UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE ANTROPOLOGIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA SOCIAL

LÚCIA KLÜCK STUMPF

**Fragmentos de guerra:
Imagens e visualidades da guerra contra o Paraguai (1865-1881)**

(Versão corrigida)

São Paulo
2019

LÚCIA KLÜCK STUMPF

Fragmentos de guerra: Imagens e visualidades da guerra contra o
Paraguai (1865-1881)

(Versão corrigida)

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social do Departamento de Antropologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, da Universidade de São Paulo, como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutora em Antropologia.

Orientadora: Prof^a Dr^a Lilia Katri Moritz Schwarcz

São Paulo
2019

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

S929f Stumpf, Lúcia Klück
Fragmentos de guerra: Imagens e visualidades da guerra contra o Paraguai (1865-1881) / Lúcia Klück Stumpf; orientadora Lilia Katri Moritz Schwarcz. -São Paulo, 2019.

462 f.

Tese (Doutorado)- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

Departamento de Antropologia. Área de concentração: Antropologia Social.

1. Antropologia. 2. Cultura Visual. 3. Guerra do Paraguai (1864-1870). 4. Guerra da Tríplice Aliança (1865-1870). 5. História Cultural. I. Schwarcz, Lilia Katri Moritz, orient. II. Título.

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE

Termo de Ciência e Concordância do (a) orientador (a)

Nome do (a) aluno (a): LÚCIA KLÜCK STUMPF

Data da defesa: 04/04/2019

**Nome do Prof. (a) orientador (a): LILIA KATRI MORITZ
SCHWARCZ**

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 20 / 07 / 2019.

(Assinatura do (a) orientador (a))

STUMPF, Lúcia Klück. **Fragmentos de guerra:** Imagens e visualidades da guerra contra o Paraguai (1865-1881). 2019. Tese (Doutorado) apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutora em Antropologia.

Aprovado em: 4 de abril de 2019

Banca Examinadora:

Prof.a Dr. a Lilia Katri Moritz Schwarcz Presidente da Banca

Julgamento_____ Assinatura_____

Prof.a Dr. a Ana Paula Cavalcanti Simioni Instituição: IEB - USP

Julgamento_____ Assinatura_____

Prof. Dr. Domingos Tadeu Chiarelli Instituição: ECA - USP

Julgamento: _____ Assinatura_____

Prof.a Dr. a Iara Lis Franco Schiavinatto Instituição: IA - Unicamp

Julgamento_____ Assinatura_____

Prof. Dr. Rafael Cardoso Denis Instituição: UERJ

Julgamento_____ Assinatura_____

À minha mãe, Mariza, entusiasta desta pesquisa
e minha maior incentivadora. Com amor e
reconhecimento.

AGRADECIMENTOS

É batida, mas no presente caso não podia ser mais verdadeira, a afirmação de que sozinha não se faz uma tese. Ao longo desses quase cinco anos de doutorado eu pude contar com uma rede de apoio vasta, de forma que tenho muito a agradecer.

Começo pelo mais importante, à minha orientadora, Profa. Lilia Schwarcz, a quem eu tive a sorte de conhecer logo no início do mestrado, quando cursei a disciplina “Lendo imagens”, em 2011, e desde então teve presença constante e decisiva na minha formação. Muitos dos caminhos que sigo são rastros de suas pesquisas, de forma que Lili é fonte inescapável a quem volto todo o tempo, como bibliografia e, privilégio, como interlocutora. Lili inspira pela curiosidade insaciável, pela sensibilidade no tratamento dos documentos, pela generosidade com que conduz a vivência acadêmica. Sua dedicação com os orientandos extrapola os limites profissionais. Lili, sobretudo, acolhe. Não há palavras que bastem para agradecer todo aprendizado, oportunidades, trocas e amizade desses últimos anos. Nossa parceria rendeu, até aqui, muitas conquistas e nenhuma intempérie. E como ainda tenho muito a aprender, seguirei por perto.

À Profa. Ana Paula Simioni, IEB/USP, devo meu ingresso na pós-graduação. Foi um gesto de confiança aceitar me orientar no mestrado, quando eu não tinha credenciais acadêmicas, recém saída de uma trajetória outra, no movimento estudantil. Com sua competência e seriedade, Ana me ensinou os meandros da pesquisa. Sua presença na banca de arguição do doutorado fecha de forma simbólica o ciclo desta longa formação, iniciada em 2011.

Ao professor Jeremy Adelman, Global History/Princeton, agradeço pela orientação no período sanduíche realizado na Universidade de Princeton. Graças a sua generosidade e dedicação, aqueles meses renderam muito mais do que eu podia esperar em aprendizado e acesso a fontes e arquivos importantes à presente pesquisa.

Da estadia em Princeton, agradeço ainda aos professores Pedro Meira e Andrea Melloni pela acolhida e a Miqueias Mugge pela interlocução sobre episódios da Guerra do Paraguai e pela ajuda com as traduções de documentos em alemão sobre o conflito.

Aos professores Tadeu Chiarelli, Rafael Cardoso, Iara Lis Schiavinatto e Ana Paula Simioni agradeço pela leitura atenta da tese e pela generosidade nas sugestões e apontamentos feitos na

banca de arguição. O debate e interlocução promovidos naquela ocasião me incentivam a seguir a carreira acadêmica, apesar dos ataques que a atividade intelectual e a Universidade pública vêm sofrendo nos últimos tempos

Aos professores Luciano Migliaccio e Leticia Squeff agradeço pelas valorosas contribuições dadas na banca de qualificação. Ao professor Luciano agradeço ainda pelas consultas sobre fontes e pela rica experiência propiciada no estágio docente que cumpri sob sua supervisão na disciplina História da Arte II (FAU/USP).

Agradeço aos professores das disciplinas que cursei ao longo do doutorado e que ajudaram a conformar esta pesquisa e seu escopo teórico em diferentes momentos: Profa. Ana Magalhães (MAC/USP); Profa. Beatriz Perrone-Moisés (FFLCH/USP); Prof. João Felipe Gonçalves (FFLCH/USP); Profa. Laura Moutinho (FFLCH/USP); Profa. Maria Helena (FFLCH/USP); Prof. Paulo Garcez (MP/USP). À Profa. Maria Helena agradeço ainda pelas sugestões bibliográficas e pela acolhida sempre tão generosa.

O sentido de coletivo acadêmico não podia ter melhor expressão do que aquela que encontrei no Grupo de Pesquisa Etno-história. André, Bernardo, Caio, Claude, Diogo, Hélio, Juliana, Laís, Maurício, Terra e à distância, mas ainda juntos, Edu, Léo, Luís Felipe, Tati. São colegas generosos, com quem aprendi muito nesses quase cinco anos. Devo a todos inúmeras leituras de artigos e capítulos, debates sobre o texto da tese, sugestões de bibliografia e uma interlocução constante. A amizade que nutrimos fez do ambiente acadêmico menos árido e da experiência da pesquisa menos solitária. Sorte a minha tê-los. Que sigamos sempre próximos.

Ao Carlos Lima Jr. devo um agradecimento especial. Desde 2010, quando passamos juntos pelo processo seletivo do mestrado, Carlos nunca deixou de estar próximo. Foi quem me ensinou a desvendar os caminhos nunca óbvios dos arquivos e, assim, me transmitiu a paixão por eles. As incursões ao século XIX não teriam o mesmo sabor sem sua interlocução no compartilhamento das descobertas e desventuras dos documentos. Foi durante uma viagem de pesquisa que fizemos juntos ao Paraguai, em 2013, que o projeto deste doutorado tomou corpo. Com sua generosidade ímpar, Carlos leu e opinou sobre o texto da tese em mais de um momento, dando valiosas contribuições. Além da parceria acadêmica, construímos uma amizade que levo para a vida toda.

À equipe editorial da Revista Cadernos de Campo (2015/2016) agradeço pelo aprendizado coletivo e pela amizade construída entre uma reunião e outra.

Quem pesquisa em arquivo sabe o quanto o sucesso ou insucesso das incursões se devem, em grande medida, aos pesquisadores e funcionários das instituições. Tive a sorte de cruzar com pessoas que me ajudaram muito nesse sentido e, sem poder citar a todos, sou grata à Comandante Miriam Benevenuto, do Acervo e Reserva Técnica da Diretoria de Patrimônio Histórico e Documentação da Marinha; ao Ricardo do Museu Paulista; à Julia Kovensky do Instituto Moreira Salles; à Rita Coitinho e Fernando Boppre do Museu Victor Meirelles; à Thaís Freitas do Arquivo Histórico do Museu Nacional de Belas Artes; à Daniella dos Santos do Arquivo Histórico do Museu Histórico Nacional.

Na viagem de pesquisa que fiz ao Paraguai em 2015, contei com o apoio Embaixada do Brasil, através do Conselheiro Diplomático André Heráclito do Rego, a quem agradeço por me auxiliar durante a estada naquele país. Agradeço ainda a Rubén Capdevila, então diretor da Biblioteca Nacional de Asunción, que me franqueou o acesso aos acervos daquela instituição, me apresentou documentos valiosos e me orientou sobre a produção historiográfica paraguaia sobre a guerra. À sra. Regina Duarte, diretora do Museo Nacional de Bellas Artes de Asunción, agradeço pelo suporte dado à pesquisa na reserva técnica e arquivos desta instituição.

Das pesquisas que fiz no Uruguai e na Argentina, agradeço especialmente a Andrés Azpiroz, do Museo Histórico Nacional de Montevideo; à Cecilia García, da Gestión de conservación e archivo do Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires; à Sofia Oguic do Archivo do Museo Histórico Nacional de Buenos Aires e à Maria Ximena Iglesias do Archivo histórico do Museo Mitre.

Os amigos são parte importante desse processo, a quem não posso deixar de agradecer. Thiago e Mari, por me acolherem em um momento sensível; Lelê pela tranquilidade e leveza que trouxe em cada visita; Brenda e Kehl pelo amor de longa data; Nadini pela mão sempre estendida; Bia pelo exemplo e incentivo; André por ter estado sempre perto.

Ao Julio agradeço pelo incentivo primordial. Foi quem me apresentou a pesquisa como vocação e o amor pela história, parte constitutiva de quem sou hoje.

À Marieta, melhor gata, pela companhia gentil e imprescindível nos longos períodos de reclusão. Ao Cosmos, que chegou sem nenhuma sutileza e animou a casa nos meses de escrita.

Ao meu pai, por todo amor e apoio que nunca faltaram e por me lembrar sempre que a vida não se mede pelos títulos. À Marga, Fefa e Alê pelo amor e pela torcida.

Ao Ric(ardo), pelo carinho e pelos fones anti-ruídos.

À Nana, pelas cobranças duras e certeiras e pelo incentivo que me impulsionou a sempre seguir, mesmo quando eu não sabia por onde. Além disso, agradeço à ação de “resgate” em Montevideo, quando me vi em “apuros logísticos” durante a pesquisa. Do tipo de coisa que só uma irmã protetora e amorosa faria.

Minha mãe é a grande responsável por tudo isso. Sua paixão pelo ensino e pesquisa me marcaram desde a infância e sua trajetória de mais de 38 anos na UFRGS como docente é o melhor exemplo de dedicação acadêmica e compromisso público que se pode ter. Seu apoio sempre constante e sua companhia na reta final foram decisivos para o bom termo dessa jornada. Foi ainda a primeira leitora de cada uma dessas páginas e, indo além dos elogios efusivos, resultantes das inevitáveis distorções geradas pelas lentes maternas, me ajudou com valorosas sugestões para o texto.

À Terra Foundation for American Art agradeço pela bolsa que possibilitou o estágio sanduíche realizado na Universidade de Princeton e as viagens para pesquisa em arquivos de Nova Iorque, Washington, Filadelfia e Richmond, nos Estados Unidos, financiadas pela “Research Travel Grant to the United States, 2016».

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

É preciso dizer, por fim, que se os méritos desse trabalho devem ser compartilhados com as pessoas e instituições citadas, as falhas nele contidas são todas de minha exclusiva responsabilidade.

Nós não estamos diante das imagens; estamos no
meio delas, como elas estão no meio de nós. A
questão é saber como circulamos entre elas, como as
fazemos circular.

Jacques Rancière

RESUMO:

STUMPF, Lúcia Klück. **Fragmentos de guerra:** Imagens e visualidades da guerra contra o Paraguai (1865-1881). 2019. Tese (Doutorado) – Departamento de Antropologia. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH/USP).

A tese apresenta uma análise sobre registros visuais produzidos no âmbito da Guerra do Paraguai (1864-1870), evento que envolveu Brasil, Argentina e Uruguai em luta contra o Paraguai, em uma conjuntura de consolidação de projetos nacionais na América do Sul. A natureza histórica do conflito é por si propícia à criação de imagens e imaginários. Além disso, a eclosão da guerra ocorreu em um momento em que o estatuto do olhar estava em debate, aliado a uma intensa transformação das tecnologias de reprodução e circulação de imagens. Nesse sentido, buscou-se compreender as imagens analisadas a partir do regime de visualidade em que estavam inseridas. Ou seja, não apenas quanto ao seu conteúdo aparente, mas em suas relações de produção, circulação, consumo e agenciamento. Fundamentado em indícios sobretudo gráficos, este trabalho intenta desvelar práticas visuais em voga a partir do exame do percurso social das imagens, em seus cruzamentos entre tecnologia e estética. Para isso, são analisados quatro conjuntos imagéticos que suscitam questões distintas, sem induzir uma relação de causalidade entre eles. Dos aspectos principais ressalta-se: um deslocamento de usos e sentidos dos desenhos militares a partir da cobertura feita pela imprensa ilustrada do Rio de Janeiro; a sobreposição do conteúdo científico e militar da expedição ao Mato Grosso, analisada a partir do álbum de desenhos de Alfredo Taunay; a natureza iminentemente múltipla das imagens produzidas para o mercado editorial pelo artista suíço Adolf Methfessel; a emergência dos debates raciais na crítica de arte que acompanhou a Exposição Geral de Belas Artes de 1879, associada à falta de prática de ver e representar o negro nas pinturas de história de grande monta. Do exame de fragmentos visuais da guerra, buscou-se historicizar os modos de ver e de fazer ver de um evento que, dessa forma, se demonstra também produtivo e criador, para além dos efeitos nefastos cujas consequências são sentidas até os dias atuais.

Palavras-chave: Antropologia. Cultura Visual. Guerra do Paraguai (1864-1870). Guerra da Tríplice Aliança (1865-1870). História Cultural.

ABSTRACT:

STUMPF, Lúcia Klück. **Fragments of war:** Images and visualities of the war against Paraguay (1865-1881). 2019. Thesis (PhD in Social Anthropology) – Faculty of Philosophy, Languages and Literature, and Human Sciences, University of São Paulo (FFLCH/USP).

This thesis presents an analysis of visual records produced on the scope of the Paraguayan war (1864-1870), an event in which Brazil, Argentina and Uruguay engaged on a fight against Paraguay, while nationalist projects were being established in South America. The historical nature of the conflict is for itself worth of the creation of images and imaginaries. Furthermore, the war outbreak occurred on a time that the constitution of the gaze was under debate, alongside to an intense technology transformation on image reproduction and circulation. In this regard, we aimed to ponder the images through the visual system in which they were inserted. In other words, not only concerning its apparent content but also its production, circulation, consumption and agency relationships. Primarily based on graphic media, this work aims to unveil visual practices in vogue through the analysis of the social path of the images, and its crossings between technology and aesthetics. This required the analysis of four image sets that raise different questions, with no induction of a causality relation between them. Among their main aspects, we emphasize: a displacement of use and sense of the military drawings by Rio de Janeiro's illustrated press coverage; the scientific and military conflict overlap of the Mato Grosso expedition, by the analysis of Alfredo Taunay's drawing albums; the imminently multiple nature of images by Swiss artist Adolf Mithras produced to the publishing market; the racial debate rising on art criticism that followed the General Exhibition of Fine Arts of 1879, associated to the lack of practices of seeing and representing the Negro on great monumental historical paintings. We have aimed to historicize the ways of seeing and make to see through the examination of visual fragments of the war, thus, showing its productive and creative side, in addition to the nefarious effects and consequences felt to the present day.

Keywords: Anthropology. Visual Culture. Paraguayan War (1864-1870). War of the Triple Alliance (1865-1870). Cultural History.

RESUMEN:

STUMPF, Lúcia Klück. **Fragmentos de guerra:** Imágenes y visualidades de la guerra contra el Paraguay (1865-1881). 2019. Tesis doctoral. Departamento de Antropología. Facultad de Filosofía, Letras y Ciências Humanas de la Universidad de São Paulo (FFLCH/USP).

La tesis presenta un análisis sobre registros visuales producidos en el marco de la Guerra del Paraguay (1864-1870), un evento que enfrentó a Brasil, Argentina y Uruguay contra Paraguay, en un momento en el que se consolidaban los proyectos nacionales en América del Sur. La naturaleza histórica del conflicto es en sí misma propicia a la creación de imágenes e imaginarios. Además, la eclosión de la guerra ocurrió en un momento en que el estatuto de la mirada estaba en debate, en un contexto de una intensa transformación de las tecnologías de reproducción y de circulación de imágenes. En ese sentido, se buscó comprender las imágenes analizadas a partir del régimen de visualidad en que estaban situadas. Es decir, no sólo en cuanto a su contenido evidente, sino en sus relaciones de producción, circulación, consumo e intermediación. Fundamentado principalmente en indicios gráficos, este trabajo intenta exponer prácticas visuales en boga a partir del examen del recorrido social de las imágenes, en sus cruces entre tecnología y estética. Para ello, sin establecer una relación de causalidad; se analizan cuatro conjuntos de imágenes que suscitan cuestiones distintas. Entre los aspectos principales se resaltan: un desplazamiento de usos y sentidos de los dibujos militares a partir del cubrimiento hecho por la prensa ilustrada de Río de Janeiro; la superposición del contenido científico y militar de la expedición al Mato Grosso, analizada a partir del álbum de dibujos de Alfredo Taunay; la naturaleza inminentemente múltiple de las imágenes producidas para el mercado editorial por el artista suizo Adolf Methfessel y la emergencia de los debates raciales en la crítica de arte que acompañó a la Exposición General de Bellas Artes de 1879, asociada a la falta de práctica de ver y representar al negro en las pinturas históricas de gran formato. Del examen de fragmentos visuales de la guerra, se buscó poner en perspectiva histórica los modos de ver y de hacer ver de un evento que, se demostró ser productivo y creador, más allá de los efectos nefastos cuyas consecuencias se perciben hasta los días de hoy.

Palavras Clave: Antropología. Cultura Visual. Guerra del Paraguay (1864-1870). Guerra de la Triple Alianza (1865-1870). Historia Cultural.

LISTA DE IMAGENS

CAPÍTULO 1:

Imagem 1: O balão, obstáculo do amor: (Henrique Fleiuss, <i>Semana Ilustrada</i> , n. 219. p. 1752).....	55
Imagem 2: Premier résultat de photographie aérostatique en 1868, antidade « 1858 » (Félix Nadar, 1868. Bibliothèque de France).....	56
Imagem 3: Félix Nadar in the Gondola of a Balloon (Félix Nadar, aprox. 1863. Getty Museum).....	56
Imagem 4: Nadar elevating the photograph to the height of art (Honoré Daumier, 1863. Le Boulevard).....	56
Imagem 5: Balão. (<i>Bazar Volante</i> , ano 4, n. 11. Rio de Janeiro, dez. 1866)	56
Imagem 6: Balão. (<i>Arlequim</i> , ano 1, n. 33. Rio de Janeiro, dez. 1867)	56
Imagem 7: Vista geral do Theatro da Guerra. Feita a voo de pássaro pelo aeronauta americano o sr. James Allen (James Allen. <i>A Vida Fluminense</i> , março 1868)	57
Imagem 8: Cara feia al inimigo (<i>El centinela</i> , 8 de agosto 1867. Ano 1, n. 16, p. 3)	62
Imagem 9: Union aeronaut Thaddeus Lowe's observation balloon aloft, spying on Confederate fortifications and camps near Yorktown (Virginia, Spring 1862. National Air and Space Museum - Smithsonian Institution.).....	64
Imagem 10: Planta de Humaitá e terrenos adjacentes com a linha de sítio ocupada pelo exército aliado, demonstrando igualmente a expedição aliada pelo Chaco no dia 30 de abril de 1868 (Major R. A. Hodasiewicz, Suplemento <i>Semana Ilustrada</i> . 1868)	66
Imagem 11: Diário relativo à Guerra do Paraguai. (André Rebouças, Manuscrito. 1866. P. 441. Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro).....	73
Imagem 12: Diário relativo à Guerra do Paraguai. Diário relativo à Guerra do Paraguai. (André Rebouças, Manuscrito. 1866. P. 446. Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro)	74
Imagem 13: Diário relativo à Guerra do Paraguai. Diário relativo à Guerra do Paraguai. (André Rebouças, Manuscrito. 1866. P. 441. Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro)	75
Imagem 14: Diário relativo à Guerra do Paraguai. (André Rebouças, Manuscrito. 1866. Contracapa. Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro).....	75
Imagem 15: Diário relativo à Guerra do Paraguai. (André Rebouças, Manuscrito. 1866. P. 482. Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro).....	75
Imagem 16: Cópia do esboço de Paysandú e suas fortificações levantado pelo 1º tenente da armada A. S. Teixeira (Suplemento <i>Semana Ilustrada</i> , n. 213, 8 de jan. 1865)	77
Imagem 17: Guerra do Paraguay (Ângelo Agostini. <i>Vida Fluminense</i> , n. 15, 11 abr. 1868 p.170).....	79
Imagem 18: Actualités (1867) (<i>Bata-clan</i> , n. 30, 21 dez. 1867 p. 233).....	79
Imagem 19: Planta do Sítio de Humaitá pelo Chaco. Levantada por ordem do Visconde de Inhaúma por I. M. Guimarães (Suplemento <i>Semana Ilustrada</i> , ago. 1868)	80

Imagem 20: Planta Topográfica de uma parte do Paraguai. Mostrando a cidade de Assunção e as fortificações que a defendem (<i>Vida Fluminense</i> . n. 13, 28 mar. 1868. P. 147)	80
Imagem 21: Esboço da Fortaleza do Timbó. Desenhada pelo Sr. Tenente-coronel Conrado da Silva Bitancourt e obsequiosamente oferecida à <i>Semana Ilustrada</i> pelo sr. marechal d'exercito José Maria da Silva Bitancourt (<i>Semana Ilustrada</i> , n. 407, 27 set. 1868).....	81
Imagem 22: Planta do ponto de Tajy. Acima da fortaleza de Humaitá cinco léguas, e acima da guarda de Lauréles uma milha, levantada pelo 1º tenente do batalhão de engenheiros Manoel Peixoto Cursino do Amarante, comandante da companhia de pontoneiros. (<i>Semana Ilustrada</i> , n. 380, 22 mar. 1868. pp. 3837).....	81
Imagem 23: Capa. (<i>Ba-ta-clan</i> , n. 6, 2 jul. 1867).....	82
Imagem 24: Mitre, Caxias e López. (<i>Sentinela do Sul</i> , n.8, 25 ago. 1867, p. 60).....	82
Imagem 25: “Esboço memorial da Praça de Piribebuy. Atacada e tomada à viva força a 12 de agosto de 1869. Desenhado pelo Coronel Conrado Maria da Silva Bitancourt e obsequiosamente oferecido pelo Marechal de Exército Conselheiro José Maria da Silva Bitancourt. (Vide as explicações no texto)”. (<i>Semana Ilustrada</i> , n. 463. 1869. p. 3704).....	83
Imagem 26: Batalha do Yatay. A 17 de agosto de 1865. Dada na planura do Yatay. (Suplemento <i>Semana Ilustrada</i> , 1865)	84
Imagem 27: Pantheon da Vida Fluminense. N. 10. Dr. Cândido Mendes de Almeida. (Ângelo Agostini. <i>A Vida Fluminense</i> , n. 40. 3 out. 1868. p. 480).....	86
Imagem 28: Vista de uma parte de Assunção tirada de bordo de um dos monitores pelo 2º tenente José Carlos de Carvalho imediato do monitor Rio Grande (<i>Vida Fluminense</i> , n. 54. 9 jan. 1869. p. 798).....	87
Imagem 29: Vista de uma parte das baterias, fortificações e armazéns de Humaitá, tomada de bordo do encouraçado Lima Barros no dia 5 de setembro de 1867. Vista dos barrancos e fortificações de Curupaiti, tomada de bordo do vapor Princesa (<i>Vida Fluminense</i> , n. 12. 21 mar. 1868)	88
Imagem 30: Vistas das margens do Rio Paraná. (<i>Semana Ilustrada</i> , n. 357, 13 out. 1867. p. 2853)	90
Imagem 31: Barraca e mangrullo do Exm. Sr. Marques de Caxias em Parê-Cué, segundo um desenho com que fomos obsequiados pelo distinto coronel de engenheiros José Joaquim Rodrigues Lopes (<i>A Vida Fluminense</i> , n. 49. 5 dez 1868, p. 568).....	91
Imagem 32: O exército brasileiro passando o rio Juqueri no Uruguai em 15 de julho de 1865. (<i>Semana Ilustrada</i> , n.271. 18 de fevereiro de 1866. p 3063-64).....	92
Imagem 33: Acampamiento de Sta. Lucia. 1865 (Cândido Lopez, Archivo del Museo Nacional de Bellas Artes)	93
Imagem 34: Vistas de Paissandu depois da tomada da praça. Fotografadas do natural e obsequiosamente oferecidas à <i>Semana Ilustrada</i> pelo Ilm. e Exm. Sr. Vianna de Lima (Suplemento <i>Semana Ilustrada</i> , 1865)	94

Imagem 35: Fortaleza de Humaitá. Estas vistas foram obsequiosamente mandadas à <i>Semana Ilustrada</i> pelo Sr. Coronel José Joaquim de Lima e Silva (Suplemento <i>Semana Ilustrada</i> , 1868).....	94
Imagem 36: Ruínas da igreja de Humaitá. Vista do lado do rio. Desenhada pelo sr. professor da Academia de Belas Artes Victor Meirelles de Lima. (Suplemento <i>Semana Ilustrada</i> , 1868)	96
Imagem 37: Interior de Humaitá. Perfil das baterias descobertas.(<i>Semana Ilustrada</i> , n. 401. 16 ago. 1868. p. 3203).....	99
Imagem 38: Forma geral do torpedo paraguaio, mostrando as quatro alavancas compensoras e as pontas dos pistões, as boias e a pedra que equilibra o torpedo em certa profundidade. (<i>Semana Ilustrada</i> n. 292, 15 jul. 1866. p. 3232).....	100
Imagem 39: Um outro torpedo paraguaio. (<i>Semana Ilustrada</i> n. 294. 29 jul 1866. P. 2351)	100
Imagem 40: Um novo torpedo, achado no dia 2 de outubro pelo comandante do patacho Iguassu. (<i>Semana Ilustrada</i> n. 308. 4 nov. 1866. P. 2462).....	102
Imagem 41: Desenhos dos torpedos mandados pelo guarda-marinha Henrique Pinheiro Guedes a quem agradecemos também alguns detalhes da planta. (<i>Semana Ilustrada</i> . Suplemento. 6 out. 1867.)	102
Imagem 42: Aspecto do Rio Paraguai (<i>Arlequim</i> n. 33. 15 dez. 1867. P. 4)	103
Imagem 43: Estudos submarinhos pelo engenheiro José da Câmara - o Tere do Navalis (<i>Bazar Volante</i> n. 43. 15 jul. 1866. P. 4).....	103
Imagem 44: Navio e torpedo. (Revista do Instituto Politécnico Brasileiro. Tomo III, fevereiro de 1874. P. 131-32).....	105
Imagem 45: Teatro da guerra. Combate naval do dia 11 de junho de 1865. (Wandenkolk. <i>Semana Ilustrada</i> , n. 243, 6 ago. 1865. P. 1941)	110
Imagem 46: Plano da batalha naval do Riachuelo, dada a 11 de junho de 1865. (A. L. V. Hoonholtz, <i>Semana ilustrada</i> , n. 244, 13 ago. 1865. P. 1947).....	110
Imagem 47: Episódios do dia 11 de junho de 1865 (M. A. de Castro Menezes. <i>Semana Ilustrada</i> , n. 248, 10 set. 1865. P. 1980)	111
Imagem 48: Episódios do dia 11 de junho de 1865 (M. A. de Castro Menezes. <i>Semana Ilustrada</i> n. 250, 24 set. 1865. P. 1996)	111
Imagem 49: Episódio do dia 11 de junho de 1865 (Antônio Luiz von Hoonholtz. <i>Semana Ilustrada</i> n. 247, 3 set. 1865. P. 1975)	113
Imagem 50: Episódio do dia 11 de junho de 1865 (Antônio Luiz von Hoonholtz. <i>Semana Ilustrada</i> n. 249, 17 set. 1865. P. 1991).....	113
Imagem 51: Instrumentos óticos da Coleção Visconde de Inhaúma. Reserva Técnica do Museu Naval da Marinha do Brasil.	116

Imagem 52: Antônio Luiz von Hoonholtz. 1º tenente da armada; comandante da canhoneira Araguari, e desenhista dos importantes quadros, que se publicam na Semana (H. F. [Henrique Fleiuss] <i>Semana Ilustrada</i> , n. 248. 10 set. 1865. P. 1979)	118
Imagem 53: O nosso desenhista A. L. von Hoonholtz, comandante da canhoneira Araguari, passando as baterias de Cuevas e desenhando-as com o maior sangue frio. (H. F. [Henrique Fleiuss] <i>Semana Ilustrada</i> , n. 250. 24 set. 1865. P. 1995).....	118
Imagem 54: Batalha naval de Riachuelo (Antônio Luiz von Hoonholtz, Suplemento <i>Semana Ilustrada</i> , n. 252. 8 out. 1865).....	120
Imagem 55: Passagem das Mercedes (Antônio Luiz von Hoonholtz, Suplemento <i>Semana Ilustrada</i> , n. 252. 8 out. 1865).....	122
Imagem 56: Passagem de Cuevas (Antônio Luiz von Hoonholtz, Suplemento. <i>Semana Ilustrada</i> , n. 265. 32 dez. 1865)	123
Imagem 57: Acampamento de infateria(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). (Suplemento <i>Semana Ilustrada</i> , 1865)	125
Imagem 58: Ilha em frente de Paysandu. Aonde se refugiarão (sic) as famílias residentes na cidade (H. F. [Henrique Fleiuss] <i>Semana Ilustrada</i> , n. 222. 12 mar. 1865. p. 1776)	126
Imagem 59: Ataque general a Paysandu. Juan Manoel Blanes, 1865. Óleo sobre tela, 1865.	128
Imagem 60: Interior da barraca do capitão A. G. de Andrade Pinto, Secretário militar do comando em chefe do Exército Imperial. 18 de março de 1866. Barraca e ramada do general M. I. Osório no acampamento do Tala-Corá, distante três léguas do Passo da Pátria (Lisboa, <i>Semana Ilustrada</i> , n. 282. 6 abr. 1866, p. 3151).....	129
Imagem 61: Vistas do Paraguai. Obsequiosamente oferecidas à <i>Semana Ilustrada</i> pelo capitão de mar e guerra Bernardo Alves de Moura Bernardo Alves de Moura. (<i>Semana Ilustrada</i> , n. 411. 25 out. 1868. pp. 3284-85).....	130
Imagem 62: Episódios da guerra contra o Paraguai. Sua majestade o Imperador, não obstante o intenso frio que fazia, tira dos ombros a capa e cobre com ela um soldado que estava inteiriçado. (H. F. [Henrique Fleiuss], <i>Semana Ilustrada</i> , n. 252. 8 out. 1865. p. 2012)	131
Imagem 63: Na campanha (a céu aberto). - O que se fará a esta hora na corte? - Deus o sabe! Na câmara, certamente, dão de língua os deputados. - Poderá! É tão bom conversar de uma poltrona... - Por falar em poltronas, se amolássemos as canelas?! - E a pátria que nos - <i>olha?</i> - Olha?...o <i>tempo</i> - está tão escuro! (<i>Semana Ilustrada</i> , n. 342).....	132
Imagem 64: Campanha do Uruguay. Tomada de Paysandu no dia 2 de janeiro de 1865. (H. F. [Henrique Fleiuss] Suplemento <i>Semana Ilustrada</i> , 1865)	133
Imagem 65: Guerra do Paraguai. Episódio noturno. (<i>A Vida Fluminense</i> , n. 7. 15 fev. 1868. P. 75).....	134

Imagem 66: Episódios da guerra do sul. O 1º tenente Francisco de Paula Telles de Menezes passou a barranca no seu posto – a culatra do rodizio de ré. Entorno da roda do leme havia uma trincheira, formada de sacos de farinha. Uma bala de 30 furou um dos sacos e lançando longe muita farinha, alguma a qual polvilhou o bravo, obrigou-o a exclamar: ‘Enquanto outros se cobrem de glória, eu me cubro de farinha’. (<i>Semana Ilustrada</i> , n. 262. 17 set. 1865. P. 2091).....	136
Imagem 67: Episódios da guerra do sul (<i>Semana Ilustrada</i> n. 297. 19 ago. 1866. p. 2373).....	137
Imagem 68: O capitão Joaquim Pantaleão Telles de Queiros (<i>Semana Ilustrada</i> n. 400 9 ago. 1868. P. 3198).....	137
Imagem 69: Episódio da passagem e tomada da ponte sobre o arroio Itororó, no dia 6 de dezembro de 1868 (Ângelo [Agostini], <i>Vida Fluminense</i> , n. 53. 2 jan.1869. p. 696-97).....	138
Imagem 70: Reconhecimento de 16 de julho de 1868. (<i>Semana Ilustrada</i> , n. 402. 23 ago. 1868. p. 3212-13).....	139
Imagem 71: US Pawnee Sloop-of-war deck gun. From a sckech by A. Waud (<i>New York Illustrated News</i> . 1861. New York Historical Society, Print Room).....	148
Imagem 72: “The bombardment of Fort Sumter, as seen through the “look-out” in the pilot-house of one of the Monitor”. (<i>Frankie Leslie’s Illustrated News Paper</i> , N. 397, 9 mai. 1863. New York Historical Society, Print Room).....	149
Imagem 73: Tipos paraguaios (<i>A Vida Fluminense</i> , n. 42. 17 de out. 1868. p. 496).....	153

CAPÍTULO 2

Imagem 74: Folha de rosto: <i>Viagem Pitoresca ao Matto Grosso</i> . (Alfredo Taunay).....	165
Imagem 75: Matriz de Uberaba (em construção). <i>Viagem Pitoresca ao Matto Grosso</i> . (Alfredo Taunay) ..	170
Imagem 76: Igreja de Monte Alegre, Província de Minas Gerais. <i>Viagem Pitoresca ao Matto Grosso</i> . (Alfredo Taunay)	170
Imagem 77: Acampamento nas Taipas. 10 de abril de 1865 (A. Taunay)	171
Imagem 78: Pouso do Catingueiro. S. Paulo. 4 de julho de 1865. <i>Viagem Pitoresca ao Matto Grosso</i> . (Alfredo Taunay)	174
Imagem 79: Margem esquerda do rio Parahyba. 19 de setembro de 1865. <i>Viagem Pitoresca ao Matto Grosso</i> . (Alfredo Taunay)	176
Imagem 80: Serra da Cabelleira. 27 de outubro de 1865. <i>Viagem Pitoresca ao Matto Grosso</i> . (Alfredo Taunay).....	178
Imagem 81: Álbum do 2º Barão de Taunay (Félix Taunay, 1835).....	179
Imagem 82: Pouso Santa de Bárbara, Burity (<i>Mauritia vinífera</i>) (A. Taunay)	181

Imagem 83: Pouso do Jatobá na Província de Goiás. 8 de novembro de 1865. <i>Viagem Pitoresca ao Matto Grosso</i> . (Alfredo Taunay).	182
Imagem 84: Montagem de quatro páginas do álbum. <i>Viagem Pitoresca ao Matto Grosso</i> . (Alfredo Taunay).	184
Imagem 85: Montagem de duas páginas do álbum. <i>Viagem Pitoresca ao Matto Grosso</i> (Alfredo Taunay)	185
Imagem 86: Pouso das Torres. 2 de dezembro de 1865. <i>Viagem Pitoresca ao Matto Grosso</i> . (Alfredo Taunay).	186
Imagem 87: Vista do acampamento nas Torres. (A. Taunay).	186
Imagem 88: O Barracão dos engenheiros no Coxim (A. Taunay, 1866)	189
Imagem 89: Acampamento da cavalaria em Coxim (A. Taunay, 1866).	189
Imagem 90: O rio Taquari no lugar da passagem. 76 braças de largura. Profundidade para canoa grande. <i>Viagem Pitoresca ao Matto Grosso</i> . (Alfredo Taunay).	191
Imagem 91: Píncaros isolados da serra de Maracajá[...] (A. Taunay, 1866)	192
Imagem 92: Morros (A. Taunay, 1866)	194
Imagem 93: Cena índia (A. Taunay, 1866)	197
Imagem 94: Cerimônia religiosa dos índios chanés (A. Taunay)	198
Imagem 95: Aldeamento de Pirainha (Taunay, A.)	199
Imagem 96: Tipos índios (A. Taunay)	201
Imagem 97: Peixes dos rios do Mato Grosso (A. Taunay)	201
Imagem 98: Tropas brasileiras subindo o Aquidauana (A. Taunay, 1866)	205
Imagem 99: Margem direita do rio Taboco, onde foi sepultado o Engenheiro Chichorro da Gama (A. Taunay)	207
Imagem 100: Cemitério dos paraguaios e Estacada. <i>Viagem Pitoresca ao Matto Grosso</i> . (Alfredo Taunay).	208
Imagem 101: Incêndio do quartel de Miranda. <i>Viagem Pitoresca ao Matto Grosso</i> . (Alfredo Taunay).	210
Imagem 102: Rio Aquidauana (Província de Mato Grosso). <i>Viagem Pitoresca ao Matto Grosso</i> . (Alfredo Taunay).	212
Imagem 103: Margem esquerda do Rio Grande, divisa entre as províncias de São Paulo e Minas. <i>Viagem Pitoresca ao Matto Grosso</i> . (Alfredo Taunay).	215
Imagem 104: Rio Grande (A. Taunay, 1867)	215
Imagem 105: Capa do álbum <i>Viagem Pitoresca ao Matto Grosso</i> .	217
Imagem 106: Reprodução de página do livro <i>Viagem ao Redor do Brasil</i> .	237
Imagem 107: A serra da cabeleira (desenho do sr. Taunay). <i>Viagem ao Redor do Brasil</i> .	238
Imagem 108: Rio Grande (desenho do sr. Taunay). <i>Viagem ao Redor do Brasil</i> .	239

Imagem 109: Torres. <i>Viagem ao Redor do Brasil</i>	240
Imagem 110: Paysage du Matto Grosso – vue prises des bords de l'Aquidauana. Reproduzido de <i>Nouvelle Geographie Universelle</i>	249

CAPÍTULO 3

Imagem 111: Capa do caderno: “Krieg in Paraguay” (Adolf Methfessel)	266
Imagem 112: <i>Krieg in Paraguay</i> . (Adolf Methfessel).....	267
Imagem 113: <i>Krieg in Paraguay</i> . (Adolf Methfessel).....	267
Imagem 114: Adolfo Methfessel dibujando em viaja a los campos de batalla del Paraguay. “El correo de Ultramar”. 1866. (Reproduzido conforme publicado em <i>Boletín</i>)	270
Imagem 115: Humayta (A. Methfessel, <i>Krieg in Paraguay</i> . 1868.).....	275
Imagem 116: Travessia de un bañado (A. Methfessel, <i>Krieg in Paraguay</i> . 1868)	276
Imagem 117: Acampamiento [sic] do Coronel José Francisco da Silva Júnior. (A. Methfessel, <i>Krieg in Paraguay</i> . 1868).....	277
Imagem 118: Santa Tereza (Chaco) (A. Methfessel, <i>Krieg in Paraguay</i> . 1868).....	278
Imagem 119: El vapor Cristalboa [sic] (A. Methfessel, <i>Krieg in Paraguay</i> . 1868).....	279
Imagem 120: La iglesia Catedral (A. Methfessel, <i>Krieg in Paraguay</i> . 1868).....	280
Imagem 121: Sierra Paraí e Mirador de la avanzada de las Palmas (A. Methfessel, <i>Krieg in Paraguay</i> . 1868)	281
Imagem 122: Loma Valentina (A. Methfessel, <i>Krieg in Paraguay</i> . 1868)	282
Imagem 123: Ataque por Gl. Osório em Humaitá 18 julio de 1868 (A. Methfessel, <i>Krieg in Paraguay</i> . 1868).....	283
Imagem 124: El Cuarte Gl. de S. E. Sñr. Marques de Caxias em Tuyu-Cuê (A. Methfessel, <i>Krieg in Paraguay</i> . 1868).....	284
Imagem 125: Morada do General em Chefe em Tuyu-Cuê (Carlos Cesar. Fotografia impressa sobre papel albuminado. 9,6 x 16cm. Colada sobre cartão-suporte 23,6 x 34,5 cm).....	284
Imagem 126: La morada del consejo de S. E. el Gal. Caxias em Tuyu-Cuê (A. Methfessel, <i>Krieg in Paraguay</i> . 1868).....	287
Imagem 127: Morada do Cons. Dias da Motta Sec. Do Gen. Em Chefe Marquês de Caxias em Tuy-Cuê. (Fotografia, impressa sobre papel albuminado)	287
Imagem 128: Humaytá del lado Paso-Pucu (A. Methfessel. Lit. Pelvilain. s/d. 35x22 cm. Acervo da Biblioteca Nacional del Paraguay. Col. Enrique Solano Lopez).....	290
Imagem 129: El cuartel de S. E. el General B. Mitre em Tuyuti (A. Methfessel. Lit. Pelvilain. s/d. 35x22 cm. Acervo da Biblioteca Nacional del Paraguay. Col. Enrique Solano Lopez).	292
Imagem 130: Fotografia Bate y Cia.	292

Imagem 131: Maloca. Habitação dos índios Ticunas (A. Frisch, Fotografia, 1867).....	293
Imagem 132: Habitação dos Apiacas no Juruena (H. Florence. Litografia).....	293
Imagem 133: Salida de la Armada Brasileira de Tuyuti (A. Methfessel. Lit. Pelvilain. s/d. 35x22 cm. Acervo da Biblioteca Nacional del Paraguay. Col. Enrique Solano Lopez)	294
Imagem 134: Iglesia de Villeta convertida en hospital de sangre paraguayo (A. Methfessel).....	295
Imagem 135: Iglesia y hospital para los paraguayos - Villeta (A. Methfessel, <i>Krieg in Paraguay</i> . 1868) ...	295
Imagem 136: La caballeria gloriosa del Gal. Osósio (A. Methfessel)	298
Imagem 137: Las bocas del lobo em Paso-Pucú (A. Methfessel. Lit. Pelvilain. s/d. 35x22 cm. Acervo da Biblioteca Nacional del Paraguay. Col. Enrique Solano Lopez).....	299
Imagem 138: Bosquejos de la Guerra del Paraguay (Reproduzido de A. Amerlan, 1904).....	300
Imagem 139: Viva la Legion Militar! Toma de la Loma Valentina por los aliados. (A. Methfessel. Lit. Pelvilain. s/d. 35x22 cm. Acervo da Biblioteca Nacional del Paraguay. Col. Enrique Solano Lopez) ...	301
Imagem 140: La Bateria de Londres. Humaytá (A. Methfessel. Lit. Pelvilain. s/d. 35x22 cm. Acervo da Biblioteca Nacional del Paraguay. Col. Enrique Solano Lopez).....	303
Imagem 141: La bateria de Londres. Humaytá (A. Methfessel. Lit. Pelvilain. s/d. 35x22 cm. Acervo da Biblioteca Nacional del Paraguay. Col. Enrique Solano Lopez).....	304
Imagem 142: Bateria Londres em Humaitá.....	304
Imagem 143: El nuevo Palácio de Lopez em Asuncion (A. Methfessel, <i>Krieg in Paraguay</i> . 1868).....	306
Imagem 144: El Palácio Nuevo em Asuncion (A. Methfessel. Lit. Pelvilain. s/d. 35x22 cm. Acervo da Biblioteca Nacional del Paraguay. Col. Enrique Solano Lopez).....	306
Imagem 145: O Palácio de Assunção (fotografia de Carlos Cesar).....	306
Imagem 146: Palácio de Assunção (fotografia de autor desconhecido).....	306
Imagem 147: Palacio del Gobierno de Paraguay (A. Methfessel)	307
Imagem 148: Muito bom tempo. Muito maó [sic] tempo (A. Methfessel. Lit. Pelvilain. s/d. 35x22 cm. Acervo da Biblioteca Nacional del Paraguay. Col. Enrique Solano Lopez)	308
Imagem 149: Paraguayos en la embozada (A. Methfessel, <i>Krieg in Paraguay</i> . 1868).....	311
Imagem 150: Paraguayos espiando al enemigo cerca de Tuyuti (A. Methfessel. Reproduzido de A. Amerlan, 1904)	311
Imagem 151: Retrato de los prisioneros paraguayos tomados en la Loma Valentina (A. Methfessel) ...	312
Imagem 152: Prisioneros en la Villeta (A. Methfessel, <i>Krieg in Paraguay</i> . 1868).....	313
Imagem 153: Cuartel General del Ejército Argentino. Carpa del Gal. Bartolomé Mitre - copiado del natural (J. Garmendia)	317
Imagem 154: En el comercio en Las Palmas (A. Methfessel, <i>Krieg in Paraguay</i> . 1868).....	318
Imagem 155: 3 de Noviembre de 1868. Los paraguayos sorprendidos robando en el comércio de Tuyuti (J. Garmendia).....	318

Imagem 156: Vista do Commercio em Lambaré (Fotografia).....	319
Imagem 157: Cotorro del pintor Serena (J. I. Garmendia).....	322
Imagem 158: Humaitá. Ramada del Comandante Garmendia – copiado del natural (J. I. Garmendia)	323

CAPÍTULO 4

Imagem 159: El soldado paraguayo – A los cobardes esclavos!.... basta el rebenque guaireño; á este temen mas que al cañon- darles duro! (<i>Cabichuí</i> . Ano I, ed. 2, 16 de maio de 1867).	330
Imagem 160: Morte de López (Litografia).....	331
Imagem 161: Batalha do Avaí. 1877. Pedro Américo. Óleo sobre tela, 1000 x 600 cm. MNBA/RJ.....	337
Imagem 162: Batalha de Guararapes. Victor Meireles. 1879. Óleo sobre tela, 923x 494 cm. MNBA/RJ	338
Imagem 163: Retrato de Henrique Dias. Anônimo. 1709. Óleo sobre tela, 96 x 70 cm. Museu do Estado de Pernambuco.....	358
Imagem 164: Retrato do Intrépido Marinheiro Simão, Carvoeiro do Vapor Pernambucana. José Correia de Lima. 1853. Óleo sobre tela, 93 x 72 cm. MNBA/RJ.....	360
Imagem 165: Batalha Naval do Riachuelo. Victor Meirelles, 1882/83. Óleo sobre tela, 400 x 800 cm. MHN/RJ	365
Imagem 166: Passagem de Humaitá. Vitor Meirelles. 1872. Óleo sobre tela, 268 x405 cm. MHN/RJ.	366
Imagem 167: <i>Estudo para a “Batalha Naval de Riachuelo”</i> . Victor Meirelles, 1868. MNBA/RJ	369
Imagem 168: <i>Am I not a man and a brother?</i> (Josiah Wedgwood, 1787).....	370
Imagem 169: Alegoria à Lei do Ventre-livre.....	371
Imagem 170: <i>L’emancipazione dei Negri</i>	371
Imagem 171: Batalha de Campo Grande. <i>Batalha de Campo Grande</i> . 1871. Óleo sobre tela, 332 x 530 cm. MIP	378

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Imagem 172: Demarcação do local em que será inaugurada uma praça pública em memória à Batalha do Avaí. Dezembro de 2017. Divulgação da <i>Comisión del Sesquicentenario de la Epopeya Nacional</i>	408
Imagem 173: 1ro de Marzo. Dia de los héroes. Eterna Gratitud. Material de divulgação do evento realizado pela <i>Comisión del Sesquicentenario de la Epopeya Nacional</i>	410
Imagem 174: Estátua equestre de Solano Lopez	411

LISTA DE TABELAS

Tabela 1- Imagens analisadas da <i>Semana Ilustrada</i>	454
Tabela 2 - Correspondentes creditados da <i>Semana Ilustrada</i> :	459
Tabela 3 - Imagens analisadas d'A <i>Vida Fluminense</i>	461
Tabela 4 - Correspondentes creditados d'A <i>Vida Fluminense</i>	463

