografía paraguaya: del aislamiento a la superación de la mediterraneidad. Em: *Diálogos*, DHI/UEM, v. 7. p. 157-175, 2003.

BURUCÚA, José E.; KWIATKOWSKI, Nicolás. "Cómo sucedieron estas cosas": representar masacres y genocidios. Primera edición. Buenos Aires ; Madrid: Katz, 2014. (Conocimiento, 3083).

BUTLER, Judith. Vida precaria: el poder del duelo y la violencia. Buenos Aires: Paidós, 2006.

CAMPOS, Hérib Caballero; SEGOVIA, Cayetano Ferreira, *El Periodismo de Guerra en el Paraguay (1864-1870)*, Nuevo Mundo Mundos Nuevos [En ligne], Colloques, mis en ligne le 01 février 2006, consulté le 15 janvier 2020. Disponível em: <<http://journals.openedition.org/nuevomundo/1384>>; DOI: 10.4000/nuevomundo.1384. Acesso em: 3 dez. 2021.

CANDIDO, Antônio. Radicais de ocasião. *Discurso*, [S. l.], n. 9, p. 193-201, 1978. DOI: 10.11606/issn.2318-8863.discurso.1978.37853. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/discurso/article/view/37853>>. Acesso em: 14 fev. 2022.

CAPDEVILA, Luc. O gênero da nação nas gravuras da imprensa de guerra paraguaia: Cabichuí e El Centinela, 1867-1868. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 9, n. 14, p. 9-21, jan.-jun. 2007.

CAPDEVILA, Luc. Una guerra total: Paraguay, 1864-1870. 1. ed ed. Asunción, Paraguay: CEADUC, 2010.

CARVALHO, José Murilo de. *Forças armadas e política no Brasil*. Rio de Janeiro RJ: Jorge Zahar Editor, 2005. (Nova biblioteca de ciências sociais).

CAVALCANTI, Ana M T. "O Último Tamoio e o Último Romântico." *Revista de História da Biblioteca Nacional* (2007): n. pag. Print. Disponível em: <https://www.academia.edu/3456944/O_%C3%Baltimo_tamoio_e_o_%C3%Baltimo_rom%C3%A2ntico>.

Acesso em: 4 dez. 2020.

CHAIB, Julia; CARVALHO, Daniel. 2020. 'E daí? Lamento, quer que eu faça o quê?', diz Bolsonaro sobre recorde de mortos por coronavírus. *Folha de São Paulo*. 28 de abril de 2020. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/equilibrioesaude/2020/04/e-dai-lamento-quer-que-eu-faca-o-que-diz-bolsonaro-sobre-recorde-de-mortos-por-coronavirus.shtml>>. Acesso em: abr. 2020.

CHRISTO, Maraliz de Castro Vieira. A pintura de história no Brasil do século XIX: panorama introdutório. *ARBOR Ciencia, Pensamiento y Cultura* CLXXXV 740 noviembre-diciembre (2009) 1147-1168 ISSN: 0210-1963 doi: 10.3989/arbor.2009.740n1082.

COLI, Jorge. O sentido da Batalha: Avahy, de Pedro Américo. *Projeto História*. São Paulo: 24 de junho de 2002.

COSTA, Richard Santiago. Índios em preto e branco: o corpo indígena, a arte oficial e o discurso político na imprensa carioca no pós-1870. *Revista Interfaces*, número 19, vol. 2, julho–dezembro 2013.

COUTO, José Geraldo. A independência radical de Luiz Rosemberg Filho. *Outras Palavras*. 24 de maio de 2019. Disponível em: <<https://outraspalavras.net/poeticas/a-independencia-radical-de-luiz-rosemberg-filho/>>. Acesso em: 2 fev. 2020.

CUARTEROLO, Miguel Angel. Una Guerra en el Lienzo - La fotografía y su influencia en la iconografía de la Guerra del Paraguay. Em: *El Arte entre lo Público y lo Privado*. VI Jornadas de Teoría e Historia de las Artes. Buenos Aires, 1995, p. 95. CASABALIE, Amado Becquer e CUARTEROLO, Miguel Angel. *Imágenes del río de la Plata. Crónica de la fotografía rioplatense*. Editorial del Fotógrafo, Buenos Aires, 1985.