LISTA DE INSTITUIÇÕES PESQUISADAS

Brasil:

Arquivo Histórico do Rio Grande do Sul (AHRGS)
Arquivo Nacional (AN)
Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin (BBM)
Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro (BN)
Diretoria do Patrimônio Histórico e Documentação da Marinha do Brasil (DPHDM)
Instituto de Estudos Brasileiros da USP (IEB/USP)
Instituto Histórico e Geográfico do Brasil (IHGB)
Instituto Histórico e Geográfico do Rio Grande do Sul (IHRGS)
Instituto Moreira Salles (IMS)
Museu Histórico Nacional (MHN/RJ)
Museu Imperial de Petrópolis (MIP)
Museu Paulista da USP (MP/USP)
Museu Nacional de Belas Artes (MNBA/RJ)
Museu Victor Meirelles (MVM)

Argentina:

Biblioteca Nacional Mariano Moreno (BNMM)
Museo Historico Municipal de Buenos Aires Cornelio Saavedra (MHCS)
Museo Historico Nacional de Buenos Aires (MHN/Ar)
Museo Mitre (MM)

Paraguai:

Biblioteca Nacional del Paraguay (BNP)
Instituto de História y Museo Militar (IHMM)
Museo Nacional de Bellas Artes de Asuncion (MNBA/Py)

Uruguai:

Archivo General de la Nacion (AGN)
Museo de Bellas Artes Juan Manoel Blanes (MJMB)
Museo Historico Nacional (MHN/Uy)

Estados Unidos:

Archives of American Art – Smithsonian Museum
Frick Art Reference Library
Fireston Library – Rare Books and Print Room
Historical Society of Pennsylvania
Library of Congress – Print Room
New York Public Library – Print Room
New York Historical Society
Virginia Historical Society

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	29
-----------------	----

CAPÍTULO 1

Entre voos de pássaro e torpedos subaquáticos: a Guerra do Paraguai sob a “perspectiva militar” na imprensa ilustrada do Rio de Janeiro	46
1.1 Sobre os usos do balão: de “obstáculo de amor” a instrumento de olhar	53
1.2 O balão vai à guerra: de <i>Rhode Island</i> à Tuiuti	58
1.3 O desenho que educa o olhar: a formação dos engenheiros militares	63
1.4 Das reuniões de comando às revistas ilustradas: os mapas como estampas da guerra... ..	76
1.5 Desenho de vistas: a transformação do mapa em paisagem	86
1. 6 Vistas de ruínas: resíduos da guerra	93
1.7 Desenhos técnicos: por dentro da artilharia inimiga	98
1.8 A esquadra em cena: perspectiva e temporalidade nas estampas dos episódios navais	106
1.9 “Episódios do dia 11 de junho de 1865”: o momento capturado pelo óculo de alcance	111
1.10 Do balão ao astrolábio: a esquadra vista de cima.....	117
1.11 Cenas de acampamento: “E a pátria que nos olha? – Olha...?”	125
1.12 Cenas de batalha: sob o comando das convenções artísticas.....	132
1.13 A corte informada pela perspectiva militar	140

CAPÍTULO 2

Da paisagem à geografia: a Guerra do Paraguai como uma viagem pitoresca no álbum de desenhos de Alfredo Taunay.....	155
2.1 A expedição militar ao Mato Grosso como uma “viagem pitoresca”	160
2.2 Sobre a materialidade do álbum “Viagem Pitoresca ao Mato Grosso”	167
2.3 Notas visuais sobre a viagem.....	168
2.3.1 “Marcha das forças”: entre São Paulo e Minas Gerais	168
2.3.2 “Visões do sertão”: em terras de Goiás	177
2.3.3 “Em Mato Grosso invadido”	188
2.3.4 “Cenas de viagem”	190
2.3.5 Indígenas como personagem	195
2.3.6 De volta à marcha	204
2.3.7 “Dias de guerra e de sertão”	207
2.3.8 “Retirada de Laguna”	211
2.4 Muitas viagens em uma	214

2.5 O retorno à corte: imagens de guerra e do sertão na prosa de Taunay	226
2.6 Entre a história e a geografia: os desenhos do álbum vêm a público	233
2.6.1 Viagem ao redor do Brasil (1875-1878), de João Severiano da Fonseca.....	234
2.6.2 Catálogo e Exposição Geral de História do Brasil	241
2.6.3 A Nova Geografia Universal de Elisée Reclus.....	244
2.7 A memória da montanha.....	255

CAPÍTULO 3

A itinerância das imagens no “ <i>Álbum Methfessel: Escenas de la Guerra del Paraguay</i> ”	260
3.1 A materialidade do caderno de desenhos e os descaminhos da pesquisa sobre um naturalista suíço na guerra do Paraguai	265
3.2 “ <i>Krieg in Paraguay</i> ”: cenas de guerra e do cotidiano das tropas.....	273
3.2.1 Variedade de acabamentos (do esboço ao desenho finalizado) e de motivos (natureza e tipos)	274
3.2.2 Imagens em primeira pessoa: registros testemunhais.....	280
3.2.3 Diálogos com a fotografia: forma e conteúdo	284
3.3 “ <i>Álbum Methfessel: Escenas de la Guerra del Paraguay</i> ”: do caderno de esboços à reprodução litográfica.....	288
3.3.1 Cenas de cotidiano: os bastidores da guerra.....	291
3.3.2 Cenas de batalha	297
3.3.3 Estruturas militares e vistas de Assunção.....	302
3.3.4 Retratos de tipos	307
3.4 José Ignacio Garmendia e J. Serena: o testemunho ocular tomado de empréstimo	314
3.5 Economia visual e itinerância das imagens	324

CAPÍTULO 4

A pintura de história da Guerra do Paraguai: raça, povo e cidadania pelos pinceis da Academia Imperial de Belas Artes	329
4.1 A visualidade produzida pela Academia Imperial de Belas Artes	332
4.2 O lugar do negro em disputa	337
4.3 Raça, povo e cidadania nas pinturas de batalha de Pedro Américo e Victor Meirelles.....	340
4.4 O sentido da encomenda de Guararapes.....	345
4.5 Victor Meirelles: o negro como alegoria.....	346
4.6 A ‘Inflexível hierarquia social’	349
4.7 O ‘preto falso e extravagante’	353
4.8 Terço da Gente Preta: distintos pela exceção	357
4.9 Henrique Dias vai ao Paraguai	361
4.10 As encomendas da Marinha.....	362
4.11 O marinheiro suplicante	368

4.12 Pedro Américo: pintor da “contemporaneidade do porvir”	374
4.13 Batalha de Campo Grande: estreia na pintura pátria	376
4.14 Batalha do Avaí: “a própria guerra sobrecarregada de todos seus horrores’	386
4.15 “Tudo tem o seu ponto negro”	390
4.16 Às armas, cidadãos	393
4.17 ‘Contemporâneo do porvir’	398
4.18 No fio do tempo	402
 CONSIDERAÇÕES FINAIS	
O avesso do mesmo lugar: a guerra acontece hoje	406
 REFERÊNCIAS:.....	
	418
 ANEXOS	
	454

INTRODUÇÃO

Fragmentos de guerra: imagens e visualidades da guerra contra o Paraguai (1865-1881)

Um espírito novo não invade uma época à maneira de um regimento de granadeiros prussianos, avançando numa linha reta impecável, mas antes à moda de atiradores, dos quais uns avançam aqui, enquanto os outros se retardam: a linha de batalha será, portanto, irregular.
Leo Spitzer, *Études de style*

As notícias sobre a abertura da Exposição Geral da Academia Imperial de Belas Artes (AIBA) de 1865, ocorrida em 19 de fevereiro, dividiram espaço nos jornais com informes sobre a então chamada “Campanha do Sul”, marcada pelo cerco de tropas brasileiras à cidade de Paissandu¹, no Uruguai². Entre anúncios de condecorações a oficiais e pedidos de pensão para viúvas dos mortos em combate, as folhas fluminenses não deixaram de comentar o certame artístico, inaugurado em presença da família real. A recente declaração de guerra³ ao Império feita pelo presidente paraguaio Francisco Solano Lopez (1826-1870)⁴ havia mexido com os bríos da corte, mas nada prenunciava a proporção que aquele conflito tomaria. Os compromissos do monarca seguiam, então, inalterados.

As obras expostas pelos alunos e pensionistas da AIBA naquele ano não empolgaram os críticos. A guerra, anunciada poucas semanas antes, só pode aparecer em esboços, feitos por artistas de menor expressão⁵. A pintura que levaria a medalha de ouro da exposição, a

¹ Na presente tese, optamos por atualizar a ortografia de época às regras atuais, inclusive nos nomes próprios e transcrições de documentos, afim de facilitar a compreensão e leitura do texto.

² “Campanha do Sul” era como a imprensa da época se referia aos eventos que conformam o que hoje se compreende como “Guerra civil uruguaia”, ou “Guerra contra Aguirre”, ocorridos entre agosto de 1864 e fevereiro de 1865, que opuseram *blancos* e *colorados* na disputa pelo governo do Uruguai. O Brasil interviu no confronto, de maneira decisiva, em favor dos *colorados*, liderados por Venâncio Flores. O envolvimento do Brasil no conflito interno uruguaio levou Solano Lopez a declarar guerra contra o Império de Pedro II em 13 de dezembro de 1864. A proximidade temporal e a relação causal entre a guerra civil do Uruguai e a Guerra do Paraguai redundam em leitura historiográfica que engloba os eventos daquela sob a designação desta.

³ Em 13 de dezembro de 1864 o Paraguai fez uma declaração formal de guerra ao Brasil, no mesmo ato em que anunciou a invasão ao território da província do Mato Grosso. Três meses mais tarde, em 18 de março de 1865, Solano Lopez declarou guerra à Argentina, em gesto que favoreceu a assinatura do tratado da Tríplice Aliança, formalizado em 1º de maio do mesmo ano.

⁴ Francisco Solano López Carrillo (1826-1870) foi o 2º presidente constitucional do Paraguai, sucedendo seu pai, Carlos Antonio Lopez (1844-1862), nesta função. López era Ministro da Guerra quando seu pai morreu, em 1862. Valendo-se de instrumentos legais da constituição paraguaia, na ocasião da morte de seu pai, convocou um congresso extraordinário que o elegeu presidente para um mandato de 10 anos.

⁵ Referimo-nos aos esboços apresentados por Antônio Araújo de Souza Lobo (1840-1909), “Passeio dos Voluntários da Pátria pelas ruas do Rio de Janeiro depois da primeira reunião no Teatro Lírico”, e por Arsênio

“Carioca”, de Pedro Américo de Figueiredo e Mello (1843-1905), já era conhecida do público dada sua exposição anterior na Casa Bernasconi e Moncada, quando fora alvo de uma ruidosa polêmica, e, por isso, já não dava mais o que falar.⁶

No marasmo de uma mostra eclipsada pela perspectiva da guerra, a unanimidade coube a uma improvável “palmeira de prata, cujo leque aberto sustenta em suas extremidades uma valiosíssima coleção de lunetas, *pince-nez*, óculos, com riquíssimos labores e cravejados de pedras preciosas”⁷. Da árvore escultórica, apresentada sob uma redoma de vidro logo na entrada do salão, pendiam mais de 60 itens óticos⁸, “objetos de consumo, tirados do trabalho regular e comum do estabelecimento” do sr. José Maria dos Reis (?-1875), iguais aos “aos melhores da Europa”, segundo o comentarista do Diário do Rio de Janeiro.⁹ Além da repercussão alçada pela crítica, a árvore carregada de lentes ganhou também a medalha de prata naquela ocasião.

Era a primeira vez que o português José Maria dos Reis apresentava os frutos de sua oficina em uma Exposição da Academia Imperial de Belas Artes. A oportunidade de figurar ao lado de artistas renomados parece ter-lhe animado a fabricar a escultura que serviu de mostruário às peças óticas, voltadas ao consumo, como destacou o crítico. Não passa despercebida a eleição da palmeira para este fim, símbolo dileto do Império tropical de Pedro II¹⁰. A condição de estreante no seletor espaço da AIBA não significava, entretanto, que Maria dos Reis fosse novato ou mesmo desconhecido do público.

O comerciante português, originário dos Açores, fixou-se no Rio de Janeiro no início dos anos 1820. Em 1847, gerenciava, além da loja de importação, duas oficinas voltadas à fabricação, reparo e aperfeiçoamento de instrumentos óticos e científicos. Dirigido a uma clientela

Cintra da Silva (1833-1883), “Ataque à Praça de Paissandu pelo Capitão Peixoto no dia 6 de dezembro de 1864”. Do que pudemos apurar, nenhum dos dois chegou a ser finalizado.

⁶ Para uma análise sobre a tela e a polêmica que a acompanhou desde a recusa da Casa Imperial frente ao oferecimento do artista, ver: D’ALMEIDA, Fábio. *O jovem Pedro Américo entre arte, ciência do belo e um outro nacional*. Tese (doutorado), ECA/USP, 2017. Especialmente Capítulo 5.

⁷ Correio Mercantil, n. 51, 20 de fevereiro de 1865. p. 2. Acessado pela hemeroteca digital da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, como todos os jornais que aparecerem citados daqui em diante desacompanhados de outra referência de fonte. Disponível em: <<http://hemerotecadigital.bn.br>>. Acessado em: 23/2/2019.

⁸ Para uma descrição de cada um dos 65 instrumentos óticos apresentados nessa ocasião ver: *Catálogo Geral das Obras Expostas no Palácio da Academia Imperial de Bellas Artes em 19 de fevereiro de 1865*. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1865. pp. 8-10. Disponível à consulta presencial no Arquivo Histórico do Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro.

⁹ Diário do Rio de Janeiro, n. 45, 21 de fevereiro de 1865. p. 1.

¹⁰ Cf: SCHWARCZ, Lília. *As barbas do Imperador. D. Pedro II, um monarca nos trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

especializada, seu estabelecimento atendia instituições públicas, como a Casa Imperial, o Arsenal de Guerra e da Marinha, a Escola Militar e a Estrada de ferro Pedro II¹¹.

Se a participação no certame da Academia de Belas Artes era novidade, os produtos comercializados por Maria dos Reis já haviam aparecido na primeira Exposição Nacional promovida pelo Império, em 1861¹². No ano seguinte, garantiram uma medalha de ouro para o Brasil na Exposição Universal de Londres. Antes disso, suas habilidades científicas no manejo de lentes e agulhas de precisão lhe rendiam fama, a ponto de figurar como personagem de folhetins¹³ criados pela pena de Joaquim Manoel de Macedo e José de Alencar. Nestes textos, as invenções óticas de Maria dos Reis aparecem como experimentos mágicos, que davam acesso a um mundo fantástico, acessível apenas através dos jogos de lentes côncavas e convexas criadas pela perícia do prático¹⁴.

Sem querer alongar-nos na descrição das façanhas deste curioso personagem, do que foi dito até aqui percebe-se a atuação multifacetada do ótico português. Seu empreendimento atendia ao governo do Império em áreas estratégicas, como o Arsenal de Guerra e a estrada de ferro. Enquanto comerciante, garantia à população da corte fluminense o acesso às tecnologias visuais que, no tempo das fantasmagorias¹⁵, lhe travestiram de mágico por ação de romancistas. Os

¹¹ FREITAS FILHO, Almir P. (2011) José Maria dos reis e José Hermida Pazos: fabricantes de instrumentos científicos no Brasil (séculos XIX e XX). In: *Revista de História Econômica & Economia Regional Aplicada* – Vol. 6 Nº 10 Jan-Jun 2011. Pp. 138-159. Disponível em: <<http://www.ufjf.br/heera/files/2009/11/Versão-Final-José-Maria-dos-Reis-e-José-Hermida-Pazos-versão-para-pdf.pdf>>. Acessado em 10/10/2018.

¹² As Exposições Nacionais eram eventos promovidos pela Sociedade Auxiliadora da Industria Nacional, vinculada ao Ministério do Império de Agricultura, Comercio e Obras Públicas para incentivar os empreendimentos privados no desenvolvimento de máquinas, instrumentos e tecnologias variados. Cf: *Catálogos dos Produtos Naturaes e Industriais Remettidos das Províncias do Império do Brasil*. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1861. Disponível em: <<https://archive.org/details/catalogosdospro00naciogoo/page/n9>>. Acesso: 10/10/2018.

¹³ Gênero de narrativa literária publicado regularmente em fragmentos ou capítulos, em jornais e revistas ilustradas que lhes garantiam circulação e popularidade. Sobre isso, ver: MEYER, Marlyse. *Folhetim, uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

¹⁴ José Maria dos Reis foi personagem dos romance-folhetins: “Ao correr da pena”, escrito por José de Alencar em 1854 e publicado no Correio Mercantil; “A Luneta Mágica”, de Joaquim Manuel de Macedo, escrito em 1868, além de ser citado em outras obras, como em “O doutor Benignus”, de Augusto Emilio Zaluar, publicado em 1875. Para uma análise dessas obras Cf: SARMIENTO, Guilherme. Lunetas mágicas: traduções óticas em Macedo e Alencar. In: *A cor das letras*. V. 11, n. 1 (2010). pp. 113-126. Disponível em: <<http://periodicos.uefs.br/index.php/acordasletras/article/view/1506>>. Acesso em: 10/10/2018.

¹⁵ Trata-se de um tipo de espetáculo muito difundido na Europa no século XIX, baseado em projeções luminosas produzida por lanterna-mágica ou outro tipo de projetor, que criava ilusões óticas assemelhadas a fantasmas, conformando um ambiente de teatro de horrores. Na teoria desenvolvida por Walter Benjamin, o termo vai ser relacionado a processos sociais constitutivos da modernidade, em um sentido de aprofundamento e alargamento do conceito marxista de fetiche da mercadoria. Sobre o espetáculo de ilusão ótica ver: MILNER, Max. *La fantasmagorie*. Paris: Presses Universitaires de France, 1982. Para uma definição do conceito expresso por Benjamin ver: BENJAMIM, Walter. Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo. *Obras Escolhidas III*. São Paulo: Brasiliense, 1991. p. 62.

frutos de sua oficina podiam figurar, sem prejuízo, em exposições dedicadas às artes e ao desenvolvimento industrial, no Brasil e no exterior.

Tais potencialidades foram resumidas de maneira nada ingênua no catálogo de vendas do estabelecimento de Maria dos Reis distribuído em 1865, que anunciava 850 produtos e declarava a pretensão de ser: “um **arsenal** completo de todos os **instrumentos** úteis, que as **ciências** têm inventado e aperfeiçoado, e que as acompanhe em seus **progressos**, e desta **arte** servir ao **país**”¹⁶. A sentença exprime as complexidades de um tempo em que arte e técnica, guerra e progresso, comércio e ciência se amalgamavam, sob a primazia do olhar e voltados a atender interesses do Estado¹⁷.

A eclosão da Guerra do Paraguai (1864-1870) coincidiu, no Brasil, com o momento auge de desenvolvimento de novas tecnologias óticas e de impressão, que impactavam, ao mesmo tempo e de maneiras distintas, as artes e a indústria. A modernidade trouxe consigo novas formas de olhar o mundo e novas possibilidades de acesso às imagens. A guerra, por sua vez, propiciava a criação de imaginários. José Maria dos Reis desponta, nesse cenário, como um personagem emblemático das mudanças que faziam emergir um novo estatuto do olhar. E sua árvore de lunetas e *pince-nez*, ganhadora da medalha de prata no momento de deflagração da guerra, assume caráter premonitório: seria preciso toda sorte de lentes para ver o que se anunciava no horizonte.

Sob tal entendimento, nesta tese analisaremos imagens produzidas no âmbito da Guerra do Paraguai, buscando compreendê-las a partir do regime de visualidade em que estavam inseridas. Ou seja, não apenas quanto ao seu conteúdo aparente, mas em suas relações de produção, circulação, consumo e agenciamento. Trata-se, no limite, de uma investigação sobre a construção social do estatuto do olhar, em um momento marcado pela experiência disruptiva da guerra, tida como um laboratório de novas visualidades.

A guerra em disputa: história e historiografias

Antes de avançar na apresentação do tema desta investigação é preciso delimitar a guerra sobre a qual se faz menção. O maior conflito bélico internacional ocorrido na América

¹⁶ *Catálogo dos instrumentos científicos que se vendem ou fabricam nas oficinas e armazém de ótica e instrumentos científicos de José Maria dos Reis*. (1865). Apud: FREITAS FILHO, Almir P. (2011). Op. Cit. p. 143. (grifos da autora)

¹⁷ Freitas Filho demonstra a relação entre a produção da oficina de Maria dos Reis e as encomendas do Império. Cf. FREITAS FILHO, 2011. Op. Cit. p. 116.

do Sul opôs Brasil, Argentina e Uruguai, conformando a Triplíce Aliança, contra o Paraguai. Consagrado na historiografia brasileira como Guerra do Paraguai ou Guerra da Triplíce Aliança, o acontecimento que marcou de forma indelével o reinado de Pedro II tem sido alvo de polêmicas e disputas de versões desde o seu término. A ausência de consenso até hoje, passados 150 anos do ocorrido, informa a magnitude do evento e sua importância nos rumos da história nacional.¹⁸

Sem intenção de participar do debate historiográfico, no que concerne a aspectos históricos da guerra, a presente análise se baseia nas formulações da chamada “Nova História da Guerra do Paraguai”,¹⁹ sobretudo no livro de Francisco Doratioto, “Maldita Guerra”, publicado em 2002²⁰. Segundo este historiador, a guerra foi inaugurada em 13 de dezembro de 1864, quando Solano Lopez ordenou a invasão paraguaia ao território brasileiro, pelo Mato Grosso (hoje Mato Grosso do Sul). Iniciada por consequência do acirramento de tensões regionais, que

¹⁸ Para uma leitura sobre o debate historiográfico que acompanha a Guerra do Paraguai ver, entre outros: SCHWARCZ, Lília Mortiz. “Uma Batalha de Imagens. A Guerra do Paraguai em Foco” *Guerra do Paraguai: Memórias & Imagens*. In: SALLES, Ricardo. Rio de Janeiro: Edições Biblioteca Nacional, 2003. pp. 7-11. Maestri, Mário, «A Guerra Contra o Paraguai: História e Historiografia: Da instauração à restauração historiográfica [1871-2002] », *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*. Disponível em: <<http://journals.openedition.org/nuevomundo/55579>>. Acessado em 3/1/2019. Mota, Carlos Guilherme. (1995). História de um silêncio: a guerra contra o Paraguai (1864-1870) 130 anos depois. *Estudos Avançados*, 9(24), 243-254. Disponível em: <<https://dx.doi.org/10.1590/S0103-40141995000200012>>. Acesso em 28 de fev. de 2019.

¹⁹ Forjada no interior da Academia, em diálogo com intelectuais dos quatro países, a corrente historiográfica chamada de “Nova História da Guerra do Paraguai” (ou de neorrevisionista, pelos que a rejeitam), surgiu das pesquisas realizadas a partir da década de 1980, no contexto da abertura democrática que se seguiu às ditaduras militares na América Latina. Alicerçada em arquivos inéditos, sobretudo documentos diplomáticos, aprofundou-se a compreensão sobre os meandros do conflito e, principalmente, rejeitou-se a visão hegemônica nas décadas de 1960 e 1970, que afirmava a intervenção da Inglaterra como artífice do confronto, motivada por interesses comerciais no processo de expansão imperialista. É preciso dizer que, mesmo entre os intelectuais que compactuam com essa visão, residem discordâncias de peso, como, por exemplo, a delimitação do gesto inaugural da guerra. Enquanto Doratioto considera a declaração de guerra de Solano Lopez como marco, Ricardo Salles identifica na decisão do Brasil de intervir na guerra civil uruguaia, em agosto de 1864, a causa principal do confronto. A mudança de datas altera o peso da responsabilidade de cada país ou dirigente. Para outras análises sobre a guerra produzidas pela historiografia brasileira ver ainda: Para obras de cunho memorialístico: TAUNAY, Alfredo d’Escagnolle. *A retirada de Laguna: episódio da Guerra do Paraguai*. Rio de Janeiro: Typ. Americana, 1874; Cerqueira, Gal. Dionísio *Reminiscência da Campanha do Paraguai*. [1865-1870]. Rio de Janeiro: Biblioteca do Exército, 1980; Lemos, Renato. (Org.) *Cartas da Guerra: Benjamin Constant na Campanha do Paraguai*. Rio de Janeiro: IPHAN; Museu Casa de Benjamin Constant, 1999. Rebouças, André. *Diário da guerra do Paraguai (1866)*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiro, 1973. Para uma historiografia dita “nacionalista”: Andrada e Silva, Raul de. *Ensaio sobre a ditadura do Paraguai: 1814-1840*. São Paulo: Coleção Museu Paulista, 1978. Para uma historiografia chamada “revisionista”: Chiavenatto, Júlio José. *Genocídio americano: a guerra do Paraguai*. São Paulo: Brasiliense, 1987. Para uma visão da guerra a partir da questão da escravidão: Salles, Ricardo. *A Guerra do Paraguai: escravidão e cidadania na formação do Exército*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990. Sousa, Jorge Prata de. *Escravidão ou morte: os escravos brasileiros na Guerra do Paraguai*. Rio de Janeiro: ADESA, 1996. IZECKSHON, V. *Slavery and War in the Americas: Race, Citizenship, and State Building in the United States and Brazil, 1861–1870*. Richmond: University of Virginia Press, 2014.

²⁰ DORATIOTO, F. *Maldita Guerra: Nova história da Guerra do Paraguai*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

envolviam litígios sobre questões de fronteira e direitos de navegação na bacia do Prata, a guerra se arrastou por cinco anos, até 1º de março de 1870.

Se não há consenso quanto a interpretação de fatos conhecidos, no que diz respeito a números envolvidos na guerra as variantes são ainda mais problemáticas. A falta de documentação impede que se precise a quantidade de brasileiros mobilizados para o combate. Estima-se que entre 100 e 200 mil homens foram enviados ao fronte no decurso da guerra. Desses, cerca de 50 mil morreram. Diante de um número insuficiente de voluntários, e sem contar com um exército efetivo, a partir de 1866 o Império valeu-se do recrutamento forçado de homens para suprir as baixas, que se avolumavam. Esta medida atingiu sobremaneira a população pobre e os escravizados e, como resultado, estima-se que entre 7 e 10% das tropas brasileiras eram compostas por libertos.²¹

No que diz respeito ao Paraguai, as cifras são ainda mais incertas, posto que não há um censo anterior à guerra que informe a quantidade de habitantes daquele país. O historiador argentino Luc Capdevila estima que 60% da população paraguaia tenha morrido e, dentre esses, 80% dos homens maiores de 10 anos.²² Em ambos os lados, a maior parte das mortes foi causada por doenças endêmicas, especialmente a cólera, que se disseminavam com facilidade dada as condições de insalubridade e a má nutrição impostas aos combatentes e aos civis paraguaios, sitiados pela guerra.²³

Os eventos que conformam a guerra serão apresentados no decorrer da tese, à medida que surgirem da análise dos documentos gráficos. De maneira geral, reconhece-se quatro fases distintas a partir de um ordenamento cronológico. A “ofensiva paraguaia”, ocorrida entre dezembro de 1864 e setembro de 1865, quando os exércitos de Lopez ocuparam as províncias brasileiras do Mato Grosso (dezembro de 1864) e do Rio Grande do Sul (maio de 1865), e invadiram o território argentino de Corrientes (13 de abril de 1865). A “guerra de posições”, mantida entre os anos de 1866 e 1867, quando o conflito passou a se desenrolar em território paraguaio, após a invasão aliada ocorrida em abril de 1866. Nesse período deram-se as maiores e mais mortais batalhas: Tuiuti (24 de maio de 1866) e Curupaiti (22 de setembro de 1866),

²¹ Ibid. pp. 456-462.

²² CAPDEVILA, Luc. *Una guerra total: Paraguay, 1864-1870. Ensayo de historia del tiempo presente*. Trad. de Ana Couchonnal, Asunción, Centro de Estudios Antropológicos de la Universidad Católica-Buenos Aires, Ed. Sb, 2010.

²³ Com a mesma fragilidade de fontes, estima-se que a Argentina mobilizou 25 mil homens em seu exército, dos quais 18 mil teriam morrido, enquanto o Uruguai contou com 5.600 combatentes, dos quais cerca de 3 mil não retornaram. SALLES, R. *Guerra do Paraguai: escravidão e cidadania na formação do exército*. Rio de Janeiro, 1990. p. 10.

que juntas somam cerca de 15 mil mortos de ambos os lados. Foi também nesse momento que, no Brasil, o apoio popular à guerra arrefeceu, e o governo do Império passou a ser criticado pela longa duração do conflito.

Em julho de 1867 os exércitos aliados retomaram a “marcha para Assunção”, inaugurando a terceira fase do confronto. Após a conquista da Fortaleza de Humaitá (25 de julho de 1868) e a série de batalhas conhecidas como “dezembrada” (Itororó, Avaí, Lomas Valentinas, Angostura), o Paraguai encontrava-se militarmente derrotado. A capital, Assunção, foi ocupada pelas tropas aliadas em 1º de janeiro de 1869, sem encontrar resistência.

Contrariando a opinião do comando do exército e da marinha, Pedro II se recusou a proclamar a vitória enquanto Solano Lopez não fosse feito prisioneiro. A partir de então, inicia-se a última fase da guerra, em que coube ao exército agora comandado por Conde d’Eu a “perseguição a Lopez”, que se estenderia por mais um ano. Em 1º de março de 1870, o presidente paraguaio foi morto nos campos de Cerro Corá e a guerra, dada por encerrada²⁴.

Se nos momentos iniciais a guerra serviu para enaltecer o Império brasileiro e a figura de Pedro II, a longa duração do conflito acabou por dar forma às oposições que foram responsáveis, no limite, pela deposição da monarquia, levada a cabo em 15 de novembro de 1889. O final da guerra marcaria, assim, o início do ocaso do Império²⁵.

O nome das coisas

Nomes não são naturais ou inerentes, tampouco, convenções vazias ou arbitrárias, como nos mostra Sócrates ao refutar as defesas apresentadas por Crátilo e Hermógenes, naquele que é tido como o mais antigo tratado sobre a linguagem da cultura ocidental²⁶. A nomeação é central na relação entre a linguagem e a realidade e base da formação do saber, como discorre Foucault, demonstrando que linguagem não é apenas representação e que o poder se faz também no e por meio do discurso²⁷. Nomear é um ato performativo e identificar algo sob um nome significa negar ou esconder outros que de imediato não aparecem.

²⁴ A despeito do fim da guerra, o Paraguai foi submetido à tutela do Brasil até 1876, período em que o país existiu como uma espécie de protetorado do Império, sem autonomia política. Nesse período, o Brasil manteve uma mobilização permanente de cerca de 2 mil soldados ocupando Assunção.

²⁵ SCHWARCZ, 2010. Op. Cit.

²⁶ PLATÃO. *Crátilo. Ou sobre a correção dos nomes*. São Paulo: Paulus editora, 2014.

²⁷ FOUCAULT, M. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

No Brasil, “Guerra do Paraguai” é a forma mais corrente de denominação do evento bélico aqui referido. Na Argentina e no Uruguai, chama-se usualmente de “Guerra de la Triple Alianza”. No Paraguai, o acontecimento que marcou tragicamente a história do país é conhecido como “Guerra Grande” ou, em guarani, “Guerra Guasú”. Não há neutralidade em nenhum dos casos: quem fala e de onde se fala são questões centrais que revelam valorações sobre o que está sendo dito, se entendemos que as manifestações linguísticas obedecem a um poder exterior a ela, que é revestido de autoridade, como afirma Bourdieu²⁸.

Como dissemos acima, esta tese não pretende adentrar o debate historiográfico sobre a guerra. A opção por trazer no título a forma “guerra contra o Paraguai” serve, antes do que uma demarcação política, a dois propósitos. O primeiro, provocar desde o início um deslocamento de certezas, coerente com o esforço, empreendido ao longo do texto, de desnaturalizar as convenções imagéticas sobre o evento histórico. O segundo, explicitar o partido do material aqui analisado, fruto do olhar de quem estava lutando contra o Paraguai, uma vez que os quatro capítulos se referem a imagens criadas a partir das trincheiras dos chamados “exércitos aliados”. A criação paraguaia só aparecerá como contraponto, em diálogo com eles. A tese não oferece, portanto, uma perspectiva sobre a visualidade da guerra como um todo, senão de um dos lados.

A delimitação temporal contida no título responde, da mesma forma, a uma busca de precisar o recorte do material analisado. Ainda que entendamos que a guerra tenha sido deflagrada em 1864, seja a partir da intervenção brasileira no conflito civil uruguaio ou da declaração de guerra contra o Brasil proclamada por Solano Lopez, a primeira imagem analisada na tese data de 1865. O ano de 1881 faz referência à Exposição de História do Brasil, organizada por Ramiz Galvão. Este evento, citado de forma recorrente ao longo dos capítulos, demonstrou-se um marco na atuação do governo do Império de Pedro II quanto à criação de um imaginário sobre a guerra. Sem poder controlar tudo o que se produzia de imagens, dada a multiplicidade das iniciativas comerciais propiciadas pelas novas tecnologias de impressão, a Exposição realizada na Biblioteca Nacional operou como uma forma de controlar este material ao organiza-lo a serviço de um discurso de Estado²⁹. Dessa forma, a publicação do Catálogo da Exposição de História do Brasil serve de data-baliza à análise empreendida.

²⁸ BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas linguísticas: o que falar quer dizer*. São Paulo: EDUSP, 1996. P. 87

²⁹ Cf. Echevarría, Roberto G. *Myth and archive. A theory of Latin American Narrative*. Duke University Press, 1998. RICHARDS, Thomas. *The imperial archives. Knowledge and the fantasy of Empire*. London: Verso Books, 1993.

A vertigem do arquivo

A origem desta pesquisa remonta a um projeto desenvolvido em 2013, que resultou na publicação do livro “Batalha do Avaí: a beleza da barbárie”, escrito com Lilia Schwarcz e Carlos Lima Jr.³⁰ Do material reunido nessa ocasião, surgiu o problema que orientou o projeto inicial e os primeiros esforços do trabalho, então voltado a investigar a representação do negro nas pinturas produzidas por ocasião das guerras do Paraguai, no Brasil, e de Secessão (1861-1864), nos Estados Unidos, em uma perspectiva comparada.

Esta questão direcionou as primeiras incursões a arquivo, realizadas em 2015. Além dos fundos documentais do Rio de Janeiro, que guardam a memória do Império, foram consultadas instituições na Argentina, Uruguai e Paraguai.³¹ Em cada país, buscou-se os pintores que foram encarregados de representar a guerra.³² Tendo nas pinturas de história o objeto prioritário de análise, o estatuto da verossimilhança e a exigência da condição de “testemunha ocular”, que acompanhavam este gênero, segundo o *decorum* acadêmico, conduziram as buscas para os materiais preparatórios aos quadros, especialmente cadernos de desenhos de artistas que foram ao fronte. Ao mesmo tempo, interessava encontrar registros que informassem sobre a recepção das obras, como catálogos de exposição e críticas nos jornais de época. Além da reunião de um vasto conjunto de documentos e da ampliação do repertório visual sobre a guerra, a viagem ao Prata ofereceu uma nova mirada sobre a pintura de história do século XIX, afastada dos monumentais painéis criados pela Academia Imperial de Belas Artes.³³

O estágio sanduíche realizado na Universidade de Princeton, entre 2016 e 2017, provocou uma virada nos rumos da pesquisa. A viagem aos Estados Unidos tinha como principal propósito a investigação sobre a pintura produzida no âmbito da Guerra Civil (1861-1865), a qual seria confrontada com aquela sobre a guerra do Paraguai. Os mesmos parâmetros que conduziram as buscas no Brasil e no Prata foram mobilizados nos acervos documentais e artísticos

³⁰ STUMPF, L; LIMA JR., C.; SCHWARCZ, L. *A Batalha do Avaí: a beleza da barbárie. A Guerra do Paraguai pintada por Pedro Américo*. Rio de Janeiro: Editora Sextante, 2013.

³¹ As instituições visitadas nessa ocasião aparecem listadas no início da tese.

³² No Brasil, além de Pedro Américo e Victor Meirelles, Eduardo de Martino (1838-1912), Antônio de Araújo de Souza Lobo (1840-1909) representaram cenas da guerra. Na Argentina, Cândido Lopez (1840-1902), que atuou como soldado do exército por cerca de dois anos, produziu uma detalhada documentação pictórica das batalhas. Juan Blanes (1830-1901) foi o principal pintor do Uruguai a retratar temas da Guerra. Do lado paraguaio, Saturio Rios (1845-1927), Pablo Alborno (1875-1958) e Aurélio Garcia (1846-1869) realizaram telas enaltecendo os feitos das tropas de Solano López.

³³ Voltaremos ao tema da pintura de história produzida pela Academia Imperial de Belas Artes no capítulo 4 da presente tese e, então, discorreremos com vagar sobre os termos e referências citados *en passant* na Introdução.

americanos³⁴. Como é sabido, porém, aos arquivos pouco interessa o que estamos buscando³⁵. A pergunta original se dissipou perante os documentos, que determinaram novos rumos à investigação.

Seguindo o rastro das pinturas, os arquivos devolviam uma variedade excessiva de suportes imagéticos³⁶, que levaram ao questionamento sobre a primazia dada às telas na investigação em curso. Com o propósito de encontrar álbuns de desenhos de artistas, que pudessem ser confrontados com os quadros produzidos a partir deles, apareciam cadernos de campo feitos por soldados, engenheiros, ilustradores, comerciantes, além dos pintores. Ao mesmo tempo em que novos materiais iam se impondo à análise, a comparação imaginada inicialmente se demonstrava improdutiva. A vertigem do arquivo, uma vez manifestada, trouxe à tona a força centrífuga que é própria do campo de conhecimento das imagens. Era preciso procurar outras montagens possíveis a partir dos mesmos materiais.³⁷

Frente a um momento de impasse, a orientação de Jeremy Adelman (Director of the Global History Lab at Princeton University) foi fundamental. Tendo na história comparada sua especialidade e na América Latina campo de estudos, Adelman foi preciso na indicação de um aporte bibliográfico que balizou a sequência da investigação. Sob novas bases teóricas, o material mobilizado na pesquisa proporcionou outros rendimentos. Os desenhos e notas gráficas colecionados desde o início do processo, deixaram de ser percebidos como suportes transitórios, destinados a tomar outra forma. Mesmo quando se tratavam de cadernos de artistas, aqueles registros guardavam mais do que estudos para quadros. Eram indícios gráficos sobre a experiência do olhar. Um novo problema passava a organizar a investigação.

Uma vez descomprometida com a hierarquia artística, cara à história da arte, a pintura deixou de subordinar as demais expressões visuais na análise³⁸. As imagens passaram a ser mobilizadas a partir do interesse em investigar a experiência do olhar a guerra, tratadas como sujeito e objeto do seu próprio relato. O sentido comparativo entre Estados Unidos e Brasil manteve-se presente, mas de maneira diluída. A questão racial que balizou o projeto e os primeiros esforços do trabalho aparece expressa no capítulo 4, sob novos contornos.

³⁴ As instituições visitadas nessa ocasião aparecem listadas no início da tese.

³⁵ Cf. FARGE, Arlette. *O sabor do arquivo*. São Paulo: Edusp, 2017.

³⁶ Refiro-me ao fato de que, dada as especificidades do campo artístico, nos Estados Unidos, os pintores eram também ilustradores, *Special Artists*, litógrafos, no que resulta uma diluição das fronteiras entre os diferentes suportes imagéticos.

³⁷ DIDI-HUBERMAN, Georges. O saber-movimento (O homem que falava com borboletas). In: MICHAUD, Philippe-Alain (Ed.). *Aby Warburg e a imagem em movimento*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013. Pp. 17-28

³⁸ Referimo-nos às análises deste campo do conhecimento feitas a respeito da Guerra do Paraguai no Brasil.

Frente ao que foi dito até aqui, no esforço de reconstituir a trajetória da pesquisa, faz-se necessário destacar que as incursões a arquivos e acervos artísticos realizadas nesse período seguiram um modelo panorâmico, horizontalizado. Muita coisa foi vista, recolhida, analisada, outras tantas foram perdidas, esquecidas, relegadas para que se chegasse nesse resultado. Pelas escolhas feitas na escrita, a diversidade dos arquivos pesquisados não se evidencia na tese. Mas a tessitura das ideias apresentadas é profundamente devedora do mosaico de imagens e documentos construído nesse processo.

Imagens e visualidades: arcabouço teórico

O estatuto da “testemunha ocular” nas pinturas de história do século XIX foi o vetor da mudança de enfoque da pesquisa. A partir dos cadernos de desenho dos artistas que foram ao fronte, o interesse da análise se deslocou das pinturas resultantes dessas incursões, para os próprios registros de campo, entendidos como expressão gráfica da experiência visual da guerra. Mais do que uma mudança de objeto, nesse movimento está contido um deslocamento de percepção sobre as imagens enquanto produtoras de conhecimento.

Segundo Michael Baxandall, “uma obra é um depósito de relações sociais e deve ser analisada em sua totalidade e contexto”³⁹. O autor defende a impossibilidade do isolamento da pintura para sua investigação, a partir do entendimento de que as formas de representar o mundo visível são historicamente determinadas⁴⁰. Ou seja, para compreender uma obra, não basta inquiri-la em todas as suas dimensões. É preciso inseri-la em um contexto mais amplo que abarque outras imagens, a fisiologia do olhar, as possibilidades técnicas, os instrumentos óticos disponíveis no tempo em que a obra foi criada. A compreensão da imagem agindo na sociedade e ao mesmo tempo sendo determinada por ela resume o conceito de visualidade.

Tratando-se de uma pesquisa voltada a analisar imagens produzidas no contexto da guerra do Paraguai, a esse receituário apresentado por Baxandall, cujos estudos são centrados na sociedade do Renascimento, é preciso acrescentar o entendimento sobre a Modernidade e seus impactos na organização social e nos modos de ver e de se relacionar com as imagens.

O avanço da economia industrial assistido em meados do século XIX resultou em uma sociedade de massas, marcada pela urbanização e pelo trabalho assalariado. A expansão do

³⁹ BAXANDALL, Michael. *Padrões de Intenção*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p. 21.

⁴⁰ BAXANDALL, Michael. *Olhar Renascente: pintura e experiência social na Itália da Renascença*. São Paulo: Paz e Terra, 1991.

mercado internacional de bens industrializados foi acompanhada pelo processo de afirmação dos Estados nacionais. As tensões inerentes a essa marcha do progresso resultavam em guerras cada vez mais tecnológicas⁴¹.

O texto clássico de Baudelaire, *O pintor da vida moderna* (1863), é referência inescapável para a percepção do impacto da modernidade nas artes e na literatura⁴². O poeta sofreu as contradições de um tempo forjado pela fragmentação. As artes perdiam o lugar do sagrado e tornavam-se mercadoria em uma sociedade pautada pelo consumo. A proliferação das imagens surgia como consequência do desenvolvimento tecnológico e das imposições do mercado.

As novas tecnologias de reprodução de imagens, cujos desdobramentos já foram bastante discutidos desde a publicação do texto clássico de Walter Benjamin, deram materialidade às representações visuais. Como objetos de consumo, as imagens técnicas criaram novas práticas sociais que alteraram as formas de relacionamento do público com as artes⁴³. Em uma época dominada pela imagem, a visão foi ressignificada e tornou-se fonte essencial do conhecimento. Nesse contexto, os dispositivos óticos abundavam como fruto do interesse intelectual e das novas práticas do olhar.

Segundo Jonathan Crary, os avanços nas ciências óticas assistidos a partir de 1820 geraram a autoconsciência do ato de observar. Ou seja, em detrimento de ser entendido como resultado de estímulos externos, o ato de ver foi associado à tensão entre as imagens externas e os processos mentais. A procedência do observador, ou “desenraizamento do olhar”, teve como consequência a valoração da subjetividade da visão e a individualização da experiência visual.⁴⁴

O reconhecimento do olhar como processo corporificado, ou seja, individual, mudou a relação entre a visão e a realidade. Descompromissado com a objetividade ideal que organizou a construção do saber nos séculos XVII e XVIII, estabeleceu-se uma similitude entre o ver e o compreender, que fez do “conhecimento pela aparência o tema do século XIX”, como afirma Jacques Aumont. Disso resulta o descolamento entre a imagem gráfica e sua função de representação, que nas artes pode ser traduzida pela diferenciação entre o esboço e o estudo, sendo o primeiro uma expressão da realidade moldada ao quadro e o segundo um registro da

⁴¹ HOBBSBAWM, E. *A Era do Capital (1848-1875)*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2013.

⁴² BAUDELAIRE, C. *O pintor da vida moderna*. São Paulo: Autêntica, 2010.

⁴³ BENJAMIN, W. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: *Obras escolhidas*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1996. Pp. 165-196.

⁴⁴ CRARY, J. *Techniques of the observer*. Massachusetts: MIT Press, 1992.

realidade como ela aparece ao observador.⁴⁵ Essa operação localiza de maneira mais precisa o estatuto da testemunha ocular.

Nas formulações de Baxandall, Benjamin, Crary e Aumont buscamos apresentar de maneira resumida os conceitos e processos que balizam a análise a seguir. Ao longo do texto, aparecerão outros tantos autores, igualmente indispensáveis ao exame das imagens e visualidades da guerra.

Estado da arte

O campo de estudos voltados a aspectos culturais, simbólicos e materiais do Segundo Reinado no Brasil e, mais especificamente, sobre a Guerra do Paraguai, é tão vasto quanto diversificado, de forma que esta pesquisa parte de uma base consistente de referências. A exemplo do que fizemos quanto ao arcabouço teórico, nos limitaremos a apresentar aqui textos que localizem a tese frente a temas basilares ao seu desenvolvimento, evitando um arrolamento exaustivo das fontes que aparecem citadas ao longo do texto.

No esforço de reconstituição do contexto cultural do Império, no momento da eclosão da guerra, foram especialmente importantes as pesquisas de: Lilia Schwarcz, que formula uma nova narrativa sobre o Segundo Reinado, a partir de uma dimensão simbólica, articulando diferentes fontes, sobretudo imagéticas⁴⁶; Ana Maria Mauad, ao apresentar um panorama sobre a produção, circulação e consumo de imagens na corte de Pedro II⁴⁷; Maria Inez Turazzi dedicada à fotografia na era das Exposições⁴⁸ e, mais especificamente, à Exposição de História do Brasil de 1881⁴⁹; Rafael Cardoso, voltada sobretudo à indústria gráfica no Brasil no entre séculos XIX/XX⁵⁰, e também às instituições artísticas e de ofício⁵¹; Orlando Ferreira, que se tornou um manual de consulta frequente sobre técnicas de gravura e impressão no Brasil.⁵²

⁴⁵ AUMONT, J. *O olho interminável*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004. p. 51

⁴⁶ SCHWARCZ, Lilia. *As barbas do imperador*. São Paulo: Companhia das letras, 2010.

⁴⁷ MAUAD, A.M. Imagem e autoimagem do Segundo Reinado. In: *História da vida privada*. Vol. 2. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. Pp. 181-232.

⁴⁸ TURAZZI, Maria Inez. *Poses e trejeitos*. Rio de Janeiro: Funarte, 1995.

⁴⁹ _____. *Iconografia e patrimônio*. Rio de Janeiro: Fundo de Cultura, 2009.

⁵⁰ CARDOSO, Rafael. *Impresso no Brasil, 1808-1930*. Rio de Janeiro: Verso Brasil, 2009. _____. (org.). *O design brasileiro antes do design*. São Paulo: CosacNaify, 2005. _____. Projeto gráfico e meio editorial nas revistas ilustradas do Segundo Reinado. In: *Revistas Ilustradas. Modos de ler e ver no Segundo Reinado*.

⁵¹ CARDOSO, Rafael. A Academia Imperial de Belas Artes e o Ensino Técnico. *19&20*, Rio de Janeiro, v. III, n. 1, jan. 2008. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/ensino_artistico/rc_ebatecnico.htm>. Acesso em 28 de fev. de 2019. CARDOSO, Rafael. Ressuscitando um Velho Cavalo de Batalha: Novas Dimensões da Pintura Histórica do Segundo Reinado. *Concinnitas* (UERJ), Rio de Janeiro, v. 1, n.2, p. 191-233, 1999. Disponível em versão digital em: <http://www.dezenovevinte.net/criticas/rc_batalha.htm>. Acesso em 3 de jan. de 2016.

⁵² FERREIRA, Orlando da C. *Imagem e letra*. São Paulo: Edusp, 1994.

Quanto às pesquisas sobre imagens, iconografia e história cultural da Guerra do Paraguai, campo no qual essa tese se situa, mais especificamente, destacamos: Sebastian Diaz-Duhalde, que pesquisa a Guerra do Paraguai por uma perspectiva da cultura visual, de forma que, compartilhando do mesmo tema e arcabouço teórico, tornou-se referência importante. Especialmente voltado a fontes argentinas e paraguaias, seu livro, *La ultima guerra*⁵³, e artigos sobre o tema⁵⁴ proporcionaram rendimentos significativos à tese, ainda que só tenhamos chegado a eles no último ano da pesquisa; Ricardo Salles é um dos mais destacados historiadores da guerra, além de autor de uma compilação de imagens, organizada como uma história visual, de grande valor documental;⁵⁵ Lilia Schwarcz, pela sensibilidade no tratamento das fontes imagéticas e profundo conhecimento da história do Segundo Reinado, foi uma referência de método e fonte historiográfica que me acompanhou (literalmente) ao longo de toda pesquisa⁵⁶; cito aqui Carlos Lima Jr., pelo livro que escrevemos a seis mãos, juntos com Lilia Schwarcz, ponto de partida para esta tese;⁵⁷ André Toral é autor de uma pesquisa seminal e abrangente, em que buscou compilar a iconografia produzida sobre a Guerra do Paraguai nos diferentes países envolvidos, apresentada de forma panorâmica⁵⁸, além de artigos importantes, especialmente dedicados à fotografia⁵⁹; Roberto Amigo tem uma trajetória longa de pesquisas dedicadas à iconografia da guerra, feitas a partir da história da arte, especialmente dedicado aos artistas argentinos e uruguaios, cujo trabalho foi especialmente importante para o Capítulo 3 desta tese, dedicado à Adolf Methfessel;⁶⁰ Ticio Escobar é o principal autor dedicado aos *grabados de guerra* paraguaios;⁶¹ Miguel Angel Cuarterolo é um historiador da fotografia,

⁵³ DIAZ-DUHALDE, Sebastian. *La ultima guerra*. Buenos Aires: Sans Soleil, 2015.

⁵⁴ DIAZ-DUHALDE, Sebastian. El globo aerostático y la máquina e mirar. Cultura visual y guerra en el siglo XIX paraguay. In: *Decimonónica*. Vol. 11, num. 2, 2014. _____. (2012) Cultura Visual y Cultura Material: Circulación y consumo de objetos fotográficos durante la Guerra contra el Paraguay (1864-1870) En Memoria Académica. Disponível em: <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.1832/ev.1832.pdf>. Acesso em 28 de fev. de 2019.

⁵⁵ SALLES, Ricardo. *Guerra do Paraguai: Imagens e memória*. Rio de Janeiro: Edições Biblioteca Nacional, 2003.

⁵⁶ SCHWARCZ, Lilia. *As barbas do imperador*. São Paulo: Companhia das letras, 2010.

⁵⁷ LIMA JR., C.; STUMPF, L.; SCHWARCZ, L. *A Batalha do Avaí: a beleza da barbárie. A Guerra do Paraguai pintada por Pedro Américo*. Rio de Janeiro: Editora Sextante, 2013.

⁵⁸ TORAL, André. *Imagens em desordem*. São Paulo: Humanitas, 2001.

⁵⁹ TORAL, Andre. "Las imagenes de la Guerra del Paraguay". *Les guerres du Paraguay aux XIX et XX siècles*. Paris: Colibris, 2005.

⁶⁰ AMIGO, Roberto. "Representar la Guerra Guasú: Cándido López, Adolf Methfessel, Modesto González, José Ignacio Garmendia" en: *La épica y lo cotidiano. Imágenes de la Guerra Guasú*. (Catálogo de exposição). Corrientes: Museo Provincial de Bellas Artes Dr. Juan R. Vidal, 2008. _____. "Imágenes en guerra: La Guerra del Paraguay y las tradiciones visuales en el Río de la Plata". *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, janeiro de 2009. Disponível em: <<http://journals.openedition.org/nuevomundo/49702>>. Acesso em 28 de fev. de 2019. _____. *Guerra, anarquía y Goce*. Assuncion: Centro de Artes Visuales / Museo de Barro, 2002.

⁶¹ ESCOBAR, Ticio. *Interpretación de las artes visuales en el Paraguay*. Asuncion, Servi Libro, 2007.

especializado na guerra, autor de uma das mais importantes obras sobre o tema⁶², além de artigos voltados às imagens de maneira mais ampla⁶³; Maraliz Christo é autora de análises pictóricas sobre a guerra, feitas a partir da história da arte, que produzem rendimentos importantes à tese;⁶⁴ Walter Luiz Pereira analisa as Exposições Gerais de Belas Artes de 1872 e 1879 a partir da noção de constituição de uma memória nacional operada durante o Segundo Reinado;⁶⁵ Álvaro Saluan é autor de um recente mestrado em que analisou um conjunto de litografias sobre a guerra, que, pelo prazo de sua divulgação, não pode ser devidamente aproveitado nesta tese⁶⁶. Francisco Alambert, em suas pesquisas de história cultural sobre a guerra, mesmo sem se deter em análise imagéticas, produziu bons rendimentos à tese, especialmente no Capítulo 2, dedicado à Alfredo Taunay.⁶⁷

Dado o lugar prioritário reservado à pintura de história nas análises iconográficas sobre a Guerra do Paraguai no Brasil, as pesquisas deste campo são base importante deste trabalho. Especialmente nas formulações de Luciano Migliaccio⁶⁸, Jorge Coli⁶⁹, Tadeu Chiarelli⁷⁰, Letícia Squeff⁷¹, Elaine Dias⁷².

Pela aproximação metodológica ou de temas analisados, destaca-se ainda os textos de Iara Lis Schiavinatto⁷³; Jens Andermann⁷⁴ e Solange Ferraz de Lima⁷⁵.

⁶² CUARTEROLO, M. A. *Soldados de la memoria*. Buenos Aires: Planeta, 2000.

⁶³ _____. "Images of war". In: Kray, H. and Whigham, T. L. (eds.) *I Die with My Country: Perspectives on the Paraguayan War 1864–1870*. University of Nebraska Press, 2004. _____. "Una Guerra en el Lienzo- La fotografía y su influencia en la iconografía de la Guerra del Paraguay." In: *El Arte entre lo Público y lo Privado*. VI Jornadas de Teoría e Historia de las Artes. Buenos Aires, 1995.

⁶⁴ CHRISTO, Maraliz. *Pintura, história e herois no século XIX*. Tese (doutorado) IFCH/Unicamp, 2005.

⁶⁵ PEREIRA, Walter Luis. *Óleo sobre tela, olhos para a história*. Rio de Janeiro: 7 letras, 2013.

⁶⁶ SALUAN, A. As litografias da coleção "*Quadros Históricos da Guerra do Paraguay*" na década de 1870: projeto editorial e imagens. Dissertação (Mestrado) PPG/UFJF. 2009.

⁶⁷ ALAMBERT, Francisco. "Literatura e política no Visconde de Taunay". In: ALMEIDA, ZILLY e LIMA (orgs). *De sertões, desertos e espaços incivilizados*. Rio de Janeiro: Mauad/Faperj, 2001. _____. *Civilização e barbárie, história e cultura*. In: *Guerra do Paraguai 130 anos depois*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1995.

⁶⁸ MIGLIACCIO, Luciano. *Mostra do descobrimento: Século XIX*. Nelson Aguilar (org.). Fundação Bienal de São Paulo: Associação Brasil 500 anos artes visuais, 2000.

⁶⁹ COLI, Jorge. *Como estudar a arte brasileira do século XIX?* São Paulo: Senac, 2005.

⁷⁰ CHIARELLI, Tadeu. *Gonzaga-Duque: a moldura e o quadro da arte brasileira*. In: GONZAGA-DUQUE. *A arte brasileira*. Campinas: Mercado das Letras, 1995. _____. *Arte, técnica e identidade nacional no Rio de Janeiro, século XIX: a contribuição de Félix Ferreira*. In: FERREIRA, Félix. *Belas Artes: estudos e apreciações*. Porto Alegre: Zouk, 2012. _____. (2005). História da arte / história da fotografia no Brasil - século XIX: algumas considerações. *ARS (São Paulo)*, 3(6), 78-87. Disponível em: <<https://dx.doi.org/10.1590/S1678-53202005000200006>>. Acesso em 28 de fev. de 2019.

⁷¹ SQUEFF, Letícia. *Uma galeria para o Império*. São Paulo: Edusp, 2012.

⁷² DIAS, Elaine. *Paisagem e Academia*. Campinas: Ed. Unicamp, 2009.

⁷³ SCHIAVINATTO, Iara Lis. "Imagens do Brasil: entre a natureza e a história". In: JANCSÓ, Istvan. (et. all.) *Brasil: formação do Estado e da nação*. São Paulo: Hucitec; Ed. Unijui, Fapesp. 2003.

_____. "Entre escritos, impressos, imagens: aspectos da cultura visual". *Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH*. São Paulo, julho 2011. Disponível em:

Fragmentos de guerra: conhecimento por montagem

O fragmento é parte constitutiva da modernidade, segundo Walter Benjamin. As transformações técnicas produziram tamanha diversidade de estímulos que o resultado foi a fragmentação da experiência visual. Tendo muito para ver, nada se mostrava em sua inteireza.

Assim foi a guerra do Paraguai. Um “espetáculo da modernidade”, que gerou uma infinidade de imagens na esteira da cultura pós-aurática. Se a realidade da guerra se apresentou como fragmento, um esforço de reconstituí-la não poderia tomar outra forma.

Esta tese não se propõe a contar uma história visual da guerra. Ela é antes um exercício de montagem a partir de uma coleção de fragmentos visuais do passado⁷⁶. A reunião de um conjunto particular de imagens da guerra do Paraguai nos permitiu colocá-las em relação umas com as outras e, a partir disso, dotá-lhes de potências e sentidos novos. Buscou-se formar um conhecimento por montagem, a partir de um exercício de aproximações imagéticas, portanto, em que a relação entre as são mais importantes do que elas em si. Aproximações, necessário dizer, que às vezes pertencem à ordem do inverificável, como sugere Didi-Huberman⁷⁷. O mesmo autor, ao analisar o “Atlas Mnemosyne” de Aby Warburg, aponta que a montagem é uma atividade constituída por aleatoriedade, vitalidade e ritmo, em uma operação de escolhas, mas também de acasos. E, por isso mesmo, este tipo de trabalho é suscetível a recomeços, já que novas montagens a partir dos mesmos materiais podem suscitar relações de outro tipo⁷⁸.

Os quatro ensaios que compõem esta tese não se relacionam de forma causal, ainda que compartilhem da mesma trama como base. Sua unidade pode ser buscada nas fraturas de uma “totalidade parcial” que se depreende do conjunto. Denominar os capítulos de “ensaios” não é uma opção ingênua, tampouco voltada à afirmação do gênero literário, como uma pretensão

<http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1302541125_ARQUIVO_IARALISSCHIAVINATTO_TEXTO_COMPLETO.pdf>. Acesso em 28 de fev. de 2019.

⁷⁴ ANDERMANN, J. *The Optic of the State*. University of Pittsburgh Press, 2007.

⁷⁵ LIMA, Solange Ferraz de; CARVALHO, Vânia Carneiro de. Cultura visual: tipos e estereótipos na era da reprodutibilidade técnica da imagem. *Dobras* (Barueri, SP), v. 11, p. 56-66, 2012. _____. O corpo na cidade: gênero, cultura material e imagem pública. *Estudos Históricos* (Rio de Janeiro), v. 24, p. 233-263, 2011. _____. Comentarios al Primer Congreso Internacional sobre Imágenes e Investigación Social. *Diario de Campo. Boletín Interno de los investigadores del area de Antropología*, v. 53, p. 47-50, 2003.

⁷⁶ Cf. BENJAMIN, Walter. Teses sobre o Conceito da História. In: *Obras Escolhidas*. Vol. 1. Magia, Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1987. Pp. 222-232.

⁷⁷ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Imágenes pese a todo*. Barcelona: Ediciones Paidós, 2004.

⁷⁸ DIDI-HUBERMAN, G. *Diante da imagem*. São Paulo: Editora 34, 2013. _____. Remontée, remontage (du temps). *Étincelle*. Paris: Ircam, Centre Pompidou. Nov. 2007. Acessada em: <http://etincelle.ircam.fr/730.10.html>.

estilística. Trata-se antes de uma advertência sobre o conteúdo aqui expresso, destacando que nenhum deles esgota o assunto discorrido.⁷⁹

Cada capítulo foi conformado a partir de um conjunto delimitado de imagens sobre a guerra. As particularidades do objeto são exploradas como microfenômenos, dos quais se sugerem fios que unem o individual ao movimento maior da história, em um movimento que busca inspiração no método indiciário, conforme apresentado por Carlo Ginzburg⁸⁰

No Capítulo 1, propõe-se uma análise das imagens da guerra publicadas pelas revistas ilustradas fluminenses sob a chancela da “testemunha ocular”. Com esse recorte específico, buscou-se compreender como a experiência visual da guerra foi apresentada na corte.

No Capítulo 2, o álbum de desenhos de Alfredo Taunay, feito durante a Expedição ao Mato Grosso, conduz uma narrativa que antecede aquela contada em prosa pelo autor do célebre livro “Retirada de Laguna”. A partir de seus desenhos, percebe-se uma sobreposição do caráter científico e militar da viagem exploratória. Do exame sobre a circulação desse material, levado à público na década de 1880, vislumbram-se novas formas de mobilização simbólica da natureza.

No Capítulo 3, os desenhos do naturalista suíço Adolf Methfessel, que acompanhou o exército argentinos durante o avanço aliado na marcha à Assunção, evidenciam a essência múltipla das imagens, marca distintiva da modernidade. O álbum de litografias publicado a partir de seus registros do fronte dá pistas sobre o mercado editorial de estampas da guerra.

No Capítulo 4, verifica-se a emergência dos debates raciais na crítica de arte que acompanhou a Exposição Geral de Belas Artes de 1879, associada à falta de prática de ver e representar o negro nas pinturas de história de grande monta. Na única análise que não parte de registros da experiência visual do fronte, intenta-se discutir a construção social do olhar por aquilo que não se faz visível.

As assimetrias de forma e conteúdo entre os capítulos resultam dos rendimentos distintos de cada material, determinados a partir dos seus desdobramentos. Por isso a tese avança “à moda dos atiradores”, por linhas irregulares, segundo a metáfora proposta por Leo Spitzer, que abre esta introdução. Ao fim, pretende-se ter conformado um conhecimento geral, mas não totalizador, sobre a visualidade da guerra, a partir da multiplicidade de sentidos presente nas imagens.

⁷⁹ Cf. ADORNO, T. O ensaio como forma. In: *Notas de literatura I*. São Paulo: Editora 34, 2003. pp. 15-46.

⁸⁰ Cf. GINZBURG, Carlo. Sinais: raízes de um paradigma indiciário. In: *Mitos, emblemas, sinais*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

Capítulo 1

Entre voos de pássaro e torpedos subaquáticos: a Guerra do Paraguai sob a “perspectiva militar” na imprensa ilustrada do Rio de Janeiro

No dia 25 de dezembro de 1864, em detrimento do dia santo, a *Semana Ilustrada*⁸¹ apresentava suas armas frente a uma guerra ainda mal delineada no horizonte⁸². Na coluna dedicada ao conteúdo editorial de seu número 211, a revista editada por Henrique Fleiuss (1824-1882)⁸³ prometia aumentar a periodicidade de seus “suplementos” — edições extras distribuídas em separado, geralmente dedicadas a imagens litografadas que ocupavam a folha inteira, em seu formato aberto, com impressão apenas em anverso⁸⁴ — a fim de “prestigiar as glórias nacionais” com “a descrição dos combates travados no Rio da Prata.”⁸⁵ A revista ilustrada⁸⁶ de maior circulação na corte garantia a “fidelidade dos seus desenhos por quanto, no intuito de fazerem uma obra digna e séria, incumbiram amigos seus, oficiais da marinha e do exército brasileiro, de lhes mandarem esboços minuciosos de todas as ações”.⁸⁷

A declaração editorial feita pela voz do personagem “dr. Semana” é bastante incisiva em suas premissas. Ao mesmo tempo em que afirma que observará a guerra “através dos vidros da sua lanterna, transformada em óculo de alcance”, deixa claro de antemão através de quais olhos o

⁸¹ Revista ilustrada de periodicidade semanal editada no Rio de Janeiro, circulou entre dezembro de 1860 e abril de 1876. Criada por Henrique Fleiuss, era composta, em seu formato padrão, por 8 páginas de 24x17,5 cm, sendo 4 tipografadas (texto) e 4 litografadas (imagens). Segundo Rafael Cardoso, a *Semana Ilustrada* foi a precursora de tal formato, consagrado pelas revistas ilustradas brasileiras das décadas de 1860 e 1870. Para chegar a ele, a impressão se dava em uma só folha, por processo litográfico em uma face e tipográfico em outra, que depois de dobrada duas vezes e refilada, resultava em um caderno de tamanho *in-quarto* em que se sucediam páginas de texto e ilustração. CARDOSO, Rafael. “Projeto gráfico e meio editorial nas revistas ilustradas do Segundo Reinado.” In: *Revistas Ilustradas. Modos de ler e ver no Segundo Reinado*. KNAUS, Paulo (et.al.). Rio de Janeiro: Mauad x FAPERJ, 2011, p. 27.

⁸² Referimo-nos ao fato de que, nesta data, a guerra estava ocorrendo em território uruguaio, sendo ainda comumente chamada de *Campanha do Sul*.

⁸³ Henrique Fleiuss nasceu na cidade de Colônia, Alemanha e imigrou para o Brasil em 1859, mesmo ano em que fundou uma oficina litográfica em sociedade com seu irmão, Carlos Fleiuss e com Carlos Linde, também alemão. A litografia tornou-se o Imperial Instituto Artístico por decreto de Pedro II em 1863. Foi ainda fundador, proprietário e desenhista da *Semana Ilustrada*, de 1860 a 1876, e da *Ilustração Brasileira*, de 1876 a 1878. Sobre Fleiuss ver: ANDRADE, Joaquim Marçal F. A trajetória de Henrique Fleiuss: subsídios para uma biografia. In: *Revistas Ilustradas. Modos de ler e ver no Segundo Reinado*. KNAUS, Paulo (et.al.). Rio de Janeiro: Mauad x FAPERJ, 2011.

⁸⁴ Os suplementos não tinham um tamanho padrão. Entre os exemplos analisados, encontramos variações de dimensões que oscilam entre 28 x 22 cm, o menor, e 44 x 56 cm, o maior.

⁸⁵ *Semana Ilustrada*, n. 211, 25 de dezembro de 1864, p. 1682. Acessado na hemeroteca digital da Biblioteca Nacional, como em todos os casos subsequentes em que a revista for citada como fonte. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=702951&pesq>>. Acesso em: 28 de fev. de 2019.

⁸⁶ Para uma definição do universo de periódicos a que se convencionou chamar de “revistas ilustradas”, ver: CARDOSO, 2011. Op. Cit., pp. 17-40.

⁸⁷ *Semana Ilustrada*, n. 211, 25 de dezembro de 1864, p. 1682.

confronto será apresentado aos seus leitores na corte. Os correspondentes⁸⁸ que forneceram informações visuais do teatro da guerra⁸⁹ às revistas ilustradas do Rio de Janeiro, de maneira mais sistemática à *Semana Ilustrada* e à *A Vida Fluminense*, conforme veremos, variaram em nome, patente e quantidade de trabalhos remetidos aos hebdomadários ao longo dos anos pelos quais a guerra se arrastará. Mas, com raras exceções, oficiais das armas do Império serão a chancela que garantirá “fidelidade” a seus esboços, segundo afirmação acima citada.

Materiais impressos são fontes privilegiadas de acesso à cultura visual do século XIX, funcionando como um índice da modernidade. As novas tecnologias de impressão, então em pleno desenvolvimento, permitiam a gravura em papel a baixo custo e em grande escala, por meio de diferentes técnicas. William Ivins expressa o fenômeno decorrente disso quando sentencia que “o número de imagens impressas entre 1800 e 1900 é, muito provavelmente, maior do que a quantidade de imagens produzidas pela humanidade até 1800”⁹⁰. Nesse contexto, o consumo e circulação da imprensa ilustrada constituía-se um hábito cultural que transformava a experiência cotidiana nos centros urbanos⁹¹.

⁸⁸ Usamos o termo com o sentido em que foi empregado no contexto analisado. Sem estarem condicionados a qualquer tipo de vínculo formal com os periódicos, alguns oficiais remetiam a eles, através do correio de guerra, informações escritas e visuais que eram então publicadas com ou sem indicação clara de autoria.

⁸⁹ O termo “teatro da guerra”, ou em sua variação “teatro de operações”, foi bastante difundido no Brasil no contexto da Guerra do Paraguai, sendo encontrado tanto em materiais oficiais, como as Ordens do dia emitidas pelos comandos das Forças Armadas, quanto em textos voltados ao público não especializado, como as revistas ilustradas e livros sobre o conflito. Utilizaremos o termo ao longo do presente texto como ele foi empregado no contexto analisado, referindo-se de maneira abrangente ao local em que os eventos bélicos se desenrolavam. A expressão foi originalmente utilizada por Carl von Clausewitz (1780-1831) em sua obra *Vom Krieg*, publicada pela primeira vez em 1832, postumamente, e considerada o principal tratado de estratégia militar do século XIX, traduzido para vários idiomas. Clausewitz dá a seguinte definição à expressão: “Por “teatro de operações” referimo-nos, rigorosamente falando, a um setor da área total da guerra que possui limites protegidos e, portanto, um certo grau de independência. Esta proteção pode consistir em fortificações ou em grandes obstáculos naturais, ou até mesmo numa distância significativa entre aquele setor e o resto da área da guerra. Um setor deste tipo não é apenas uma parte do todo, mas uma entidade por si só subordinada a ele - dependendo de até que ponto as mudanças que ocorrem em outros locais da guerra o afetam, não direta, mas indiretamente. Poderia ser encontrado um critério definitivo, imaginando um avanço num teatro, simultâneo a uma retirada no outro, ou uma ação defensiva em um, simultânea a uma ofensiva no outro. Não podemos ser sempre tão precisos: queremos simplesmente indicar aqui o ponto essencial.” CLAUSEWITZ, *Vom Krieg*, Livro 5, Capítulo 2. Tradução para o português por VALLE, Luiz Carlos Nascimento e Silva do. Acessada em 20 de agosto de 2016 em: <https://www.egn.mar.mil.br/arquivos/cepe/DAGUERRA.pdf>

⁹⁰ IVINS, William. *Prints and visual communication*. Cambridge: MIT Press, 1969, p. 93.

⁹¹ Sobre as relações entre modernidade e desenvolvimento da indústria gráfica no século XIX a partir de uma perspectiva da cultura visual, ver, entre outros: ANDERSON, Patrícia. *The printed image and the transformation of popular culture (1790-1860)*. Oxford: University of British Columbia Press, 1989. SCHWARTZ, V. e PRZYBLYSKI, J. *The nineteenth-Century visual culture reader*. New York: Routledge, 2004; CRARY, J. *Techniques of the observer*. London: MIT Press, 1992.

As revistas ilustradas viviam um momento de expansão no Brasil, quando eclodiu a guerra contra o Paraguai⁹². Sua popularização foi determinante para gerar uma cultura de consumo de imagens no Brasil⁹³. As estampas⁹⁴ difundidas por essas publicações conformam parte importante do repertório visual sobre o conflito e foram as primeiras imagens sobre o tema a circular na corte. Os álbuns de fotografias, de litografias e principalmente as pinturas dedicadas ao evento bélico aparecerão com maior ênfase a partir de 1867, enquanto as imagens publicadas pela imprensa ilustrada conformam uma “coleção”⁹⁵ desde janeiro de 1865, quando o primeiro suplemento dedicado à guerra foi lançado pela *Semana Ilustrada*.

Mais importante, porém, do que a primazia do feito, é a qualidade autorreflexiva do olhar – e o olhar a guerra, em especial – que acreditamos encontrar nesta cobertura da imprensa ilustrada. Questões sobre a legitimidade das imagens, autoridade da fonte, veracidade de conteúdo, aparecem nas legendas que acompanham as estampas e em debates travados publicamente nesse momento. A partir de conceitos apresentados pelas próprias revistas e, principalmente, da análise das imagens, pretendemos trazer à tona dispositivos do imaginário em voga quanto à representação visual da guerra, buscando entender como, nesse contexto, informava-se por imagens e o que essas imagens informavam⁹⁶.

Interessa-nos investigar como a guerra foi apresentada por meio de imagens ao público fluminense, no calor dos acontecimentos. Para isso, circunscrevemos o escopo de análise às estampas produzidas no teatro da guerra, publicadas pela imprensa ilustrada como reportagem visual, sob a chancela de registros de testemunho ocular. Ou seja, trata-se de imagens informativas sobre os eventos bélicos, às quais são creditadas autoria, fonte ou remetente do teatro da guerra. Não se trata, portanto, de uma análise do conjunto do repertório imagético sobre a guerra publicado por esses veículos, mas sim de uma seleção baseada no conceito de

⁹² Não há dados aferíveis sobre a tiragem das revistas ilustradas nesse período e reconhecemos a limitação da circulação desse tipo de periódico às classes letradas da corte, longe, portanto, de alcançar um público que poderia chamar-se massivo. Ainda assim, sabe-se que as imagens publicadas pelas revistas ilustradas extrapolavam o público assinante quando, por exemplo, ganhavam repercussão a partir da sua exibição em vitrines do comércio local, ou em exposições oficiais, como nos referiremos mais à frente.

⁹³ CARDOSO, Rafael. *Impresso no Brasil, 1808-1930*. Rio de Janeiro: Verso Brasil, 2009, p. 122.

⁹⁴ Utilizamos aqui e na sequência do texto o termo “estampa” conforme o entendimento de época. A saber, como eram comumente chamadas as imagens múltiplas, ou seja, reproduzidas mecanicamente a partir de variadas técnicas.

⁹⁵ A expressão foi utilizada no editorial da *Semana Ilustrada*: “Deste modo, mantida a regularidade da publicação e garantida a fidelidade dos desenhos, os assinantes da *Semana* poderão ter uma coleção completa, que será por assim dizer, a história ilustrada da guerra do Rio da Prata.” *Semana Ilustrada*, n. 211, 25 de dezembro de 1864, p. 1682.

⁹⁶ Cf. GALLAGHER, Sheila. Drawing as information. In: *First hand: civil war era drawings*. Boston: McMullen Museum of Art, 2009. Pp. 25-36.

observação direta ou testemunha ocular. Tais estampas serão analisadas enquanto material autônomo, ainda que percebido em seu contexto, pelo prisma das estratégias narrativas dos modos visuais⁹⁷.

Sabemos que o processo litográfico de impressão das revistas ilustradas⁹⁸ pressupõe que as imagens “originais” fossem transpostas à pedra litográfica através da gravura em talha ou lápis especial para, a partir dessa matriz, serem reproduzidas⁹⁹. Ou seja, todo desenho ou fotografia enviado desde o teatro da guerra foi copiado pelo gravador antes de chegar à forma a qual conhecemos, resultando naquilo que Andrade chama de “imagens híbridas”¹⁰⁰. Esse processo não invalida, porém, o conceito de autoria das imagens, como o entendemos na presente análise¹⁰¹. O debate travado entre as revistas sobre a autoridade e autenticidade das estampas mobilizou conceitos como “testemunha ocular”, “desenhado do natural”, “ponto de vista”, a partir do crédito dado aos autores das imagens conforme remetidas do fronte, como veremos.

O processo de desenvolvimento da indústria gráfica¹⁰², em geral, e da imprensa ilustrada¹⁰³, em particular, ocorrido no Brasil no entre séculos XIX/XX, tem sido analisado por diferentes enfoques em pesquisas acadêmicas recentes. Dentro desse universo, a cobertura da guerra contra o Paraguai é dos temas mais investigados. O exercício analítico aqui proposto, restrito a

⁹⁷ Referimo-nos à pretensão de apresentar uma análise sobre as imagens entendidas a partir de seu conteúdo informativo, mais do que sobre sua materialidade. Cf. DIKOVITSKAYA, Margaret. “Between art history and cultural studies: methodology of visual studies”. In: *Visual Culture*. Londres: MIT Press, 2006, pp. 64-84.

⁹⁸ Marçal F. de Andrade discorre sobre os diferentes processos de reprodução de texto e imagem disponíveis no Brasil nesse período e os motivos que levaram à primazia da técnica litográfica utilizada pelas revistas ilustradas em: ANDRADE, Joaquim Marçal F. *História da fotoreportagem no Brasil*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2004, pp. 72-98 e ANDRADE, J. M. “Processos de reprodução e impressão no Brasil, 1808-1930”. In: CARDOSO, Rafael (org.). *Impresso no Brasil, 1808-1930*. Rio de Janeiro: Verso Brasil, 2009, pp. 52-56.

⁹⁹ Orlando Ferreira descreve a técnica litográfica e a história de seus usos e práticas no Brasil em: FERREIRA, Orlando da C. *Imagem e letra*. São Paulo: Edusp, 1994, especialmente pp. 313-424.

¹⁰⁰ ANDRADE, 2004. Op. Cit., pp. 60-72.

¹⁰¹ Ivins discorre sobre as vantagens da litografia em relação a técnicas anteriores no que diz respeito à semelhança alcançada entre a imagem original e suas reproduções em: IVINS, 1969. Op. Cit., p. 110.

¹⁰² O historiador Rafael Cardoso dedica especial atenção ao tema do desenvolvimento da indústria gráfica no Brasil desde seus primórdios, com enfoque voltado à cultura material. Entre suas contribuições, destacam-se a valoração dos chamados “impressos efêmeros”, das revistas ilustradas, e a análise das práticas de consumo a partir desses materiais. CARDOSO, Rafael (org.). *Impresso no Brasil, 1808-1930*. Rio de Janeiro: Verso Brasil, 2009. CARDOSO, Rafael (org.). *O design brasileiro antes do design*. São Paulo: CosacNaify, 2005. CARDOSO; HEYNEMANN; RAINHO. (orgs.) *Marcas do progresso: consumo e design no Brasil do século XIX*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional/Mauad X, 2009. Para uma história das técnicas envolvidas nos processos de impressão, ver ainda: FERREIRA, Orlando da C. *Imagem e letra*. São Paulo: Edusp, 1994.

¹⁰³ Sobre a imprensa ilustrada no Brasil, ver, entre outros: KNAUSS, Paulo (et.al.). *Revistas Ilustradas. Modos de ler e ver no Segundo Reinado*. Rio de Janeiro: Mauad x FAPERJ, 2011. COSTA, Carlos. *A Revista no Brasil do século XIX*. São Paulo: Alameda, 2012. MARTINS, Ana Luiza. *Revistas em revista*. São Paulo: Edusp, 2000. TELLES, Ângela Cunha. *Desenhando a nação: Revistas ilustradas*. Brasília: FUNAG, 2010. SODRÉ, Nelson W. *História da imprensa no Brasil*. Rio de Janeiro: Mauad, 1999. MARINGONI, Gilberto. *Ângelo Agostini: a imprensa ilustrada da corte à capital federal (1864-1910)*. São Paulo: Devir, 2001.

um escopo de imagens bastante específico, se viabiliza por meio deste conhecimento acumulado.

Os parâmetros políticos que regiam internamente os veículos e o papel das revistas ilustradas na criação de um discurso de “identidade nacional” operado pelo Império naquele momento foram examinados de maneira panorâmica¹⁰⁴ e como estudo de caso¹⁰⁵. As imagens satíricas e alegóricas, que compõem parte expressiva do repertório destas revistas, especialmente na segunda metade do século XIX¹⁰⁶, mereceram análises detidas quanto ao seu emprego no contexto da guerra¹⁰⁷. Os usos da fotografia e, especialmente dos retratos em formato *cartes-de-visite*¹⁰⁸, que apareciam em profusão nas páginas da imprensa ilustrada mobilizados por diferentes expedientes, constituem um escopo à parte, bem analisado por diversos pesquisadores.¹⁰⁹ Esses temas e imagens não são o foco de análise do presente capítulo.

Pelos diálogos e rendimentos que propiciaram ao conteúdo em exame neste capítulo, três pesquisas merecem menção destacada. Miguel Angel Cuarterolo, autor que é referência obrigatória quanto aos usos da fotografia na cobertura da guerra contra o Paraguai, compôs um panorama de fotógrafos e desenhistas que atuaram na frente de batalha junto aos exércitos aliados, em que destaca a atuação de alguns desses como colaboradores de jornais e revistas ilustradas. Sobre a imprensa brasileira, o autor ressalta o empreendimento realizado pela *Semana Ilustrada* e pela *Vida Fluminense* na cobertura visual da guerra. Ainda que identifique a

¹⁰⁴ Cf. TORAL, André. *Imagens em desordem*. São Paulo: Humanitas, 2001, especialmente pp. 57-76. SOARES, Pedro P. *A Guerra da imagem: iconografia da guerra do Paraguai na imprensa ilustrada fluminense*. Dissertação (mestrado): IFCH/UFRJ, 2003. PIRES Jr, Arnaldo L. *A imprensa em guerra*. Dissertação (mestrado). Rio de Janeiro: PPGHC/UFRJ, 2015.

¹⁰⁵ Cf. MARINGONI, 2011. Op. Cit. LAVRADA, Marcus T. B. *A iconografia da Guerra do Paraguai e o periódico Semana Ilustrada (1865-1870)*. Dissertação (mestrado). Dourados: FCH/UFGD, 2009.

¹⁰⁶ CARDOSO, 2011. Op. Cit., p. 25.

¹⁰⁷ Sobre isso, ver: SILVEIRA, Mauro C. *A Batalha de papel*. Florianópolis: Editora UFSC, 2009. SANTIAGO, Bruna. Dissertação (mestrado). *Humor e artes gráficas*. São Paulo: PPGHS/USP, 2017.

¹⁰⁸ André Adolphe Eugène Disdéri (1819-1889) inventou o formato fotográfico conhecido como *carte-de-visite*, em que, em uma única chapa, o fotógrafo produzia de seis a doze retratos na dimensão 9 x 6 cm. O invento barateou e popularizou definitivamente a fotografia. Para uma biografia de Disdéri e a história desta criação, ver, entre outros: McCAULEY, Elizabeth. A. A. E. *Disdéri and the carte de visite portrait photograph*. New Haven: Yale Press, 1985.

¹⁰⁹ Sobre a difusão dos retratos em formato *carte-de-visite* no contexto da Guerra do Paraguai, ver: CUARTEROLO, Miguel A. “Iconografia de guerra.” In: *1er Congresso de História de Fotografia*. Florida, 1992, pp. 55-60. _____. *Soldados de la memoria*. Buenos Aires: Planeta, 2000. ANDRADE, Joaquim M. F. *A Semana Ilustrada e a Guerra do Paraguai*. Tese (doutorado): IFCH/UFRJ, 2011. _____. *História da fotorreportagem no Brasil*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2004. TORAL, André. Entre retratos e cadáveres: a fotografia na guerra do Paraguai. In: *Rev. Brasileira de História*. Vol. 19, n. 38, São Paulo, 1999. _____. 2001. Op. Cit. pp. 77-97. SALLES, Ricardo. *Guerra do Paraguai: Imagens e memória*. Rio de Janeiro: Edições Biblioteca Nacional, 2003. KOSSOY, Boris. *Origens e expansão da fotografia no Brasil. Século XIX*. Rio de Janeiro: Funarte, 1980. _____. *Fotografia e história*. 2ª ed. São Paulo: Ateliê editorial, 2003.

presença de militares entre os colaboradores, o autor se restringe a descrever a atuação de artistas, fotógrafos e litógrafos nessa cobertura¹¹⁰.

Sebastián Díaz-Duhalde analisa em artigo o impacto das novas tecnologias visuais nas formas de narrar a guerra, com enfoque voltado à imprensa ilustrada paraguaia. A partir do que chama de “mirada instrumental”, propiciada pela implementação do uso do balão aerostático pelos exércitos aliados, Duhalde discorre sobre a expansão dos limites da representação e a “espetacularização visual midiática” do conflito¹¹¹.

Joaquim Marçal de Andrade é autor de uma exaustiva pesquisa sobre a cobertura da guerra contra o Paraguai realizada pela *Semana Ilustrada*¹¹². Andrade destaca, dentro de uma análise historiográfica da revista como um todo e não apenas das imagens, em particular, a primazia da fotografia na cobertura da guerra, principalmente a partir do uso inovador que Henrique Fleiuss deu aos retratos do tipo *carte-de-visite*¹¹³. Nas páginas da *Semana Ilustrada*, tais fotografias serviram de base a ilustrações que colocavam os personagens retratados em ação, através do acréscimo de cenários e posições de corpo criados pela pena do editor. Com essa operação, Fleiuss concebeu uma forma híbrida de reportagem visual, que unia a criação artística à fotografia, em imagens narrativas voltadas a representar acontecimentos reais¹¹⁴. Pela sua natureza heterogênea, faz-se necessário esclarecer que tais imagens não compõem o escopo da presente análise, dado que elas não são apresentadas como registros “do natural”, feitos por uma testemunha ocular, mas são fruto da criação artística do editor.

Em seu trabalho basilar, Andrade esquadrinha o esforço de Fleiuss na realização de uma cobertura visual da guerra. Reunindo caricaturas, alegorias, retratos, cenas, vistas, plantas, o autor identifica a colaboração do que chamou de “desenhistas de um amplo espectro – desde os amadores, passando pelos técnicos e por alguns membros das forças armadas, e chegando até os profissionais das artes plásticas”¹¹⁵.

¹¹⁰ CUARTEROLO, Miguel A. “Images of war: photographers and sketch artists of the Triple Alliance conflict.” In: *I die with my country*. KRAAY, H. e WHIGHAM, T. (orgs). Lincoln e London: University of Nebraska Press, 2004, pp. 154-178.

¹¹¹ DIAZ-DUHALDE, Sebastián. El globo aerostático y la máquina de mirar. Cultura visual y guerra en el siglo XIX paraguayo. In: *Decimonónica*. vol. 11, num. 2, 2014. Disponível em: <https://www.decimononica.org/wp-content/uploads/2014/06/Diaz-Duhalde_11.2.pdf>. Acesso em 6 de fev. de 2019.

¹¹² ANDRADE, Joaquim M. F. *A Semana Ilustrada e a Guerra do Paraguai*. Tese (doutorado): IFCH/UFRJ, 2011.

¹¹³ Além desse uso dado aos retratos, o autor discorre sobre as “cópias fiéis” de registros fotográficos publicadas na revista, e ainda traz à tona indícios de uma tentativa frustrada de Fleiuss de criar uma cobertura fotográfica exclusiva do evento, a partir da expedição de engenheiros que empreendeu a viagem ao Mato Grosso, sobre o que voltaremos a falar no capítulo a seguir.

¹¹⁴ Cf. ANDRADE, 2011. Op. Cit., pp. 302-308.

¹¹⁵ ANDRADE, 2011. Op. Cit., p. 512.

Ao recortar do mesmo conjunto inventariado pelo autor¹¹⁶ exclusivamente aquelas imagens criadas a partir da frente de batalha, o “amplo espectro” de desenhistas que Andrade identifica na cobertura da guerra pela *Semana Ilustrada* perde a gradação: dentre 21 correspondentes do fronte, apenas dois não são oficiais das armas do Império. Valendo-se da colaboração quase exclusiva de militares no que concerne à cobertura visual da guerra feita *in loco*, as revistas ilustradas difundiram um repertório imagético novo aos leitores acostumados às belas artes. Além disso, tal característica resultou em uma cobertura de guerra peculiar frente a outras experiências contemporâneas, como pretendemos demonstrar.

O interesse voltado exclusivamente às imagens informativas da experiência da guerra limitou a pesquisa aos periódicos *Semana Ilustrada* e *A Vida Fluminense*. Essas duas revistas foram as únicas, na imprensa ilustrada do Brasil, que se valeram de colaboradores do fronte de maneira sistemática. As demais revistas ilustradas da época, no Rio de Janeiro e nas províncias, mantiveram sua característica satírica, baseada sobremaneira no uso de charges, caricaturas e imagens alegóricas. A *Semana Ilustrada* e a *Vida Fluminense*, ainda que não tenham aberto mão desses recursos, somaram a ele a publicação de imagens informativas do teatro da guerra, remetidas por ou feitas de relatos de correspondentes.¹¹⁷

Tais imagens somam 120, creditadas ou remetidas por 26 colaboradores nominados¹¹⁸. Enquanto a *Semana Ilustrada* cobriu a guerra desde as suas primeiras manifestações, no início de 1865, a *Vida Fluminense* só será lançada em janeiro de 1868, a partir de quando se dedica especialmente aos temas relacionados ao conflito¹¹⁹. Sendo assim, não há equivalência na quantidade de imagens ou nos eventos tratados por um e outro veículo, o que não gera qualquer constrangimento à análise, uma vez que a comparação entre as duas revistas não é o foco pretendido.

¹¹⁶ Referimo-nos aos quadros montados por Andrade como instrumentos de pesquisa, publicados em anexo na sua tese. Cf: ANDRADE, 2011. Op. Cit., pp. 520-577.

¹¹⁷ Para chegar a esse recorte, analisamos a cobertura realizada por outras revistas ilustradas, que serão eventualmente mobilizadas no texto, mas sem a primazia dada às duas citadas. As demais revistas pesquisadas quanto à cobertura realizada sobre a guerra contra o Paraguai foram: *Ba-ta-clan*; *Bazar Volante*; *Paraguay Ilustrado*; *Sentinela do Sul*; *Cabrião*; *Diabo Coxo*; *Arlequim*. Além das estrangeiras *L'Illustracion*, *Correo del Ultramar* e *Correo del domingo*.

¹¹⁸ O escopo geral das imagens analisadas neste capítulo pode ser aferido na tabela 1 em anexo.

¹¹⁹ A revista *Vida Fluminense* foi lançada no dia 4 de janeiro de 1868 e encerrada sete anos depois. Publicada semanalmente aos domingos, era editada em tamanho 33x25 cm, tendo a quantidade de páginas variada entre 8 e 12. Apresenta-se, em seu primeiro número, como a continuadora do semanário *Arlequim*, ambos editados por Augusto de Castro e Antônio de Almeida. Teve como principal desenhista e litógrafo Ângelo Agostini, notabilizado por sua verve abolicionista e republicana. Para uma biografia de Agostini, ver: MARINGONI, 2011. Op. Cit.

No que concerne ao posicionamento político expresso na cobertura da guerra feita pela *Vida Fluminense* e pela *Semana Ilustrada*, coadunamos com André Toral, quando as caracteriza como “revistas de autores”, voltadas a uma “cidadania liberal, independente das posições de governo”¹²⁰. No sentido geral, as revistas acompanharam as mudanças de percepção da sociedade fluminense sobre a guerra¹²¹. Até meados de 1866, a empresa bélica era quase unânime, pois era entendida como uma resposta necessária frente à invasão paraguaia. Tal situação começa a mudar após a derrota na batalha de Curupaiti (22 de setembro de 1866), que custou a vida de cerca de quatro mil soldados do exército aliado, e do longo período estacionário que a sucedeu. De 1867 até sua conclusão, em março de 1870, as críticas contra o comando militar e o governo do Império ganharam espaço nas páginas das revistas¹²².

Resta ainda esclarecer que as imagens analisadas foram classificadas em categorias voltadas a atender aos fins instrumentais da presente reflexão, e apenas com esse sentido. As estampas serão apresentadas em conjuntos, agrupadas pelo critério de conteúdo informativo, sob as designações de: “plantas e mapas” (1.4); “vistas” (1.5 e 1.6); “desenhos técnicos” (1.7); “cenários navais” (1.8, 1.9 e 1.10); “cenários de acampamento” (1.11) e “cenários de batalha” (1.12). Tais categorias foram estabelecidas durante o exame inicial do conjunto de imagens, quando se demonstraram produtivas à reflexão, não tendo sido pré-estabelecidas à análise.

1.1 Sobre os usos do balão: de “obstáculo de amor” a instrumento de olhar

Cada estação da moda traz em suas mais novas
criações alguns sinais secretos das coisas vindouras.
Walter Benjamin

Dois balões ocupavam as páginas das revistas ilustradas na década de 1860¹²³. Voltadas à cobertura dos usos e costumes da elite letrada do Império, as publicações semanais, além de

¹²⁰ TORAL, André. *Imagens em desordem*. São Paulo: Humanitas, 2001, pp. 57-76.

¹²¹ Importante, porém, ressaltar que tal juízo, generalizante, não propõe um achatamento das posições políticas divergentes entre Henrique Fleiuss, monarquista, e Ângelo Agostini, republicano e abolicionista, e as consequências disso nas opções editoriais das revistas.

¹²² Em uma análise voltada ao posicionamento político expresso pelas revistas ilustradas na cobertura da guerra contra o Paraguai, Pedro Soares vê na *Semana Ilustrada*, de Henrique Fleiuss, a expressão de um viés conservador, reificador do *status quo*, enquanto a *Vida Fluminense*, de Ângelo Agostini, se apresentaria mais crítica ao Império, especialmente pela questão da escravidão. Cf: SOARES, Pedro P. *A Guerra da imagem: iconografia da guerra do Paraguai na imprensa ilustrada fluminense*. Dissertação (mestrado): IFCH/UFRJ, 2003.

¹²³ Outro balão chamou a atenção da imprensa ilustrada no Rio de Janeiro anos antes, em 1856. Cf: CARDOSO, R. (org.) *O impresso no Brasil. 1808-1930. Destaques da história gráfica no acervo da Biblioteca Nacional*. Rio de Janeiro: Verso Brasil, 2009. P. 156

reproduzir folhetins, “a frutinha de nosso tempo”, nas palavras de Machado de Assis¹²⁴, dedicavam-se à crítica de teatro, das belas artes, sem nunca deixar de comentar as novidades da moda importadas da Europa e incorporadas pelas damas e cavalheiros da sociedade¹²⁵. A saia-balão foi um dos primeiros fenômenos de popularidade alçados pela ainda incipiente indústria do vestuário. Invenção pouco prática, consistia no uso de uma armação de metal sob o tecido da saia, chamada crinolina, que lhe dava amplo volume. Então em grande voga entre as mulheres da corte, a saia-balão era constantemente citada, em geral em tom de crítica jocosa, em romances e poemas, como naquele escrito por Bernardo Guimarães em 1865 que encerra com a seguinte estrofe:

Balão, balão, balão! - fatal presente,
Com que brindou das belas a inconstância
A caprichosa moda impertinente,
Sepulcro da elegância,
Tirano do bom gosto, horror das graças!...
Render-te os cultos meus não posso, não;
Roam-te sem cessar ratos e traças,
Balão, balão, balão.¹²⁶

As revistas ilustradas não deixaram por menos. Entre alertas de perigo sobre seu uso em dias de vento e críticas pelo espaço ocupado por suas usuárias nos carros e passeios públicos, a *Semana Ilustrada* acusou a saia-balão de ser um “obstáculo de amor”.

¹²⁴ ASSIS, Machado de. O folhetinista. In: *Obras Completas. Chronicas*, vol.1 (1859-1863). Rio de Janeiro: Jackson, 1944.

¹²⁵ As transformações da moda no século XIX, associada aos novos hábitos de consumo e padrões estéticos, são um dado importante da modernidade, como nos mostra Walter Benjamin em suas *Passagens* (2018, vol. I, pp.135-162), ou Charles Baudelaire em *O pintor da vida moderna* (1863). Não por acaso, a moda ocupa papel central nas produções artísticas do período, da literatura às artes plásticas. Sobre isso ver, entre outros: BALZAC, H. De. *Traité de la vie élégante*. Paris: Librairie Nouvelle, 1854. SOUZA, Gilda de Mello e. *O espírito das roupas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1897. BOUCHER, François. *História do vestuário no Ocidente*, São Paulo: CosaNaify, 2010.

¹²⁶ GUIMARÃES, Bernardo. *Poesias diversas*. Rio de Janeiro: B. L. Garnier, 1865.