DEL PINO, Alberto. Relaciones entre fotografía y demás iconografía de la Guerra del Paraguay. Em: *Folia Historica del Nordeste*, nº 25, Resistencia, Chaco, Abril de 2016, IIGHI - IH- CONICET/UNNE - pp. 133-158.

DIAZ-DUHALDE, Sebastián. El globo aerostático y la máquina de mirar. Cultura visual y guerra en el siglo XIX paraguayo. *Decimonónica*. Flórida, vol. 11, n. 2 34-51, 2014. Disponível em: <<http://www.decimononica.org/diaz-duhalde-11-2-2/>>. Acesso em: 10 dez. 2019.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Quando as imagens tomam posição. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2017.

DORATIOTO, Francisco. Maldita guerra: nova história da Guerra do Paraguai. 1ª reimpressão. São Paulo, Brazil: Companhia das Letras, 2002.

HERKENHOFF, Paulo. Homo Homini Lupus: el arte y la Guerra de la Triple Alianza. In: *Diálogos con la História: Memorias del Encuentro Regional de Arte*, vol. 2. Gabriel Peluffo Linari (org.). Montevideo, 2007.

FÁBIO, André Cabette. Os (muito mais de) 80 tiros do Exército no Rio, um mês depois. *Nexo Jornal*. 13 de maio de 2019. Disponível em: <<https://www.nexojornal.com.br/expresso/2019/05/13/Os-muito-mais-de-80-tiros-do-Ex%C3%A9rcito-no-Rio-um-m%C3%Aas-depois>>. Acesso em: 11 abr. 2020.

FAROCKI, Harun. Harun Farocki: quem é reponsável. Folheto publicado por ocasião da exposição homônima. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 2019.

FOUCAULT, Michel. Vigiar e punir. Lisboa: Edições 70, 2013.

GENS, Rosa Maria de Carvalho; OLIVEIRA, Ana Lúcia Machado de. Flanando pela alma encantadora das ruas. Em: *A alma encantadora das ruas: crônicas / João do Rio*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Dep. Geral de Doc. e Inf. Cultural, Divisão de Editoração, 1995.

GIELOW, Igor. Comando do Exército defende duque de Caxias, alvo de críticas da Mangueira. *Folha de São Paulo*. 11 de março de 2019. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2019/03/comando-do-exercito-defende-duque-de-caxias-alvo-de-criticas-da-mangueira.shtml>>. Acesso em: 4 abr. 2020.

GIELOW, Igor; FERNANDES, Talita; RESENDE, Thiago. Bolsonaro usa helicóptero e anda a cavalo para prestigiar ato na Esplanada contra STF e Congresso. Folha de São Paulo, 31 de maio de 2020. Acesso em: maio de 2020. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/poder/2020/05/bolsonaro-usa-helicoptero-para-sobrevoar-manifestacao-na-esplanada-contr-stf-e-congresso.shtml>>. Acesso em: 9 abr. 2020.

GINZBURG, Carlo. *Medo, reverência, terror*: Quatro ensaios de iconografia política. Trad. Frederico Carotti; Joana Angélica d'Avila Melo, Júlio Castañon Guimarães. 1ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

GOMES, Marcelo Augusto Moraes. *"A espuma das províncias"*: Um estudo sobre os Inválidos da Pátria e o Asilo dos Inválidos da Pátria, na Corte (1864 – 1930). Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

GONZÁLEZ, Horacio; SANTORO, Daniel. Intermedio de imágenes: "La guerra en imágenes, Cándido López". Jornadas "Más allá de la Guerra. Memoria, Reflexión y Cultura de la Paz". Ministerio de Cultura de la Nación, la Televisión Pública, el Museo Nacional de Bellas Artes y la Cancillería argentina. Buenos Aires: 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=tBV_ftV9EHU>. Acesso em: 12 ago 2019.