Imagem 1: O balão, obstáculo do amor: (Henrique Fleiuss, *Semana Ilustrada*, n. 219. p. 1752)

Esse não era, porém, o único balão que interessava às revistas ilustradas nesse momento. O uso do balão, ou globo aerostático, para fins de observação, era uma novidade recente e devia sua divulgação, em grande medida, ao fotógrafo Félix Nadar (1820-1910)¹²⁷. É da autoria de Nadar a primeira fotografia aérea, realizada em 1858, a bordo de um balão fixo ao solo por cordas. Esse registro, porém, foi perdido. Para marcar o feito, Nadar imprimiu a data de 1858 na famosa fotografia realizada da mesma forma sobre Paris anos mais tarde, vendida em formato de cartão postal¹²⁸ (imagem 2). Com ela, Nadar apresentou ao mundo uma perspectiva nunca vista da capital francesa ou de qualquer outra cidade. Mas o expediente utilizado pelo fotógrafo para alcançar aquele resultado não se faz ver. Nadar, então, completa a imagem quando se autorretrata no cesto de um balão pendurado no teto de seu estúdio contra um cenário que simula o céu (imagem 3). A litografia de Honoré Daumier publicada no jornal parisiense *Le Boulevard* sintetiza a cena – e sua importância na história – sob a legenda “Nadar elevando a fotografia ao nível da arte” (imagem 4).

¹²⁷ Nadar foi um dos impulsionadores do desenvolvimento de tecnologias capazes de permitir a dirigibilidade de balões tripulados, visando o transporte aéreo. Com esse fim, Nadar lançou em 30 de julho de 1863 o “*Manifeste de l'autolocomotion aérienne*”. No mesmo ano, o fotógrafo criou uma sociedade de encorajamento aos esforços necessários para tanto, iniciativa para a qual conseguiu apoio de personalidades como Vitor Hugo, Jules Verne e Alexandre Dumas. SAINT MARC, Stephanie. *Nadar*. Paris: Éditions Gallimard, 2010, pp. 219-248.

¹²⁸ Idem, p. 242.

Imagem 2: Premier résultat de photographie aérostatique en 1868, antidade « 1858 » (Félix Nadar, 1868. Bibliothèque de France)

Imagem 3: Félix Nadar in the Gondola of a Balloon (Félix Nadar, aprox. 1863. Getty Museum)

Imagem 4: Nadar elevant le photographie a la hauteur de l'art (Honoré Daumier, 1863. Le Boulevard)

As fotografias e os feitos de Nadar ganhavam o mundo e, em meio a um contexto turbulento, ecoavam nas revistas ilustradas do Rio de Janeiro (imagens 5 e 6). Interessante como, nos dois casos, o balão está associado à observação, a partir da ação dos personagens representados em seus cestos.

Imagem 5: Balão. (Bazar Volante, ano 4, n. 11. Rio de Janeiro, dez. 1866)

Imagem 6: Balão. (Arlequim, ano 1, n. 33. Rio de Janeiro, dez. 1867)

Em seu livro de memórias publicado em 1900, ao comentar as impressões registradas pelo físico francês Jacques Charles (1746-1823), primeiro homem a ascender aos céus em um balão de

hidrogênio, em 1783, Nadar reflete que: “como o lapso de tempos passados, a altitude que o leva para longe reduz todas as coisas a sua relativa proporção, à Verdade”¹²⁹. Na sequência, o fotógrafo faz a seguinte descrição sobre a própria impressão visual obtida das alturas: “Isso é realmente o planisfério, já que não há percepção de diferença na altitude. Tudo está ‘in focus’. O rio sobe até o cume da montanha; não há disparidade perceptível entre o campo de alfafa e a floresta de carvalhos gigantes.”¹³⁰

A descrição de Nadar apoia a impressão que temos ao olhar a “Vista geral do Theatro da Guerra” publicada como suplemento pela *Vida Fluminense* em meados de março de 1868.

Imagem 7: Vista geral do Theatro da Guerra. Feita a voo de pássaro pelo aeronauta americano o sr. James Allen
(James Allen. *A Vida Fluminense*, março 1868)¹³¹

¹²⁹ NADAR, Félix. *When I was a photographer*, Massachusetts Institute of Technology, 2015, p. 58 (tradução da autora).

¹³⁰ Idem, p. 5, (tradução da autora).

¹³¹ Na legenda, em letras pequenas, lê-se: "Esta vista abrange todo o antigo acampamento aliado e quadrilátero paraguaiense, fortificações de Curuzú, Curupaity, Humaitá e Timbó, posições de Laureles, Tuyuty, Tuyucue, Parecuê, Taji, Establecimiento Villa do Pilar, S. Solano e Porto Elisiario, caminho de ferro no Chaco, lugares onde desembocam os rios Tebiquary, Nhembuci, Vermelho, Hondo, Riacho do Ouro e Arroio Quiá, posições onde se achavam as esquadras encouraçada e de madeira antes da passagem de Humaitá, etc., e mais a indicação de todos os movimentos operados depois da ultima ascensão do balão, segundo os desenhos e mapas remetidos do teatro da guerra pelos correspondentes da Vida Fluminense. 1- linhas avançadas do exército aliado depois da tomada de Curupaity; 2- posição fortificada dos aliados no Chaco; 3- Monitor Alagoas; 4- Divisão encouraçada do barão da Passagem que protege a posição fortificada do Chaco; 5 - Encouraçados que bombardeiam Humaitá; 6- Esquadra de madeira que bombardeou Curupaity; 7 - Lagoa descoberta pelo 1º tenente que comunica o primeiro corpo do

Um corte claro e serpenteado, destacado sobre o fundo escuro, divide a imagem em um terço diagonal e conduz nosso olhar de baixo a cima, em direção ao horizonte. De ambos os lados do que identificamos como um rio, estende-se uma vasta planície tomada por pequenos montes de vegetação e ramificada pelos veios que saem – ou chegam – a ele. Do horizonte, o olhar se volta ao balão, que se destaca pelo contraste marcado sobre o fundo claro do céu que só ele alcança. A partir dele, seguindo as linhas que o unem ao solo, o foco do olhar é regulado e identificamos, aos poucos, outras marcas. Amontoados de triângulos, aqui e ali, ocupam áreas livres de vegetação. Próximas ao rio, notam-se linhas de ângulos agudos, que acusam a ação humana, por destoarem da organicidade do entorno. Dentro da muralha que acompanha, mas não se confunde com o rio, veem-se algumas construções em escala diminuta, sobretudo igrejas, identificadas pelas torres. A guerra, anunciada em letras grandes na base da imagem, não se faz ver a partir desse “voo de pássaro” ao qual somos conduzidos “pelo aeronauta americano o sr. James Allen”. Do olhar panorâmico propiciado pelo balão, resultou um mapa do território paraguaio.

1.2 O balão vai à guerra: de *Rhode Island* à Tuiuti

Não contente de se matarem nas águas e na terra, matar-se-hão
os homens no ar, e como a guerra será feita por cima das nossas
cabeças, quem pode afirmar que as nossas cabeças escaparão?
Tais são os perigos que eu antevejo.
Semana Ilustrada

Ao mesmo tempo em que Nadar fazia, de Paris, experimentos de fotografia aérea e investimentos visando conquistar a dirigibilidade dos globos de hidrogênio a fim de viabilizá-lo como meio de transporte, nos Estados Unidos esta tecnologia era impulsionada por outros propósitos. O uso de balões aerostáticos como instrumento de observação militar era uma novidade, experimentada pela primeira vez na Guerra Civil dos Estados Unidos (1861-1865)¹³²,

exército com a divisão avançada do encouraçado, etc., etc., etc.”. Impressão litográfica sobre papel da China, 51x 46 cm.

¹³²A Guerra Civil ou Guerra de Secessão dos Estados Unidos, ocorrida entre 1861 e 1865, foi deflagrada pelo anúncio de independência dos estados do sul (Confederados), motivado pela eleição de Abraham Lincoln à presidência. Os estados do sul, baseados em um modelo de desenvolvimento econômico agrário e escravocrata, opunham-se aos estados do norte (União), que começavam a se desenvolver industrialmente e defendiam a mão de obra livre assalariada. O conflito terminou com a rendição do exército Confederado, ao custo de cerca de 600 mil vidas.

quando o exército da União criou o primeiro batalhão militar aéreo do mundo, o *Balloon Corps*.¹³³

As ascensões, termo utilizado na época para se referir aos voos do balão, serviram inicialmente como forma de observação privilegiada do inimigo a longas distâncias e por uma perspectiva até então inacessível. Para isso, junto dos aeronautas, subiam engenheiros militares que esboçavam plantas topográficas capazes de orientar a ação de campanha. De posse das posições e avanços dos inimigos, vislumbrados ao longe, os comandantes podiam antever os ataques e se antecipar em dias na ação. O olhar a “voo de pássaro” oferecido pelo balão trouxe mais do que uma nova perspectiva visual do fronte. Os balões expandiram de forma definitiva o campo da guerra e, junto disso, alteraram sua temporalidade¹³⁴.

O *Balloons Corps* cumpriu ainda outras funções para além da observação. No lugar de engenheiros, podiam também subir atiradores treinados, os *sharpshooters*, que se valiam do cesto fixo do balão como base para a mira privilegiada dos inimigos, propiciada pelas novas tecnologias de armas de disparo de longo alcance¹³⁵. Por fim, os balões foram empregados na comunicação pela da telegrafia, uso criado pelo nosso já conhecido aeronauta, James Allen, durante a guerra que dividiu os Estados Unidos¹³⁶.

A proximidade temporal e geográfica observada entre as guerras Civil Americana e a Guerra do Paraguai propiciou uma série de cruzamentos entre os dois conflitos. Um deles diz respeito ao uso do balão e envolve diretamente o autor da já citada “Vista Geral do Teatro da Guerra” publicada pela *Vida Fluminense*.

¹³³ Os aeronautas empregados pelo exército de Lincoln eram civis que realizavam experimentos e exposições com balões e, então, emprestaram seus conhecimentos técnicos aos interesses militares. Foram quatro os aeronautas recrutados para o serviço militar na Guerra Civil: James Allen, John Wise, John La Mountain e Thaddeus Lowe.

¹³⁴ Segundo Marta Penhos, o recurso de “voo de pássaro”, utilizado desde o século XVI por artistas e cartógrafos do norte da Europa, implica a visão de um espaço geográfico observado desde as alturas, um ponto de vista que busca implicar tudo, resultando em uma perspectiva impessoal, que sugere o conhecimento absoluto, o controle e domínio sobre a natureza e a história. Cf: PENHOS, M. *A vuelo de pájaro*. (Catálogo de exposição). Buenos Aires: RO Galeria de Arte, 2008.

¹³⁵ Os *sharpshooters* (franco-atiradores ou atiradores de elite) foram personagens destacados na Guerra Civil americana e mereceram a atenção dos artistas plásticos que se dedicaram ao tema. Não por acaso, esse foi o motivo da primeira pintura a óleo exibida por Winslow Homer (1836-1910), em 1863. Na tela de mesmo nome, Homer apresenta uma perspectiva compacta, centrada na ação do atirador, que mira sua espingarda a um alvo que só ele vê, dos galhos altos de uma árvore. HOMER, Winslon. *Sharpshooter*. Óleo sobre tela, 31x42 cm, 1863. Portland Museum of Art.

¹³⁶ Sobre o uso dos balões na Guerra Civil Americana, ver: CULPEPPER, Steven. *Ballons of the civil war*. (Thesis: Master of military art and Science). Naval Academy, Maryland, 1983. EVANS, Charles M. *The War of the Aeronauts – A History of Ballooning During the Civil War*, Mechanicsburg: Stackpole Books, 2002. HOEHLING, Mary. *Thaddeus Lowe, America's One-Man Air Corps*. New York: Julian Messner, Inc., 1958.

Em janeiro de 1867, o chefe das operações do *Balloons Corp*, Thaddeus Lowe, foi convidado pelo Império brasileiro para ir ao Rio de Janeiro emprestar sua experiência com os globos aerostáticos ao exército nacional. Lowe declinou o convite, uma vez que logo após o encerramento das atividades do *Balloons Corp* passou a se dedicar à observação astronômica, em detrimento das operações com balões. E indicou para irem em seu lugar os irmãos James e Ezra Allen, com quem já havia atuado. Em 22 de março de 1867, os irmãos Allen embarcaram no vapor *Merrimack*, em *Rhode Island*, rumo ao Rio de Janeiro e, depois, a Montevideú, por onde acessaram o acampamento aliado em Tuiuti levando consigo dois balões de algodão envernizados e todos os demais apetrechos necessários à geração do hidrogênio que lhes serviria de combustível. A primeira ascensão do balão nos campos paraguaios aconteceria cerca de um mês depois, em 24 de junho de 1867¹³⁷.

A logística empregada no processo de colocar o balão no ar não era nada simples, envolvendo riscos de explosão ligados à fabricação e combustão do hidrogênio. Além disso, era necessário levar em conta a exposição à mira inimiga. As armas utilizadas nesse período não produziam propulsão suficiente para alcançar um alvo a cerca de 300 pés de altura, contra a gravidade. Mas, uma vez no alto, o balão expunha a localização dos exércitos aliados e abria o flanco a um ataque por terra, voltado àqueles que tinham a responsabilidade de mantê-lo conectado ao solo pelas cordas, única forma de garantir sua estabilidade. Eram necessários cerca de 30 homens para segurar um balão. As cordas eram amarradas às suas cinturas, de forma a garantir que, mesmo atingidos, o peso de seu corpo inerte manteria a função de sustentação do globo. Uma vez no alto, a comunicação entre os que subiam e o solo era feita através de bandeirolas, que indicavam a necessidade de deslocamentos ou o momento da descida¹³⁸.

¹³⁷ Antes da chegada dos irmãos Allen, o exército brasileiro havia feito uma primeira tentativa – frustrada – de emprego de balões no *front*. Em 21 de outubro de 1866, o Ministério da Guerra deu ordens ao Arsenal de Guerra do Rio de Janeiro para que, sob as orientações do engenheiro francês Louis Desiré Doryen, fosse construído no local um balão aerostático. O balão construído por Doryen não chegou a ser empregado, posto que, no transporte entre o Rio de Janeiro e o teatro das operações, efetuado em fins de dezembro desse mesmo ano, o tecido sofreu avarias que o inutilizaram. LAVENÈRE-WANDERLEY, Nelson F. (Tenente-Brigadeiro RR). *Os balões de observação na Guerra do Paraguai*. Rio de Janeiro: Instituto Histórico-Cultural da Aeronáutica, 2017. (Reimpressão do original publicado em 1976).

¹³⁸ Sobre o uso do balão na Guerra do Paraguai, ver: LAVENÈRE-WANDERLEY, 2017. Op. Cit.; “Los globos cautivos aplicados a la guerra”, *Álbum de la Guerra del Paraguay*, Tomo I, p. 107. BREZZO, Liliana. “Armas norteamericanas en la Guerra del Paraguay”, in: *Todo es historia*. N. 326, setembro 1994. MARTINEZ, S. e RODRIGUEZ, O. “Los globos aerostáticos en la Guerra de la Triple Alianza”. In: *Boletín del Centro Naval*, Buenos Aires, 1990. Vol. 108, pp. 121-154. THOMPSON, George. *Guerra do Paraguai*, Rio de Janeiro: Conquista, 1968. Pp. 157-160. DIAZ-DUHALDE, Sebastian. El globo aerostático y la máquina de mirar. Cultura visual y guerra en el siglo XIX paraguayo. In: *Decimonónica*. vol. 11, num. 2, 2014, pp. 34-51.

A ascensão do balão era, por si, um espetáculo visual aos que a testemunhavam – de um lado e de outro das trincheiras. Ver um globo de 8,5 metros de diâmetro subir a uma altura de até 250 metros¹³⁹ era certamente uma *mirabilia*¹⁴⁰, ainda que de efeitos distintos para os dois exércitos. Quanto a isso, vale acompanhar o frisson gerado em 1869, quando um evento semelhante foi oferecido à população do Rio de Janeiro pelo “intrépido aeronauta Baraille”, que fez uma exibição com um balão que subiu 15 metros de altura, partindo do terraço do jardim do Passeio Público, a entradas cujos preços variavam de 1\$ a 5\$ mil réis¹⁴¹.

É claro que os eventos realizados no Passeio Público da capital do Império e nos campos paraguaios não guardavam nenhuma semelhança no que concerne a seus objetivos e a reação gerada na audiência. Se, para os soldados aliados, o balão era visto como um espetáculo, o mesmo não valia para os paraguaios. Dionísio Cerqueira, autor do livro *Reminiscências da Guerra do Paraguai*, em que narra em primeira pessoa as memórias da campanha, registra assim uma das ascensões a que assistiu: “[...] Todos queriam ver o balão subir. E subiu, com efeito, mantendo-se no ar preso por cabos; mas pouco se viu, porque os paraguaios esfumaram o campo com fogueiras e tiros de canhão”¹⁴².

Na imprensa de trincheira voltada aos soldados de López,¹⁴³ o uso do balão foi tratado primeiro com ceticismo, sendo chamado às vésperas da primeira ascensão de “un cuento de los de mil y

¹³⁹ Os irmãos Allen levaram consigo dois balões, sendo que o único utilizado tinha 8,5 metros de diâmetro, volume de 17.000 pés cúbicos de hidrogênio e capacidade de levar até 3 pessoas na cesta de carga. As ascensões registradas nos documentos do exército informam que o balão foi utilizado a alturas que variaram entre 350 e 860 pés. O outro globo, maior, com capacidade para até 10 pessoas, nunca chegou a ser enchido, provavelmente pelas dificuldades que envolviam a operação, principalmente no que concerne à quantidade de hidrogênio necessário para seu funcionamento. Para mais detalhes técnicos e operacionais sobre os balões e suas operações no Paraguai, ver: LAVENÈRE-WANDERLEY, 1976. Op. Cit.

¹⁴⁰ A palavra *mirabilia* em latim é um adjetivo neutro plural que significa coisas admiráveis, ou maravilhas e tem sua raiz no verbo *mirare* (mirar, olhar). A palavra que evoca aspectos admiráveis ou maravilhosos da época antiga e medieval é usada aqui de maneira alusiva.

¹⁴¹ O espetáculo oferecido por Baraille foi marcado por uma série de contratempos, e após ser prometido para o dia 8 de janeiro de 1869, só se concretizou no dia 29 do mesmo mês, com um final quase trágico para o aeronauta. A odisseia de Baraille foi amplamente coberta pela imprensa e pode ser acompanhada pelo Jornal do Commercio em suas edições de 6 a 30 de janeiro de 1869 (Ano 48 números: 6, 7, 8, 9, 12, 13, 28, 29, 30).

¹⁴² CERQUEIRA, Dionísio. *Reminiscências da Campanha do Paraguai*. Rio de Janeiro: Bibliex, 1980, p.186.

¹⁴³ No Paraguai, a imprensa ilustrada cumpriu um importante papel de propaganda do governo de López. No início do conflito, só havia um jornal em circulação no país. Em 1867, eram quatro os periódicos, todos mantidos pelo governo. *El Centinela*, primeiro periódico ilustrado do país, lançado em abril de 1867 e editado de Assunção, e *Cabichuí*, impresso em Paso-Pucú, próximo à frente de batalha, eram especialmente voltados a cobrir aspectos da campanha. Portadores de notícias de ânimo e de propaganda contrária ao exército aliado, transformaram-se em instrumentos de guerra, operados pelo exército de López. Suas ilustrações seguiam o modelo satírico. Para uma análise do valor artístico das xilogravuras que estamparam os periódicos de guerra paraguaios, ver: PLÁ, Josefina. *El grabado en Paraguay*. Assunción: Alcor, 1963 e AMIGO, Roberto. *Guerra, anarquia y Goce*. Assuncion: Centro de Artes Visuales / Museo de Barro, 2002. pp. 15-32. Para um olhar mais amplo sobre a atuação da imprensa ilustrada no Paraguai, ver: HUNTER, Michael. “Toikove Ñane Retã! Republican nationalism at the battlefield crossings of print and speech in wartime Paraguay, 1867-1868”. In: ACREE, W. e ESPITIA, J.C. *Building nineteenth-*

una noches”¹⁴⁴. Depois que o globo aerostático subiu aos céus pela primeira vez, apresentando-se às vistas de todos, inclusive à dos soldados de López, o discurso mudou, voltando-se a ridicularizar seus resultados, como se evidencia na estampa publicada alguns meses depois pelo mesmo jornal.

Imagem 8: Cara fea al inimigo (*El centinela*, 8 de agosto 1867. Ano 1, n. 16, p. 3)

Identificado em sua função de espionar as trincheiras inimigas, o balão passa a não ser mais questionado quanto a sua existência, posto que até agosto de 1867, já haviam sido realizadas cerca de 14 ascensões. O que a sátira do jornal paraguaio coloca em xeque é a funcionalidade de tal expediente. Afinal, o que podiam ver através de seu óculo de alcance aqueles que estavam a 100 pés de altura? Segundo a imagem, as bundas nuas dos paraguaios voltadas à mira do espião. Não podemos deixar de notar o elemento *voyeurista* contido na indiscreta observação, funcionando como representação satírica do dispositivo empregado pelo exército de López contra o instrumento aéreo. Como sabemos pelo depoimento de Dionísio Cerqueira, os paraguaios lançaram mão de artifícios para criar densas nuvens de fumaça ao primeiro sinal do

century Latin America. *Re-roted cultures, identities and nations*. Nashville: Vanderbilt University Press, 2009. Pp. 79-100. ESCOBAR, Ticio. *Una interpretacion de las artes visuales en el Paraguay*. Asunción: Serbilibros, 2007. pp. 245-277. CAMPOS, ESCOBAR, Ticio. “Les dessins de presse pendant la Guerra Guasú”. In: *Les guerres du Paraguay aux XIX et XX siècles*. Paris: Colibri, 2005. pp. 507-524. CAMPOS, H. e SEGOVIA, C. “El periodismo de guerra en Paraguay”. In: *Les guerres du Paraguay aux XIX et XX siècles*. Paris: Colibri, 2005. pp. 487-500. GIORDANO, Mariana. “En blanco y negro: periodico, grabados y fotografias de la GP”. In: *La épica y lo cotidiano*. (Catálogo de Exposição). Corrientes: Museo Provincial de Bellas Artes, 2008. Ver ainda: TORAL, 2001. Op. Cit. pp. 69-74 e CUARTEROLO, 2004. Op. Cit. pp. 176-178.

¹⁴⁴ *El Centinela*, 16 de maio de 1867. Ano 1, n. 4, p. 3.

balão, como forma de impedir ou atrapalhar a visão dos aeronautas. Em seu discurso ufanista, animado pela ação do Estado comandado por López, a estampa do *El Centinela* enunciava que, fizessem o que fizessem, os aliados só veriam aquilo que os paraguaios quisessem mostrar de trás de suas trincheiras¹⁴⁵.

1.3 O desenho que educa o olhar: a formação dos engenheiros militares

O balão dos irmãos Allen fez mais aparições na imprensa paraguaia do que na brasileira¹⁴⁶. Colocado em destaque sobre o mapa da “vista geral do teatro da guerra” (imagem 7), o globo não voltaria a aparecer em outras imagens feitas direto do fronte, publicadas pelas revistas ilustradas do Rio de Janeiro. Na estampa creditada a Allen¹⁴⁷, o balão aparece como um duplo: somos informados pela legenda de que é dele que emprestamos o ponto-de-vista pelo qual olhamos o vasto território paraguaio a voos de pássaro. Ao mesmo tempo, ele é visto também na cena, em um recurso que se assemelha, no objetivo pretendido, àquele utilizado na litografia de Daumier sobre os voos de Nadar (Imagem 4). Quanto à composição, não podemos deixar de perceber a semelhança entre a estampa publicada na *Vida Fluminense* e outra realizada alguns anos antes nos Estados Unidos durante a Guerra Civil.

¹⁴⁵ O pesquisador Sebastian Diaz-Duhalde discorre sobre o uso do balão na Guerra do Paraguai pela perspectiva do olhar e das narrativas visuais expressas nas revistas ilustradas, em texto a que devemos parte da reflexão aqui apresentada. Cf: DIAZ-DUHALDE, Sebastian. El globo aerostático y la máquina de mirar. Cultura visual y guerra en el siglo XIX paraguay. In: *Decimonónica*. Vol. 11, num. 2, 2014, pp. 34-51.

¹⁴⁶ Para uma leitura sobre a produção da imprensa ilustrada paraguaia voltada à sátira sobre o uso do balão na guerra, ver: DIAZ-DUHALDE, Sebastian. El globo aerostático y la máquina de mirar. Cultura visual y guerra en el siglo XIX paraguay. In: *Decimonónica*. Vol. 11, num. 2, 2014, pp. 34-51.

¹⁴⁷ O texto que anuncia a publicação da estampa informa que o aeronauta americano havia realizado, até então, quatro ascensões, a fim de “devassar as fortificações de Humaitá”, e que, em uma delas, realizou o desenho com o qual “obsequiou” a revista “representando a vista geral do Paraguai desde o Passo da Pátria até o Riacho d’Ouro, desde o Chaco até a povoaçãozinha de Lengua.” *A Vida Fluminense*, n. 11, 14 de março de 1868, p. 5. (Todas as edições de *A Vida Fluminense* citadas a partir daqui serão referenciadas apenas pelo número, data e página. A publicação foi acessada pelo sítio da hemeroteca digital da Biblioteca Nacional. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=709662&pesq=>>. Acesso em 07 de fev. de 2019.

Imagem 9: Union aeronaut Thaddeus Lowe's observation balloon aloft, spying on Confederate fortifications and camps near Yorktown (Virginia, Spring 1862. National Air and Space Museum - Smithsonian Institution.)

Sobrevoando uma paisagem distinta, o balão aparece à direita da imagem, acima da linha do horizonte, tocando o limite das margens altas do desenho. As cordas que o mantêm ligados ao solo ficam evidentes e, assim, conhecemos o mecanismo utilizado na ascensão. Em ambos os desenhos, a paisagem é a protagonista, ocupando a maior parte da área pictórica e realizada com um grau de detalhamento que lhe garante nitidez. O balão funciona como recurso didático que evidencia a tecnologia que permitiu aquela “tomada de vista”.

Um detalhe significativo, ausente na estampa americana, se destaca no desenho publicado pela *Vida Fluminense*. Nele, é possível identificar, em tamanho diminuto, duas pessoas no cesto do balão, uma das quais, debruçada sobre a borda esquerda, aponta seu óculo de alcance em direção ao rio, ou, mais precisamente, às fortificações que conformam o “quadrilátero paraguaio” (dentro do qual já não podemos nos furtar a imaginar os soldados a lhe mostrar a bunda).

Imagem 7: (detalhe ampliado)

O observador representa, no desenho, o engenheiro militar que subia junto do aeronauta com a responsabilidade de registrar a topografia e os movimentos das tropas inimigas, a fim de informar o comando em chefe das operações. Era ele, e não Allen, que tinha a exclusiva responsabilidade de operar o balão, o mais provável autor dos desenhos que foram “obsequiosamente enviados” à *Vida Fluminense*.

Quem acompanhou Allen nas primeiras ascensões cumprindo a função de levantar plantas do terreno foi um engenheiro polonês incorporado às tropas argentinas desde dezembro de 1865, chamado Roberto Adolfo Chodasiewicz (1832-1896)¹⁴⁸. Chodasiewicz havia atuado na Guerra Civil americana junto dos irmãos Allen no *Balloons Corp*, servindo a essa mesma função a que se

¹⁴⁸ Roberto Adolfo Chodasiewicz, polonês nascido em Vilna, se graduou engenheiro militar pelo Colégio Superior de São Petesburgo, e em 1854, atuou contra os exércitos aliados na Guerra da Crimeia. O militar polaco teria se mobilizado pelos ideais liberais e abolicionistas, motivo pelo qual cruzou o Atlântico em 1862 para se somar aos exércitos da União na Guerra Civil Americana. Como topógrafo, foi incorporado ao *Balloons Corp*, responsável pela confecção de mapas e plantas. Finda a guerra, Chodasiewicz teria se instalado nos Estados Unidos, atuando em minas de carvão da Pensilvânia e, depois, no departamento de engenharia de Nova Iorque, até tomar conhecimento do estopim da Guerra do Paraguai. Por razões que só podemos especular, Chodasiewicz procurou Domingos Faustino Sarmiento (1811-1888), então embaixador da Argentina nos Estados Unidos, oferecendo seus préstimos ao exército do país. Foi com uma carta de recomendações de Sarmiento que Chodasiewicz se apresentou em Buenos Aires, sendo incorporado ao exército como capitão de guerra em 5 de dezembro de 1865. Posteriormente, Chodasiewicz passou a incorporar as fileiras do exército brasileiro, igualmente como oficial do corpo de engenheiros. Creditam-se a ele as primeiras plantas executadas a partir de vistas aéreas que orientaram a ação do exército aliado. WARREN, Harris Gaylord. Roberto Adolfo Chodasiewicz: a polish soldier of fortune in the Paraguayan War. *The Americans*, vol. 41. n. 3 (Jan. 1985). Cambridge University Press. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/1007097>>. Acesso em: 4 de set. de 2017.

prestava agora¹⁴⁹. Curioso destino que reuniu por duas vezes o militar polonês aos irmãos balonistas nas duas grandes guerras ocorridas em território americano. Subindo aos céus no mesmo balão e ao lado dos mesmos companheiros, Chodasiewicz anotava no Prata uma paisagem bastante distinta daquela que conhecera quando atuou no território da Virgínia, nos Estados Unidos. Um dos mapas publicados como suplemento pela *Semana Ilustrada* leva a sua assinatura.

Imagem 10: Planta de Humaitá e terrenos adjacentes com a linha de sítio ocupada pelo exército aliado, demonstrando igualmente a expedição aliada pelo Chaco no dia 30 de abril de 1868 (Major R. A. Hodasiewicz, Suplemento *Semana Ilustrada*. 1868)

Richard Francis Burton (1821-1890)¹⁵⁰ relata da seguinte forma um encontro com Chodasiewicz, apelidado de “O Balão” pela soldadela brasileira:

O tenente-coronel Chodasiewicz recebeu ordens do generalíssimo [Marechal Caxias] para mostrar-me seus levantamentos topográficos dos fortes, os planos da primeira campanha e os projetos para o futuro. Só espero que sua Majestade Imperial do Brasil permita que essas **excelentes ilustrações sejam impressas** numa grande escala, em detalhada letra de forma. Só assim esta **memorabilíssima campanha pode se tornar inteiramente inteligível às atuais gerações e à posteridade.**¹⁵¹

¹⁴⁹ Há historiadores que creditam a Chodasiewicz o sucesso no uso do balão na Guerra do Paraguai, dado que o combustível empregado pelos irmãos Allen, feito do zinco, esgotou-se rapidamente e, na impossibilidade de repor esse material, Chodasiewicz criou um mecanismo de substituição do zinco pelo ferro. Cf: “Los globos cautivos aplicados a la guerra”, *Album de la Guerra del Paraguay*, Tomo I, p. 107. De MARCO, 2007. Op. Cit. p. 282.

¹⁵⁰ Richard Francis Burton (1821-1890), soldado e naturalista inglês, residente no Brasil desde 1861 como parte do corpo diplomático de seu país, fez duas incursões à frente de batalha entre os anos de 1868 e 1869. Dessas viagens, resulta o volume publicado pela primeira vez na Inglaterra, em 1870.

¹⁵¹ BURTON, Richard F. *Cartas dos campos de batalha do Paraguai*. Rio de Janeiro: Bibliex, 1997, p. 327.

No Paraguai, diferente do que vimos sobre a Guerra Civil americana, os balões foram utilizados exclusivamente como instrumentos de observação. Com uma topografia plana, de vegetação densa, cortada por grandes rios e seus afluentes que formam, aqui e ali, lagoas e áreas pantanosas, o território paraguaio se demonstrou, desde o início da campanha naquele país, uma região de difícil avanço¹⁵². Até a chegada dos balões, o principal meio de observação à distância utilizado pelos exércitos de ambos os lados eram os mangrulhos – construções precárias, instaladas em cima de árvores ou sobre suportes de madeira que alcançavam entre 2 e 8 metros de altura¹⁵³. Espalhados por todo o território paraguaio, os mangrulhos marcaram a paisagem da guerra, sendo frequentemente citados por aqueles que se dedicaram a registrar visualmente o teatro das operações, como teremos a chance de ver no decorrer do texto.

Os esforços e riscos envolvidos no uso do balão se justificavam pelas informações privilegiadas sobre o território paraguaio que proporcionava. Antes de seu emprego, os únicos mapas disponíveis para apoiar a estratégia militar eram feitos com arriscadas operações de vanguarda empreendidas pelos batalhões de engenheiros, treinados para atividades de medição topográfica e desenho das plantas. Além dos custos humanos e do risco infligido a oficiais especializados, detentores de um saber técnico essencial, as observações do solo só permitiam visões parciais e recortadas do território paraguaio, que, até a guerra, era completamente desconhecido dos brasileiros. Foi a perspectiva alcançada pelo uso do balão que possibilitou unir em uma única vista os fragmentos do território, anotados por meio de instrumentos de observação e medição a partir do solo¹⁵⁴. Por terra ou pelo ar, cabia aos batalhões de engenheiros do exército a função de projetar os mapas e plantas que guiavam as decisões do comando das operações.

Engenheiros militares e oficiais da marinha, sobre quem falaremos adiante, foram os colaboradores mais frequentes das revistas ilustradas no que tange aos desenhos e informações visuais direto do teatro da guerra, como se pode aferir na tabela 1 anexa. A recorrência da patente entre os autores das estampas publicadas pelos hebdomadários não é fruto do acaso, ela

¹⁵² Em 16 de abril de 1866, as tropas Aliadas cruzaram o rio Paraná pela fronteira argentina, invadindo o Paraguai, território no qual o conflito então se desenrolaria até o término, em 1 de março de 1870.

¹⁵³ Richard F. Burton descreve assim os mangrulhos: “Dispositivo tosco, variando de quarenta a sessenta pés de altura, compõem-se de quatro ou mais troncos de árvores plantados perpendicularmente, suprido de plataforma de travessões, principalmente de palmas, todo o conjunto interligado com o inevitável couro cru. Os postos de observação são escalados por meio de troncos das palmeiras entalhados ou escadas, o que pode se tornar perigoso ao menor descuido. Uns poucos são construídos com maior solidez, com tábuas e telhado. Numa região tão plana, o mangrulho funciona bem. Antes da guerra, fazia parte da espionagem nacional e, como o *daulk*, do Hindostão, muito antes que o telégrafo fosse inventado, podia transmitir em poucas horas uma mensagem da fronteira à capital.” BURTON, 1997. Op. Cit., p. 270.

¹⁵⁴ DIAZ-DUHALDE, 2014. Op. Cit., p. 38.

se explica pelas atribuições da função cumprida por esses oficiais na campanha e pela formação que possuíam para exercê-las¹⁵⁵.

No Brasil, a Academia Real Militar (ARM), fundada durante a Colônia, em 1811, era voltada a formar dois tipos de oficiais: os de artilharia e os de engenharia. Aos engenheiros eram atribuídas as funções de planejamento, organização e controle das cidades e vilas, em tempos de paz e guerra, além das atividades de exploração, registro e demarcação do território. Em situações de conflito, cabia ainda a esses oficiais a responsabilidade de elaborar os instrumentos que guiariam as estratégias de ataque e defesa. As funções destes “homens dos mil ofícios”¹⁵⁶, estavam, portanto, associadas à construção e à destruição com base nos preceitos técnico-científicos de domínio da natureza¹⁵⁷.

A geração de oficiais dos batalhões de engenheiros que atuaram na guerra do Paraguai foi formada na Academia Militar, em meio a um processo de modernização de seu currículo¹⁵⁸. No

¹⁵⁵ O desenvolvimento da engenharia está intrinsicamente ligado à modernização que acompanhou a expansão do modelo capitalista no Ocidente. O período que sucedeu a Revolução Francesa, norteado pela convicção de que na ciência residia o fundamento do progresso, foi marcado pelo estímulo à educação técnico-científica, que motivou a criação de escolas e academias voltadas a esse fim, como a Escola Politécnica de Paris, fundada em 1794 por Napoleão. Cabia aos engenheiros, em designação ampla, a criação, projeto e implementação das ferrovias, telégrafos, máquinas a vapor, avanços da modernidade que define o século XIX. Sobre a atuação de engenheiros no processo de modernização do Brasil Império ver: SCHWARCZ, Lília Moritz. *O Espetáculo das Raças. Cientistas, Instituições e Questão racial no Brasil (1870-1939)*. SP: Cia das Letras, 1995. TURAZZI, Maria Inez. *A Euforia do Progresso e a Imposição da Ordem: a Engenharia, a Indústria e a Organização do Trabalho na Virada do Século XIX ao XX*. RJ: COPPE/ SP: Marco Zero, 1989. MARTINS Jr. Carlos e ESSELIN, Paulo M. Arautos do “admirável mundo novo”: engenheiros e engenharias de poder nas fronteiras ocidentais do Brasil (1870-1915). *Estudios Historicos* - Año VII - Diciembre 2015 - n.15 - ISSN: 1688 - 5317, Uruguay. Disponível em: <<http://www.estudioshistoricos.org/Otros/n15.html>>. Acesso em 28 de fev. de 2018.

¹⁵⁶ MOREIRA, Rafael. “Engenharia militar.” In: *Dicionário da Arte barroca em Portugal*. Lisboa: Editora Presença, 1989, p. 158.

¹⁵⁷ Antes mesmo da criação da Academia Real Militar, já havia no Brasil Colônia iniciativas voltadas à formação de técnicos especializados no desenvolvimento das vilas e províncias, chamadas mais comumente de “Aula de Fortificação”. No Rio de Janeiro, em 1792, foi fundada a Real Academia de Artilharia, Fortificação e Desenho, considerada a raiz histórica da ARM. Sobre a formação de engenheiros no Brasil antes da Independência, ver: BUENO, Beatriz P. S. *Desenho e desígnio: o Brasil dos engenheiros militares (1500-1822)*. São Paulo: Edusp, 2011. TRINCHÃO, Glaucia e SOUZA, Antônio W. O desenho na formação de lentes engenheiros militares portugueses e brasileiros. *Anais do IV Congresso Brasileiro de História da Educação*, 2006. Disponível em: <<http://www.sbhe.org.br/novo/congressos/cbhe4/index.htm>>. Acesso em: 28 de fev. de 2017.

¹⁵⁸ A Lei no. 585, de 6 de setembro de 1850, também conhecida como lei das promoções, promulgada pelo então Ministro da Guerra do Império, Manoel Felizardo, tornou obrigatória a conclusão do curso na ARM para a obtenção de patentes de comando, sendo considerada um marco importante na profissionalização da carreira militar. Em 1855, a formação militar foi dividida em duas escolas, uma voltada à engenharia e outra, às práticas militares de artilharia, chamadas Escola Central e Escola de Aplicação da Praia Vermelha. O ingresso na Academia envolvia uma prova que exigia do candidato, além da alfabetização, conhecimentos básicos de matemática. O currículo, que podia ter até 7 anos de duração, a depender da titulação pretendida, envolvia conhecimentos históricos e científicos voltados à arte da guerra. Sobre a formação dos oficiais de engenharia do exército, ver, entre outros: LIMA, Ana Paula L. *Engenheiros fardados no Império: a modernidade no pensamento dos egressos da Escola Militar*. Tese (doutorado) FCH/PUCRS, 2013. MOTTA, Jehova. *Formação do oficial do exército*. Rio de Janeiro: BibliEx, 2001. TELLES, Pedro Carlos da Silva. Evolução histórica da engenharia no Brasil. *Revista do IHGB*, Rio de Janeiro, n. 158, v. 397, pp. 1.107-1.116, out.-dez, 1997.

caso dos oficiais de engenharia, que tinham uma formação de até 7 anos, o ensino do desenho merecia destaque. Importante perceber o conceito de desenho aqui contido, mais aproximado do que hoje se define como “projeto”, ou *desígnio*, no latim¹⁵⁹. O conteúdo do desenho na formação militar era associado ora à tecnologia, no caso da geometria descritiva ou do desenho de máquinas, ora às ciências, como quando aplicado à cartografia, ora às artes, como no caso do registro de perspectivas e vistas¹⁶⁰. Em todos esses casos o desenho devia ser guiado pela exatidão, uma vez que seu fim era instrumental às ações militares. Como afirma Antônio Mário de Figueiredo Campos (1876-?), tenente do Estado Maior português: “o único encanto do desenho militar, a sua única pretensão, as suas únicas qualidades, residem na clareza e facilidade de compreensão”¹⁶¹. No livro *O desenho panorâmico militar*, ainda que publicado pela primeira vez em 1908, posterior ao período pesquisado, encontramos parâmetros que apoiam a leitura dos desenhos em análise no presente capítulo. Logo no prólogo, Campos apresenta uma interessante digressão:

[...]resta-nos ainda dizer que o **desenho é o educador do órgão visual por excelência**. Ensina a apreciar rapidamente o terreno, desenvolve, por assim dizer, um instinto próprio, **dando à vista o poder e a segurança que apenas se adquire pelo hábito do olhar** e pormenorizar o campo sob os seus variados aspectos, e, finalmente, **cria uma preciosa faculdade de observação** que consiste em notar nas suas particularidades a forma e a aparência exterior das coisas, ainda mesmo que o espírito esteja entregue a outras preocupações¹⁶².

Segundo Campos, o desenho militar deve ser entendido como um instrumento voltado à educação do olhar, esse sim fundamental à atividade do engenheiro. O desenho, ao apoiar a prática do olhar, servia como um exercício intelectual que precedia a ação. É nesse sentido que esse suporte secundário na hierarquia das belas artes, entendido como etapa preparatória à obra final, torna-se um recurso fundamental na formação e no ofício dos engenheiros militares. A partir dessa definição de Campos sobre o ofício do engenheiro sustentado pela ação do olhar, chama atenção um registro bastante curioso feito por André Rebouças (1838-1898)¹⁶³ no diário

¹⁵⁹ Beatriz Bueno discorre de forma bastante criteriosa sobre tal aproximação semântica que rege o ensino da engenharia no Brasil no século XVIII. BUENO, 2011, Op. Cit.

¹⁶⁰ TRINCHÃO e SOUZA, 2006. Op. Cit.

¹⁶¹ CAMPOS, Antônio Mário F. *O desenho panorâmico militar*. Coimbra: França Amado editor, 1908, p. 6.

¹⁶² Idem, pp. 8-9.

¹⁶³ André Pinto Rebouças, nascido na Bahia, mudou-se ainda criança para o Rio de Janeiro, seguindo seu pai, Antônio Pereira Rebouças (1798-1880), deputado e conselheiro de Pedro II. Aos 17 anos, assentou praça como voluntário no 1º Batalhão de Artilharia a pé, matriculando-se quatro anos depois, em 1859, na Escola Central, de onde receberia as honras de engenheiro militar, com patente de tenente, depois de concluir seus estudos na Europa. Rebouças foi um intelectual de destaque no Segundo Reinado, quer por suas realizações como

em que relata sua passagem pela Guerra do Paraguai, onde atuou como engenheiro militar entre maio de 1865 e junho de 1866. Na entrada datada de 22 de abril de 1866, um domingo marcado por pequenos aguaceiros pela manhã, depois de uma madrugada tempestuosa, ele anota: “Amanheci com os olhos inflamados pelos trabalhos constantes em plena luz tanto na Ilha, ao reflexo d’areia, como nas pontes, ao espelhar o rio”. Rebouças ainda acrescentaria a lápis colorido, no alto da página a inscrição: “Doente dos olhos”¹⁶⁴. Tendo por dever o ato de olhar, Rebouças revela-se esgotado. Mais tarde, em entradas dos dias 19, 20 e 21 de junho, volta a fazer um registro de teor semelhante: “Temi por um momento que as bexigas das pálpebras me comprometessem os olhos: lacrimavam continuamente e me era impossível suportar a luz”. E ele conclui, na entrada seguinte (22 de junho): “Recuperei a vista, tendo declinado a força da erupção”¹⁶⁵. Um engenheiro militar “doente dos olhos” equivalia a um soldado de infantaria incapaz de atirar. Sem enxergar devidamente, Rebouças não teria como cumprir suas obrigações.

O livro de Campos nos ajuda, também, a melhor entender as descrições meteorológicas que abrem todas as entradas do diário de Rebouças com referências ao “céu plúmbeo”, “manhã muito clara”, “aguaceiro intermitente”, “forte neblina até às 8h seguida de sol claro” etc. No capítulo em que elenca os exercícios voltados à “educação da vista”, Campos anota aquilo que “deve-se fazer constantemente tanto em tempo de paz como em tempo de guerra”:

[...]tomar apontamentos em todas as observações visuais e aéreas, por isso que o estado da atmosfera, a hora do dia, os reflexos, o sol com as suas variedades de luz e aspecto, a poeira, o fumo, as neblinas, a chuva, o vento, a neve, etc. modificam a visão. Assim, os objetos podem parecer mais próximos ou mais longe do que realmente estão¹⁶⁶.

Mais do que preciosismo memorialístico, tais notas dizem respeito à visibilidade oferecida, que deveria ser levada em conta pelo autor do desenho, dado seu impacto no resultado final da observação.

engenheiro, como quando resolveu a crise hídrica do Rio de Janeiro em 1870, quer por suas defesas da causa abolicionista e da modernização do país. Além dos livros que escreveu em vida, para uma biografia de Rebouças ver: CARVALHO, Maria Alice R. *O quinto século: André Rebouças e a construção do Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Revan, 1998. TRINDADE, Alexandre D. *André Rebouças: um engenheiro do império*. São Paulo: Editora Hucitec, 2011. Especialmente sobre sua atuação pela causa abolicionista ver ainda: ALONSO, Ângela. *Flores, votos e balas: o movimento abolicionista brasileiro (1868-1888)*. São Paulo: Companhia das letras, 2015.

¹⁶⁴ REBOUÇAS, André. *Diário. A guerra do Paraguai (1866)*. São Paulo: IEB/USP, 1973, p. 115.

¹⁶⁵ Idem, p. 161

¹⁶⁶ CAMPOS, 1908. Op. Cit. p. 29.

Dentre os muitos oficiais que publicaram memórias sobre a Guerra do Paraguai¹⁶⁷, as notas de Rebouças, transcritas diretamente de seu caderno de campo, sem pretensões literárias¹⁶⁸, são as que melhor nos informam sobre os pormenores da ação de um batalhão de engenharia. Podemos elencar alguns dos instrumentos e métodos de trabalho empregados pelos engenheiros através das anotações de Rebouças. No dia 28 de março de 1866 ele descreve assim sua tarefa:

Com duas observações feitas **pela luneta Rochon** obtive para distância da bateria ao Forte 2.200 a 2.300 metros. [...] Obtive os dados para **calcular os dois triângulos** que deram para a distância da bateria ao Forte 1.800 metros e à Ilha 1.560 metros. Infelizmente o **teodolito** que trouxera o colega Madureira achava-se desconcertado e os ângulos medidos não puderam ser rigorosos: daí parece ter resultado saírem fracas as duas distâncias¹⁶⁹.

Além do uso da luneta e do teodolito¹⁷⁰, a nota nos informa sobre o método do cálculo por triangulação empregado para a obtenção das medidas e distâncias¹⁷¹. O trecho abaixo descreve os dois momentos envolvidos na confecção de plantas:

¹⁶⁷ São conhecidos os registros memorialísticos deixados por membros da oficialidade do exército brasileiro, dentre os quais destacamos (citamos aqui as edições consultadas durante a pesquisa que não são, necessariamente, as primeiras, nem as mais modernas): CERQUEIRA, Dionísio. *Reminiscências da Campanha do Paraguai. (1865-1870)*. Rio de Janeiro: Bibliex, 1980. TAUNAY, Alfredo. *Cartas da Campanha de Mato Grosso (1865-1866)*. Rio de Janeiro: Biblioteca Militar, 1944. _____. *A retirada de laguna*. São Paulo: Edições Melhoramentos, 1942. _____. *Recordações de guerra e de viagem*. São Paulo: Ed. Melhoramentos, 1924. _____. *Memórias do Visconde de Taunay*. São Paulo: Ed. Melhoramentos. MOTA, Arthur Silveira da. *Reminiscências da Guerra do Paraguai*. Brasília: Senado Federal, 1982. GUIMARÃES, Francisco P. *Um voluntário da pátria*. Rio de Janeiro: Ed. José Olimpo, 1936. HOONHOLTZ, Antônio L. V. *Memória do Almirante Barão de Tefé*. Rio de Janeiro: Livraria Garnier, 1870. SILVA, José L. Rodrigues da. *Recordações da campanha do Paraguai*. Brasília: Senado Federal, 2007.

¹⁶⁸ Os manuscritos de Rebouças foram postumamente organizados e publicados por José e Ana Flora Veríssimo. REBOUÇAS, A. *Diário e notas autobiográficas*. Rio de Janeiro: Editora José Olimpo, 1938. Anos depois, foi encontrado um último caderno de seu diário, considerado perdido, compreendendo a maior parte de seu período como oficial na guerra do Paraguai. Esse material foi organizado e publicado por Maria Odila Silva Dias. REBOUÇAS, 1973. Op. Cit.

¹⁶⁹ REBOUÇAS, 1973. Op. Cit. p. 44 (grifos da autora).

¹⁷⁰ A Luneta telêmetro ou micrométrica de Rochon é um instrumento científico de medida utilizado para medir distâncias por processos óticos. O teodolito é um instrumento de medida utilizado para ângulos horizontais e verticais, montado sobre um tripé que permite sua movimentação em eixo perpendicular.

¹⁷¹ Os tratados de engenharia escritos pelo português Manoel de Azevedo Fortes (1660-1749), engenheiro-mor do Reino de Dom João V, publicados em 1722 e 1729, detalham esses mesmos procedimentos e ferramentas. Ainda que sua publicação preceda em mais de um século os acontecimentos da guerra, esses documentos são fundamentais para a compreensão da história e desenvolvimento da engenharia no Brasil Império. Neles, Fortes padroniza linguagens e procedimentos que passariam a ser adotados no levantamento cartográfico português, em vias de estabilizar as demarcações territoriais das províncias do reino e conquistas ultramarinas. Além de criar códigos de representação perenes, Fortes detalha os procedimentos que envolviam o “levantamento de campo”, referentes às medições e coletas de dados empíricos em campo, diferenciando-o da etapa final de execução das cartas, designada de “desenho de gabinete”. Os parâmetros criados por Fortes fundaram o ensino das práticas da engenharia no Brasil e se demonstram ainda em voga pelas notas de Rebouças. Cf: Bueno, Beatriz Piccolotto Siqueira. (2004). Decifrando mapas: sobre o conceito de “território” e suas vinculações com a cartografia. *Anais do*

Temos a honra de participar que das 6h às 10h da manhã **ocupamo-nos em desenhar a Planta** do Passo de Itapirú, **levantada ontem**, a qual entregamos a V. S. às 11 horas. De 1h às 4h da tarde preparamos linha de prumo e procedemos a sondagem em todo o litoral no intuito de escolher os pontos mais convenientes para **a construção de pontes**. Do resultado dessa operação demos logo depois parte a V. S.¹⁷².

Com o emprego dos mesmos meios, os engenheiros mediam as rotas e a potência da artilharia inimiga, indo a campo depois das batalhas para demarcar os locais das explosões e dos cartuchos encontrados vazios. Tendo isso em vista, indicavam os melhores locais para a colocação das baterias de ataque e trincheiras de defesa. Observando com essa atenção uma troca de tiros ocorrida no dia 9 de abril, Rebouças fez o seguinte registro:

A última bala oca aturada pelo inimigo às 10 e meia da noite proporcionou-nos um **espetáculo magnífico**; arrebentou na ilha muito antes da Fortificação e elevou a mais de 20 metros de altura uma enorme coluna de fogo, fumo, areia e estilhaços sem produzir o menor dano, nem na linha de vedetas, nem nas trincheiras¹⁷³.

A mesma frieza de espírito e interesse científico e estético pela arte da guerra aparece no registro sobre a batalha ocorrida um dia depois, em 10 de abril, quando diz: “(...) e recebi dois tiros à queima roupa tendo ocasião de observar pela primeira vez a superfície cônica de fogo, que acompanha o projétil à saída do fuzil”¹⁷⁴. Os horrores da guerra, que também aparecem em seu diário na descrição de feridos e contas de mortos, dividem espaço com as belezas propiciadas por esses “espetáculos magníficos”, a seus olhos.

Ainda que Rebouças não assine nenhum dos desenhos enviados para as revistas ilustradas, que passaremos a analisar abaixo, as cópias fac-similares das plantas e esboços registrados em seu caderno¹⁷⁵ nos permitem conhecer a notação crua do fronte e contrastá-la com aquela transposta às páginas das revistas pela ação dos litógrafos. O primeiro desenho que Rebouças registra em seu caderno, no dia 22 de março, acompanha a descrição da movimentação da esquadra que foi comunicada ao seu batalhão pelo ajudante de ordens do General Osório. Feito no quarto superior da página, o esboço é circundado pelo texto que copia o relato.

Museu Paulista: História e Cultura Material, 12(1), 193-234. Disponível em: <<https://dx.doi.org/10.1590/S0101-47142004000100018>>. Acesso em: 28 de fev. de 2017.

¹⁷² REBOUÇAS, 1973. Op. Cit. p. 56. (Grifos da autora).

¹⁷³ Idem, p. 79 (Grifos da autora).

¹⁷⁴ Idem, p. 81.

¹⁷⁵ A edição fac-símile do manuscrito do diário de André Rebouças durante sua participação na guerra contra o Paraguai encontra-se disponível em: <http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_manuscritos/mss1428043/mss1428043.pdf>. Acesso em: 28 de fev. de 2019.

Imagem 11: Diário relativo à Guerra do Paraguai. (André Rebouças, Manuscrito. 1866. P. 441. Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro)

O desenho não parece ter outra serventia que não a de auxiliar o próprio Rebouças a melhor compreender, ao visualizar, o que lhes foi narrado verbalmente. Nele se vê anotado, além da localização de vilas e cidades na margem do rio, a posição de cada navio da esquadra, identificado na planta por um número referenciado na legenda no alto à direita. Um destaque é feito para marcar o “local onde encalhou o Araguay”, seguido pelo nome de Hoonholtz, entre parêntese, comandante desta canhoneira, sobre quem voltaremos a tratar adiante.

O segundo desenho anotado no diário de Rebouças, mais detalhado nos elementos que apresenta, como se feito em escala menor, ainda que de, nenhum dos dois, se possa dizer que sigam uma escala precisa, apresenta além da localização das naves da esquadra, a dos batalhões acampados às margens do rio, representada na parte baixa da página. A linha pontilhada que faz uma curva no terço inferior marca a trajetória realizada pelo batalhão de Rebouças neste dia, até a margem do rio Paraná.

Imagem 12: Diário relativo à Guerra do Paraguai. Diário relativo à Guerra do Paraguai. (André Rebouças, Manuscrito. 1866. P. 446. Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro)

Pelo relato escrito por Rebouças acima e abaixo do desenho, sabemos que o 1º Batalhão de Artilharia, com que ele atuava, acampou às três da tarde “sobre a colina que precede a estrada do Passo do Itapiru, a mais elevada da região.” De lá eles desceram até o rio e “exatamente quando chegávamos fazia explosão incendiada pelo Tamandaré uma chata que os paraguaios haviam conseguido trazer para a frente do Apa.” Essas embarcações aparecem junto à margem superior do desenho, no lado oposto do rio em que Rebouças se encontrava. É possível aferir que Rebouças fez essa planta por sua própria observação, sintetizando nessa imagem as vistas que obteve ao longo do trajeto empreendido por sua companhia, desde o alto da colina em que acamparam, até a proximidade do rio. Mais uma vez, essa planta não foi feita como um “levantamento” de território, com dados de medição aferidos com o uso de instrumentos e prestada a subsidiar um plano de ação, mas sim como exercício de olhar do engenheiro.

É perceptível a diferença entre os desenhos anteriores e esse a que Rebouças chama de “esboço do Forte de Itapirú” e afirma ter feito a partir da planta levantada pelo colega Jardim¹⁷⁶. Menos livre, mais atento a medidas e proporções que aparecem anotadas, essa planta é muito mais sintética do que os desenhos analisados anteriormente, restringindo-se a representar os elementos necessários à informação do comando.

¹⁷⁶ REBOUÇAS, 1973. Op. Cit., p. 127.

Imagem 13: Diário relativo à Guerra do Paraguai. Diário relativo à Guerra do Paraguai. (André Rebouças, Manuscrito. 1866. P. 441. Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro)

Outras duas plantas presentes em seu diário explicitam o papel que esses desenhos cumprem, como parte integrada de seus relatos verbais, de notas pessoais destinadas a seu próprio gozo memorialístico.

Imagem 14: Diário relativo à Guerra do Paraguai. (André Rebouças, Manuscrito. 1866. Contracapa. Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro)

Imagem 15: Diário relativo à Guerra do Paraguai. (André Rebouças, Manuscrito. 1866. P. 482. Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro)

Na planta da cidade de Corrientes, em cópia litografada, colado na contracapa de seu diário e na planta da topografia da Ilha da Redenção, que foi feita à mão livre durante o período de ocupação da Ilha, Rebouças assinala a sua localização. No primeiro, marca com uma cruz um ponto do mapa e na margem da imagem anota: “Casa em que estive doente com o Padre Ribeiro de Souza Rezende”. No segundo, além de anotar a localização da “habitação de André

Rebouças”, ele ainda registra o “pontão onde morreram Cabrita, Sampaio e Woolf”, comandante e companheiros de ação nos dias de ocupação da Ilha. Tais anotações humanizam a linguagem fria das plantas, fazendo aparecer os homens onde, normalmente, a escala aplicada os invisibilizam.

Em uma das últimas entradas de seu diário, o engenheiro fez uma nota significativa para a sequência de nossa análise:

Terminei desenhando juntamente com meu companheiro de barraca Madureira a planta pedida pelo General Argolo [referente à Batalha de Tuiuti]. (...) Às três da tarde apresentei a planta ao General Osório, à qual ele fez ainda alguns acréscimos. Passei à nanquim as posições dadas pelo General Osório e as 5 da tarde recebia ele simultaneamente a Ordem do dia da Batalha de Tuiuti ou de 24 de maio, conforme redigida pelo Gal. Argolo, com a respectiva planta assinada por mim e pelo colega Madureira¹⁷⁷.

No pé desta página, Rebouças anotaria a lápis, em data posterior não registrada: “Esta planta foi litografada em Buenos Aires. São raríssimos hoje seus exemplares”.¹⁷⁸ Nessa anotação, Rebouças nos dá boas indicações sobre o processo envolvido entre o levantamento dos dados de um terreno até a impressão litográfica de uma planta. O trabalho de levantamento e o desenho inicial foram feitos em dois momentos por ele e seu colega, Madureira, a pedido de um superior. Tendo o desenho pronto, apresentaram ao comando das tropas, o General Osório em pessoa, que então o “corrigiu”, fazendo acréscimos de dados que considerava relevantes. Com esse aval a planta foi, então, divulgada, merecendo a mesma publicidade que a Ordem do Dia da batalha. Nesse caso, como em outros, a importância do acontecimento bélico registrado, fez da planta de autoria de Rebouças merecedora de uma impressão em litografia para comercialização. Essa descrição nos ajuda a entender o processo que levará as plantas produzidas no teatro da guerra para as páginas das revistas ilustradas da corte.

1.4 Das reuniões de comando às revistas ilustradas: os mapas como estampas da guerra

¹⁷⁷ Idem, p. 153.

¹⁷⁸ Sabemos pelo catálogo da Exposição de História do Brasil, organizada pela Biblioteca Nacional, inaugurada em 2 de dezembro de 1881, que apresentou uma coleção enorme de materiais iconográficos sobre a Guerra do Paraguai, que a planta de autoria de Rebouças, registrada sob o n. 11208, foi impressa na verdade em Montevidéu pela Litografia Mége y Willems. Cf: GALVÃO, B. F. *Catálogo da Exposição História do Brasil*. Rio de Janeiro: Typ. G. Leuzinger & Filhos. 1881. Disponível em: <http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_obrasgerais/drg583139.pdf>. Acesso em: 28 de fev. de 2019.

Mapas, plantas e planos de batalhas conformam a maior parte do material iconográfico sobre a Guerra do Paraguai, reunidos em diferentes acervos e instituições. Sua predominância frente a todos os demais tipos de imagens é notória por qualquer um que se aventure nesses arquivos. Nesses lugares, a desproporção não gera estranhamento, dada a natureza da ação militar. É curioso, porém, notar a recorrência dos mapas nas páginas das revistas ilustradas, voltadas a um público leigo.

Do conjunto analisado neste capítulo, mapas, plantas e planos de batalha somam 40% das imagens publicadas pela revista *Vida Fluminense* e 28% pela *Semana Ilustrada*¹⁷⁹. A primeira imagem remetida do fronte publicada pela *Semana*, no dia 8 de janeiro de 1865, foi uma planta da cidade de Paissandu, distribuída na forma de suplemento.

Imagem 16: Cópia do esboço de Paysandú e suas fortificações levantado pelo 1º tenente da armada A. S. Teixeira (Suplemento *Semana Ilustrada*, n. 213, 8 de jan. 1865)

A condensação geométrica da planta pouco ou nada informa sobre a cidade uruguaia sitiada pelo exército imperial. Mapas são, em uma definição ampla e comumente aceita, “representações gráficas que facilitam a compreensão espacial de coisas, conceitos, condições, processos ou eventos no mundo humano.”¹⁸⁰ A linguagem cartográfica, que ganhou status de ciência em meados do século XVIII, ainda que sua primeira expressão conhecida remonte ao

¹⁷⁹ Ver tabela 1 em anexo.

¹⁸⁰ HARLEY, J. B. & WOODWARD, David. *The history of cartography*. Vol. I. Chicago: The University of Chicago Press, 1987, p. xvi (tradução da autora).

século VI a. C., baseia-se em um sistema de símbolos e convenções. O mapa opera por analogia ou projeção, é uma abstração que reduz e seleciona o que será mostrado, a depender do objetivo ao qual está voltado a atender¹⁸¹. Não há funcionalidade – ou viabilidade – em um mapa em escala real, como nos lembra Jorge Luis Borges ao citar Suárez Miranda, em texto que trata da natureza paradoxal da relação de representação¹⁸². A mesma questão é trazida à tona pelo alerta crítico de Gregory Bateson: “O que está no mapa é uma representação do que estava na representação da retina de quem fez o mapa; e se levarmos a questão para trás, o que encontramos é uma regressão infinita, uma série infinita de mapas. O território jamais entra nessa série”¹⁸³.

Como um instrumento da ciência, os mapas foram, por muito tempo, irrestritamente creditados por sua objetividade, ideia desconstruída por uma série de estudos modernos que apontam os usos dos mapas como poderosas ferramentas ideológicas de dominação¹⁸⁴. No contexto da guerra, é evidente o uso instrumental do mapa a serviço das operações militares.

A transcrição gráfica em escala reduzida do território em que se desenrola o conflito é instrumento essencial da ação estratégica do comando, influenciando diretamente em suas decisões. Essa função do mapa é apresentada em imagens satíricas publicadas pelas revistas ilustradas, como podemos ver nas estampas abaixo.

¹⁸¹ Para uma história dos mapas e da cartografia, ver, entre outros: HARLEY & WOODWARD, 1987, Op. Cit.; JACOB, C. *L'empire des cartes. Approche théorique de la cartographie à travers l'histoire*. Paris: Editions Albin Michel, 1992.

¹⁸² BORGES, J. L. “Do rigor na Ciência”. In: *Obras Completas*. São Paulo: Editora Globo, 1999, p. 247.

¹⁸³ BATESON, Gregory. “Form, Substance, and Difference”, in *Steps to an Ecology of Mind: Collected Essays in Anthropology, Psychiatry, Evolution, and Epistemology*. Chicago: University of Chicago Press, 1972, p. 460.

¹⁸⁴ Sobre isso ver, entre outros: HARLEY, Brian. « Mapas, saber e poder », *Confins* [Online], 5 | 2009, posto on-line no dia 24 abril 2009, consultado em 30 de agosto 2017.

Disponível em: <<http://journals.openedition.org/confins/5724>>. Acesso em: 28 de fev. de 2019 e BATESON, Gregory. 1972, Op. Cit.

topográficas e esquemas de batalhas. As plantas topográficas, mais recorrentes, se prestam a representar trechos do território, em maior ou menor escala de aproximação. Assim eram apresentadas características físicas do Paraguai e das fortificações construídas para a guerra.

Imagem 19: Planta do Sítio de Humaitá pelo Chaco.
Levantada por ordem do Visconde de Inhaúma por I. M. Guimarães (Suplemento *Semana Ilustrada*, ago. 1868)

Imagem 20: Planta Topográfica de uma parte do Paraguai. Mostrando a cidade de Assunção e as fortificações que a defendem (*Vida Fluminense*. n. 13, 28 mar. 1868. P. 147)

Rios e lagoas são abundantes nas plantas, sublinhadas as curvas acentuadas que os caracterizam. Como já dito, o território paraguaio é marcado pela Bacia do Prata, com seus grandes braços de rio, afluentes, lagoas e áreas pantanosas. Os rios, além de causa original da contenda, foram palco das principais batalhas ocorridas ao longo dos cinco anos pelos quais se estendeu o conflito. Sua função estratégica é evidente. Além de fornecer água aos acampamentos, motivo pelo qual eles eram, sempre que possível, montados próximos às suas margens, os rios eram a rota de comunicação entre os países da Tríplice Aliança com os exércitos.¹⁸⁶

Outra recorrência que passou a fazer parte do repertório visual dos leitores da corte a partir dos mapas enviados do fronte é a representação das fortalezas construídas por López ao longo das margens do Rio Paraguai. López se preparou por anos antes de declarar guerra ao Império do Brasil. Parte de sua estratégia envolveu a construção de fortificações que formavam um

¹⁸⁶ Para uma descrição detalhada sobre a comunicação operada entre os correspondentes do fronte e as revistas ilustradas, ver: ANDRADE, Joaquim Marçal F. *A Semana Ilustrada e a guerra do Paraguai: primórdios da fotoreportagem no Brasil*. Tese (doutorado). IFCH/UFRJ, 2011. Especialmente pp. 235-250.

complexo bélico de difícil acesso, chamado de “quadrilátero paraguaio” e que tinha na fortaleza de Humaitá o seu núcleo mais protegido¹⁸⁷.

Imagem 21: Esboço da Fortaleza do Timbó. Desenhada pelo Sr. Tenente-coronel Conrado da Silva Bitancourt e obsequiosamente oferecida à *Semana Ilustrada* pelo sr. marechal d'exército José Maria da Silva Bitancourt (*Semana Ilustrada*, n. 407, 27 set. 1868)

Imagem 22: Planta do ponto de Tajy. Acima da fortaleza de Humaitá cinco léguas, e acima da guarda de Lauréles uma milha, levantada pelo 1º tenente do batalhão de engenheiros Manoel Peixoto Cursino do Amarante, comandante da companhia de pontoneiros. (*Semana Ilustrada*, n. 380, 22 mar. 1868. pp. 3837)

As linhas de ângulos agudos e formas irregulares demarcam nas plantas os limites das fortificações. O “quadrilátero paraguaio”, refúgio de López e obstáculo de difícil transposição para os exércitos aliados, a essa altura já ocupava os noticiários e o imaginário dos brasileiros. Os relatos sobre os altos muros de pedra que as tornavam indepassáveis provocaram curiosidade sobre as construções paraguaias. Suas formas características apresentadas pelos mapas enviados do fronte tornaram-se, então, uma convenção visual bastante difundida. Prova disso é vê-las transpostas para os desenhos satíricos de revistas que, diferente das aqui analisadas, como já dissemos, não ofertavam a seus leitores material visual informativo da campanha, como os mapas e vistas do Paraguai.

¹⁸⁷ O quadrilátero paraguaio ocupava uma área de cerca de 20 milhões de metros quadrados e era formado pelos fortes de Curuzu, Curupaiti, Timbó e Humaitá.

Imagem 23: Capa. (*Ba-ta-clan*, n. 6, 2 jul. 1867)

Imagem 24: Mitre, Caxias e López. (*Sentinela do Sul*, n.8, 25 ago. 1867, p. 60)

A capa da *Ba-ta-clan* sugere à “opinião pública”, representada por uma matrona de barrete frígio e chicote de açoite na mão, em uma alusão ao quase unísono apoio que a guerra ainda recebia dos jornais do Império¹⁸⁸, que se abrigasse em uma das fortalezas de López como forma de se proteger do enfraquecimento iminente. Já a revista publicada em Porto Alegre, *Sentinela do Sul*, mostra os três comandantes em chefe Mitre, Caxias e López, protegidos cada qual dentro de uma fortaleza, sinalizando a situação estacionária da guerra.

Além das plantas topográficas, também eram confeccionadas aquelas destinadas a informar sobre as movimentações de avanços das tropas ou de batalhas. Nestas, os elementos da paisagem perdem importância em detrimento da ação militar que se pretende representar. Para isso, vale-se do recurso de diminuir a escala utilizada, aproximando o observador.

¹⁸⁸ Do início da guerra, marcado pelo sequestro do vapor Marques de Olinda pelos paraguaios em dezembro de 1864, até a derrota na batalha de Curupaiti, em 20 de setembro de 1866, o apoio às ações do Império era praticamente unânime no Brasil. A situação começa a mudar nesse momento, com o aumento gradual de opiniões críticas à manutenção do empreendimento bélico, dada a derrota que custou cerca de cinco mil vidas do exército aliado, agravada pela estagnação do conflito que ocorrerá em decorrência dela.

Imagem 25: “Esboço memorial da Praça de Piribebuy. Atacada e tomada à viva força a 12 de agosto de 1869. Desenhado pelo Coronel Conrado Maria da Silva Bitancourt e obsequiosamente oferecido pelo Marechal de Exército Conselheiro José Maria da Silva Bitancourt. (Vide as explicações no texto)”. (*Semana Ilustrada*, n. 463. 1869. p. 3704)

Linhas e setas indicam o vai e vem das tropas e o trajeto da artilharia, na imagem 25. O texto torna-se, nesse caso, indispensável à compreensão do que se pretende mostrar. Além da legenda, anotações escritas sobre o desenho destacam as dificuldades impostas pelos obstáculos enfrentados no deslocamento, ora naturais, ora construídos pelo inimigo. Tempo e espaço são condensados pelas convenções dos mapas, o que não significa que as plantas transmitam sempre sensação estática. Entre o ponto de origem da ação e a conquista do objetivo busca-se fazer perceber o tempo transcorrido, que pode durar um dia inteiro ou algumas horas.

Imagem 26: Batalha do Yatay. A 17 de agosto de 1865. Dada na planura do Yatay. (Suplemento *Semana Ilustrada*, 1865)

Na imagem 26, acima da maior seta, lê-se “linha seguida pelos paraguaios em debandada”, e, no fim dela, depois de circundar toda a fortificação colocada no centro da planta, chega-se à informação: “posição em que foram mortos os últimos paraguaios”. Seguindo sua indicação, lemos ainda, na sequência, no pé da coluna de texto à esquerda da página, que “o combate durou uma hora e a perseguição duas horas”. De posse dessas informações, os símbolos usados no mapa ganham vida e permitem acompanhar a fuga dos paraguaios em sua tentativa, frustrada, de encontrar refúgio ou reforços que lhes livrassem do destino trágico. O texto fornece detalhes que animam a ação, mais do que a linguagem fria do mapa seria capaz. Mas sem o complemento da imagem, não seria oferecida ao leitor a posição de testemunha ocular dos acontecimentos.

Os mapas, que ganharam divulgação pelas páginas das revistas ilustradas, levavam à corte imagens de um país cada vez menos desconhecido e distante. Cada nova curva de rio “levantada” ou fortaleza descoberta ganhava forma pela pena dos engenheiros e publicidade pelo intermédio dos litógrafos. Essas imagens demonstravam o avanço das tropas, que eram, dessa forma, acompanhadas em sua odisséia por uma plateia atenta. E ofereciam aos seus observadores conhecer um pouco, a partir do que se podia imaginar muito, o Paraguai. Vale aqui relembrar a sentença do inglês Burton que, ao clamar para que os mapas que vira no fronte fossem impressos “em escala grande e detalhada letra de forma”, conclui: “só assim esta

memorabilíssima campanha pode se tornar inteiramente inteligível às atuais gerações e à posteridade.”¹⁸⁹

No século XVII, o pintor holandês Samuel van Hoogstraten (1627-1678) escreveu: “que maravilha de mapa é esse em que se vê o mundo como se fosse visto a partir de outro mundo.”¹⁹⁰ Ao mesmo tempo em que os mapas enviados do teatro da guerra permitiam à população do Rio de Janeiro acessar um pouco daquele território inacessível por outros meios, olhar um mapa coloca o observador em uma condição de contemplação transcendente, pela vista elevada oferecida por ele. Apresentando a guerra como uma “maravilhosa vista de outro mundo”, o mapa cumpria uma função ambivalente de aproximar e distanciar aqueles acontecimentos da corte. A perspectiva “a voos de pássaro”, criada como convenção, ganhou contornos de real a partir do uso do balão.

Mais importante é perceber como a escala utilizada com fins instrumentais de prover informações à estratégia militar tira o homem da cena, dando à guerra uma frieza muito distante daquela experimentada no calor da batalha. As escolhas do que seria incluído ou omitido na montagem cartográfica não ficam claras para o leitor leigo. Transpostos, sem mediação, das mesas das reuniões de comando às páginas das revistas ilustradas, os mapas ganhavam outros contornos e significados.

Não foi por coincidência que o primeiro atlas do Brasil foi publicado no ano de 1868, no auge da circulação das plantas da Guerra do Paraguai, promovida pelos periódicos ilustrados e pelas casas de impressões litográficas. Em comemoração ao feito, a *Vida Fluminense* incluiu o Dr. Cândido Mendes de Almeida (1818-1881), autor do *Atlas do Império do Brasil*,¹⁹¹ em seu “Pantheon” de homens ilustres.

¹⁸⁹ BURTON, 1997. Op. Cit., p. 327.

¹⁹⁰ APUD: WELU, James A. “Vermeer: His Cartographic Sources”, In: *Art Bulletin*, n. 57 (1975), pp.529-547.

¹⁹¹ MENDES, Cândido. *Atlas do Império do Brasil compreendendo as respectivas divisões Administrativas, ecclesiasticas, Eleitoraes e Judiciárias*. Rio de Janeiro: Lithographia do Instituto Philomathico, 1868. Disponível em: <<http://www2.senado.leg.br/bdsf/item/id/179473>>. Acesso em: 28 de fev. de 2019.

O atlas organizado pelo então deputado Cândido Mendes era formado pela reunião de diversos mapas, produzidos em épocas distintas, sobre o território brasileiro, nos séculos XVIII e XIX com informações sobre o desenvolvimento do território desde o século XVI. Cândido Mendes, ao compor seu atlas, mostrava-se preocupado com a falta de definição precisa dos limites territoriais do Império, tanto os externos, quanto os internos.

Imagem 27: Pantheon da Vida Fluminense. N. 10. Dr. Cândido Mendes de Almeida. (Ângelo Agostini. *A Vida Fluminense*, n. 40. 3 out. 1868. p. 480)

Imagem 7

Não se pode deixar de perceber a semelhança do cenário sobre o qual, com suas pernas de compasso, Mendes de Almeida se movimenta, com aquele apresentado pelo aeronauta americano poucos meses antes. O cartógrafo do Império é apresentado com seus instrumentos de trabalho. Além do compasso, leva à cintura uma luneta e nas mãos uma fita de medição. O repertório visual formado em tempos de guerra dava sinais de que vinha para ficar.

1.5 Desenho de vistas: a transformação do mapa em paisagem

Além dos mapas, as vistas conformam uma segunda categoria relevante na análise de imagens enviadas do fronte da guerra, publicadas nas *Revistas Ilustradas*. Aproximadas às pinturas e estampas de paisagem, as vistas comunicavam mais diretamente ao leitor afeito às artes. No livro em que discorre sobre a essência descritiva da arte holandesa do século XVII e sua intrínseca relação com a cartografia¹⁹², Svetlana Alpers afirma que em uma vista:

[...] uma cidade é apresentada como um perfil, exibida sobre uma superfície vista do outro lado da água margeada por uma praia, com barco, âncora e pequenas figuras no

¹⁹² ALPERS, Svetlana. *A arte de descrever*. São Paulo: Edusp, 1999. Especialmente, capítulo 4: “O impulso cartográfico”, pp. 241-317.

primeiro plano. Esse era um esquema comum inventado para as vistas topográficas de cidades no século XVI¹⁹³.

Imagem 28: Vista de uma parte de Assunção tirada de bordo de um dos monitores pelo 2º tenente José Carlos de Carvalho immediato do monitor Rio Grande (*Vida Fluminense*, n. 54. 9 jan. 1869. p. 798)

A definição de Alpers poderia ser aplicada à estampa acima, intitulada “Vista de uma parte de Assunção, tirada de bordo de um dos monitores pelo 2º tenente, José Carlos de Carvalho, immediato do monitor Rio Grande”, publicada pela *Vida Fluminense* em sua edição n. 54.

A água ocupa o primeiro plano da cena no terço horizontal. Efeitos de claro e escuro criam a percepção de reflexos do sol sobre ela, dentro dos limites impostos pela técnica litográfica. Dois barcos ancorados na praia quase se confundem com as construções, não fosse por seus ângulos inclinados indicando a inaptidão à terra firme. As casas em perfil à beira do rio se diferem das construções que ocupam o centro da imagem, imponentes. O conjunto de arcos que conformam um aqueduto; uma construção que lembra um castelo com sua torre única central, sobre a qual tremula uma bandeira e uma igreja, são todos apresentados frontalmente ao observador. Mais no alto, junto à margem direita percebe-se uma muralha. À esquerda, o rio segue seu curso. Um céu claro sem efeitos ocupa a metade superior do desenho.

A vista da capital do Paraguai é completada pela legenda que, colocada embaixo da imagem, identifica por números os elementos arquitetônicos da paisagem. Se algumas dessas indicações parecem triviais, como a que nos apresenta o Teatro e a Igreja de São Francisco, todas as outras denotam a natureza desta tomada de vista. Estão ali identificadas as construções e elementos

¹⁹³ ALPERS, 1999. Op. Cit. p. 248.

estratégicos da resistência paraguaia. A vista foi tirada de um ponto em que se pudesse apresentar o arsenal, a casamata de baterias de canhão, o forte, os navios de guerra, além dos palácios dos López - pai e filho.

Ao destacar os elementos militares na geografia da capital paraguaia, a legenda altera nossa percepção sobre a imagem. Antes uma plácida paisagem tomada de um ponto do rio, Assunção torna-se alvo. Interessante ainda sublinhar a inversão feita entre os números 1 e 3, que indicam o palácio de López e a Igreja de São Francisco. O palácio de López, construção ostentosa, que remete a fortalezas medievais, fora construído há pouco tempo, no período que antecedeu a guerra. Se depois da tomada de Assunção pelos aliados, o palácio ficará bem conhecido de todos¹⁹⁴, nesse momento, ele parece ter confundido o litógrafo, que viu em sua opulenta torre a representação de uma igreja.

Mais interessantes do que os mapas, ao menos do ponto de vista estético, as vistas não eram, ainda assim, feitas para agradar aos leitores da corte. Depois de tudo o que já apresentamos sobre o desenho militar, é possível entender as vistas elaboradas pelos oficiais como imagens que fornecem informações complementares às plantas, a serviço da formulação de estratégias de ataque e de defesa.

Imagem 29: Vista de uma parte das baterias, fortificações e armazéns de Humaitá, tomada de bordo do encouraçado Lima Barros no dia 5 de setembro de 1867. Vista dos barrancos e fortificações de Curupaiti, tomada de bordo do vapor Princesa (Vida Fluminense, n. 12. 21 mar. 1868)

¹⁹⁴ As gravuras do palácio de López, que circularam a partir de janeiro de 1869, quando os exércitos aliados ocuparam Assunção, são analisadas no capítulo 3, seção 3.3.3 da presente tese.

Essa função da vista de paisagem fica, talvez, mais clara na estampa acima. Não se sabe quem é ou são os autores da imagem, ainda que elas apareçam assinadas com a inicial “A” no canto inferior direito, usada para identificar o ilustrador Ângelo Agostini. Sabemos que Ângelo nunca foi ao Paraguai, de forma que esses desenhos devem ser, portanto, uma versão do ilustrador italiano a partir de informações gráficas enviadas por tripulantes destes navios que, indicados na legenda, substituem a autoria de uma “testemunha ocular”. Mas tão ou mais importante do que a informação da autoria é saber de onde elas foram tomadas. Ter conhecimento de que esses desenhos foram feitos a bordo de navios da esquadra imperial dá a legitimidade requerida à imagem como um documento da observação direta.

Nestas vistas, mais uma vez o que está enquadrado são alvos estratégicos de duas fortificações paraguaias, Humaitá e Curupaiti, antes de serem tomadas pelos aliados. O ponto de vista do rio destaca a altura dos barrancos, outro componente peculiar da paisagem paraguaia que será difundido nas imagens da guerra. Em primeiro plano, nas laterais das imagens, vê-se uma vegetação à altura do rio, enquanto, ao fundo, os alvos fortificados aparecem sobre um paredão de terra que indica a dificuldade de seu acesso pela margem. A muralha natural antecede as fortalezas como obstáculo a ser vencido no caso de um ataque por água. Na vista da parte baixa da página, a dimensão e a solidez do barranco são destacadas pelas árvores que, além de parecerem diminutas sobre ele, descem suas longas e emaranhadas raízes pela terra.

A maior parte das vistas do Paraguai que conhecemos pelas revistas ilustradas foi feita a partir de navios. Do rio, observava-se e anotavam-se graficamente informações sobre as margens. Isso se deve ao fato de que as vistas militares eram feitas, como já dissemos, para somar informações fornecidas pelos mapas. Visavam alvos ainda não conquistados, portanto, só acessíveis à distância, dos rios, território no qual a esquadra brasileira foi soberana desde a batalha de Riachuelo¹⁹⁵. É provável que essas vistas tenham sido feitas com o auxílio de instrumentos óticos, como lunetas ou binóculos. Em ao menos um dos casos, o autor explicita essa utilização. Conrado de Niemeyer (1831-1905)¹⁹⁶, membro da comissão de engenheiros do 2º corpo de exército, é indicado como autor de plantas e vistas publicadas na *Semana Ilustrada*. Em uma das edições dessa mesma revista, Niemeyer figurou em retrato de meio corpo com um balão

¹⁹⁵ Falaremos sobre esta batalha com mais vagar adiante.

¹⁹⁶ Conrado Jacó de Niemeyer era filho e neto de engenheiros militares portugueses. Além de sua atuação no exército, foi presidente da província do Amazonas entre 1887 e 1888.

desenhado ao fundo e legenda que destacava o “intrépido capitão [...] por diversas vezes encarregado de, *por meio do balão*, fazer reconhecimentos militares.¹⁹⁷”

Imagem 30: Vistas das margens do Rio Paraná. (*Semana Ilustrada*, n. 357, 13 out. 1867, p. 2853)

Atento à importância de referenciar o ponto de vista para garantir a serventia das imagens, Conrado explicita que a vista da povoação paraguaia de S. Cosme foi “tirada com auxílio de binóculo” na margem direita do rio¹⁹⁸.

As vistas desenhadas por engenheiros militares não eram apenas voltadas a alvos inimigos. Elas podiam também servir para apresentar soluções logísticas para a própria tropa, como construções efêmeras de acampamento. Esse é o caso de uma vista enviada pelo coronel de engenheiros, José Joaquim Rodrigues Lopes, através do que temos um dos raros registros de cena de acampamento entre as contribuições dos militares que figuraram nas revistas ilustradas. O bucolismo da cena chama a atenção, onde homens aparecem relaxados, realizando atividades cotidianas. Um carrega baldes de água recém-colhida no rio, outros dois se debruçam sobre uma panela que cozinha alguma coisa na fogueira, enquanto vários aparecem conversando ou descansando, próximos às suas barracas. Um cavalo pasta ao lado de um varal de roupas estendidas, completando o cenário de calma.

Além do clima ameno, o que se destaca nessa imagem são as construções. Em primeiro plano, uma ponte corta transversalmente a folha no seu terço mais baixo. Próximo à margem esquerda, ergue-se um alto e sólido mangrullo, fruto da engenharia do exército, feito para o uso do Chefe do Exército Aliado e bem distante da rusticidade dos similares que veremos adiante. No alto da torre de observação, um soldado aparece observando o horizonte com um

¹⁹⁷ *Semana Ilustrada*, n. 360, 3 nov. 1867, p. 2876, (grifo no original).

¹⁹⁸ *Semana Ilustrada*, n. 357, 13 out. 1867, p. 2853.

óculo de alcance. Ao fundo, destacada sobre uma mancha escura formada por árvores, aparece a “barraca do Exm. Sr. Marquês de Caxias”, indicada pela legenda. Diferente das barracas de lona da soldadela, o comando se abrigava em construções como essa, que garantiam, além de conforto, a privacidade necessária para a série de reuniões que se realizavam cotidianamente. O olhar do engenheiro enquadrava as realizações de seu batalhão quando apresentou uma vista descompromissada do acampamento de Parê-Cué.

Imagem 31: Barraca e mangrullo do Exm. Sr. Marques de Caxias em Parê-Cué, segundo um desenho com que fomos obsequiados pelo distinto coronel de engenheiros José Joaquim Rodrigues Lopes (*A Vida Fluminense*, n. 49. 5 dez 1868, p. 568)

Com uma intenção semelhante, porém não tem bem-sucedida, a *Semana Ilustrada* publicou, em sua edição n. 271, uma vista destinada a apresentar a seus leitores a aplicação de uma ponte flutuante para a travessia do rio Juqueri.

Imagem 32: O exército brasileiro passando o rio Juqueri no Uruguai em 15 de julho de 1865. (*Semana Ilustrada*, n.271. 18 de fevereiro de 1866. p 3063-64)

A legenda nos informa que o desenho, assinado no canto inferior direito por Couto, foi inspirado em um relato escrito. O correspondente, não identificado, teria enviado uma carta em que narra o fruto da “inspiração do gênio militar do visconde de Tamandaré, realizada em 24 horas pela perícia e pelo talento do Dr. Carvalho, major da comissão de engenheiros”¹⁹⁹. No primeiro plano à esquerda vemos a cavalaria avançando. Seguindo seu movimento em contrário, chegamos à fileira de navios, cerca de sete, que aparecem enfileirados paralelos às margens do rio, formando a “ponte flutuante” que permitiu a travessia da tropa. Do outro lado, os batalhões que aguardam a vez na passagem são representados de maneira ordenada, em fileiras de soldados que ressaltam a dimensão e a hierarquia do exército imperial.

As pontes flutuantes foram um engenho bastante comum durante a Guerra do Paraguai. Não só elas, também portadas e balsas de navegação retida garantiam a travessia das tropas, animais e artilharia nos rios largos e correntosos que cortavam toda a região. Seu uso não era uma novidade. Há quem encontre indícios de mecanismos semelhantes desde as chamadas guerras holandesas, no século XVII²⁰⁰. Mas, para os inexperientes soldados arregimentados para a guerra contra o Paraguai, assistir à transposição de um rio por pontes constituídas de embarcações ladeadas era, certamente, um evento curioso e digno de nota.

A *Semana Ilustrada* recebeu uma descrição da cena por escrito, a partir da qual um ilustrador da folha realizou o desenho. Não temos acesso ao relato, mas é fácil perceber que o ilustrador não compreendeu bem a constituição de tal ponte, assim como não entendia muito sobre as naves da esquadra aliada. No desenho de “Couto”, a ponte é formada por navios a vela. Essas

¹⁹⁹ *Semana Ilustrada*, n.271. 18 de fevereiro de 1866. p. 3063-4.

²⁰⁰ Para um histórico sobre o uso de pontes flutuantes pelo exército brasileiro ver: BENTO, Claudio M. “Travessia militar de brechas e cursos d’água no Brasil. *Defesa Nacional*, n. 720, jul-ago 1985. pp. 31-67.

embarcações, de difícil manobra e grande valor estratégico, não podiam se aproximar das margens, sob o risco de encalhar, além de não ser viável ancorá-las em paralelo como mostra o desenho. As pontes flutuantes eram, na verdade, montadas sobre canoas ou balsas, embarcações muito menores e mais simples, como nos mostra esse desenho de Cândido Lopez (1840-1902), pintor e soldado argentino que registrou *in loco* suas impressões da guerra²⁰¹.

Imagem 33: Acampamiento de Sta. Lucia. 1865 (Cândido Lopez, Archivo del Museo Nacional de Bellas Artes)

No desenho de Lopez, que registra a travessia do rio Santa Lúcia pelas tropas aliadas em 21 de novembro de 1865, vemos, junto à margem esquerda da folha, a ponte flutuante montada sobre canoas e, logo ao lado, uma balsa de navegação retida, utilizada para a travessia da artilharia e de animais. Na estampa da *Semana Ilustrada*, a transposição do relato escrito ao desenho, feita por alguém que estava distante da realidade da frente de batalha criou uma cena tão grandiosa quanto inviável do feito engenhoso orquestrado pelo comandante Dr. Carvalho²⁰².

1. 6 Vistas de ruínas: resíduos da guerra

As vistas desenhadas pelos engenheiros militares são voltadas ora a objetivos futuros, como o melhor delineamento de um alvo a ser conquistado, ora ao registro das obras de sua

²⁰¹ Sobre Cândido Lopez e suas pinturas da guerra contra o Paraguai ver, entre outros: PACHECO, Marcelo (et. all.). *Cândido Lopez*. Buenos Aires: Banco Velox, 1998. RICCI, Franco M. *Cândido Lopez: imagens da guerra do Paraguai*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1977.

²⁰² Burton comenta o uso da nomenclatura de Doutor aplicada aos engenheiros militares acima de suas patentes de comando como uma distinção ao fato de que “aqui os engenheiros são doutores em matemática”. BURTON, 1997. Op. Cit., p.327.

lavra, como as construções efêmeras de pontes e acampamentos. Foco bem diferente daquele apresentado pelas vistas de paisagem que retratam ruínas.

Imagem 34: Vistas de Paissandu depois da tomada da praça. Fotografadas do natural e obsequiosamente oferecidas à *Semana Ilustrada* pelo Ilm. e Exm. Sr. Vianna de Lima (Suplemento *Semana Ilustrada*, 1865)

Imagem 35: Fortaleza de Humaitá. Estas vistas foram obsequiosamente mandadas à *Semana Ilustrada* pelo Sr. Coronel José Joaquim de Lima e Silva (Suplemento *Semana Ilustrada*, 1868)

Os dois suplementos reproduzidos acima foram publicados pela *Semana Ilustrada* em momentos diferentes da campanha. A imagem à esquerda, apresenta “vistas de Paissandu”, cidade uruguaia palco das primeiras ações do conflito, e data de 1865. A segunda (imagem 35), com vistas de Humaitá, no Paraguai, foi publicada em 1868. Apesar da distância geográfica e temporal, ambos registram paisagens semelhantes, compostas por edificações em ruínas.

A cidade de Paissandu é apresentada como terra arrasada “depois da tomada da praça”. A primeira imagem, destoante das outras cinco que conformam a composição, mostra um trecho de vegetação mal delineado, que é apresentado pela legenda como “lugar onde está enterrado Leandro Gomez”. Não há nenhuma marca que indique o local do sepultamento do comandante inimigo, apenas mato, ausência que demonstra o tratamento dispensado ao corpo

daquele que havia assassinado cruelmente prisioneiros brasileiros durante o cerco à cidade²⁰³. Nas outras imagens, os prédios em ruínas guardam marcas das balas de canhão nas paredes que restaram em pé. 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 legendas 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. “Fotografadas do natural”, as vistas foram remetidas à *Semana Ilustrada* pelo sr. Vianna de Lima, diplomata brasileiro que cumpria missão em Assunção.

O suplemento publicado em 1868 é composto por duas imagens. Sob a legenda que indica “Fortaleza de Humaitá”, apresentam-se duas vistas de ruínas da igreja que existia dentro do complexo fortificado de López, último reduto da resistência paraguaia. No alto, uma perspectiva afastada enquadra toda a edificação, evidenciando a grandiosidade do que foi destruído. Na imagem de baixo, o enquadramento é fechado em um detalhe do interior do que fora outrora a nave central da igreja. Centrada no que resta do altar, destaca-se uma inescapável imagem de santo projetada sobre um fundo escuro e emoldurada por duas colunas, à direita. Ainda que saibamos tratar-se da reprodução litográfica de fotografias²⁰⁴, nesse caso, tal origem não é informada na legenda, que indica apenas que as vistas foram “mandadas à *Semana Ilustrada* pelo sr. coronel José Joaquim de Lima e Silva.”

A mesma igreja de Humaitá é apresentada sob um ângulo distinto no desenho creditado a Vitor Meirelles de Lima, professor da Academia de Belas Artes e artista consagrado da corte de Pedro II, que estampou outro suplemento da *Semana Ilustrada*, também em 1868. Contratado pelo Ministério da Marinha para realizar duas pinturas voltadas a enaltecer os feitos da Armada Imperial, sobre as quais falaremos com vagar no capítulo 4, Vitor Meirelles viajou ao Paraguai em 15 de junho de 1868 para fazer estudos do natural direto do fronte. Meirelles passou cerca de quatro meses naquele país, sob a proteção da Marinha, a bordo, na maior parte do tempo, do navio-chefe da esquadra, batizado *Brasil*.

²⁰³ A cidade de Paissandu, localizada às margens do Rio Uruguai, sofreu, a partir de 6 de dezembro de 1864, o cerco de 6 mil homens, entre soldados brasileiros e uruguaios aliados a Flores (colorados). Leandro Gomez era o comandante das forças legalistas uruguaios, derrotadas depois de intenso bombardeio. No ato de sua rendição, entregue aos compatriotas *colorados*, Leandro Gomez foi fuzilado, junto a todos os demais prisioneiros que participaram da defesa da cidade, em ato que desagradou a Tamandaré, comandante da ação pelo Brasil. DORATIOTO, 2002. Op. Cit. p. 75.

²⁰⁴ Para uma análise detalhada das estampas produzidas a partir fotografias publicadas pela *Semana lustrada* ver ANDRADE, 2011. Op. Cit. Sobre essa imagem, em especial, pp. 420-426.

Imagem 36: Ruínas da igreja de Humaitá. Vista do lado do rio. Desenhada pelo sr. professor da Academia de Belas Artes Victor Meirelles de Lima. (Suplemento *Semana Ilustrada*, 1868)

No desenho de Meirelles (Imagem 36), veem-se os destroços da igreja de Humaitá de perfil, em uma vista que, como somos informados pela legenda, foi feita pelo “lado do rio”. Em primeiro plano, o pintor de história coloca em cena dois canhões centralizados, com suas bocas apontadas na direção do observador, ilustrando o poder da artilharia responsável pela destruição representada ao fundo. Diferente das imagens analisadas acima, 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.

Ainda que tenha passado quatro meses no teatro da guerra, esse é o único desenho do pintor publicado pela revista, fato que pode ser explicado em função do interesse que motivava a estada de Meirelles naquele país. Em maio de 1868, a Marinha encomendou ao artista duas telas voltadas a representar os principais feitos da esquadra: a Batalha de Riachuelo, ocorrida em 1865, e a Passagem de Humaitá, realizada em fevereiro de 1868. A viagem de Meirelles destinava-se a anotar dados da paisagem, detalhes dos navios, elementos que subsidiassem a reconstituição de cenas passadas, que ele não testemunhara, portanto. Como escreveu em seu diário o chefe da esquadra, Visconde de Inhaúma, em entrada datada de 4 para 5 de julho de 1868:

Às 3 horas mais ou menos deu fundo o vapor Vassimon, paquete vindo do Rio de Janeiro. [...] Trouxe também o sr. Vitor Meirelles, pintor histórico, para tomar notas

que lhe possam servir para a organização dos quadros que pretende fazer da batalha de Humaitá e do combate do Riachuelo.²⁰⁵

Enquanto Meirelles estava no Paraguai, sob a proteção da Marinha, tomando notas de feitos passados, no dia 25 de julho de 1868, o exército de terra tomou a Fortaleza de Humaitá. O desenho publicado pela *Semana Ilustrada* registra a incursão que o pintor fez ao território recém-conquistado²⁰⁶, resultando em uma imagem testemunhal, diferente daquelas que serão criadas para figurar nas grandes telas de história que o artista apresentará ao público quatro anos depois, em 1872, e que motivaram sua viagem.

Ainda que Meirelles tenha viajado ao teatro da guerra para ver *in loco* os cenários e os personagens que retrataria em suas pinturas, não se deve imaginar o artista rabiscando seus esboços no meio do fogo cruzado, como farão alguns militares, por dever de ofício²⁰⁷. A atenção de Meirelles, voltada mais ao passado do que ao momento presente, é ressaltada em forma de lamento na carta publicada pela *Semana Ilustrada* em setembro de 1868, assinada por “Leva-Arriba”²⁰⁸:

[...]Ficaram aqui os transportes e os navios de madeira. Fazem eles uma cauda tal que tomam boa meia légua do rio. A esquadra apresenta aspecto formidável. É pena que o Vitor Meirelles não aproveite este belo quadro. Foi ao Riachuelo, acompanhado do capitão Rodrigues Chaves, bravo do Parnahyba, copiar *d’apress nature* o lugar que tornou memorável o dia 11 de junho de 1865.²⁰⁹

As imagens de ruínas, como as descritas acima, diferenciam-se das que havíamos visto até agora. Elas não possuem outro intento que não mostrar a conquista de território, ou antes, a

²⁰⁵ FROTA, 2008. Op. Cit. p.113.