GUGLIANO, Monica. Vou intervir! O dia em que Bolsonaro decidiu mandar tropas para o Supremo. Revista Piauí, edição 167, agosto de 2022.

JAMESON, Fredric. Brecht e a questão do método. São Paulo: Cosacnaify, 2013.

JOHANSSON, M. L. La gran máquina de publicidad: redes transnacionales e intercambios periodísticos durante la guerra de la Triple Alianza (1864-1870). Sevilla: Universidad Internacional de Andalucía, 2017.

JANSON, Horst Waldemar. Titian's Laocoon caricature and the Vesalian-Galenist controversy. The Art Bulletin. Vol. 28, No. 1 (Mar., 1946), pp. 49-53 (6 pages). Published By: CAA. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/3047045>>. Acesso em: 12 mar. 2021.

KRAUSS, Rosalind. CORDERO, Karen; SÁENZ, Inda (Orgs.). Louise Bourgeois: El retrato de la artista como fillete. Em: *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*. 1a. edición. México, D.F: Universidad Iberoamericana, Ciudad de México : Universidad Na-

cional Autónoma de México, Programa Universitario de Estudios de Género : Consejo Nacional para la Cultura y las Artes : FONCA : CURAR, 2007.

LASMAR, Denise Portugal. O acervo imagético da Comissão Rondon: no Museu do Índio 1890-1938. Rio de Janeiro: Museu do Índio, 2008. 264 p.

MAESTRI, MÁRIO. «A Guerra Contra o Paraguai: História e Historiografia: Da instauração à restauração historiográfica [1871-2002] », Nuevo Mundo Mundos Nuevos [En ligne], Colloques, mis en ligne le 27 mars 2009, consulté le 19 février 2019. URL: <<http://journals.openedition.org/nuevomundo/55579> ; DOI : 10.4000/nuevomundo.55579>.

MAGARIÑOS, Alejandro (org.). Album de poesias. Tomo I, Página Uruguayas. Montevideo: La Tribuna, 1878.

MAISONNAVE, Fabiano. O herói bonachão. *Folha de São Paulo*, Caderno +Mais! 18 de maio de 2008. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1805200821.htm>>. Acesso em: 4 abril de 2020.

MALOSETTI, Laura. "La cuestión del público en la gestación de un arte nacional. El caso de Juan Manuel Blanes". IV Jornadas de Teoría e Historia 233 de las Artes, Las Artes en el debate Quinto Centenario, Buenos Aires, C.A.I.A., 1992, pp. 156-163. Disponível em: <<http://www.caia.org.ar/docs/24-Malosetti%20Costa.pdf>>. Acesso em: 15 jun. 2020.

MANENTI, Caetano. Está aqui, sob o VLT, o cemitério de escravos que a prefeitura do rio dizia ser 'especulação'. *The Intercept Brasil*. 24 de Janeiro de 2019. Disponível em: <<https://theintercept.com/2019/01/23/vlt-cemiterio-escravos-prefeitura-especulacao/>>. Acesso em: 7 abril de 2020.

MEDINA, Cuauhtémoc. El trabajo del marco: Leandro Katz y la investigación como monumento. Em: Leandro Katz - Proyecto para El día que me quieras y La danza de fantasmas. Museo Universitario Arte Contemporáneo, UNAM: Ciudad de México, 2018.

MENDONÇA, Alba Valéria. Testemunhas de defesa de militares do Exército que fuzilaram carro com mais de 80 tiros são ouvidas nesta quarta. *G1 Rio*. 09 de outubro de 2019. Disponível em: <<https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/noticia/2019/10/09/tes->

[temunhas-de-defesa-de-militares-do-exercito-que-fuzilaram-carro-com-mais-de-80-tiros-sao-ouvidas-nesta-quarta.ghhtml](#)>. Acesso em: 22 abril de 2020.

MOTA, Carlos Guilherme. História de um silêncio: a guerra contra o Paraguai (1864-1870) 130 anos depois. *Estudos Avançados*, 9 (24), 1995.

PAES, Caio de Freitas. A história e o mito dos índios cavaleiros do Pantanal, 'decisivos' na Guerra do Paraguai. *BBC News Brasil*. 7 de dezembro de 2019. Disponível em: <<https://www.bbc.com/portuguese/brasil-50481327>>. Acesso em: 5 fev. 2021.