²⁰⁶ É provável que Meirelles tenha visitado as ruínas de Humaitá junto do fotógrafo Carlos César, autor das imagens que serviram de base para as litografias do suplemento analisado acima. Cf. ANDRADE, 2011. Op. Cit., p. 421.

²⁰⁷ Referimo-nos, por exemplo, às notas feitas por Rebouças, sobre os efeitos visuais da artilharia citadas acima, e ao relato de Antônio Hoonholtz, que veremos à frente.

²⁰⁸ A *Semana Ilustrada* contou com um correspondente bastante assíduo entre janeiro de 1867 e dezembro de 1868, que narrava em suas cartas, com ironia e algum humor, os feitos das armas aliadas, com destaque às ações da Armada Imperial, sob o pseudônimo de “Leva-Arriba”. A alcunha faz referência ao general paraguaio Antônio de la Cruz Estigarribia, oficial que comandou a primeira capitulação do exército inimigo no episódio conhecido como Rendição de Uruguaiana, em 18 de setembro de 1865, ao mesmo tempo em que reforça o papel da esquadra imperial nos avanços conquistados na subida do Rio Paraguai. Quer pelo tipo de informação que demonstrava possuir, quer pela cronologia dos fatos, alguns comentadores afirmam que o personagem “Leva-Arriba” era uma criação da pena de Joaquim José Inácio de Barros (1808-1869), futuro Visconde de Inhaúma, comandante-em-chefe da esquadra brasileira, entre dezembro de 1866 e janeiro de 1869. Cf. ANDRADE, 2011. Op. Cit. p. 224; FROTA, Guilherme de A. *Diário pessoal do Almirante Visconde de Inhaúma durante a Guerra da Tríplice Aliança*. Rio de Janeiro: IHGB, 2008. p. 34. FAZENDA, José V. “Antiquilhas e memórias do Rio de Janeiro”. In: *Revista do IHGB*, tomo 89, vol. 143, 1924.

²⁰⁹ *Semana Ilustrada* n. 406. 20 de setembro de 1868, “Esquadra encouraçada”, p. 3243.

derrocada do inimigo. Diferente dos mapas e das vistas de paisagem desenhados pelos militares, voltados a fins estratégicos da ação militar, que ganhavam novo sentido quando reproduzidos pelas revistas ilustradas. O registro de ruínas pressupõe a batalha já finda, o objetivo já alcançado, o espaço estabilizado – são rastros residuais da guerra. Não por acaso, esse tipo de registro reúne as três exceções de envio ou autoria de não militares dentre o escopo de imagens analisadas neste capítulo²¹⁰. Não há, entre as estampas publicadas pelas revistas ilustradas, desenhos da lavra de militares voltados a representar ruínas, que evidenciam o rastro de destruição deixado pela guerra. O que não significa que o território e estabelecimentos conquistados não merecessem sua atenção.

1.7 Desenhos técnicos: por dentro da artilharia inimiga

Para a percepção de Vitor Meirelles, pintor de história formado pela Academia de Belas Artes, as ruínas da igreja do complexo de Humaitá se mostraram um cenário de interesse estético e narrativo digno de registro. Seu olhar não se enganaria. Os escombros da catedral à beira do rio Paraguai tornaram-se, anos mais tarde, imagem icônica da guerra que dizimou aquele país, mantido até hoje como lugar de memória²¹¹, protegido como patrimônio histórico²¹².

Sob o olhar e pela pena dos engenheiros, a recém-conquistada fortaleza de Humaitá ganharia outras formas. Para os militares, a estrutura que abrigava os dezesseis rodízios de artilharia, pesadelo da esquadra imperial nos meses que antecederam a Passagem de Humaitá, era o que havia de mais importante a ser investigado naquele sítio.

²¹⁰ A saber, as vistas de Paissandu, feitas a partir de “fotografias do natural oferecidas” à *Semana Ilustrada* por Vianna de Lima; de Assunção, reproduzidas “segundo uma fotografia oferecida” à *Vida Fluminense* por Homem de Mello; e o desenho de Humaitá, feito pelo pintor Vitor Meirelles. Quando as vistas de ruínas são remetidas por militares, como no caso das imagens da “Fortaleza de Humaitá” mandadas pelo coronel José Joaquim de Lima e Silva, trata-se de reproduções fotográficas de autoria não identificada. Cf. Tabela 1 em anexo.

²¹¹ Cf. NORA, Pierre. “Entre história e memória: a problemática dos lugares”. *Revista Projeto História*. São Paulo, v. 10, pp. 7-28, 1993.

²¹² A igreja de San Carlos Borromeu, construída em estilo eclético a partir do projeto do arquiteto austro-húngaro Franz Wisner von Morgenstern dentro do complexo fortificado de Humaitá em 1861, foi atingida e destruída em uma série de ataques contra aquele sítio, empreendidos até o assalto aliado, em julho de 1868. Atualmente, os escombros da fachada da igreja são protegidos como patrimônio histórico do Paraguai, sob responsabilidade do Museo Historico de Isla Umbú.

Além dos mapas e vistas de paisagem, cabia ainda aos engenheiros o desenho técnico de plantas e armamentos²¹³. Vários desses registros viraram estampas das revistas ilustradas, como esse corte feito da “Casamata de Londres”, localizada no interior de Humaitá.

Imagem 37: Interior de Humaitá. Perfil das baterias descobertas. (Semana Ilustrada, n. 401. 16 ago. 1868. p. 3203)

O corte vertical apresenta uma visão do interior da casamata, um plano imaginário, que permite a visualização da disposição dos espaços internos e sua utilização. Pelas legendas, somos informados de que a planta superior apresenta o “perfil das baterias descobertas” e a inferior, o “perfil pelo eixo de uma canhoneira”. A notação sobre o desenho torna-o tão inteligível quanto possível ao observador leigo. Aos oficiais no comando, a planta servia para compreender a estrutura interna das fortalezas e poder melhor planejar seu assalto. Aos leitores das revistas ilustradas, dava provas visuais da tomada de Humaitá pelos aliados, feito recém-conquistado. A tomada de Humaitá havia sido comemorada poucas semanas antes, no dia 25 de julho de 1868. A reprodução da planta que detalha sua estrutura interna foi publicada na mesma edição em que a *Semana Ilustrada* levou a público o relato do feito, assinado pelo já comentado pseudônimo de “Leva-Arriba”, no dia 16 de agosto. Tal cronologia demonstra a rapidez com que, nesse momento, a revista recebia e passava à pedra litográfica os desenhos de seus

²¹³ Para uma definição sobre desenho técnico, ver: SORENSEN, Madeline P. “Le dessin technique”. In HILAIRE-PÉREZ; SIMON; et THÉBAUD-SORGER (dir.). *L'Europe des sciences et des techniques: Un dialogue des savoirs, XVe-XVIIIe siècle*. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2016. pp. 311-7

correspondentes da frente de batalha. Demonstra também o papel informativo que os desenhos técnicos assumiram na cobertura da guerra. Foram essas as primeiras imagens do interior de Humaitá que ganharam publicidade. Foi assim, do avesso, que a fortaleza foi apresentada para além de sua temida muralha pela primeira vez.

Ainda sobre os desenhos técnicos e suas aparições nas estampas das revistas é bastante curiosa a cobertura feita pela *Semana Ilustrada* sobre os torpedos utilizados pelo exército de López contra a esquadra brasileira. Não foram poucos os desenhos que o semanário publicou apresentando cortes e detalhando o funcionamento dessa temida artilharia subaquática.

Imagem 38: Forma geral do torpedo paraguaio, mostrando as quatro alavancas compensadoras e as pontas dos pistões, as boias e a pedra que equilibra o torpedo em certa profundidade. (*Semana Ilustrada* n. 292, 15 jul. 1866. p. 3232)

Imagem 39: Um outro torpedo paraguaio. (*Semana Ilustrada* n. 294. 29 jul 1866. P. 2351)

Chamava-se de torpedo os engenhos explosivos, flutuantes ou submersos, que funcionavam como minas marinhas. A invenção não era nova e havia sido bastante utilizada durante a Guerra Civil americana. Lá, como no Paraguai, os torpedos serviram para que os exércitos menos guarnecidos de navios bélicos (Confederados, nos Estados Unidos, e paraguaio, no Prata) darem conta de atingir as esquadras inimigas remotamente.

A primeira estampa de um torpedo foi publicada pela *Semana Ilustrada* na edição n. 292 de 15 de julho de 1866²¹⁴. Nela, vemos à esquerda um equipamento complexo, formado por uma

²¹⁴ Interessa aqui assinalar que o jornal ilustrado editado em Paris, voltado ao público hispânico, *Correo de Ultramar*, que noticiou com regularidade eventos da guerra contra o Paraguai, publicou uma matéria sob o título “Los torpedos en el rio Paraguay” em sua edição de número 117, em que anuncia: “Nuestro corresponsal en Brasil nos envia un dibujo que representa uno de los torpedos lanzados por los paraguayos contra la esquadra brasileña cuando estaba fondeada delante de Curuaity en el rio Paraguay.” Como o periódico não era datado, não

estrutura em três níveis que, desenhada solta na folha, parece flutuar elevada por balões. A legenda identifica a parte alta como “boia para flutuação” e, disso, entende-se – ou não – que a caixa eivada de âncoras devia ficar submersa. Do outro lado, três formas geométricas aparecem enfileiradas verticalmente. É uma vista do torpedo desmontado, apresentado a partir de seu núcleo, em cortes transversais, um dos quais se presta a mostrar “o pistão e o frasquinho fulminante”, estrutura diminuta que guardava o material explosivo. A legenda que dá as dimensões da engenhoca e faz referência a símbolos que não identificamos no desenho, não informa sua autoria, tampouco as condições em que tal empreendimento bélico foi encontrado, ou como era utilizado. Informações que também não constam em qualquer outra página da revista²¹⁵.

Duas semanas depois, a revista publicou novamente um desenho apresentado em corte técnico sob o título “Um outro torpedo paraguaio”. Uma estrutura muito mais simplificada, menos detalhada, é apresentada em uma forma que se assemelha a um barco sob o qual foi sugerido um curso de água, contextualizando seu funcionamento. A legenda agora faz às vezes de notícia e relata, em prosa, como o torpedo opera e em que condições ele foi encontrado. O conjunto de desenho e texto, que ocupa meia página da revista, é assinado por J. Wandenkolk²¹⁶.

Os torpedos eram lançados no rio para atingir as naves da esquadra brasileira. Chamados de “máquinas infernais submarinas” pelo Almirante Saldanha da Gama (1846-1895), fizeram um único estrago de monta. No dia 1º de setembro de 1866, depois de ser apresentado aos leitores da *Semana Ilustrada*, um torpedo atingiu a popa do encouraçado Rio de Janeiro, que afundou em menos de 10 minutos, levando consigo metade da tripulação, inclusive seu comandante, tenente Silvano²¹⁷.

O semanário de Fleiuss seguiria apresentando uma série de desenhos técnicos de diferentes modelos de torpedos, com mais ou menos explicações e detalhes sobre seu funcionamento. Os

conseguimos precisar de quem foi a precedência da pauta. Cf: *Correo de Ultramar*. Tomo XXVIII. Ano 25, n. 717, p. 229. [1866].

²¹⁵Francisco Doratioto, citando fontes memorialísticas do Barão de Jaceguay e de Juan Crisóstomo Centurion, descreve da seguinte forma os torpedos utilizados na Guerra do Paraguai: “Essas minas flutuantes eram construídas com três caixas, colocadas uma dentro da outra, sendo que a última, de zinco, era carregada com pólvora. A espoleta era uma cápsula de vidro, contendo ácido sulfúrico com uma mistura de potássio e açúcar branco, coberta com lã e algodão.” DORATIOTO, 2002. Op. Cit. p. 237. Percebe-se facilmente a relação entre essa descrição e o desenho publicado pela *Semana Ilustrada*.

²¹⁶ Trata-se, provavelmente, do Capitão de Mar e Guerra José Eduardo Wandenkolk, pai do então 1º tenente Eduardo Wandenkolk (1838-1902). Pai e filho atuaram juntos na guerra contra o Paraguai. O mais novo teve atuação destacada no golpe republicano de 1889, sendo nomeado no mesmo dia 15 de novembro Ministro da Marinha do governo liderado por Deodoro da Fonseca (1827-1892).

²¹⁷ Cf: DORATIOTO, 2002. Op. Cit. p. 237.

explosivos submersos figurariam até em um Suplemento, circundados por uma vista da margem e uma planta do rio da região de Humaitá.

Um novo torpedo, achado no dia 2 de outubro pelo comandante do patacho Iguassu.
(Vide a descrição no texto desta pág.)

Imagem 40: Um novo torpedo, achado no dia 2 de outubro pelo comandante do patacho Iguassu. (*Semana Ilustrada* n. 308. 4 nov. 1866. P. 2462)

Imagem 41: Desenhos dos torpedos mandados pelo guardamarinha Henrique Pinheiro Guedes a quem agradecemos também alguns detalhes da planta. (*Semana Ilustrada*. Suplemento. 6 out. 1867.)

A atenção dedicada aos torpedos pela *Semana Ilustrada* virou motivo de deboche para a revista *Arlequim*, que tinha então como ilustrador Ângelo Agostini²¹⁸. Em sua edição de 10 de novembro de 1867, a revista publicou uma charge que, sob o título “A pesca de torpedos”, apresenta o presidente do Conselho de Ministros de Pedro II, Zacarias de Góis (1815-1877) repreendendo o “dr. Semana” por supor que “[...]se não o levasse a reboque iria o batel do Estado esbarrar-se contra essas esteiras velhas que boiam à tona d’água e que alcunhaste presunçosamente de – torpedos?!”. O semanário *Arlequim* ri da importância dada pela *Semana Ilustrada* aos torpedos, que seria maior do que a preocupação que eles causavam à cúpula do Império. O título que acompanha a estampa faz referência ao tratamento dispensado pela *Semana* aos oficiais que recolheram alguns desses artefatos, chamados de maneira elogiosa de

²¹⁸ O *Arlequim* foi uma revista ilustrada semanal lançada em maio de 1867, apresentando-se como sucessora do *Bazar Volante* (1863-1866). A *Vida Fluminense*, lançada em janeiro de 1868 irá, por sua vez, suceder o *Arlequim*. Ângelo Agostini (1843-1910), que em São Paulo já havia participado das revistas *Diabo Coxo* (1864-1865) e *Cabrião* (1866-1867), quando chega ao Rio de Janeiro, em setembro de 1867, passa a trabalhar no *Arlequim*, depois, no *Vida Fluminense*. Para uma biografia de Agostini ver: MARINGONI, 2011. Op. Cit.

“pescadores de torpedos”²¹⁹. O *Arlequim* acentuaria a crítica voltada também para o ponto de vista que a *Semana* oferecia aos seus leitores quando apresentava os torpedos.

Imagem 42: Aspecto do Rio Paraguai (*Arlequim* n. 33, 15 dez. 1867. P. 4)

Imagem 43: Estudos submarinhos pelo engenheiro José da Câmara – o Teredo Navalís (*Bazar Volante* n. 43, 15 jul. 1866. P. 4)

Na sua edição de n. 33, o *Arlequim* publicou uma charge em que mostra uma canoa com seis marinheiros a bordo, de onde saem tubos que a conectam a dois personagens submersos no rio, como que usando uma espécie de escafandro, cercados por peixes e próximos a um torpedo (imagem 42). Os peixes usam óculos e têm o olhar voltado para o aparato triangular que é destacado pelo feixe de luz lançado pelo personagem que representa López, identificado pelo chapéu ao estilo de Napoleão. A legenda sob o título “Aspecto do Rio Paraguai”, diz que o “quadro animado [...] depõe em favor da civilização aquática paraguaia”. Para montar tal cena, o *Arlequim* parece ter buscado inspiração em uma ilustração publicada mais de um ano antes pela revista *Bazar Volante* (imagem 43).

Nesta ilustração (imagem 42), a referência à *Semana Ilustrada* se evidencia na representação do torpedo, semelhante ao que aparece no Suplemento distribuído (imagem 41). Com essa charge, o *Arlequim* critica a revista de Fleiuss pelo ponto de vista fantasioso que impõe aos seus leitores quando apresenta os torpedos, que só se fariam visíveis aos “carapicús e badejos munidos de

²¹⁹ Cf. *Semana Ilustrada* n. 327 p. 2613; n. 359 p. 2870; n. 399, p. 3187.

óculos”, como diz o texto que a acompanha. O *Arlequim* questiona, ainda, o desenvolvimento tecnológico do exército de López, demonstrado pela criação de tal aparato, conforme propagandeado de forma insistente pela *Semana Ilustrada*, que desmonta a engenhoca por todos os ângulos possíveis com o objetivo de entender e explicar seu funcionamento. Valendo-se da linguagem satírica, a revista desdenha de tal inovação ao propor que ela se restringiria à “civilização aquática paraguaia” que, se invisível aos olhos, só pode existir no universo exclusivo das fábulas.

A *Vida Fluminense* insistiria na mesma crítica, cerca de um ano depois, apontando o absurdo de noticiar algo que não se pode ver. Sob o título “Por cima e por baixo do rio” a revista publicou um texto satírico, assinado pelo “bagre mais velho (com firma reconhecida pelo peixe-boi)”, que começa assim:

O que se passa por cima do rio sabem todos quantos têm lido as partes oficiais da esquadra brasileira. O que acontece, porém, abaixo do lume d’água é um mistério pra todos, menos para nós, que recebemos regularmente notícias e desenhos sub-fluviais.²²⁰

Enquanto as revistas ilustradas rivais da *Semana* buscavam desmerecê-la pela insistência na cobertura dedicada aos torpedos, o discurso proferido por Saldanha da Gama, frente a uma audiência formada pelos mais destacados intelectuais voltados à engenharia no Instituto Politécnico Brasileiro (IPB)²²¹, em setembro de 1869, vai em sentido contrário. Nessa ocasião, o primeiro tenente da marinha imperial detalhou o funcionamento dos torpedos paraguaios, depois de fazer um resgate histórico sobre esse tipo de artilharia e destacar seu uso pelo exército Confederado durante a Guerra Civil americana. Saldanha da Gama justificou tal empreendimento afirmando que “o país e este Instituto só possuem dados vagos e imperfeitos acerca do sistema de construção e modo de empregar esses terríveis engenhos”, que representavam “um dos maiores e mais iminentes perigos arrostados pela esquadra

²²⁰ *Vida Fluminense*, n. 14. 4 de abr. 1868. “Por cima e por baixo do rio”, p. 161.

²²¹ O Instituto Politécnico Brasileiro (IPB) foi criado em 1862 como uma associação de engenheiros voltada a apoiar o desenvolvimento da engenharia no Brasil, entendida como instrumento do progresso industrial e científico almejado. Reunia, entre seus membros, intelectuais destacados do Império e, dada a natureza da formação de engenheiros no país, era composto por uma parcela significativa de oficiais militares, muitos dos quais atuantes na Guerra em curso, como André Rebouças, Antônio Hoonholtz, além do próprio Saldanha da Gama. Sobre a atuação do IPB ver: MARINHO, Pedro Eduardo M. *Engenharia Imperial*. O Instituto Politécnico Brasileiro (1862-1880), 2002. Dissertação (Mestrado em História) – IFCH/UFF, Niterói. Sobre a atuação do IPB na Guerra do Paraguai ver ainda: MARINHO, Pedro E. e FONTANA, Laura R. “Engenharia civil no Brasil oitocentista: discussões tecnológicas acerca da Guerra do Paraguai na Revista do Instituto Politécnico Brasileiro”. In: *Navigator*, Rio de Janeiro, v. 11, n. 22, p. 27-42, 2015.

brasileira”²²². Três anos depois de esse tipo de armamento levar a pique um encouraçado da esquadra imperial, o estudo foi apresentado como uma “memória da Guerra”, que ainda estava em curso. O discurso de Saldanha da Gama foi publicado pela Revista do IPB, e, portanto, levado a público, apenas em 1873 e complementado na edição do ano seguinte, em 1874.

Na ocasião em que nomina os torpedos de “máquinas infernais subaquáticas”, o militar dá destaque a sua condição de “invisibilidade”, que lhe transforma em um “poderoso instrumento de defesa”²²³. Saldanha da Gama relata que teve acesso a um torpedo pela primeira vez “na noite de 15 para 16 de junho de 1866”, quando um “espécimen veio a cair em minhas mãos”. A data anotada pelo militar é muito próxima à primeira aparição dos torpedos nas páginas da *Semana Ilustrada* (15 jul.1866). Já nas páginas da Revista do IPB, voltada a um público especializado e interessado, os torpedos só figurariam muitos anos depois, em 1874²²⁴.

Imagem 44: Navio e torpedo. (Revista do Instituto Politécnico Brasileiro. Tomo III, fevereiro de 1874. P. 131-32)

Não é difícil notar as semelhanças entre os artefatos apresentados com maior rigor técnico e clareza no desenho pela revista do IPB e aqueles levados a público pela *Semana* quase uma década antes.

A pecha de bárbaros e incivilizados, utilizada em referência aos paraguaios, serviu como justificativa para o empreendimento bélico do Império contra aquele país. No discurso oficial

²²² GAMA, Luiz Phillipe Saldanha da. “Os torpedos na Guerra do Paraguai. Memória apresentada ao IPB em setembro de 1869”. In: *Revista do Instituto Politécnico Brasileiro*. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1873. P. 20. Consultada na hemeroteca digital. Disponível em:

<<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=334774&pesq=>>. Acesso em: 28 de fev. de 2019.

²²³ Idem, p. 25.

²²⁴ No relatório de 1875, o Ministério da Marinha alertava para a necessidade de “aparelharmos nossa esquadra com artilharia raiada e defesa torpédica”. Todavia, o domínio da tecnologia que propiciou o uso de torpedos pela Armada brasileira só se viabilizou entre 1882 e 1883, nas administrações de Meira e Vasconcelos e Lima Duarte à frente do Ministério da Marinha. MAIA, Prado. *A marinha de guerra do Brasil na Colônia e no Império*. Rio de Janeiro: Editora José Olimpo, 1965, p. 221.

proferido pelo governo do Império, a guerra era apresentada como uma salvação do povo do Paraguai, subjugado pelo tirano López, que lhes impunha uma vida de privações e ausência de progresso. Tal visão é contrariada, porém, pelo emprego de engenhos tecnológicos como os torpedos, ou pela construção de fortalezas dotadas de galerias subterrâneas e arsenais blindados, como Humaitá. Desnudados pelos cortes transversais dos desenhos militares, eles chegavam às casas da elite letrada da corte criando um ruído.

Tal incômodo foi denunciado pela rival da *Semana Ilustrada*, quando mostra o Ministro Zacarias mandando o dr. Semana dar um basta à atenção dedicada “àquilo que alcunhaste presunçosamente de *torpedos*”. O importuno de tal publicidade é retomado na charge em que o *Arlequim* aponta a impossibilidade de ver tais dispositivos, submersos, como motivo suficiente para desacreditá-los. A mesma invisibilidade que foi destacada por Saldanha da Gama como garantidora de seu poder de destruição. A mudança de contexto gerava uma mudança de sentidos operados pelos desenhos técnicos dos engenheiros militares. E as consequências disso, nenhum instrumento de cálculo podia medir.

1.8 A esquadra em cena: perspectiva e temporalidade nas estampas dos episódios navais

A Armada Imperial Brasileira cumpriu um papel determinante na guerra contra o Paraguai, dada as características topográficas daquele país. Como já comentamos acima, um dos motivos da contenda foi a disputa pela livre navegação na região fronteira do rio Paraguai. Além das batalhas navais propriamente ditas, coube em grande medida à esquadra brasileira, garantir a comunicação com a corte e entre os diferentes pontos de comando na campanha, o abastecimento de víveres às tropas e todo o suporte logístico necessário para apoiar o avanço por terra.

No início da guerra, o Brasil contava com 45 navios armados, sendo 33 de propulsão mista (vapor e vela) e 12 a vela, todos com casco de madeira. Ao longo do conflito, a esquadra foi reforçada por outras 17 embarcações chamadas “encouraçados”, por possuírem um revestimento de ferro sobre o casco. Entre esses, alguns monitores, que representavam o que havia de mais moderno na construção naval bélica²²⁵. A superioridade da esquadra brasileira

²²⁵ Durante o desenrolar do conflito, foram incorporados à esquadra onze encouraçados, sete monitores, seis canhoneiras, além de navios de transporte, bombardeiras e o navio-hospital Onze de junho. Além de aquisições no estrangeiro, a indústria naval brasileira foi impulsionada pelos esforços de guerra, passando o Arsenal de Marinha do Rio de Janeiro a operar em turnos que o mantinham dia e noite em funcionamento. Entre 1865 e 1869 foram construídos no Rio de Janeiro três encouraçados, duas canhoneiras, além de bombardeiras, vapores e corvetas.

sobre todas as demais nações da região do Prata foi decisiva nos conflitos ocorridos na malha fluvial da bacia, foco de intensas disputas de fronteira desde o período colonial.

As forças navais do Império, que nunca foram submetidas ao comando aliado²²⁶, estavam então sob as ordens do Almirante Joaquim Marques Lisboa (1807-1897), visconde de Tamandaré. Armada e Exército operaram juntos ao longo do conflito em uma cooperação que foi essencial para seu êxito. Mas a independência de atuação da esquadra era inequívoca e foi alvo de polêmica, especialmente enquanto Bartolomé Mitre (1821-1906), presidente da Argentina, esteve à frente dos Exércitos Aliados e Tamandaré no comando da esquadra brasileira²²⁷.

A formação de oficiais do exército e da marinha era realizada em instituições diferentes e autônomas. A Academia de Marinha, que passaria a se chamar Escola de Marinha após a reforma realizada em 1858, previa um curso de quatro anos de duração para formação do oficial. A exemplo do que vimos sobre a instrução dos engenheiros militares, aos oficiais da Armada também cabia dominar a arte do desenho, voltada aos fins técnicos do ofício. Para isso, os aspirantes cursavam, ao longo dos quatro anos, aulas de desenho que eram divididas da seguinte forma: no primeiro ano, aprendia-se o desenho de figura e paisagem; no segundo, desenho topográfico; no terceiro, desenho de máquinas e no quarto e último ano, desenho hidrográfico²²⁸.

Quer pela característica da formação, quer pelo dever de ofício, os oficiais da marinha foram, ao lado dos engenheiros do exército, aqueles que mais contribuíram com as revistas ilustradas no envio de informações gráficas desde a frente de batalha. Se a base do desenho era comum entre engenheiros e membros da armada, eles olharam à guerra de perspectivas distintas.

Foi em forma de Suplemento que se deu a primeira aparição da esquadra brasileira na *Semana Ilustrada*, anunciado na edição de 2 de julho de 1865. A estampa intitulada “Ataque e tomada de Corrientes no dia 25 de maio de 1865” foi produzida a partir de um esboço enviado da

MAIA, 1965. Op. Cit. pp. 224-226. Para financiar a aquisição e construção da frota naval o Império recorreu a um empréstimo tomado na praça de Londres no valor de 5 milhões de libras. DORATIOTO, 2002. Op. Cit., p. 204.

²²⁶ O comando militar das operações aliadas foi exercido pelo presidente argentino Bartolomé Mitre, como parte dos acordos que selaram o tratado da Tríplice Aliança, entre maio de 1865 e janeiro de 1866. A esquadra imperial brasileira, porém, sempre manteve autonomia de comando reservada ao Império.

²²⁷ Sucederam-se uma série de desacordos entre o comandante da esquadra brasileira, Almirante Tamandaré, e o comandante do exército aliado, Bartolomé Mitre, desde a demora na decisão de invadir o Paraguai, até a derrota de Curupaiti, em setembro de 1866. Após o desastre da ação em Curupaiti, principal derrota aliada na guerra que custou a vida de pelo menos 2 mil homens, o comando brasileiro foi reformado. O então marquês de Caxias foi nomeado comandante-em-chefe das forças brasileiras, e por sua decisão Tamandaré foi substituído pelo Almirante José Joaquim Inácio, Visconde de Inhaúma, que passou a comandar a esquadra imperial em novembro de 1866. DORATIOTO, 2002. pp. 199-252.

²²⁸ DONIN, Luana de A. *Academia de marinha: normatização da formação militar naval no período de construção do Estado Imperial Brasileiro*. Dissertação (Mestrado). Niterói: PPGH/UFF, 2014.

cidade argentina por Antônio Luiz von Hoonholtz (1837-1931)²²⁹, comandante da canhoneira Araguari. Quem nos deixa saber isso é o próprio Hoonholtz, através da única carta que terá publicada pelo semanário, em que diz:

Apesar da grande preguiça que me domina hoje e que é proveniente das continuas massadas [sic] e vigílias, contudo não quero deixar de cumprir a promessa que lhe fiz, e por isso aí vai um pequeno, porém exato, “croquis” da ação do dia 25 de maio, na qual coube-me também a honra de mimosar os paraguaios com 5 queijos de 68 e 9 cachos de magníficas uvas “dedo de dama” cujo presente foi tão apreciado por eles que não só engoliram com casca e caroço, como até as devoraram pelas pernas e barrigas, dando assim uma prova da mais descomunal glotonice, que teve em resultado uma instantânea indigestão, da qual apenas morreram algumas dúzias²³⁰.

Essa é apenas a primeira frase de uma missiva que se estende nesse estilo cheio de curvas e poucos respiros até, ao que parece, cansar o próprio tipógrafo que a encerra abruptamente com um “etc., etc., etc.”. O rebuscamento na prosa de Hoonholtz era tão presente que foi criticado pelo Almirante Barroso, quando se viu obrigado a censurar aquilo que chamou de “circunlóquios” nos relatos oficiais enviados pelo jovem comandante²³¹. E tal atitude talvez seja suficiente para entender a ausência de outras narrativas escritas por Hoonholtz na revista de Fleiuss. Essa omissão seria, porém, compensada pelos esboços e croquis enviados pelo comandante da canhoneira Araguari. Hoonholtz assina nove estampas publicadas pela *Semana Ilustrada*, todas concentradas no ano de 1865, sendo o mais assíduo colaborador gráfico entre os periódicos pesquisados²³².

Os primeiros movimentos da guerra, como já se sabe, deram-se fora do território paraguaio. Entre novembro de 1864, quando Solano López sequestrou o vapor brasileiro Marquês de Olinda, e junho de 1865, viveu-se, no que se entende como primeira fase da guerra, um período de ofensiva paraguaia sobre os territórios da Argentina e do Brasil. O Brasil foi atacado por dois flancos: ao norte, pelo Mato Grosso, onde tropas paraguaias ocuparam a região compreendida entre Dourados e Coxim, e ao sul, pelo Rio Grande do Sul, onde depois de passar pela vila de São Borja, tomaram a cidade de Uruguaiana. Os paraguaios chegaram ao Rio

²²⁹ Antônio Luis von Hoonholtz (1837-1931) foi um oficial da marinha com atuação destacada por seus conhecimentos hidrográficos, pelo que participou de diferentes missões de demarcação de fronteiras. Membro do IHGB, foi agraciado pelo título de barão de Teffé em junho de 1873. Para uma biografia de Hoonholtz, ver: TEFFÉ, Tetra. *Barão de Teffé. Militar e cientista*. Rio de Janeiro: Serviço de documentação geral da Marinha, 1977.

²³⁰ *Semana Ilustrada*, n. 238, 2 de julho de 1865, p. 1898, (grifo da autora).

²³¹ HOONHOLTZ, L. A. V. *Memórias do Almirante Barão de Teffé: Batalha Naval do Riachuelo*. Rio de Janeiro: Livraria Garnier, 1865. p. 80.

²³² Cf. tabela 1 em anexo.

Grande do Sul pela fronteira com a Argentina, depois de tomarem a cidade de Corrientes, às margens do rio Paraná.

É nesse cenário que se deu o primeiro embate da esquadra brasileira, descrito na carta de Hoonholtz, em 25 de maio de 1865. Apesar de vitoriosa, a retomada da cidade de Corrientes pelos aliados não se sustentou por mais de 24 horas, quando foram obrigados a recuar frente à chegada das tropas paraguaias, que interromperam sua marcha para o sul e retornaram à cidade em disputa. Sem o controle da cidade por terra, a armada brasileira aguardava o momento de realizar uma nova ofensiva, quando foi surpreendida pela esquadra de López na manhã de 11 de junho de 1865, naquela que ficaria conhecida como Batalha Naval de Riachuelo.

Não nos cabe aqui relatar em detalhes esse conhecido evento, do qual a esquadra imperial saiu vitoriosa depois de cerca de oito horas de combate, deixando um saldo de dois mil mortos entre os paraguaios e 124 entre os brasileiros²³³. Além disso, a esquadra de López foi aniquilada, tendo-lhe sobrado apenas quatro navios seriamente avariados. O resultado mais importante foi o isolamento do Paraguai, que, a partir daí, perdeu o contato marítimo, o que lhe impedia de receber armamentos e mercadorias vindas do exterior.

A Batalha de Riachuelo foi a primeira vitória expressiva dos aliados contra López e marcou a inversão do vetor da guerra ao impedir a sequência da ofensiva paraguaia. O feito foi muito comemorado e gerou um otimismo, que se mostrou infundado, quanto à proximidade do fim do conflito.

As primeiras imagens da batalha de Riachuelo, enviadas do teatro da guerra e publicadas pela *Semana Ilustrada*, foram plantas que registram o movimento da esquadra. Importante notar que, nesse momento inicial da guerra, a comunicação entre a campanha e a corte era precária, o que se resolveria posteriormente, com o domínio de navegação dos rios conquistado pelos aliados. Dessa forma, a notícia do feito de 11 de junho só foi divulgada pela revista quase um mês depois, no dia 2 de julho, em uma pequena, mas efusiva nota sem maiores detalhes sobre o ocorrido. Na edição seguinte, Fleiuss dedicou a capa e a contracapa a ilustrações de sua lavra sobre a batalha, de tipo alegóricas, saudando os “bravos combatentes”.

A primeira imagem vinda do fronte, “oferecida” pelo guarda-marinha Wandenkolk, aparece na edição do dia 6 de agosto de 1865 sob o título “Teatro da Guerra. O combate naval do dia 11 de junho de 1865.”. Ali, são apresentadas três plantas que retratam o mesmo trecho do rio, através das quais se percebe a movimentação da esquadra – e, conseqüentemente, a passagem

²³³ Sobre a batalha de Riachuelo, ver: DORATIOTO, 2002. Op. Cit. pp.148-53.

de tempo - pela mudança de posição em que são colocados os símbolos que representam os navios em cada uma delas. A planta apresenta um esquema simplificado da ação, que só se torna compreensível com o apoio da legenda descritiva.

Imagem 45: Teatro da guerra. Combate naval do dia 11 de junho de 1865.
(Wandenkolk. *Semana Ilustrada*, n. 243, 6 ago. 1865. P. 1941)

Plano da batalha naval do Riachuelo, dada a 11 de junho de 1865.
Entre a esquadra paraguaya protegida pela artilharia e fuzilaria das barrancas e a 2.ª divisão da esquadra brasileira, que se cobria de gloria derrotando completamente os inimigos, depois de 9 horas sucessivas de encarniçado combate. (Levantado pelo 1.º tenente d'armado A. L. V. Hoonholtz, comandante da canhoneira "Araguary" oferecida à *Semana Ilustrada*).
Explicações: A, vapor paraguay Tacuary; B, Ivory; C, Marques de Olinda; D, Salto; E, Paraguay; F, Ipore; G, Guavi; H, Hues (helices); I, Paraguay depois de perdido; L, Cavernas de um brigue perdido no banco; X, vapor brasileiro Jaci; Y, canhoneira depois de encalhado. As letras minúsculas designam as chatas, cada uma das quaes montava um magnifico rodizio de 80 ou de 80, e era tripulada por 40 homens. Estas chatas vinham atulhadas de munições bellicas que serviram para moverem os nossos paídes.
Além das tripulações dos navios e chatas, traxia a esquadra paraguaya mais 1,700 homens de abordagem, escolhidos entre os melhores de Humaytá, e todos ricamente armados.

Imagem 46: Plano da batalha naval do Riachuelo, dada a 11 de junho de 1865. (A. L. V. Hoonholtz, *Semana ilustrada*, n. 244, 13 ago. 1865. P. 1947)

Na edição seguinte, datada de 13 de agosto, dois meses depois da batalha, é publicada outra planta, “levantada” e “oferecida” por Hoonholtz, “comandante da canhoneira Araguay”, que a assina com suas iniciais no canto inferior esquerdo. A planta de Hoonholtz oferece mais detalhes e informações gráficas que a anterior, ao optar por uma escala maior, mais aproximada. Por ela, percebemos o paredão formado pelo exército paraguaio, que ocupa toda a margem superior com sua bateria de 32 canhões e fuzilaria de terra, além dos oito conjuntos de embarcações formados pelos navios e suas respectivas chatas. A esquadra brasileira não aparece, senão pela inscrição que acompanha a curva do rio, como indício do trajeto feito por ela, incluindo a manobra realizada “a fim de batê-los novamente”. Dessa forma, o 1º tenente celebra o feito da Armada Imperial ao ressaltar a resistência do inimigo que foi batido.

A planta publicada parece, pela descrição, com a que Hoonholtz afirma ter desenhado logo após a batalha para enviar ao Comandante Barroso, como complemento a seu informe oficial. Em um relato memorialístico em forma de carta dirigida ao irmão, junto a qual teria anexado

uma cópia da referida planta, ele diz: “Consulta a planta e verá claramente as respectivas posições dos beligerantes durante o mais forte da ação”²³⁴.

1.9 “Episódios do dia 11 de junho de 1865”: o momento capturado pelo óculo de alcance

Uma vez vencida a distância entre Corrientes e o Rio de Janeiro, a *Semana Ilustrada* passaria os próximos meses publicando em quase todas as suas edições cenas que, sob o título de “Episódios do dia 11 de junho de 1865”, constituem uma série de estampas relatando detalhes de diferentes momentos da Batalha de Riachuelo. Sem contar aquelas feitas pela pena de Fleiuss, dois autores se revezaram na apresentação dos eventos destacados da batalha: Hoonholtz e M. A. De Castro Menezes, que assina as duas estampas reproduzidas abaixo. Acreditamos ser possível afirmar que essa assinatura pertence a Manoel Augusto de Castro Menezes, 2º tenente da canhoneira Araguari, comandada por Hoonholtz. Castro Menezes era o responsável por um dos rodízios da canhoneira, o que quer dizer que ele operava peças de artilharia de calibre 68 mm²³⁵. Hoonholtz refere-se a ele de maneira elogiosa quando afirma que: “Meunier, no segundo rodízio, e Castro Menezes no terceiro, disputavam a primazia na rapidez dos disparos e no efeito destruidor de seus canhões”²³⁶.

Imagem 47: Episódios do dia 11 de junho de 1865 (M. A. de Castro Menezes. *Semana Ilustrada*, n. 248, 10 set. 1865. P. 1980)

Imagem 48: Episódios do dia 11 de junho de 1865 (M. A. de Castro Menezes. *Semana Ilustrada* n. 250, 24 set. 1865. P. 1996)

²³⁴ HOONHOLTZ, 1865. Op. Cit. p. 18.

²³⁵ A canhoneira Araguari era uma embarcação de propulsão mista, operando a vapor e a vela. Tinha 44,2 m de comprimento e pesava 400 toneladas, fazendo uma velocidade média de 9 nós. Era equipada com 2 peças de artilharia de calibre 32 mm e 8 peças de calibre 68 mm, em rodízio. Comportava uma tripulação de 77 homens. O navio, incorporado à esquadra no ano de 1858, deu baixa em 1882. MENDONÇA, Mário F. e VASCONCELOS, Alberto. *Repositório de nomes dos navios da esquadra brasileira*. Rio de Janeiro: Secretaria Geral de Documentação da Marinha, 1959. pp. 28-29.

²³⁶ HOONHOLTZ, 1865. Op. Cit., p. 113.

As duas imagens dividem em meia altura água e céu. O quarto mais baixo em primeiro plano é ocupado pelo rio, palco da ação. A partir dele, vemos as embarcações de perfil, como se estivéssemos posicionados paralelamente a elas. Na imagem da esquerda (Imagem 47), um navio de grande porte se destaca com seus três mastros verticais e a bandeira do Império içada na popa. As velas estão recolhidas e a coluna de fumaça negra que sobe da chaminé no meio da nave indica a queima do carvão que lhe serve de combustível. Próximo ao centro da imagem, vê-se uma embarcação menor, igualmente de perfil, que também ostenta o pavilhão do Brasil e sobre a qual é possível identificar algumas pessoas. No plano mais afastado, à direita, está representado o momento que antecede o naufrágio de uma embarcação envolta em uma fumaça branca e tombada na direção do observador. A paisagem ao fundo não é detalhada. Uma faixa escura na linha média da imagem indica a vegetação que marca o limite entre terra e céu, sobre a qual, junto à margem esquerda, aparece uma revoada de pássaros, único elemento livre de função narrativa na cena.

A imagem da direita (Imagem 48) repete a estrutura da primeira, com um plano menos aprofundado e sem a dramaticidade do naufrágio, o que garante mais destaque ao navio principal. A mesma canoa é representada à frente da nave, que aparece ainda circundada por outras quatro embarcações menores, diferentes da canoa pela cobertura aparente. A porção de terra se evidencia por essa perspectiva aproximada, e nos deixa ver pequenos triângulos incrustados sobre o barranco à direita, representando as barracas do acampamento inimigo.

Os dois desenhos que levam a assinatura de Castro Menezes representam episódios protagonizados pela canhoneira Araguari, que ele tripulava. São tomadas imaginadas, portanto, às quais ele não pode ter assistido do ponto de vista que oferece ao observador. Ele desenha a Araguari como se fosse vista de outra embarcação, na mesma altura, posicionado a alguma distância. Essa mesma tomada de vista, tendo como foco outros navios, deve ter sido frequente ao tenente de proa, atento à movimentação da esquadra. No desenho destinado à publicação, ele projeta à frente a sua nave e assim se coloca duplamente na cena: representado pelo navio que opera e pela assinatura, junto a qual assinala “des. do nat.”, abreviação para “desenhado do natural”, que lhe dá a autoridade de testemunha ocular dos fatos apresentados.

É impossível deixar de perceber nas duas imagens o destaque dado à canoa posicionada à frente e em plano próximo à Araguari. A pequena embarcação ressalta a grandiosidade da canhoneira e, ao mesmo tempo, dá escala humana à cena. A canoa, utilizada para deslocamentos da tripulação, teve um papel decisivo na batalha de Riachuelo. Chamada de *guig* e descrita por

Hoonholtz como uma “canoa de regata, comprida, rasa, esguia e veloz como uma seta”²³⁷, foi ela que conduziu os “seis homens valentes” convocados pelo comandante para a arriscada missão de incendiar o navio Jequitinhonha, já desfeito de sua tripulação, que havia encalhado em um banco de areia durante a batalha. Tal procedimento, que no dia seguinte seria repetido com o vapor Marquês de Olinda, como vemos representado pela pena de Castro de Menezes, visava inviabilizar o uso dos navios encalhados pelo inimigo, bem como seus suprimentos e artilharia.

Enquanto Castro Menezes volta o olhar para a canhoneira Araguari, os desenhos de Hoonholtz na série dos “Episódios do dia 11 de junho de 1865” nos oferecem uma perspectiva vista a partir dela.

Imagem 49: Episódio do dia 11 de junho de 1865
(Antônio Luiz von Hoonholtz. *Semana Ilustrada* n. 247, 3 set. 1865. P. 1975)

Imagem 50: Episódio do dia 11 de junho de 1865
(Antônio Luiz von Hoonholtz. *Semana Ilustrada* n. 249, 17 set. 1865. P. 1991)

A imagem à esquerda (Imagem 49), que indica na legenda a autoria de Hoonholtz, se parece bastante com aquelas de Castro Menezes analisadas acima. Com uma faixa do rio ocupando o primeiro plano, vemos no centro da imagem um navio de perfil apontando o gurupés para uma embarcação paraguaia, identificada pela bandeira içada. O mastro da proa, projetado para frente, demonstra a ofensiva do navio em primeiro plano contra aquele outro representado em escorço. Dos dois navios, sobem colunas de fumaça preta, produzidas pela queima do carvão. O céu ocupa meia folha e é separado da água por uma faixa de terra abarrancada que conforma uma ilha ou uma curva do rio, como se percebe pelo plano mais afastado no canto direito da imagem. A cena representada é a do momento que antecede a ação a que se refere à legenda. O navio paraguaio, na verdade um vapor argentino sequestrado por López no início do conflito,

²³⁷ HOONHOLTZ, 1865. Op. Cit. p. 88.

será posto a pique por obra do brasileiro Ipiranga, em uma ofensiva realizada na fase final da batalha do Riachuelo, a que Hoonholtz precisa, na legenda, o horário de “4 da tarde”.

Congelada no exato momento que antecede o abalroamento dos navios, a cena permite mostrar as embarcações em suas especificidades. A roda de pá lateral do vapor paraguaio, inexistente na canhoneira brasileira, demonstra que ele era alimentado por duas caldeiras, o que lhe conferiam maior autonomia e propulsão. Ao mesmo tempo, os três mastros nus do Ipiranga indicam a vantagem de suas dimensões. Estamos diante de um retrato de navios exaltados pela sua maquinaria, mais do que de uma cena de guerra.

A imagem seguinte é a mais dramática entre as quatro aqui analisadas, o que se demonstra desde o terço de água em primeiro plano, que aparece ondulado e em movimento. De uma perspectiva mais aproximada, pela primeira vez podemos notar pessoas sobre os navios. Dessa escala, ainda que de forma diminuta, veem-se homens caindo ao mar desde a proa do navio paraguaio, que aderna à esquerda, na iminência do naufrágio. Na fragata Amazonas, em que se encontra embarcado o comandante em chefe da esquadra, almirante Barroso, como informa a bandeira içada no topo do mastro central, veem-se, além do aglomerado na proa, três figuras impávidas sobre a roda de pás, de onde parecem observar toda a ação de uma perspectiva privilegiada. Essa cena é descrita por Hoonholtz na carta a seu irmão, quando diz que, ao ver o Amazonas no horizonte, “o vulto de Barroso destacava-se imponente sobre a caixa de roda do boreste; ereto, calmo, impassível.”²³⁸ Enquanto a extremidade esquerda do desenho é destinada a mostrar o infortúnio dos soldados paraguaios lançados ao rio, à direita, o pavilhão do Império aparece com destaque logo acima do que parece indicar um acampamento inimigo, sobre o barranco que conforma a margem.

Como já destacamos, diferente de Castro de Menezes, Hoonholtz não apresenta em seus desenhos os feitos da canhoneira Araguari que estava sob seu comando. Ao invés disso, ele parece compartilhar o seu próprio ponto de vista, oferecendo a perspectiva obtida desde o seu navio aos observadores das estampas.

O comandante de um navio em batalha ficava no alto do passadiço, de onde, ao mesmo tempo em que tinha uma visão privilegiada do todo, podia dar as ordens de manobra e artilharia à tripulação. Na carta em que descreve os pormenores do confronto ao irmão, Hoonholtz assim enuncia sua narrativa: “como eu de óculo em punho explorava atentamente o cenário antes de

²³⁸ HOONHOLTZ, 1865. Op. Cit. p. 155.

pisar no palco, vou te explicar o que vi.²³⁹” O olhar treinado do militar desenhista via a batalha de forma organizada, as cenas já conformadas: “no primeiro plano o Parnahyba [...] e ao longe o Jequitinhonha.”²⁴⁰

O uso dos instrumentos óticos, a exemplo do óculo que afirma empunhar, é ressaltado por Hoonholtz o tempo todo. A referência às lentes ganhava um sentido especial para o comandante, que sofria de miopia. Diagnosticado logo que ingressou na Academia de Marinha, Hoonholtz chegou a ser desenganado por um professor quanto a seu futuro na carreira de oficial, dada sua deficiência ótica, que impossibilitaria o ofício. Mas o uso permanente de um monóculo foi suficiente para corrigir o problema e garantir o posto de comando de que gozava na guerra²⁴¹. Além do *pince-nez* particular, os instrumentos óticos eram indispensáveis à navegação. Era através das lentes de óculo de alcance, de lunetas e binóculos que a tripulação de um navio via a guerra.

Na coleção do Visconde de Inhaúma, depositada na reserva técnica do Museu Naval do Rio de Janeiro, é possível ter acesso a alguns instrumentos óticos que, se não foram eles mesmos utilizados no conflito, são do mesmo tipo daqueles. Ali encontramos um binóculo formado por duas lunetas cilíndricas que possuem seis lentes oculares giratórias e duas objetivas²⁴². Na haste reguladora das lentes aparecem três inscrições: “teatro”, “campo” e “marina”, indicando a procedência nacional e sua destinação ampla, que previa usos muito mais prosaicos do que o fim bélico a que serviram.

²³⁹ Idem, p. 27.

²⁴⁰ Idem, p. 44.

²⁴¹ TEFFÉ, Tetra. *Barão de Teffé. Militar e cientista*. Rio de Janeiro: Serviço de documentação geral da Marinha, 1977. p. 83

²⁴² Coleção Visconde de Inhaúma, Reserva Técnica do Museu Naval. Número de registro 1237.

Imagem 51: Instrumentos óticos da Coleção Visconde de Inhaúma. Reserva Técnica do Museu Naval da Marinha do Brasil.

Na mesma coleção, há um óculo de alcance em que o chefe da esquadra fez gravar seu nome, como que para evitar o extravio²⁴³. Essa luneta, que, estendida, chega a 112 cm de comprimento, é dotada de uma lente ocular de dois cm de diâmetro e uma objetiva de 5cm. Outra mais prática e leve, se estende a 83 cm, com uma lente ocular de 3,5 cm e uma lente objetiva de 5 cm²⁴⁴. Infelizmente, as fichas técnicas desses instrumentos não dispõem da informação sobre o grau de aproximação que cada um deles oferecia a partir de suas lentes.

A olhos nus, pouco se podia enxergar do centro do leito do rio. Mas, como diz Hoonholtz, “aplicando o binóculo, vi distintamente [na margem] uma peça longa de bronze [canhão] por baixo de umas árvores, porém acima da primeira bateria.”²⁴⁵

As estampas publicadas na série “Episódios do dia 11 de junho” parecem ter sido tiradas desse tipo de observação, à distância, com auxílio de lentes. Algo que se infere a partir do foco em um único acontecimento, em quadro pequeno e plano aproximado. Um registro do olhar que congela o tempo no momento preciso. Através delas, o leitor da *Semana Ilustrada* empresta o lugar de Hoonholtz e vê o rio Paraguai desde o bordo da canhoneira Araguari, pelas lentes de um óculo de alcance.

²⁴³ Idem. Número de registro 1236.

²⁴⁴ Idem. Número de registro 1903.

²⁴⁵ HOONHOLTZ, 1865. Op. Cit. p. 83.

1.10 Do balão ao astrolábio: a esquadra vista de cima

Na edição de n. 248, em setembro de 1865, enquanto ainda publicava em suas páginas cenas de “Episódios do dia 11 de junho”, a *Semana Ilustrada* anunciou a impressão de dois quadros representando a Batalha Naval de Riachuelo e a Passagem das Mercedes, em duas tintas, oferecidos ao preço de 5\$000 cada. O anúncio dizia ainda:

O sr. Hoonholtz, comandante da canhoneira Araguay, **como habilíssimo desenhista que é**, representou com toda a fidelidade as posições que ocuparam as duas esquadras no momento do combate, assim como todas as circunstâncias topográficas do lugar da ação destes dois brilhantes atos da marinha brasileira. À vista disso, os dois quadros devem ser considerados como a fiel expressão dos episódios que representam e provavelmente os únicos que serão publicados sobre este assunto²⁴⁶.

Na mesma edição, foi publicado um retrato de Hoonholtz assinado por Fleiuss em cuja legenda é apresentado como “o desenhista dos importantes quadros que se publicam na *Semana Ilustrada*”. Na imagem, o que se destaca é sua condição de comando da Araguari, colocado em frente ao mastro de um navio, óculo de alcance em punho, encarando o observador (Imagem 52). Hoonholtz estava empenhado em empregar suas habilidades de desenhista durante a campanha do Paraguai. Como retribuição, Fleiuss homenageou seu costumas correspondente com um segundo retrato. Dessa vez o representou desenhando em meio ao fogo cruzado, de *pince-nez* frente ao olho, cronômetro pendurado no pescoço e um boné da marinha, o que retira o ar aristocrático presente no primeiro retrato (Imagem 53). Seu olhar já não encara o observador: está voltado a algo que só se faz conhecer pelos traços no papel que apoia sobre a perna.

²⁴⁶ *Semana Ilustrada*, n. 248, 10 set. 1865. p. 1982, (grifo da autora).

Imagem 52: Antônio Luiz von Hoonholtz. 1º tenente da armada; comandante da canhoneira Araguari, e desenhista dos importantes quadros, que se publicam na *Semana* (H. F. [Henrique Fleiuss] *Semana Ilustrada*, n. 248. 10 set. 1865. P. 1979)

Imagem 53: O nosso desenhista A. L. von Hoonholtz, comandante da canhoneira Araguari, passando as baterias de Cuevas e desenhando-as com o maior sangue frio. (H. F. [Henrique Fleiuss] *Semana Ilustrada*, n. 250. 24 set. 1865. P. 1995)

A calma do personagem, impávido entre as balas de canhão, talvez tenha sido inspirada pela curiosa passagem das memórias da batalha do Riachuelo em que Hoonholtz diz: “Parei em distância para fazer o meu *croquis* dessa nova posição, excelentemente escolhida pelo inimigo por dominar a cavaleiro o canal navegável; feito isso, saudei-a com um tiro bem certo.”²⁴⁷ Henrique Fleiuss reforçava, dessa forma, o conteúdo de testemunho dos desenhos que apresentava nas páginas de sua revista. Entre desenhos e balas de canhão, seguia o intrépido comandante.

A relação de Hoonholtz com o desenho era antiga. Antecede seu ingresso na Academia de Marinha e sua aplicação prática à ciência. Enquanto esperava completar a idade mínima para começar a cursar a Academia de Marinha, Antônio Hoonholtz, então com dez anos de idade, passou a acompanhar seu irmão mais velho, Carlos, nas aulas de desenho que ele frequentava na Academia de Belas Artes, em 1847. Diz-se que, pelo seu bom desempenho, foi convidado a se matricular formalmente no ano seguinte²⁴⁸.

Encontramos nos registros da Academia a matrícula do jovem Antônio no primeiro ano da turma de desenho de 1848, na mesma sala frequentada por Vitor Meirelles, tendo como

²⁴⁷ HOONHOLTZ, 1865. Op. Cit., p. 104.

²⁴⁸ TEFFÉ, 1977. Op. Cit. p. 78.

professor Joaquim Inácio Costa Miranda Jr. (1818-1878)²⁴⁹. Mas em meados desse mesmo ano ele começaria a frequentar as aulas no colégio São Pedro de Alcântara, com vias a se aperfeiçoar em matemática, pré-requisito para o ingresso na Academia de Marinha, o que o fez encerrar precocemente sua instrução na instituição artística.

Quando finalmente ingressou na Academia de Marinha, em 1852, Hoonholtz passou a ter aulas de desenho com José dos Reis Carvalho (1798-1892), lente titular da cadeira entre os anos de 1831 e 1858²⁵⁰. Reis Carvalho era oriundo da Academia de Belas Artes, onde foi aluno da primeira turma de Debret no curso de Pintura Histórica. Diz-se que ele incentivava o gosto pelo desenho no jovem Hoonholtz, reconhecendo em seus trabalhos ecos da breve passagem pela instituição artística.²⁵¹ Foi nesse campo fluído entre arte e ciência que Hoonholtz desenvolveu as habilidades de desenhista elogiadas e empregadas por Fleiuss na confecção de seus suplementos.

O estilo aplicado por Hoonholtz nos desenhos publicados como suplementos é distinto daquele que vimos nos “Episódios de 11 de junho”. Nestes o foco e o quadro são fechados, como que visto através das lentes de um óculo de alcance, e o instante é congelado. Nos suplementos, Hoonholtz adota uma perspectiva panorâmica, mais afastada, para melhor dominar o espaço, como veremos.²⁵²

²⁴⁹ Museu Dom João VI. Documentos Encadernados. Pasta 6209: Livro de Matrículas 1845/1854. Disponível em: <<http://www.docvirt.com/docreader.net/docreader.aspx?bib=MuseuDJJoaoVI&pasta=Encadernados&pesq=>>>. Acesso em: 28 de fev. de 2019.

²⁵⁰ Reis Carvalho só deixaria a vaga de professor na Academia de Marinha em 1858, depois da formatura de Hoonholtz, portanto, para participar como desenhista da primeira expedição científica genuinamente brasileira, a Comissão Científica de Exploração das Províncias do Norte, que acabaria conhecida pela alcunha jocosa de “Comissão das borboletas”. Sobre José dos Reis Carvalho ver: DUQUE, Gonzaga. 1995. Op. Cit.; CARDOSO, Rafael. *Arte brasileira em 25 quadros*. Rio de Janeiro: Record, 2008. FREIRE, Laudelino. *Um século de pintura*. Rio de Janeiro: Fontana, 1983. LEITE, José Roberto Teixeira. *Dicionário crítico da pintura no Brasil*. Rio de Janeiro: Artlivre, 1988. RUBENS, Carlos. *Pequena história das artes plásticas no Brasil*. São Paulo: Editora Nacional, 1941. MIGLIACIO, Luciano. 2000. Op. Cit. Sobre sua participação na comissão científica ver: ASSIS Jr, Heitor de. *A iconografia de José dos Reis Carvalho durante a Comissão científica de exploração*. Tese (doutorado). Campinas: Instituto de Geociências/Unicamp, 2011. Alves C. J. *Ciência e arte em José dos Reis Carvalho: a pintura na Comissão Científica de Exploração do Ceará (1859-1861)*. Dissertação (mestrado). São Paulo: PUC-SP, 2006.

²⁵¹ TEFFÉ, 1977. Op. Cit. p. 93

²⁵² Optamos por não valorar a distinção entre as imagens publicadas no miolo das revistas daquelas apresentadas como suplementos, dado o interesse da análise estar centrado no seu conteúdo narrativo antes de sua materialidade. Ainda assim, aqui cabe destacar que, enquanto as estampas que ilustravam as revistas eram pensadas em sua integração com o texto, os suplementos primavam pela imagem entendida de maneira autônoma, o que impacta nessa mudança de tratamento identificada nos desenhos de Hoonholtz.

Imagem 54: Batalha naval de Riachuelo (Antônio Luiz von Hoonholtz, Suplemento *Semana Ilustrada*, n. 252. 8 out. 1865).²⁵³

No primeiro suplemento²⁵⁴ feito partindo de um desenho de autoria de Hoonholtz, dedicado à Batalha de Riachuelo, o comandante repetiu o ponto de vista horizontal, no nível do rio, como utilizado nos “Episódios de 11 de junho”, analisados acima (Imagens 49 e 50). Por essa opção, mais da metade da mancha é dedicada a representar um céu que contrasta, por sua calma, com as cenas que ocorrem abaixo dele. Há uma dimensão simbólica e expressiva nesse céu impassível, indiferente às ações humanas. Uma ponta de terra se destaca em primeiro plano, talvez como recurso para acomodar o observador. Seis navios aparecem de perfil em um plano médio, distribuídos de forma equilibrada, em dois conjuntos de três, deixando o ponto de fuga da imagem livre. Neles se distinguem as bandeiras do Brasil, o tipo de maquinaria com que operam, e naquele mais próximo à margem esquerda percebe-se uma inclinação destoante, que indica seu encalhe. Nos planos mais afastados, um emaranhado de mastros envoltos em nuvens de fumaça deixa apenas antever outras dez ou onze embarcações. Os navios são numerados e, dessa forma, identificados por seu nome e nacionalidade na legenda logo abaixo da imagem. A

²⁵³ Na legenda da imagem lê-se: A canhoneira Mearim (comandante Elisário Barboza) dando socorro a Parnaíba 10 minutos depois de abordada (3 ½ horas da tarde). Os três vapores largaram apressadamente a sua presa, não só por sofrerem um fogo vivíssimo do Mearim, como por verem a aproximação imediata da ESQUADRA BRASILEIRA, que dera uma volta rápida e subia novamente a toda a força. Desenhado do natural por Antônio Luiz von Hoonholtz, comandante da canhoneira Araguari”.

²⁵⁴ Como já dissemos acima, eram chamados “suplementos” edições extras das revistas ilustradas, distribuídas em separado, geralmente dedicadas a imagens litografadas que ocupavam a folha inteira, em seu formato aberto, com impressão apenas em anverso. Os suplementos não tinham um tamanho padrão. Entre os exemplos analisados, encontramos variações de dimensões que oscilam entre 28 x 22 cm, o menor, e 44 x 56cm, o maior.

autoria de Hoonholtz é informada pela inscrição “Desenhado do natural por Antônio Luiz von Hoonholtz, Comandante da Canhoneira – Araguay”.

A composição de Hoonholtz coloca o observador dentro da cena ao optar por um ponto de vista “do natural”. Podemos nos imaginar na margem do rio, olhando à distância a batalha naval, mas agora sem o recurso da lente de alcance. A perspectiva ampliada é necessária para permitir o enquadramento de todos os navios na cena. Seu emprego, porém, resulta em uma baixa profundidade de plano, comprimindo aqueles mais afastados. A ação descrita em letras pequenas abaixo do título da estampa faz referência a embarcações que não se distinguem entre mastros e fumaças. Se não podemos ver o que é narrado no texto, chama atenção o preciosismo demonstrado nas marcações temporais: “A canhoneira Mearim dando socorro a Parnahyba 10 minutos depois de abordada (3 ½ horas da tarde).”

Hoonholtz não obedece às convenções da pintura, pelas quais a ação principal ganharia destaque e centralidade na cena. O ponto de vista escolhido destaca a formação da esquadra brasileira, em detrimento de mostrar o embate que se deu com as naves paraguaias. O comandante da Araguari distribuiu as embarcações conforme seu posicionamento registrado naquele momento exato da batalha, que faz questão de registrar em texto. Sua composição atende antes às normas do desenho náutico militar. Nas estampas dedicadas às Passagens das Mercedes e de Cuevas, Hoonholtz opta por uma perspectiva sinóptica, ou seja, que permite ver um conjunto de uma só vez e em que é dada uma visão geral. Ambos os eventos exaltam feitos de destreza da esquadra brasileira e não batalhas náuticas, propriamente – o que não voltaria a ocorrer depois de Riachuelo, dado o aniquilamento da esquadra de López, já comentado. As “passagens” marcavam a superação de obstáculos construídos pelo Paraguai ao longo das margens do rio e o consequente avanço sobre o território inimigo. O Rio Paraguai era de difícil navegação para as naus brasileiras, de grande calado, projetadas para alto mar. Bancos de areia espalhados pelo leito obrigavam os navios a manobras que os aproximavam das margens.

Conhecedor dessa geografia, López construiu uma série de fortificações e baterias de canhões sobre os barrancos em pontos estratégicos, onde o canal do rio era especialmente estreito ou em curva e as barrancas altas o suficiente para evitar o alcance da artilharia lançada dos navios, aproveitando a vulnerabilidade a que a esquadra estaria exposta.

Imagem 55: Passagem das Mercedes (Antônio Luiz von Hoonholtz, Suplemento *Semana Ilustrada*, n. 252. 8 out. 1865)

Todo o esforço de um comandante nessas condições era voltado a manter-se no limiar entre estar longe do alcance da artilharia inimiga, mas suficientemente perto para que pudesse atingi-la. Uma vez encontrada a posição, era importante assinalá-la com precisão, como narra Hoonholtz neste trecho:

No meu *croquis* assinalei a posição da Araguay no momento de disparar o canhão de 68 e expliquei em uma nota que a bomba atingira o acampamento, estourando por cima da barranca, e que a bateria não me respondera, sem duvida por conhecer o comandante paraguaio que suas balas, de menor calibre, não nos alcançariam.²⁵⁵

A estampa dedicada à Passagem das Mercedes foi feita de uma vista vertical, ou seja, o ponto de vista oferecido coloca o observador acima da linha do horizonte, mirando o chão. A dimensão do rio, que ocupa a maior parte da mancha, ganha destaque. A margem direita indica a curva desse trecho, o que é reforçado pela ondulação que se forma em semicírculos desde os navios em direção à margem esquerda. Sobre os barrancos, à esquerda, vê-se uma fila de canhões destacados pela bola de fumaça branca que indica seu disparo. Atrás deles, um acampamento paraguaio é representado por uma sequência de triângulos ordenados, no meio dos quais está erguida uma bandeira daquele país. Na outra ponta, próximo à margem direita, uma mancha no meio do rio identifica um navio encalhado, incendiado no dia anterior por obra da

²⁵⁵ HOONHOLTZ, 1865. Op. Cit. p. 108.

canhoneira Araguari, indicando o banco de areia que está obrigando tal manobra. Os nove navios enfileirados conformam a curva em ângulo fechado, de difícil execução. Alinhados dessa forma, os navios funcionam como marcadores do tempo e espaço percorrido pela esquadra, que podemos acompanhar desde o que está em primeiro plano até o mais afastado.

Imagem 56: Passagem de Cuevas (Antônio Luiz von Hoonholtz, Suplemento. *Semana Ilustrada*, n. 265. 32 dez. 1865)²⁵⁶

A estampa da Passagem de Cuevas também foi feita a partir de uma vista aérea, que permite uma visão de conjunto da ação. O ponto de vista escolhido apresenta as naves de perfil. Aqui não é à curva do rio – e, conseqüentemente, à manobra exigida por ela – que se dá destaque, mas ao tamanho e variedade da esquadra imperial. A perspectiva afastada, que coloca em primeiro plano um trecho de mata livre de ação ou sentido narrativo, serve para mostrar a ilha que conforma um caminho protegido das baterias inimigas, pelo qual seguem embarcações a vela, menores e desprovidas de artilharia. Os vapores, obrigados a se aproximar da margem, aparecem mais uma vez enfileirados, indicando o trajeto cumprido. A sequência de navios que passa próximo do fogo inimigo dá a sensação do tempo a que cada nave fica exposta aos

²⁵⁶ Na legenda da imagem lê-se: “Passagem de Cuevas no dia 12 de agosto de 1865 (às 2 horas da tarde). A Esquadra brasileira, forçando as barrancas de Cuevas, onde 3.000 paraguaios comandados pelo coronel Bauche com trinta e tantas peças de artilharia de diversos calibres entre 12 e 32 (incluindo as baladas) se haviam fortificado para impedir-lhe o passo. Desenhado do natural por Antônio Luiz von Hoonholtz, comandante da canhoneira Araguari.”

ataques. O encontro entre as embarcações a vela e os vapores, à direita, demonstra o sucesso do avanço rio acima.

Hoonholtz se vale do ponto de vista vertical, a voos de pássaro, para dar visibilidade ao conjunto da esquadra, realizando desenhos que se aproximam das plantas e mapas, porém animados. A mudança do ponto de vista, de horizontal na batalha de Riachuelo e nos “episódios” para o vertical aplicado nas “passagens”, permite-lhe figurar a sequencialidade do tempo através da representação espacial, por meio do olhar prolongado, que segue do primeiro ao último navio em linha. Aqui, o que está registrado não é o instante congelado, captado pela lente de alcance, mas o tempo estendido do evento, que deixa perceber efeitos de distância e duração. Ao mesmo tempo, deixamos de ser observadores que emprestam o lugar do marinheiro e passamos a espectadores, afastados da ação.

Além dos instrumentos óticos, cabe aos comandantes da marinha o manejo de instrumentos de geolocalização. Sextantes, astrolábios e bússolas permitiam o registro da localização exata de uma nave, sem referência no horizonte, através dos astros. Esse processo envolvia uma série de cálculos precisos a partir dos deslocamentos, para os quais se usava, entre outras coisas, ampulhetas de medidas diminutas de tempo, de até 15 segundos²⁵⁷. O registro das horas e minutos que acompanham as imagens em legendas tem esse sentido para quem os desenhou.

O comandante da canhoneira Araguari era, em tempos de paz, louvado por seus conhecimentos de hidrografia, sendo autor do primeiro compêndio dedicado ao tema publicado no Brasil. Como hidrógrafo, hábil no manejo de instrumentos de medição e cálculo, foi convidado a acompanhar a comissão astronômica francesa que veio observar do Desterro, localização privilegiada para a ocasião, o eclipse anular do sol ocorrido em 30 de outubro de 1864. Diz-se que, nesse episódio, Hoonholtz teria impressionado o diretor do observatório astronômico de Paris pela precisão e beleza da carta que desenhou do evento cósmico²⁵⁸.

Hoonholtz uniu seus conhecimentos de cartógrafo náutico às habilidades artísticas para realizar as vistas em perspectiva que Fleiuss publicou em quadros de grande formato – e que seriam os últimos enviados pelo comandante²⁵⁹. Aqui, o voos de pássaro que permite reunir toda a

²⁵⁷ Instrumentos encontrados na já citada coleção do almirante Tamandaré depositada na reserva técnica do Museu Naval.

²⁵⁸ TEFFÉ, 1977. Op. Cit. p. 140.

²⁵⁹ Hoonholtz seguiu no comando da canhoneira Araguari até que o navio, avariado pelas inúmeras batalhas, teve que ser recolhido à corte para reparos, em 1867. O oficial retornaria à guerra alguns meses mais tarde, no comando da corveta Bahia, posto que ocupou até pedir licença em 30 de maio de 1868. No Rio de Janeiro, Hoonholtz assumiu a presidência da Comissão Hidrográfica do Império, em 30 de agosto de 1868. O sucesso nos trabalhos nessa comissão, que envolveram uma contenda de limites territoriais com o Peru, ao norte do Brasil,

esquadra em uma única cena não foi realizado desde o balão, mas criado a partir dos cálculos de um astrolábio, que ganharam vida pelas mãos do desenhista.

1.11 Cenas de acampamento: “E a pátria que nos olha? – Olha...?”

No fundo, há apenas uma notícia dura e terrível: vocês não se encontram onde acontece aquilo que decide o seu destino. Vocês não têm destino. Não têm e não existem. Em troca da realidade, foi-lhes dada uma aparência perfeita, uma vida bem imitada.

Franco Fortini

Pelas estampas publicadas nas revistas ilustradas, os leitores fluminenses conheceram mais sobre o interior dos torpedos do que sobre o interior dos acampamentos militares. Uma tópica obrigatória da iconografia das guerras²⁶⁰, o cotidiano das tropas quase não apareceu na cobertura visual do conflito feita pelas publicações da corte.

Imagem 57: Acampamento de infateria(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). (Suplemento *Semana Ilustrada*, 1865)

garantiram a Hoonholtz o título de Barão de Teffé, outorgado em 1873, ao qual seria no ano seguinte acrescido de “honras de grandeza” pelos serviços que prestou relativos à observação astronômica da passagem de Vênus pelo disco solar. (Caderneta de Registro de Pessoal n. 5, Arquivo Histórico da Marinha).

²⁶⁰As cenas de acampamento representam, por exemplo, 32% das ilustrações feitas a partir da frente de batalha publicadas pelo *Correo del domingo*, jornal argentino que, a exemplo da *Vida Fluminense* e da *Semana Ilustrada* realizou uma cobertura imagética da guerra a partir de correspondentes. Cf. AUZA, Nestor T. “*Correo del domingo* (1864-1868) (1879-1880). Estudio y índice general.” In: *Revista Histórica Instituto Histórico de la Organización Nacional*. Separata n. 5. Buenos Aires: 1980.

Uma das exceções deu-se bem no início do conflito, quando a guerra ainda ocorria em território uruguaio. A estampa acima (imagem 57) figurou em um suplemento da *Semana Ilustrada*. Trata-se da reprodução de uma fotografia, segundo a legenda indica. A imagem é dividida ao meio pela linha do horizonte, em plano afastado, demarcando uma faixa de terra além-rio. A metade superior é ocupada pelo céu, com nuvens densas. Na metade de baixo, depois de um trecho de terreno forrado por vegetação rasteira, veem-se os soldados da infantaria brasileira. Apenas um, próximo à margem esquerda, apresenta-se a posto, arma em riste e olhar de guarda protegendo o flanco do acampamento. É o único soldado negro identificado entre os poucos rostos delineados na cena. Os demais se encontram em momento de descanso, conversando em pequenos grupos, alguns sentados no chão em torno de fogueiras. As armas acomodadas em tripé, de forma a mantê-las equilibradas e longe da umidade do chão, reforçam a sensação de ausência de perigo. Seis grandes navios escoltam a tropa.

Ainda que não apresente uma cena de acampamento militar propriamente dita, a imagem abaixo (imagem 58) conforma um par com a anterior. Sem poder precisar a data de distribuição do suplemento, não sabemos dizer quanto tempo antes ou depois elas foram postas a público. Aqui, civis ocupam o espaço antes destinado aos militares, na faixa de terra à beira do rio, com os mesmos navios a lhe escoltar ao fundo. O público é formado sobretudo por mulheres, trajando as já famosas saias-balão, algumas empunhando sombrinhas pra aplacar as intempéries do ambiente a que estão expostas sem outra proteção.

Imagem 58: Ilha em frente de Paysandu. Aonde se refugiáráo (sic) as famílias residentes na cidade (H. F. [Henrique Fleiuss] *Semana Ilustrada*, n. 222. 12 mar. 1865. p. 1776)

O espectador desavisado pode ver nessa imagem uma cena de piquenique, ou uma exibição naval que faz a audiência toda voltar-se ao rio. Esse é, porém, o negativo da estampa anterior. Às costas dos militares em descanso, na outra margem do rio delineada no horizonte, estavam refugiados os civis que conseguiram escapar a tempo do cerco à cidade de Paissandu, e assistiam nem tão de longe a sua destruição. Enquanto à primeira estampa (imagem 57) é dado o crédito de sua origem fotográfica “tirado do natural”, a segunda (imagem 58) vem apenas assinada com as iniciais que identificam Henrique Fleiuss.

Da assinatura do editor, sem outra indicação de fonte, entende-se a estampa como produto da imaginação do ilustrador, como era usual. Eram conhecidos relatos sobre os civis refugiados na *Isla Caridad*, na outra margem do rio Uruguai, em frente à cidade. A composição da cena é simples e espelha a primeira, com a substituição dos personagens. A recorrência dessa imagem em outros suportes, porém, leva a crer que, assim como a cena do acampamento da infantaria brasileira, ela também foi feita a partir de um registro visual anterior, provavelmente uma fotografia. Fotógrafos do estúdio Bate & Cia., fundado por um americano em 1859 e sediado em Montevideu²⁶¹, realizaram uma série de fotografias de Paissandu feitas imediatamente após a tomada da cidade pelas tropas brasileiras que posteriormente deram origem a um álbum²⁶². Algumas delas foram reproduzidas no suplemento da *Semana Ilustrada* sobre o qual tratamos anteriormente (imagem 34). Além deles, um fotógrafo francês, Emilio Lahore, também registrou a cidade em ruínas com corpos ainda insepultos nas ruas, o que demonstra o cessar-fogo recente. Entre essas imagens há pelo menos uma feita do ponto de vista apresentado na estampa de Henrique Fleiuss, desde a ilha²⁶³.

²⁶¹ Bate & Cia. foi um empreendimento fotográfico de propriedade de George Thomas Bate e seu irmão, que tinha sucursais em Londres e Havana, além de Montevideu. Iniciada a guerra, em 1864, Bate enviou fotógrafos para a frente de batalha, inspirado pelas coberturas fotográficas da Guerra da Crimeia e da Guerra Civil americana. Restaram poucos registros sobre os fotógrafos que atuaram ao longo do período que a empresa se manteve em atividade, sendo o nome de Esteban García, fotógrafo uruguaio, citado como líder dos trabalhos em campo. Grande parte dos registros fotográficos conhecidos sobre a guerra do Paraguai são resultado do trabalho de profissionais que atuaram nessa empresa, que teve mais de um proprietário entre 1864 e 1869. Além do álbum com seis fotografias feitas em Paissandu, outros álbuns foram montados e comercializados ao longo do conflito, sem alcançar grande popularidade. Os profissionais da Bate ainda mantinham estúdios improvisados nos acampamentos, onde faziam retratos do tipo *carte-de-visite*. Sobre a Bate & Cia., suas fotografias e os procedimentos técnicos que envolviam essa atuação em campo, ver: CUARTEROLO, 1992. Op. Cit.; TORAL, 2001. Op. Cit.; DIAS-DUHALDE, Sebastian. *La ultima guerra*. Buenos Aires: Sans Soleil Ediciones, 2015. SALLES, 2003. Op. Cit.

²⁶² TORAL, 1999. Op. Cit. p. 292.

²⁶³ Cf. CUARTEROLO, 2004. Op. Cit. pp. 159-160.

O pintor uruguaio Juan Manoel Blanes (1830-1901)²⁶⁴ também foi a Paissandu fazer estudos do natural para uma tela comissionada pelo governo uruguaio em celebração à tomada da cidade, que seria oferecida ao comandante da esquadra brasileira, almirante Tamandaré. De lá, Blanes escreveu uma carta a seu irmão, Maurício, datada de 22 de janeiro de 1865, em que caracteriza Paissandu como “un pueblo cuyo aspecto solo se disimula llorando”, e conta estar “alojado y muy bien tratado a bordo de la capitana argentina.”²⁶⁵

Imagem 59: Ataque general a Paysandu. Juan Manoel Blanes, 1865. Óleo sobre tela, 1865²⁶⁶.

A tela de Blanes (imagem 59), hoje perdida, representa o bombardeio de Paissandu pelo mesmo ponto de vista afastado, desde a ilha, compartilhando a visão dos civis sobre o ocorrido e evitando mostrar o aspecto de desolação da cidade encontrada um mês após intensos ataques, que consternou o artista. A tenda junto à margem direita da pintura, as mulheres vestindo saias volumosas, algumas portando sombrinhas e os navios intermediando a cena são elementos que se repetem nas duas imagens deixando perceber a matriz comum a que se referem²⁶⁷. A pintura de Blanes foi entregue por Venâncio Flores a Tamandaré em 8 de maio de 1865²⁶⁸.

²⁶⁴ Juan Manuel Blanes (1830-1901) foi o mais destacado pintor de história do Uruguai do século XIX. Vivendo entre seu país de origem e Florença, na Itália, em uma trajetória que lembra muito a de Pedro Américo, Blanes realizou uma série de pinturas dedicadas a exaltar os feitos históricos do período republicano não só do Uruguai, mas também da Argentina e do Chile. Sobre Blanes ver, entre outros: SALDAÑA, José M. F. *Juan Manuel Blanes. Su vida y sus cuadros*. Montevideo: Imprenta Uruguaya, 1931. *Juan Manuel Blanes. La Nación naciente*. (Catálogo de exposição). Montevideo: Museo Municipal de Bellas Artes Juan Manuel Blanes, Noviembre 2001 - Mayo 2002. LINARI, Gabriel Peluffo. *História de la pintura em Uruguay. Vol. 1*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 2015.

²⁶⁵ Archivo General de la Nación, Uruguay. Archivo Mauricio Blanes, caja 58, C2 (Cartas 1855-1879).

²⁶⁶ Reproduzido de: SALDAÑA, José M. F. *Juan Manuel Blanes. Su vida y sus cuadros*. Montevideo: Imprenta Uruguaya, 1931. P. 71

²⁶⁷ Há outra pintura que repete essa mesma composição de autoria de Carlos Diaz no acervo do Museo Histórico Nacional de Uruguai. DIAZ, Carlos. *Bombardeo de Paysandú*. Óleo sobre tela, 490 x 748 mm. Carpeta 623.

²⁶⁸ *Publicador Maranhense*, 12 de junho de 1865 p. 1 “Vapor do Sul”. (Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional).

A estampa publicada pela *Semana Ilustrada* em 22 de março sob assinatura de Henrique Fleiuss, a pintura de Blanes apresentada meses depois e a possível origem fotográfica comum a ambas, demonstra o circuito complexo de imagens do qual as revistas ilustradas faziam parte nesse momento. Impulsionadas pelos avanços das tecnologias de impressão e reprodução litográficas e valendo-se da circulação própria dos veículos de comunicação, as revistas ilustradas produziam imagens que, ao mesmo tempo, ganhavam outras formas a partir de suportes variados, inclusive pintura. Não havia, portanto, nesse momento, uma hierarquia que impusesse às revistas o papel de simples reprodutoras de imagens. O tempo movido a vapor da modernidade, acelerado ainda mais pelas rupturas impostas por uma guerra com as dimensões da que ocorria, desfazia ordenações e procedências na construção de uma cultura visual que era tecida ato contínuo ao desenrolar dos fios da história.

Retomando a atenção sobre os soldados retratados em momento de descanso, sentados em volta de fogueiras à beira do rio em Paissandu, é importante destacar a exceção desse motivo nas estampas das revistas brasileiras ao longo de todo o longo desenrolar da guerra. Algumas poucas imagens apresentaram os acampamentos a partir das estruturas construídas, como a imagem 26, que pode ser entendida ao mesmo tempo como vista e cena de acampamento, ou a imagem abaixo (imagem 60).

Imagem 60: Interior da barraca do capitão A. G. de Andrade Pinto, Secretário militar do comando em chefe do Exército Imperial. 18 de março de 1866. Barraca e ramada do general M. I. Osório no acampamento do Tala-Corá, distante três léguas do Passo da Pátria (Lisboa, *Semana Ilustrada*, n. 282. 6 abr. 1866, p. 3151)

A tenda aberta nos permite conhecer a intimidade do espaço privado, constituído por uma cama, afastada do chão por um suporte improvisado, e não muito mais do que isso. Outra barraca ao fundo é anunciada como sendo a morada do general Osório. Os quatro soldados em

cena fazem figuração na composição, sem protagonismo narrativo ou estético. Estrutura semelhante ao que se vê na composição formada por oito imagens justapostas sob o título de “Vistas do Paraguai”.

Imagem 61: Vistas do Paraguai. Obsequiosamente oferecidas à Semana Ilustrada pelo capitão de mar e guerra Bernardo Alves de Moura. (Semana Ilustrada, n. 411. 25 out. 1868. pp. 3284-85)

Esta composição (Imagem 61) que, embora não creditada, sabemos ter sido feita a partir de fotografias²⁶⁹, volta-se, sobretudo, às construções que compunham os acampamentos: igrejas, mercados, as tendas mais estruturadas dos oficiais. As pessoas aparecem submetidas à escala da paisagem de vistas, ou seja, diminutas, como acessórios da cena.

Em imagens alegóricas e charges, o acampamento aparecia como cenário. Nesse sentido, um caso conhecido é a estampa de Pedro II na visita que fez o teatro da guerra no episódio conhecido como Rendição de Uruguaiana (imagem 62). A presença física do Imperador na frente de batalha bastava como gesto de coragem, de envolvimento²⁷⁰. Não por acaso, a imagem criada por Fleiuss a partir de relatos escritos funciona quase como uma alegoria sobre o Império que protege seus soldados²⁷¹.

²⁶⁹ É bem documentada a prática de omitir o crédito à matriz fotográfica das imagens nesse período, não como forma de escondê-la, necessariamente, mas denotando uma percepção ambígua sobre a noção de autoria em relação a elas. Cf: ANDRADE, 2011. Op. Cit. TORAL, 2009. Op. Cit. CUARTEROLO, 2000. Op. Cit. Para outra análise sobre essa composição de vistas, ver: ANDRADE, 2011. Op. Cit pp. 423-426

²⁷⁰ Cf. BURKE, P. *A fabricação do rei*. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

²⁷¹ Para uma leitura sobre a iconografia de Pedro II na Guerra do Paraguai ver: SCHWARCZ, Lilia. *As barbas do imperador*. São Paulo: Companhia das letras, 2010. Sobre essa imagem em específico: Idem, p. 302.

Episódios da guerra contra o Paraguay.
Sua Magestade o Imperador, não obstante o intenso frio que fazia, tira dos ombros a capa e cobre com ella um soldado, que estava inteiriçado.

Imagem 62: Episódios da guerra contra o Paraguai. Sua majestade o Imperador, não obstante o intenso frio que fazia, tira dos ombros a capa e cobre com ela um soldado, que estava inteiriçado. (H. F. [Henrique Fleiuss], *Semana Illustrada*, n. 252. 8 out. 1865. p. 2012)

Na cobertura da Guerra Civil americana, o “*life camp*” foi uma tópica recorrente. Baseado em outro modelo de produção de notícia gráfica, como veremos abaixo, os momentos de deslocamentos das tropas, os intervalos entre batalhas, no que tinham de ordinário e extraordinário, eram motivo de estampas. Danças em volta da fogueira, o momento da refeição, um jogo de futebol, as intempéries do tempo, a noite na barraca apertada ou sob o relento, intermináveis caminhadas e travessias sob chuva e sol. Nada disso aparece nas revistas brasileiras.

Voltados a enaltecer atos de heroísmo, individuais ou coletivos, a maior parte dos episódios ilustrados se passam em batalhas. O cotidiano, o âmbito privado da guerra, a subjetividade do soldado são temas representados em poucas charges e em nenhum desenho “do natural”. Curioso especialmente se pensarmos na característica da guerra do Paraguai, que teve longos períodos estacionários, em que os acampamentos se tornaram verdadeiras cidades de organização social e estrutural complexa. Uma das poucas charges que faz referência à vida na campanha foi publicada em julho de 1867, sob o título “A céu aberto” (imagem 63).

Imagem 63: Na campanha (a céu aberto). - O que se fará a esta hora na corte? - Deus o sabe! Na câmara, certamente, dão de língua os deputados. - Poderá! É tão bom conversar de uma poltrona... - Por falar em poltronas, se amolássemos as canelas?! - E a pátria que nos - *olha?* - Olha?...o *tempo* - está tão escuro! (*Semana Ilustrada*, n. 342)

Esquecidos nas agruras da vida de acampamento, sem avançar no rumo da conclusão da guerra e, por isso mesmo, cada vez mais longe de casa, três soldados buscam o calor do fogo em uma noite de vigília sob forte chuva. A roda bivaque já não tem o sentido da fruição contido na imagem 51. As chamas mal iluminam seus rostos, deixando-os sem qualquer traço de identidade. No meio do breu, os soldados imaginados por Fleiuss denunciam sua invisibilidade ao questionar se a pátria os olha nesse “tempo tão escuro”. Não olhava. Não olhou. Os soldados que lutaram na guerra do Paraguai nunca estiveram no foco dos correspondentes que enviaram desenhos do fronte para as revistas ilustradas.

1.12 Cenas de batalha: sob o comando das convenções artísticas

A tomada da cidade de Paissandu foi a primeira cena de batalha estampada pela *Semana Ilustrada* no contexto da guerra. Sem podermos precisar as datas de publicação dos suplementos, não temos como afirmar a cronologia de sua aparição, mas vistos em conjunto, a reprodução da fotografia do acampamento da infantaria (imagem 57), o desenho da batalha de Paissandu (imagem 64) e as vistas das ruínas da cidade (imagem 34) conformam uma narrativa em três capítulos sobre o evento.

Imagem 64: Campanha do Uruguay. Tomada de Paysandu no dia 2 de janeiro de 1865. (H. F. [Henrique Fleiuss] Suplemento *Semana Ilustrada*, 1865)

A cena apresenta uma composição bastante complexa em relação ao que vimos até aqui. Vários núcleos narrativos são dispostos nos diferentes planos. O cenário identifica o sítio da ação pelas construções: o forte quadricular no centro da imagem em plano afastado, destacado por uma nuvem de fumaça branca, e a igreja, ponto focal da estampa, destacada sobre o fundo escuro na parte mais alta da imagem, junto à margem direita.

Em primeiro plano, à esquerda, as ruínas de uma construção servem de trincheira para um grupo de soldados e representam o rastro de destruição deixado pelo avanço das tropas. No centro, um canhão apontado para a igreja é mostrado no momento do disparo e da explosão da bomba atingindo a torre, ao mesmo tempo. Os corpos no chão indicam os mortos e feridos e à direita um oficial sobre o cavalo empunha a espada que conduz nosso olhar novamente até o forte.

Em um plano médio, à esquerda, o comandante da ação é representado sobre o cavalo, identificado pelo chapéu de duas pontas, à moda de Napoleão apontando a espada no sentido da igreja, ordenando o avanço. Três bandeiras do Império aparecem estrategicamente colocadas: uma próxima à margem esquerda da mancha, outra ao centro, no alto do forte, e uma última destacada sobre o fundo branco da fumaça, na área entre o forte e a igreja. Henrique Fleiuss assina a estampa com suas iniciais no canto inferior direito da página e

anuncia a autoria da composição também na legenda, quando indica a fonte “conforme esboços e notícias”, o que evidência não se tratar de um “desenho do natural”²⁷².

Ângelo Agostini faz gesto parecido quando assina a estampa que publica sob a indicação de que o “desenho foi-nos obsequiosamente remetido por um oficial do 1º corpo do exército brasileiro”, sem nominá-lo.

Imagem 65: Guerra do Paraguai. Episódio noturno. (A *Vida Fluminense*, n. 7. 15 fev. 1868. P. 75)

Em uma cena noturna, usa-se o recurso de *clair de lune* para iluminar a área desejada, à esquerda da mancha, onde soldados brasileiros estão entrincheirados em posição vantajosa sobre os inimigos. O carrinho de mão no primeiro plano à direita indica o trabalho passado que tiveram para construir o buraco que lhes serve de proteção. A partir dele, ao alto, veem-se dois vultos mal disfarçados pela escuridão, seguidos de outros tantos em plano afastado. Sabemos, pelo gesto que indica a decisão de esperar o momento certo para dar o aviso, que a situação está sob controle e a tentativa paraguaia de encontrar os soldados desprevenidos não funcionou.

Ambas as imagens, às quais se credita autoria compartilhada do fronte com os ilustradores das revistas, ao mesmo tempo em que se referem a episódios específicos, determinados no tempo e

²⁷²A revista ilustrada editada em Paris *L'Illustration*, um dos periódicos internacionais que noticiou com regularidade os eventos da guerra contra o Paraguai, publicou uma estampa muito semelhante à imagem 64, na edição de 18 de março de 1865, quase um mês depois do suplemento da *Semana Ilustrada* vir à lume. Ao invés de dar o crédito ao litógrafo ou à revista brasileira, a estampa aparece na *L'Illustration* acompanhada da legenda “D’après un croquis de notre correspondant special”. Entre os dois desenhos notam-se alterações significativas: as bandeiras do Império e o comandante que lidera o avanço das tropas aliadas foram suprimidos na publicação francesa, que defendia uma posição crítica ao Brasil no conflito. Cf. *L'Illustration*, n. 1151, 18 de março de 1865, p. 164.

espaço da ação, respondem também às convenções da composição artística das cenas de batalha. O uso dos planos no desencadeamento temporal da narrativa, os recursos sofisticados de claro e escuro, os gestos dos soldados, denunciam a mão treinada, conhecedora do repertório das composições militares.

A maior parte das cenas de batalha, contudo, não indica autoria do teatro da guerra. Quando fruto da “imaginação” do ilustrador, feitos a partir de relatos orais ou escritos, os desenhos muitas vezes não são assinados. É possível perceber padrões nesse tipo de representação, voltadas à exaltação de gestos de heroísmo e às cenas de batalhas, representadas a partir das convenções da pintura. Fora do repertório de imagens enviado pelos correspondentes do teatro da guerra, que conformam o escopo de análise do presente capítulo, as cenas de batalhas que figuraram nas revistas ilustradas, de autoria dos editores e gravadores, são mobilizadas nesse subcapítulo para contrastar com o regime de visualidade identificado nos “desenhos do natural”, conforme apresentados até aqui.

A *Semana Ilustrada*, sobretudo, valeu-se do recurso de, a partir das fotografias em formato *carte-de-visite*, reproduzir “fielmente” as feições do personagem, criando livremente o restante da cena. Sob o título de “Episódios da guerra” compõe-se uma galeria dedicada a esse tipo de representação, que difere dos retratos pelo conteúdo narrativo da imagem, voltado a informar sobre um evento ocorrido e não apenas apresentar um indivíduo.²⁷³

A escolha dos episódios retratados às vezes não era adequada aos limites técnicos da reprodução litográfica ou do talento do desenhista, como quando Henrique Fleiuss pretendeu representar o inusitado de um tenente coberto de farinha em plena batalha. O que poderia ter resultado em uma cena cômica e, ao mesmo tempo, indicativa da eminência do perigo a que se estava exposto, na prática não é capaz de comunicar o que é narrado pela legenda.

²⁷³ ANDRADE, 2001. Op. Cit. pp. 302-8.

Episodios da guerra do Sul.

O 1º tenente Francisco de Paula Telles de Menezes passou a barranca no seu posto—a culatra do rodízio de ré. Entorno da roda do leme havia uma trincheira, formada de sacos de farinha. Uma bala de 30 furo um dos sacos e lançando longe muita farinha, alguma a qual polvilhou o bravo, obrigou-o a exclamar: “Enquanto outros se cobrem de glória, eu me cubro de farinha.”

Imagem 66: Episódios da guerra do sul. O 1º tenente Francisco de Paula Telles de Menezes passou a barranca no seu posto – a culatra do rodízio de ré. Entorno da roda do leme havia uma trincheira, formada de sacos de farinha. Uma bala de 30 furo um dos sacos e lançando longe muita farinha, alguma a qual polvilhou o bravo, obrigou-o a exclamar: ‘Enquanto outros se cobrem de glória, eu me cubro de farinha’. (*Semana Ilustrada*, n. 262. 17 set. 1865. P. 2091)

Voltados a enaltecer feitos individuais, a partir de narrativas bastante específicas, portanto, é comum encontrar, nos diferentes “episódios”, a repetição de fórmulas visuais. Tratava-se de representações simbólicas dos eventos, feitas a partir de convenções formais, entendidas aqui conforme percorrido por Ernest Gombrich, como um repertório de signos e representações compartilhados por uma tradição artística.²⁷⁴ Dessa forma, não causava estranhamento reconhecer as mesmas poses aplicadas a situações e personagens diferentes, como nas estampas abaixo.

²⁷⁴ Cf. GOMBRICH, E. *Arte e ilusão*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

Episódios da guerra do sul.
O tenente-coronel Salustiano Jeronymo dos Reis, comandante da 14ª brigada na batalha de Tigray, vê cair o filho, o alferes Salustiano Jeronymo Fernandes Reis, ferido de 12 tiros, ferido por um foguete e cuspido. O pai recebe mormente o golpe, mas o soldado sufoca o pai. O coronel dá ordem de avançar, e a frente dos seus braços mostra quanto pode a coragem do dever.

Imagem 67: Episódios da guerra do sul (*Semana Ilustrada* n. 297. 19 ago. 1866. p. 2373)

O CAPITÃO JOAQUIM PANTALEÃO TELLES DE QUEIROS.
À frente de 30 homens ia a desfilada quando os paraguaios em fuga voltaram e carregaram também. Dois paraguaios de lança em mão precipitaram-se contra Pantaleão que mal teve tempo de ver as lanças sobre o seu peito e de largá-las ao chão, quando o revolveu e com um tiro matou um paraguai e outro foi morto nas pontas das lanças dos seus irmãos combatentes. Pantaleão foi apenas atrelado em cima porra e nome da promoção a major.

Imagem 68: O capitão Joaquim Pantaleão Telles de Queiros (*Semana Ilustrada* n. 400 9 ago. 1868. P. 3198)

Os editores das revistas ilustradas compunham os círculos intelectuais da corte. Críticos literários, de teatro e das belas artes, frequentavam os ambientes culturais do Rio de Janeiro, atuando como agentes das operações de distinção e legitimação das obras e dos artistas²⁷⁵. Com formação variada, quando se autorrepresentavam nas revistas, em caricaturas ou através das máscaras de personagens como o “dr. Semana”, era como artistas e não como redatores que os editores se faziam ver²⁷⁶. Pela pena dos desenhistas, as batalhas campais aparecem representadas através do prisma das convenções artísticas portanto.

²⁷⁵ Cf. BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

²⁷⁶ Ver, por exemplo, *Semana Ilustrada* ns. 214, 259, 274, 276 (Capa); *Bazar Volante* n. 16 (Capa). *Arlequim* ns. 9, 13. Marçal de Andrade identifica nessa autorrepresentação elementos que destacam aspectos da técnica litográfica, sobretudo. ANDRADE, 2004. Op. Cit. pp. 87-94.