PAIS, Ana. Acosta Ñu: a sangrenta batalha em que crianças lutaram contra o Exército do Brasil na Guerra do Paraguai. *BBC News Brasil*. 16 de agosto de 2019. Disponível em: <<https://www.bbc.com/portuguese/brasil-49374449>>. Acesso em: 14 dez 2019.

PELUFFO, Gabriel. Sem título. Em: *Más allá de la Guerra*. Memoria, Reflexión y Cultura de la Paz, jornadas organizadas pelo Ministerio de Cultura de la Nación, por meio da Secretaría de Coordinación Estratégica para el Pensamiento Nacional, a Televisión Pública, o Museo Nacional de Bellas Artes y a Cancillería argentina. 13 y 14 de agosto de 2015, Bueno Aires. Disponível em: <<https://youtu.be/wFEENLlz5HI>>. Acesso em: 8 abr. 2018.

PEREIRA, Júlio César Medeiros da Silva. As duas evidências: as implicações acerca da redescoberta do cemitério dos Pretos Novos. *Revista do Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro*, n.8, 2014, p.331-343.

PIAULT, Marc-Henri. O corpo nu dos índios e o soldado redentor: da indianidade e da brasilidade. Em: *Cadernos de Antropologia e Imagem / Universidade Federal do Rio de Janeiro, Núcleo de Antropologia e Imagem, N° 1*, Rio de Janeiro: UERJ, 2001.

PITANGA, Filippo. Guerra do Paraguay. *Almanaque virtual – cultura em movimento*. 21 de outubro de 2016. Disponível em: <<http://almanaquevirtual.com.br/guerra-do-paraguay/>>. Acesso em: 5 jan. 2020.

RODRIGUES, Marcelo Santos. Guerra do Paraguai: Os Caminhos da Memória entre a Comemoração e o Esquecimento. 2019. 340 f. Tese (Doutorado) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

ROSEMBERG FILHO, Luiz. Memórias 94. Crônicas de um cineasta – Memórias, ideias e filmes de Luiz Rosemberg Filho. 5 de março de 2018. Disponível em: <<https://cronicarosemba.wordpress.com/2018/03/05/memorias-94/>>. Acesso em: 21 dez. 2019.

ROSEMBERG FILHO, Luiz. Memórias 34 + “Guerra do Paraguay”. Crônicas de um cineasta – Memórias, ideias e filmes de Luiz Rosemberg Filho. 17 de janeiro de 2018. Disponível em: <<https://cronicarosemba.wordpress.com/2018/01/17/memorias-34-guerra-do-paraguay/>>. Acesso em: 10 dez. 2019.

SANTOS, Ale. O racismo da academia apagou a história de Dandara e Luisa Mahin. *The Intercept Brasil*. 4 de junho de 2019. Disponível em: <<https://theintercept.com/2019/06/03/dandara-luisa-mahin-historia/>>. Acesso em: 17 ago. 2020.

SANTOS, Délio Freire dos (introdução). Cabrião: semanário humorístico editado por Ângelo Agostini, Américo de Campos e Antônio Manuel dos Reis: 1866-1867. - Ed. fac-similar. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado: Arquivo do Estado, 1982.

SANTOS, Frei David Raimundo. Frei David (depoimento, 2004). Rio de Janeiro, CPDOC/Fundação Getulio Vargas (FGV), (3h35min). Acesso em 16 de agosto de 2020. Disponível em: <<<http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/historia-oral/entrevista-biografica/frei-david>>>.

SAXL, F. “The Battle Scene without a Hero. Aniello Falcone and His Patrons.” *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 3, no. 1/2 (1939): 70-87. Acesso em 19 de junho, 2020. doi:10.2307/750193.

SCHLENKER, Alex. Hacia una memoria decolonial: breves apuntes para indagar por el acontecimiento detrás del acontecimiento fotográfico. *CALLE 14*, v. 6, número 8. Janeiro - Junho de 2012.

SCHWARCZ, Lilia M. et al. A Batalha do Avaí: a beleza da barbárie: a Guerra do Paraguai pintada por Pedro Américo. Rio de Janeiro, RJ: Sextante Artes, 2013.

SEBASTIÃO, Lindomar Lili. A diáspora Guaná (Terena) no pós-guerra da tríplice aliança e os reflexos em seus territórios no estado de Mato Grosso do Sul. *Tellus*, Campo Grande, MS, ano 16, n. 30, p. 89-110, jan./jun. 2016.

SILVA, Leonardo De Oliveira. *Armas do Império: Guerra do Paraguai, literatura do Brasil*. 2014. Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

SILVA, Paulo Renato da. Trofeos de guerra, memorias e identidades: la «confraternidad argentino-paraguaya» y las relaciones entre Paraguay y Argentina – y Brasil Em: Revista NOVAPOLIS, Nº 10 - Abr/Oct 2016. Germinal - Centro de Estudios y Educación Popular / CERI - Centro de Estudios Rurales Interdisciplinarios. Disponível em: <https://www.academia.edu/33192663/Trofeos_de_guerra_memorias_e_identidades_la_confraternidad_argentino_paraguaya_y_las_relaciones_entre_Paraguay_y_Argentina_y_Brasil>. Acesso em: julho de 2022.

SONTAG, Susan. *Diante da dor dos outros*. Companhia das letras: São Paulo, 2003. Versão digital.

STENGERS, Isabelle. Reativar o animismo. Série Caderno de Leituras, Caderno n.62. Belo Horizonte: Editora Chão da Feira, 2017. Disponível: <<<https://chaodafeira.com/catalogo/caderno-n-62-reativar-o-animismo/>>>. Acesso em: 30 de out. 2019.

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

TACCA, Fernando de. O índio na fotografia brasileira: incursões sobre a imagem e o meio. *História, Ciências, Saúde – Manguinhos*, Rio de Janeiro, v.18, n.1, jan.-mar. 2011, p.191-223.

TORAL, André de Amaral. Entre retratos e cadáveres: a fotografia na Guerra do Paraguai. In: *Revista Brasileira de História (FFLCH/USP)*. Dossiê Identidade / Alteridades. São Paulo: ANPUH/Humanitas, v. 19, n. 38, 1999.

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

VANUCCI, Alessandra. "Antígona e a Coragem De Dizer a Verdade." *Reinvenções de Foucault*. Rio de Janeiro: Lamparina (2017): 266. Disponível em: <<https://www.academia.edu/29537576/Ant%C3%Adgona_e_a_coragem_de_dizer_a_verdade>>. Acesso em: 15 out. 2019.

VIAGEM PITORESCA E HISTÓRICA AO BRASIL. Site do Instituto Moreira Sales. Publicado em 11 de maio de 2014. Disponível em: <<https://ims.com.br/por-dentro-acervos/viagem-pitoresca-e-historica-ao-brasil/>>. Acesso em: 28 fev. 2021.

VIANA, Natalia. A desastrosa Operação do Exército que levou à morte de Evaldo Rosa. *El país*. 1º de maio de 2020. Disponível em: <<https://brasil.elpais.com/brasil/2020-05-01/a-desastrosa-operacao-do-exercito-que-levou-a-morte-de-evaldo-rosa.html>>. Acesso em: 21 set. 2020.

VIDA FLUMINENSE: Folha Joco-Seria Ilustrada. Rio de Janeiro: números 1 a 125, de 1868 a 1874. Disponível em: <<http://bndigital.bn.br/acervo-digital/vida-fluminense/709662>>. Acesso em: 3 fev. 2019.

VINCI, Leonardo de; ALBERTI, Leon Bautista. El tratado de la pintura por Leonardo de Vinci, y los tres libros que sobre el mismo arte escribió León Bautista Alberti. Madrid: Imprenta Real, 1827.

ZAROBELL, John. Jean-Charles Langlois's Panorama of Algiers (1833) and the Prospective Colonial Landscape. *Art History*, v. 26, n. 5, p. 638–668, 2003.