Imagem 69: Episódio da passagem e tomada da ponte sobre o arroio Itororó, no dia 6 de dezembro de 1868
(Ângelo [Agostini], *Vida Fluminense*, n. 53. 2 jan.1869. p. 696-97)

Por tradições artísticas, nesse caso, nos referimos ao *grand goût* classicista que se desenvolveu principalmente a partir da França, no final do século XVIII, e teve seu expoente máximo na obra de Jacques-Louis David (1748-1825)²⁷⁷. A exaltação do patriotismo e das virtudes individuais ganhava sentido moralizante nas pinturas históricas, voltadas, sobretudo, a temas militares, no esforço de construção de um programa visual da identidade nacional²⁷⁸. A inauguração da Galeria de Batalhas no Palácio de Versalhes, por iniciativa do rei Luís Filipe I (1773-1850), em 1837, deu materialidade a esse esforço.²⁷⁹

O ensino artístico no Brasil se consolidou, a partir da Academia Imperial de Belas Artes, sobre bases de tradição francesa²⁸⁰, quando a citação a modelos consagrados era instrumento legítimo do gênero de pintura histórica²⁸¹. Fora do âmbito da formação dos artistas e da exposição

²⁷⁷ Jacques-Louis David (1748-1825), expoente do gênero de pintura denominado de Neoclássico, formou-se pintor pela Academia Real da França. Apoiador da Revolução Francesa, foi, posteriormente, o principal responsável pela criação de uma iconografia do Império de Napoleão Bonaparte. Sobre David ver, entre outros: JOHNSON, Dorothy. *Jacques-Louis David. New Perspectives*. Newark: University of Delaware Press, 2006.

²⁷⁸ Cf: CROW, Thomas. "Patriotismo y virtud: de David al joven Ingres". In: *História crítica del arte del siglo XIX*. Madrid: Ediciones Akal, 2001, pp. 15-52.

²⁷⁹ Sobre a Galeria de Batalhas do Palácio de Versalhes ver, entre outros: GERVEREAU, L. e CONSTANS, C. *Le Musée révéle. L'histoire de France au Chateau de Versailles*. Paris: Éditions Robert Laffont, 2005. *Actes do coloquio L'Histoire au Musée 1998*. Versailles: Actes Sud, 2004. Para uma leitura contemporânea sobre a perpetuação de convenções artísticas dos quadros de batalha ver: GERVEREAU, Laurent. *La guerre sans dentelles*. (Catálogo de exposição). Versailles: Skira Flammarion, 2009.

²⁸⁰ Referimo-nos à dita "Missão Artística Francesa", que aportou no Brasil em 1816 com o objetivo de criar uma instituição de ensino artístico na corte de Pedro I, tema sobre o qual nos deteremos com vagar no capítulo 4 da presente tese.

²⁸¹ Jorge Coli discorre sobre o procedimento de citações dentro da pintura de história em: COLI, J. *Como estudar a arte do século XIX*. São Paulo: Editora Senac, 2005.

pública em museus, as grandes obras de arte europeias ganhavam popularidade, nesse momento, a partir de sua reprodução e comercialização sob a forma de estampas²⁸². Por esses caminhos, as convenções formais da pintura militar europeia chegaram às páginas das revistas ilustradas fluminenses²⁸³ na cobertura da guerra contra o Paraguai.

Percebe-se tal expediente nos diferentes episódios apresentados a partir dos mesmos esquemas visuais. O centro da imagem ocupada pelo personagem principal montado a cavalo, com a espada em riste; o primeiro plano ocupado por mortos e feridos; os planos afastados conformando sequências temporais narrativas que dialogam com a cena principal; a bandeira do Império inevitavelmente presente, constituem tópicos recorrentes.

Imagem 70: Reconhecimento de 16 de julho de 1868. (*Semana Ilustrada*, n. 402. 23 ago. 1868. p. 3212-13)²⁸⁴

Nessas estampas, não se tratava de falsear o ponto de vista, sugerindo a presença do observador na cena. A referência às tradições artísticas era reconhecida e a imagem funcionava, então, como uma representação simbólica do evento. O recurso às imagens autorais, feitas “pela imaginação” dos editores, era utilizado para suprir as ausências de material enviado do fronte. Contava-se, preferencialmente, com material enviado pelos correspondentes, como o apelo publicado pela *Semana Ilustrada* evidencia:

²⁸² Cf. BANN, S. *Distinguished images*. New Haven: Yale Press, 2013.

²⁸³ Para uma visão sobre a transposição da arte europeia para a imprensa ilustrada brasileira ver: RESENDE, Luiz Marcelo. A migração da arte pictórica europeia para a imprensa brasileira no final do século XIX. 19&20, Rio de Janeiro, v. XII, n. 2, jul./dez. 2017. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/obras/lmr_imprensa.htm>.

²⁸⁴ Na legenda da imagem lê-se: “Pelas 5 horas da manhã, o general visconde do Herval, com as forças da vanguarda compostas de duas divisões ao mando do brigadeiro Resin, marchou sobre a esquerda do inimigo, indo na frente o mesmo general com todo o seu estado-maior, a brigada 7ª (...) (Vide Jornal do Commercio de 7 do corrente)”

O editor da *Semana Ilustrada*, confiando na promessa que lhe fez o Excl. Sr. Visconde de Inhaúma de remeter ao Instituto Artístico desenhos de todos os feitos notáveis da esquadra, e contando receber em breve o da estupenda e gloriosa *passagem de Humaitá*, com o episódio esplêndido do monitor *Alagoas*, o fato maios grandioso do século atual, tem o prazer de anunciar ao público que fará uma edição de quadros, registrando esses feitos de armas, igual às que tem publicado relativas à Riachuelo, Mercedes, Cuevas e Curupaiti.²⁸⁵

Inhaúma, ao que parece, não cumpriu a promessa. O feito de Humaitá, que não poderia ser ignorado pela *Semana Ilustrada*, figurou em suplemento a partir de um desenho assinado por Carlos Linde, sócio de Fleiuss. Tal composição sofreu duras críticas da rival *Vida Fluminense*. Enquanto a competência dos correspondentes da frente de batalha era inquestionável, o mesmo crédito não era dado às estampas de autoria dos profissionais das revistas. A autoridade da testemunha ocular impôs régua e compasso novos às imagens veiculadas na imprensa ilustrada durante a guerra, validadas acima de tudo pela “perspectiva militar”.

1.13 A corte informada pela perspectiva militar

Perspectiva : du lat. *Perspectum*, *Supin de perspicere*, ver através.
Grand dictionnaire universel du XIXe siècle

A Guerra do Paraguai foi o primeiro evento de longa duração que contou com uma cobertura visual sistemática da imprensa ilustrada no Brasil. Por iniciativa da *Semana Ilustrada*, seguida mais tarde pela *Vida Fluminense*, buscou-se noticiar fatos da atualidade através de imagens, uma inovação no uso das estampas no repertório dessas revistas, antes voltadas majoritariamente a comunicar por sátiras, alegorias e retratos. A imagem a serviço da informação, apresentada como reportagem visual, era uma novidade possibilitada pelas novas tecnologias de reprodução, como a litografia.

As revistas ilustradas, ainda que tivessem uma circulação restrita às camadas letradas da corte, eram veículos voltados a um público amplo. Nas palavras de Benedict Anderson, que destaca o papel da imprensa na criação da ideia de simultaneidade e na constituição da percepção de unidade nacional, tais veículos funcionavam como “um livro vendido em escala colossal, mas de popularidade efêmera”.²⁸⁶

²⁸⁵ *Semana Ilustrada* n. 378. 8 de março de 1868.

²⁸⁶ ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas*. São Paulo: Companhia da Letras, 2013.

A cobertura visual sobre o teatro da guerra contra o Paraguai foi sustentada por uma rede de correspondentes composta quase exclusivamente de oficiais das armas em atividade. A colaboração não envolvia, ao que se sabe, outro tipo de retribuição além do prestígio de ter seu nome registrado nas páginas das revistas, não só como fonte, mas na maioria das vezes também como protagonistas das histórias que estavam sendo contadas através de mapas, vistas, desenhos técnicos, batalhas navais. Sem poder pautar seus correspondentes, que tinham responsabilidades maiores a cumprir, as revistas publicavam o material que lhes era disponibilizado. Dessa forma, ao mesmo tempo em que os mapas abundavam, foram raros os registros de batalha terrestre ou cenas de acampamento creditados a esboços enviados do teatro da guerra.

A ausência de imagens enviadas desde o teatro da guerra era suprida por desenhos da lavra dos ilustradores das revistas, feitos, muitas vezes, a partir de relatos escritos por participantes dos eventos. Longe da frente da batalha, os desenhistas recorriam ao repertório visual que ia se acumulando sobre o conflito, quer sobre as características naturais do cenário, quer quanto à parafernália bélica. E aplicavam essa gramática específica às regras e convenções da arte, como vimos na análise das estampas de batalhas (1.12). Essa operação de tradução da linguagem oral ou escrita para a imagética nem sempre era bem-sucedida e podia resultar em mal-entendidos, como o que mostramos sobre a ponte flutuante representada na imagem 32.

Sendo a única revista a cobrir o conflito desde seu início, em 1865, a *Semana Ilustrada* passou a ter na *Vida Fluminense*, lançada em janeiro de 1868, uma concorrente. Enquanto as estampas creditadas a fontes oriundas da frente de batalha eram inquestionáveis, aquelas de autoria dos ilustradores passaram a ser alvo de crítica entre as publicações que, a partir disso, disputavam a autoridade sobre a cobertura visual em curso. A rivalidade estabelecida entre as revistas, narrada pelo partido de Fleiuss na tese de Marçal de Andrade²⁸⁷, explicita conceitos de valoração sobre o regime visual em voga que nos interessam destacar.

Em sua edição de n. 11, publicada em 14 de março de 1868, a coluna dedicada à opinião editorial da *Vida Fluminense* respondeu da seguinte maneira a um anúncio que teria sido feito pela *Semana Ilustrada*:

A *Semana Ilustrada* publicou anteontem um anúncio em que declarou ser ela o único jornal que **recebia documentos oficiais da guerra**, averbando de **fantasias** os que tem apresentado desenhos relativos a ela. A alusão é demasiada clara. Levantamos, pois, a luva, e respondemos convidando o publico a vir ao nosso escritório examinar as

²⁸⁷ ANDRADE, 2011. Op. Cit. pp. 456-468.

plantas e esboços que nos foram enviados da esquadra, e pelos quais verá que se alguém **fantasia** não somos nós, de certo. Mais uma **prova**: publicamos hoje um **desenho e uma planta topográfica** da passagem de Humaitá. A *Semana Ilustrada* prometeu dar à luz seus **documentos oficiais** na próxima semana. Confrontem-se os nossos com os dela²⁸⁸.

Acusa-se de “fantasia” as estampas que não eram fruto de “documentos oficiais”. Em sua defesa, a *Vida Fluminense* reitera que recebeu “plantas e esboços enviados da esquadra”, e apresenta como “mais uma prova” a publicação de “um desenho e uma planta topográfica da passagem de Humaitá”. A oficialidade da fonte oriunda do teatro da guerra se comprova pela publicação da planta topográfica, que afasta o epíteto de fantasia pelo que fora criticada.

Por sua vez, a *Semana Ilustrada* publicou a seguinte nota, assinada por Henrique Fleiuss:

Quem tiver interesse de ver os originais que me foram **remetidos pelo Exmo. Sr. Visconde de Inhaúma e os outros amigos da esquadra e do exercito**, dirija-se ao Imperial Instituto Artístico, Largo de São Francisco de Paula n. 16, onde se acham expostos tais desenhos. Ao mesmo tempo declaro ao publico que os quadros publicados **não são composições e sim copias dos originais que me mandaram de lá; levantados nos lugares da ação e desenhos do natural**. É, pois, bem visto que eu **não posso fazer a menor emenda ou modificações nos originais** para não carregar com qualquer **inexatidão que se dê, inventando coisas que não se acham nos desenhos remetidos e que muito depreciarão a verdade dos fatos**.²⁸⁹

Fleiuss reforça a autoridade da fonte, nominando o chefe da esquadra brasileira, Visconde de Inhaúma, a quem chama de amigo, como remetente dos “originais” que oferece ao público. Segundo ele, o “desenho do natural”, “levantado nos lugares da ação”, era copiado sem “emendas ou modificações”, já que isso acarretaria em “inexatidões” e depreciaria a “verdade dos fatos”. Não eram “composições”, portanto.

Os termos expressos nesse primeiro embate público entre as duas revistas se repetirão à exaustão ao longo dos dois anos pelos quais a guerra ainda se estendeu. A valoração da testemunha ocular, da oficialidade da fonte, dos desenhos do natural se contrapõe às acusações de imaginação, composição, fantasia que gerariam estampas inexatas, afastadas da verdade dos fatos. Junto a esses conceitos, é importante perceber a definição que acompanha as estampas em suas legendas: “tirada” ou “tomada” a partir de um ponto específico, “levantada” por um membro das armas, “desenhada do natural”.

A racionalização sobre o olhar valorizava, nesse momento, a objetividade em oposição à criação. O embate entre arte e técnica, que teve na invenção e no desenvolvimento da fotografia uma de

²⁸⁸ *Vida Fluminense*, n. 11. 14 de março de 1868, p. 124.

²⁸⁹ *Semana Ilustrada*, n. 378. 8 de março de 1868, p. 3018.

suas expressões, se dava em outros parâmetros, precedentes²⁹⁰. Os conceitos mobilizados no debate travado entre a *Semana Ilustrada* e a *Vida Fluminense*, enunciam esse sentido moderno de visão, perpassado pela questão estética e artística, ainda que não movido por ela.

A ideia do conhecimento pela aparência, do aprender olhando e aprender a olhar²⁹¹, é o tema do século XIX, por excelência, quando uma confiança nova é dada à visão como instrumento de conhecimento e de ciência.²⁹² Enquanto nos séculos XVII e XVIII, a visão estava a serviço do entendimento do mundo, as mudanças trazidas pela modernidade fizeram com que a visão passasse a ser o *a priori* desse entendimento.²⁹³

Estudiosos como Peter Galassi, Jonathan Crary e Jacques Aumont demonstraram, a partir de diferentes perspectivas, como as transformações sobre a percepção da visão trazidas pela modernidade entre os anos de 1780 e 1820 resultaram nas transformações estéticas e tecnológicas associadas à arte moderna. Através da exposição *Before photography* e do texto curatorial que a acompanha, Peter Galassi argumenta que a valoração de uma arte exploratória, mais do que didática, voltada “ao singular e contingente, antes do universal e do estável”²⁹⁴, experimentada desde o fim do século XVIII, impulsionou o desenvolvimento da fotografia e da sintaxe que balizou a arte moderna – ao contrário da ideia corrente que credita ao engenho tecnológico a nova visualidade. Por outra perspectiva, analisando o observador em detrimento do objeto da visão, Crary demonstrou como a percepção da subjetividade do olhar, obtida pela autoconsciência sobre a precedência do ato fisiológico, propiciou uma nova agência e autonomia ao observador²⁹⁵.

As guerras eram motivo preferencial das pinturas de grande máquina, servindo como instrumento de propaganda a partir da exemplaridade de gestos de heroísmo e bravura. Até meados do século XIX, os pintores de corte ou a serviço de estados monopolizaram a criação das pinturas de batalha em sua função memorial, simbólica, expressa através da composição sintética, do ordenamento artificial, muitas vezes em referência a eventos ocorridos com grande distância temporal.

²⁹⁰ Para uma visão sobre as tensões entre arte e técnica no contexto do ensino de ofício no Brasil do século XIX ver: CARDOSO, Rafael. “A Academia Imperial de Belas Artes e o Ensino Técnico”. *19&20*, Rio de Janeiro, v. III, n. 1, jan. 2008. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/ensino_artistico/rc_ebatecnico.htm>. Acesso em: 28 de fev. de 2019.

²⁹¹ GOMBRICH, 2007. Op. Cit. pp. 3-25.

²⁹² AUMONT, Jacques. *O olho interminável*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004, p. 51.

²⁹³ CRARY, Jonathan. *Techniques of the observer*. Cambridge: MIT Press, 1992, p. 57.

²⁹⁴ GALASSI, Peter. *Before photography*. Nova Iorque: Moma, 1981, p. 25.

²⁹⁵ CRARY, Jonathan., 1992. Op. Cit.

Esse tipo de pintura era o exato oposto da visão fragmentada e despersonalizada que emergia da sintaxe pictórica moderna. Galassi demarca essa oposição a partir da distinção entre o esboço (*compositional sketch, ebauche, bozzeto*) e o estudo (*study, etude*), sendo o primeiro a tradução do pensamento inicial do pintor para a composição de um quadro, e o segundo fruto da observação. O esboço era, portanto, um registro da imaginação, e o estudo, um registro do natural²⁹⁶.

As guerras ocorridas em meados do século XIX (Guerras Mexicano-Americana, da Crimeia, Civil Americana, do Paraguai, Franco Prussiana), no momento em que os meios de comunicação se expandiam e as tecnologias de reprodução das imagens se desenvolviam, fizeram desse tema preferencial da pintura histórica matéria de um novo tipo de registro gráfico. Um novo regime de visualidade sobre as guerras começava a ser construído, afastado das convenções artísticas, já que não devia ser nem imaginativo nem simbólico, mas sim voltado ao registro da experiência observada.

A ideia de verdade das imagens conotada pela sintaxe moderna não se referia apenas à semelhança de seu modelo, sempre relativa. Ela estava antes ligada ao instante em que “se encontram reunidos, copresentes, num mesmo lugar, o sujeito, o objeto e a imagem (latente) de uma maneira quase totalmente automática”, segundo Annateresa Fabris²⁹⁷. Daí a importância dada à condição de testemunha ocular dos acontecimentos, requisito primeiro da verdade dos fatos, como apresentado neste trecho editorial publicado pela *Vida Fluminense* em junho de 1868:

O espírito público parece ter razão; **mas o marechal Caxias lá está; vê de perto as coisas**, e tem tanto interesse como nós, senão mais, em ver concluída a guerra. **Portanto, se ele espera é por que assim o deve fazer**²⁹⁸.

Em meio a esse caldo de significados ocorreu a cobertura da guerra contra o Paraguai pela imprensa ilustrada brasileira. Sem modelos consolidados a seguir, na busca de apresentar a guerra imgeticamente não a partir de convenções, mas fundamentada em dados gráficos objetivos, portadores do “real”, livre de “imaginação”, as revistas adotaram o uso quase exclusivo de desenhos militares, resultando em uma cobertura bastante peculiar em comparação

²⁹⁶ GALASSI, 1981. Op. Cit., p. 20.

²⁹⁷ FABRIS, Annateresa. “Uma outra história da arte?”. In: *Locus Revista de História*. Juiz de Fora: v. 8, n. 2 (2002). p. 31. Disponível em: <<https://locus.ufjf.emnuvens.com.br/locus/article/view/2458/1747>>. Acesso em: 28 de fev. de 2019.

²⁹⁸ *Vida Fluminense*. N 28. 11 de junho de 1868, p. 2.

a outras experiências próximas. Mais do que provir de remetentes e autores de patente militar, os desenhos eram, em sua grande maioria, de natureza técnica, voltados ao uso prático da ação em campanha, como buscamos demonstrar na análise demorada que fizemos do conjunto de imagens reproduzidas pelas revistas.

Lembremos-nos da definição do desenho militar apresentada por Campos, tido como instrumento “educador do órgão visual por excelência”, cuja “única pretensão, as melhores qualidades, residem na clareza e na facilidade de compreensão”. Essa afirmação vinha acompanhada pela advertência de que “quando o desenho chega a se transformar em uma paixão, rompe o equilíbrio do espírito, tornando-o impróprio para o trabalho”²⁹⁹. Outro texto escrito por um militar sobre o mesmo assunto reforça a ideia de que cabe ao desenho militar “representar o mais rápido, o mais simples e objetivo aquilo que foi visto em presença pelo oficial”³⁰⁰.

Curioso perceber como esses critérios se aproximam dos conceitos valorizados pela voga moderna de objetividade: circunscrição e rapidez a serviço do conhecimento. Não por acaso, uma vista militar era “tirada”, “tomada”, mesmos termos utilizados sobre a fotografia, em referência à impotência do autor quanto à composição, sobre a qual ele não interfere, só “tira” do real e transfere à mídia³⁰¹. Quando era “desenhada”, a ação era necessariamente acompanhada da qualidade “do natural”.

Contar com correspondentes militares não foi uma exclusividade das revistas fluminenses. Na Argentina, durante a guerra contra o Paraguai, o jornal ilustrado *Correo del domingo* (1864-1868), editado por José Maria Cantilo (1816-1872), foi o único que ofereceu uma cobertura imagética informativa da guerra, publicando estampas que eram acompanhadas de créditos como “copiada de vistas tomadas en el sitio”, ou “tiradas do natural”, ainda que todas elas fossem exclusivamente assinadas apenas pelo ilustrador da revista em Buenos Aires, Henrique Meyer³⁰².

²⁹⁹ CAMPOS, 1908. Op. Cit. pp. 7-9.

³⁰⁰ QUINCLET. “Dessin Panoramique Militaire”. *Revue Militaire Suisse*. N. 9, sep. 1911. p. 702.

³⁰¹ GALASSI, 1981. Op. Cit. p. 17.

³⁰² Candela Marini discorre sobre a cobertura da guerra contra o Paraguai feita pelo *Correo del domingo*, em que destaca a atuação do oficial argentino Nicolás Granada como autor de desenhos publicados no jornal. MARINI, C. “El patriotismo del Correo del Domingo: ficciones de guerra y soldados.”. in: *Inmediaciones de la comunicación*. Vol. 12, n. 2, 2017. pp. 73-97. Para uma leitura sobre a cobertura da Guerra pela imprensa ilustrada argentina ver ainda: SZIR, Sandra. “Reporte documental, régimen visual y fotoperiodismo. La ilustración de noticias en la prensa periódica de Buenos Aires (1850-1910)”. *Caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*, 3. 2013. Disponível em: <http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article_2.php&obj=121&vol=3>. Acesso em: 28 de fev. de 2019. Aires: Libreria Histórica, 2003. MARCO, M. A. *Corresponsales en acción. Crónicas de la Guerra del Paraguay “La Tribuna”, 1865-1866*. Buenos Aires: Libreria Histórica, 2003.

Miguel Angel de Marco afirma que o jornal contava com a colaboração de oficiais do exército argentino, que enviavam “croquis e esboços ingênuos, que serviam para que os experimentados ilustradores os transferissem, notavelmente melhorados, para a pedra litográfica”³⁰³. Nessa cobertura, cerca de 30% das estampas referem-se a registros do cotidiano dos acampamentos.³⁰⁴ Ou seja, não se pode culpar a patente dos correspondentes pelo perfil peculiar da cobertura operada pelas revistas fluminenses.

No Brasil, as imagens publicadas sob a autoridade da testemunha ocular, enviadas por correspondentes do teatro da guerra, eram, sobretudo, voltadas às atividades militares, como buscamos demonstrar, e não pautadas pelos editores das revistas. Nos Estados Unidos, durante a cobertura da Guerra Civil americana (1861-1865), ao invés de desenhos militares serem aproveitados como estampas pelas revistas ilustradas, o que se viu foi o inverso: os correspondentes das revistas emprestando suas habilidades artísticas para o exército, em troca de proteção ou pequenos favores.³⁰⁵ Um dado que dá concretude a esta diferença é a quantidade de mapas reproduzidos em um e outro caso. Aqui, como já comentamos, os mapas e plantas representaram 40% das imagens enviadas do fronte publicadas pela *Vida Fluminense* e 28% pela *Semana Ilustrada*. Nos periódicos americanos esse número variou entre 2,5%, na *Frank Leslie's* e 5,3% na *Harpers Weekly*.³⁰⁶

A cobertura da Guerra Civil Americana merece uma análise um pouco mais detida, dado que este foi o primeiro evento bélico a contar com uma ampla cobertura da imprensa ilustrada³⁰⁷ e é muito provável que ela tenha inspirado o empreendimento dos editores no Rio de Janeiro. O desenvolvimento da indústria gráfica nos Estados Unidos no momento em que a guerra eclodiu

³⁰³ Os oficiais que teriam atuado como correspondentes segundo o autor são: Benjamin Canard, Joaquin Cascallar, Nicolás Granada e Ignacio Garmendia. Alguns desses, como Garmendia e Granada, assinaram também vários artigos no jornal, enviados em forma de carta. Cf: De MARCO, Miguel A. *La Guerra del Paraguay*. Buenos Aires: Emecé, 2007. pp. 266-272.

³⁰⁴ Para ver a lista completa de imagens publicadas pelo jornal argentino durante a Guerra do Paraguai conferir: AUZA, Nestor T. “Correo del domingo (1864-1868) (1879-1880). Estudio y índice general.” In: *Revista Histórica Instituto Histórico de la Organización Nacional*. Separata n. 5. Buenos Aires: 1980. pp. 195-9.

³⁰⁵ THOMPSON, W. F. *The images of war*. Nova Iorque: Thomar Yoseloff Publisher, 1959, p.38. Ainda sobre isso, há o registro de um caso curioso em que um mapa desenhado por um *special artist* a pedido de um comandante foi publicado indevidamente pelo *Frank Leslie's* gerando mal-estar entre o jornal e o governo, que o acusou de espionagem e favorecimento do inimigo pela divulgação de informações sigilosas. Cf: CAMPBELL, 1961. Op. Cit. p. 48-52 e THOMPSON, 1959 Op. Cit. p. 80.

³⁰⁶ Cf: CAMPBELL, 1961. Op. Cit. p. 108.

³⁰⁷ A Guerra Mexicano-Americana (1846-48) também foi registrada por correspondentes de ilustração, responsáveis por desenhos reproduzidos em litografia, além de daguerreotipistas. Mas a imprensa ilustrada ainda não existia na escala que passará a ter na década de 1850, de forma que a circulação das imagens desse conflito foi bem mais restrita. Sobre isso, ver: SANDWEISS, Martha, STEWART, Rick and HUSEMAN, Ben. *Eyewitness to war: prints and daguerreotypes of the Mexican War*. Washington: Smithsonian Press, 1989.

era bastante mais avançado do que no Brasil no mesmo período, de forma que não há comparação possível quanto aos números alcançados por uma e outra cobertura. Lá, três jornais com sede em Nova Iorque, apoiadores do exército da União³⁰⁸, enviaram correspondentes de ilustração para o fronte, chamados de “*Special Artists*”.³⁰⁹

Os *special artists* eram civis que acompanhavam as tropas, vivendo sob as mesmas condições dos soldados ou, quando tinham sorte e bons contatos, dos oficiais. Esses profissionais eram reconhecidos como um tipo especial de jornalistas. Possuíam treinamento variado em artes, mas não eram, em geral, artistas. Segundo um comentador de época, era esperado dos *special artists* as seguintes habilidades:

(...) não precisam ser grandes coloristas, nem desenhistas de primeira classe. O que é absolutamente necessário é que **desenhem com rapidez e precisão. Ainda que ele não seja capaz de fazer grandes desenhos, ele deve ser capaz de vê-los**, ou seja, ser capaz de apreender o essencial das cenas e incidentes que irá esboçar. (...) A isso deve-se acrescentar que o *Special Artist* deve ser capaz de **infundir autenticidade a seus desenhos. Eles não devem parecer inventados e precisam convencer o observador de que ele também está testemunhando o acontecimento.**³¹⁰

Esse elenco de habilidades não difere daquele esperado dos desenhistas militares. Chama especial atenção o destaque dado à visão, nos mesmos moldes do que afirma Campos. Sobre a autenticidade que se esperava que fosse expressa pelo desenho, capaz de convencer o observador de que ele estava compartilhando o lugar do artista, somava-se uma atenção com as legendas das imagens. A atribuição contida nas legendas identificava o autor e junto a qual tropa ou batalhão ele estava atuando, demonstrando o componente-chave na validade da imagem vinculado à noção de testemunha ocular³¹¹.

³⁰⁸ A divisão do país fez com que as academias de arte, galerias, gráficas se concentrassem no Norte, de forma que, no Sul, apenas um jornal atuou, e de forma irregular. O *South Illustrated* teve como principal correspondente de imagens o artista Frank Vizetelly (1830-1883?). Esse mesmo artista atuou como correspondente para o *London Illustrated News*.

³⁰⁹ *Frank Leslie's Illustrated News Paper* (1855-1922), criado por Frank Leslies e editado por Jhon Foster, tinha periodicidade semanal, circulando às quintas-feiras. *Harpers Weekly* (1857 -1916), editada pelo Harpers & Brothers, teve entre seus ilustradores Thomas Nast e Winslon Homer. *New York Illustrated News* (1859 -1864), dirigido e editado por J. Warner Campbell, tinha periodicidade semanal, circulando aos domingos. Os três jornais contaram, juntos, com 28 artistas em campo, que produziram 2625 desenhos publicados pelos jornais ao longo dos quatro anos em que o conflito se desenrolou. Além deles, outros 1257 colaboradores amadores enviaram 6060 desenhos, que totalizam 8685 desenhos reproduzidos nestes jornais. Entre os correspondentes amadores, muitos eram soldados ou comandantes do exército. CAMPBELL, William P. *The Civil War: A centennial exhibition of eyewitness drawings*. Washington: National Art Gallery, 1961.

³¹⁰ BARNETT, Harry. *American art and American art collections*. MONTGOMERY, Walter (org). Boston, II (1889), pp. 833-4 (grifos da autora).

³¹¹ SEAMAN, Natasha. “Authenticity, the master author and the missing hand”. In: *First hand Civil War Era drawings*. BOOKBINDER, J. and GALLAGHER, Sheila (orgs). Boston: McMullen Museum of art, 2009. pp. 125.

Para além desse paralelo quanto ao que se esperava das habilidades dos desenhistas e a valoração dada à condição de testemunha ocular, pouco mais aproxima as duas coberturas. Como civis, os *special artists* olhavam a guerra com estranhamento. Os desenhos registram as batalhas, exaltam heróis, mas também abrem janelas para conhecer costumes sociais, paisagens culturais, o ambiente do entorno do conflito³¹². Sua visão externa, que desnaturaliza os acontecimentos bélicos, aparece nas ilustrações, como nos exemplos abaixo.

Imagem 71: US Pawnee Sloop-of-war deck gun. From a sketch by A. Waud (New York Illustrated News. 1861. New York Historical Society, Print Room)

A imagem 71 apresenta um episódio de combate visto a partir do deque de um navio. O cenário é identificado pelos acessórios: a estrutura cilíndrica à esquerda, representando a chaminé da nave a vapor, as cordas que sustentam os mastros, marcando linhas diagonais rebatidas pela posição dos corpos dos homens dispostos no lugar. O observador é colocado na cena, pelo ponto de vista oferecido, próximo aos personagens representados, ainda que não em meio a eles. No primeiro plano aparecem elementos dispostos no chão que se referem à ação em curso: uma bala de canhão, próxima ao centro, e junto à margem esquerda, o instrumento utilizado para recarregar a artilharia. No centro da imagem, um personagem de roupa escura parece dar ordens aos marinheiros que operam o canhão, no mesmo plano, à direita. Ninguém encara o observador, atentos às tarefas que desempenham. Uma figura junto à margem direita se destaca, posicionada em um ponto mais alto, com o braço erguido. Ele lança o olhar para

³¹² BOOKBINDER, J. and GALLAGHER, S. 2009. Op. Cit. p.7.

fora do navio, mirando algo que não podemos ver. Em um plano mais afastado, no centro da imagem, sobre aquele personagem que dá as ordens aos marinheiros, aparecem dois homens em uma plataforma elevada, um dos quais é representado olhando para a direção do mar por um óculo de alcance.

Imagem 72: “The bombardment of Fort Sumter, as seen through the “look-out” in the pilot-house of one of the Monitor”. (Frankie Leslie’s Illustrated News Paper, N. 397, 9 mai. 1863. New York Historical Society, Print Room)

A imagem 72, que ilustra a capa de uma edição da Frank Leslie’s de 1863, é bastante significativa quanto ao lugar ocupado pelo artista civil em meio à guerra. No centro de um grande círculo preto, que ocupa quase toda a mancha da página, marcado por ranhuras e algumas rachaduras, há um segundo círculo, menor. Dentro dele, identificamos uma estrutura, que pode ser um navio ou uma construção fortificada, de onde se ergue uma coluna de fumaça indicando o ataque sofrido. Pela legenda, somos informados de que essa é a visão que se tem a partir da cabine do piloto de um monitor. Mais uma vez, a estampa informa pouco sobre a batalha. Trata-se, isso sim, de dividir com o observador o ponto de vista do piloto do navio, que movimentava e manobrava a mais avançada máquina de guerra, como os monitores eram conhecidos, a partir de um exíguo orifício.

Registrada por desenhistas que não compartilhavam da gramática militar, a cobertura da Guerra Civil americana resultou bem diferente daquela que vimos nas revistas fluminenses.

Não cabe aqui fazer uma apresentação longa sobre a variedade das estampas. O que nos interessa destacar é como a mesma condição de testemunha ocular ganhou formas completamente distintas a partir da mudança do perfil – e do ponto de vista – de quem empresta o olhar ao observador das imagens.

Imagem 71

Imagem 49

Na estampa do *New York Illustrated* (imagem 71), a cena é voltada a representar a ação dos soldados da União no navio. A grandiosidade da nave é demonstrada a partir da escala humana. Não vemos a batalha que se desenrola à frente deles. O canhão, que guarda o sentido narrativo da ação, aparece atrás dos marinheiros que o manipulam. O resultado do tiro disparado é apenas sugerido pelo gesto do homem à direita, que parece comemorar. Já a estampa publicada pela *Semana Ilustrada* (imagem 49) apresenta uma cena focada exclusivamente na batalha. No desenho de Hoonholtz, o observador assume um ponto de vista que podemos pensar semelhante àquele do marinheiro representado na estampa americana, que mira a batalha através do seu óculo de alcance. Esse lugar não é, porém, explicitado. Antevemos na cena o abalroamento de dois navios, mas nada indica a presença humana, nem como causa, nem como consequência da ação.

Imagem 54

Imagem 72 (detalhe)

A palavra perspectiva significa “ver através”. É chamada de “perspectiva militar” ou “a cavaleira” uma projeção oblíqua, com o ponto de vista acima da linha do horizonte, sem ponto de fuga, a que se convencionou chamar de “voo de pássaro”³¹³. Galassi sintetiza o problema da perspectiva na pintura a partir de três escolhas operadas pelo artista: o momento que deseja representar (arranjo da cena), o ponto de vista que adota, e o escopo da visão apresentada. Disso resultam composições que ofertam mais ou menos agência ao observador perante a imagem, que pode ser convidado a participar dela ou ser colocado em um lugar de passividade³¹⁴.

A cena panorâmica que estampa o suplemento da *Semana Ilustrada* (imagem 54) foi montada a partir de um ponto de vista elevado, de forma a garantir uma máxima visibilidade. Por essa perspectiva sinóptica, foi possível colocar em foco toda a esquadra e representar a passagem de tempo que encerra o sentido do episódio. Para isso, o observador foi afastado da cena e sua participação resulta neutralizada, passiva, pois não lhe é demandado decodificar a imagem, que se apresenta inteira. A imagem impressa na capa da *Frankie Leslie's* (imagem 72), por sua vez, adota um ponto de vista que situa o observador na cena. Mais do que isso, o olhar analítico requerido pelo recorte provocativo exige um posicionamento. Frente a ela, tendemos a repetir o gesto feito pelo piloto do monitor, de aproximar o olho do orifício representado no centro, para assim enxergar o que está sendo apresentado ali.

Essa mudança de ponto de vista pelo qual se apresentou a guerra pela imprensa ilustrada nos Estados Unidos e no Brasil é carregada de significados e consequências. Acompanhando o cotidiano das tropas sem ter, contudo, relação de subordinação, os *special artists* interferiam,

³¹³ AUDIBERT, Gérard. *La perspective cavalière*. Paris: APMEP, 1990.

³¹⁴ GALASSI, 1989. Op. Cit., p. 16.

através das ilustrações, na avaliação da opinião pública sobre determinados eventos. Perante uma derrota em uma batalha importante, por exemplo, os desenhos publicados contrariaram a versão do comandante, que creditou injustamente o fracasso à covardia dos soldados, e acabou sendo afastado dada a repercussão do caso em favor da tropa³¹⁵. Em um sentido mais amplo e também mais conhecido, as gravuras que apresentavam os negros libertos atuando como soldados propiciaram uma mudança de atitude e percepção da população do norte em relação aos ex-escravizados sulistas, uma vez que: “Ao invés de serem vistos como ignorantes ou infantilizados – ou pior do que isso, como a perniciosa causa da guerra – os libertos podiam agora ser heróis. Ainda que os estereótipos persistissem, as vezes dentro da mesma imagem”³¹⁶.

A cobertura visual da Guerra do Paraguai, realizada a partir dos desenhos militares, muitos dos quais voltados inicialmente a fins operacionais, não seria capaz de gerar nenhuma reação semelhante. A prevalência dos mapas, desenhos técnicos, registros de ação da esquadra, tirou as pessoas da cena. Nas poucas estampas de acampamento, os indivíduos aparecem subordinados à escala das construções efêmeras. Nas imagens de batalha, o destaque é reservado aos oficiais. Os soldados foram apagados nesse registro a partir da opção feita pela natureza técnica das imagens publicadas³¹⁷.

Mesmo nas imagens satíricas e alegóricas, que não analisamos aqui, os soldados, quando representados, aparecem antes ou depois da guerra, mais do que durante seu desenrolar. Muitas charges trataram das “fugas para o mato”, em vias de evitar o alistamento compulsório, às quais não se pode deixar de notar referência às fugas de escravos. Outras mostraram a situação dos combatentes que voltavam estropiados do Paraguai. É famoso o desenho de Agostini que representa o soldado negro chegando em casa, condecorado pelo serviço que prestou à pátria, e encontrando sua mãe, escrava, sendo açoitada. Nenhuma dessas apresenta o soldado em ação, no que poderia demonstrar seu heroísmo.

³¹⁵ RISLEY, Ford. *Civil War Journalism*. Santa Barbara: Praeger, 2012.

³¹⁶ BROWNLEE, P., BURNS, S., DILLON, D., GREENE, D., STEVENS, S. *Home front: daily life in the Civil War North*. Chicago: University of Chicago Press, 2013. p. xx. Sobre a representação dos libertos pela imprensa ilustrada no contexto da Guerra Civil, ver ainda: KNOLES, Lucia. “The black image in the white northern mind”. In: *First hand Civil War Era drawings*. BOOKBINDER, J. and GALLAGHER, Sheila (orgs). Boston: McMullen Museum of art, 2009. pp. 75-114. KATZ, H e VIRGA, V. (eds). *Civil War sketch book*. New York: W.W Norton & Co., 2012. Especialmente capítulo 3, “Emancipation Blues”.

³¹⁷ José Murilo de Carvalho destaca, no mesmo sentido, o silenciamento imposto aos soldados, pela ausência de registros memoriais deixados por membros das patentes mais baixas das armas, motivado talvez por, além da falta de interesse e acesso aos meios editoriais, a alta taxa de analfabetos que compunham as fileiras do exército. Cf. CARVALHO, José Murilo. *Forças armadas e política no Brasil*. Rio de Janeiro: Zahar, 2005. pp. 183-186.

Além dos soldados, e com consequências talvez ainda mais graves ao suprimir o homem das cenas, quem também não aparece são os paraguaios. Fora das charges, depreciativas, não houve lugar para o registro do povo que foi dizimado pelo conflito. Para ser precisa, a *Vida Fluminense* publicou uma imagem enviada do fronte que registra uma família paraguaia sob o título “Tipos paraguaios”.

Imagem 73: Tipos paraguaios (*A Vida Fluminense*, n. 42. 17 de out. 1868. p. 496)

Publicada em outubro de 1868, quase quatro anos após o início da guerra, não é difícil perceber o anacronismo da cena que apresenta um registro bucólico de uma família no campo, à moda das estampas costumbristas³¹⁸. Não se tratava, certamente, de um flagrante captado pelo oficial que o ofereceu à revista, ainda que isso não seja informado na legenda. O correspondente desse material remeteu junto dele outros desenhos do que chamou de “curiosidades paraguaias”: algumas moedas, instrumentos de trabalho no campo, uma pia batismal “feita pelos primeiros jesuítas”. Registros do passado de um país que já não existia mais.

A opção por uma cobertura baseada em desenhos técnicos militares sanitizou a guerra. Na busca por retirar o caráter subjetivo das imagens, em uma produção decomposta e racionalizada em operações técnicas ordenadas, sucessivas, obrigatórias e simples para que fossem o mais

³¹⁸ Chama-se *costumbrismo* o movimento artístico que reflete os usos e costumes da sociedade, referindo-se a uma região ou país específico e a todo o seu folclore tradicional. Surgido na Espanha no final do século XVIII, o *costumbrismo* se expandiu para a América Hispânica, onde incorporou elementos locais, com destaque para os costumes dos gaúchos e indígenas.

próximo possível de um registro “do natural”, suprimiu-se o homem do foco. O evento apresentado através de mapas, vistas de alvos e torpedos dissecados escondeu os soldados brasileiros, em sua maioria pardos, negros, pobres; os soldados e o povo paraguaio; as condições precárias vividas nos acampamentos; as mortes inerentes ao conflito e aquelas provocadas por epidemias.

Além de não enquadrar os indivíduos na cena, a perspectiva dos desenhos militares reforçou a abstenção do observador, a quem foi oferecido um ponto de vista distanciado, seja a voos de pássaro ou do cesto do balão. Nas páginas das revistas ilustradas, a expressão “teatro da guerra”³¹⁹ teve a sua melhor tradução. Entre uma crítica e outra sobre as companhias líricas que se apresentavam no Alcazar³²⁰, a cobertura visual da guerra proporcionou aos leitores o lugar de espectadores passivos de um evento distante.

Por fim, uma última questão merece atenção: perceber quem eram os militares responsáveis por fornecer o material visual às revistas ilustradas. Como demonstramos ao longo da análise, os desenhos que ilustraram as atividades da guerra foram, majoritariamente, fruto da lavra de engenheiros e membros da armada. Esses oficiais receberam a instrução técnica que dispensaram na realização desses registros nas academias militares, que haviam passado por um processo recente de reformas voltadas à profissionalização da carreira das armas. O pensamento militar moderno formou uma classe dirigente tecnocrata, em oposição ao antigo regime que distribuía patentes como instrumento de prestígio e poder. São bem conhecidas e estudadas as consequências desse fato para a série de acontecimentos que resultariam, alguns anos depois, no golpe republicano de 15 de novembro de 1889.

O deslocamento dos desenhos técnicos militares de função, tirados das mesas de comando e levados para dentro das casas das elites fluminenses, carregou-os de novos sentidos. Da mesma forma que a mudança do ponto de vista altera a percepção de tempo transmitido por uma imagem, a opção por mostrar a guerra pela perspectiva militar fez correr mais rápido o tempo do Império.

³¹⁹ Ver nota 89 no presente capítulo.

³²⁰ O Alcazar Lyrique, idealizado e gerido pelo artista francês Joseph Arnaud, inaugurado em 1859, era o principal teatro do Rio de Janeiro na década de 1860, de forma que a referência aos espetáculos e artistas que se apresentavam lá eram constantes nas Revistas Ilustradas, destinadas antes de tudo à crítica de arte. Sobre o Alcazar ver: MENEZES, Lená. “(Re)inventando a noite: o Alcazar Lyrique e a cocote comédiénne no Rio de Janeiro oitocentista”. *Revista Rio de Janeiro*. n. 20-21, jan-dez. 2007. Pp. 73-91. Disponível em: <http://www.forumrio.uerj.br/documentos/revista_20-21/Cap-5-Lena_Menezes.pdf>. Acesso em: 28 de fev. de 2019.

Capítulo 2

Da paisagem à geografia: a Guerra do Paraguai como uma viagem pitoresca no álbum de desenhos de Alfredo Taunay

No paralelogramo de forças constituído pela natureza e pela nação, a diagonal é a guerra.

Walter Benjamin

A tão simpática quanto jocosa alcunha de “expedição das borboletas” marcou o primeiro esforço “genuinamente nacional” de exploração científica no Brasil. Embora o país fosse destino contumaz de viajantes desde o século XVI, servindo de fonte científica e imaginária para uma larga produção colonial de matriz europeia³²¹, foi apenas em 1856 que, a partir do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB), organizou-se a primeira expedição de caráter nacional³²². A “Comissão Científica de Exploração das Províncias do Norte”, a despeito da abrangência prevista pelo título, percorreu a província do Ceará entre os anos de 1859 e 1861³²³.

Em 1815, quando foi elevado a Reino Unido de Portugal, o Brasil abriu-se definitivamente ao interesse das missões científicas europeias. Ferdinand Denis (1798-1890), Auguste de Saint-Hilaire (1799-1853), Carl Friederich von Martius (1794-1868) e J. B. von Spix (1781-1826) conformam uma primeira geração de viajantes, determinantes na configuração da nacionalidade brasileira, forjada a partir da Independência, em 1822. Alexander von Humboldt (1769-1859), o mais destacado naturalista da primeira metade do século XIX, ainda que seja a

³²¹ Para uma análise crítica sobre a literatura de viagem produzida a partir do Brasil, ver: SUSSEKIND, Flora. *O Brasil não é longe daqui*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990; BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. *O Brasil dos Viajantes*. São Paulo: Metalivros; Salvador: Fundação Odebrecht, 1994; SCHWARCZ, Lília. “Ouvir, ver, ouvir dizer: relatos franceses sobre o Brasil”. In: *O sol do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. Para uma crítica histórica sobre as viagens científicas em território brasileiro, ver: MELLO-LEITÃO, C. *História das Expedições científicas no Brasil*. Rio de Janeiro: Companhia Editora nacional, 1941.

³²² A primeira expedição científica empreendida pela coroa portuguesa sobre o território brasileiro, nos tempos de colônia, foi capitaneada por Alexandre Rodrigues Ferreira (1756-1815) entre os anos de 1783-1792. Os apontamentos feitos durante a chamada *Viagem Filosófica* podem ser lidos em: FERREIRA, Alexandre R. “Diário da Viagem Filosófica pela Capitania de São José do Rio Negro”, *Revista do Instituto Histórico Geográfico Brasileiro*, vol. 70, 1888. Para uma análise sobre Alexandre Ferreira ver: SIMON, William J. *Scientific Expeditions in the Portuguese Overseas Territories (1783-1808)*. Lisboa: Instituto de Investigação Científica Tropical, 1983. Sobre a produção iconográfica resultante desta viagem ver ainda: FARIA, Miguel F. *A Imagem útil*. Lisboa: Universidade Autónoma de Lisboa, 2001.

³²³ Sobre a Comissão Científica de Exploração das Províncias do Norte, ver: BRAGA, Renato. *História da Comissão Científica de Exploração*. Fortaleza, Imprensa Universitária do Ceará, 1962. KURY, Lorelai (org.). *Comissão científica do Império, 1859-1861*. Rio de Janeiro: Andrea Jakobsson, 2009. ALEGRE, M. S. P. *Comissão das Borboletas: a ciência do Império entre o Ceará e a Corte (1856-1867)*. Fortaleza, Museu do Ceará/ Secult, 2003. LOPES, M. M. Mais vale um jegue que me carregue que um camelo que me derrube... lá no Ceará. *História, Ciências, Saúde – Manguinhos*. Rio de Janeiro, Fiocruz, volume III, março/junho 1996.

principal influência às formulações científicas desenvolvidas nesse período, foi impedido de explorar o território brasileiro durante sua viagem à América, empreendida entre 1804 e 1808.³²⁴

No entanto, foi sob o signo das formulações de Humboldt que se estabeleceu nesse momento uma nova forma de conhecer e representar a natureza, em que arte e ciência aparecem de forma indissociada. Esse movimento tem nos escritos de Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832)³²⁵, e mais tarde de John Ruskin (1819-1900)³²⁶, e nas pinturas de J. M. W. Turner (1755-1851) sua melhor expressão³²⁷. Tal transformação na forma de compreender a natureza impactará diversos campos de conhecimento.

Humboldt buscava a compreensão da totalidade orgânica da Terra e, nesse sentido, defendia que a única forma de representar a natureza em sua particularidade seria por meio de sua figuração artística. A apreensão do real pelos sentidos, seguido da elaboração racional, já não era suficiente. Humboldt defendia a necessidade de realizar-se também o caminho inverso, transformando o pensamento em sentimento através da expressão artística. A visão poética da natureza tornava-se uma exigência do saber científico³²⁸.

Pelo mesmo movimento, domínios material e simbólico amalgamavam-se. Não por acaso, o conquistador Simon Bolívar (1783-1830), líder dos processos de independência de diversos países da América do Sul, homenageou Humboldt em um poema que fez depois de subir o

³²⁴ Junto de Aimé Bonpland, Humboldt realizou uma expedição científica pelas Américas entre os anos de 1799 e 1804, período em que percorreu regiões da Venezuela, Cuba, Colômbia, Equador, Peru e México. Nessa ocasião, o naturalista foi impedido, por ordem da Corte portuguesa, de explorar o território do Brasil, sob acusação de espionagem. Desta viagem resultou a obra, publicada em quatro volumes: HUMBOLDT, von Alexander e BONPLAND, Aimé. *Reise in die aequinoctial-Gegenden des neues Continents*. Wien: Carl Gerold, 1844. Sobre Alexander von Humboldt ver, entre outros: WULF, Andrea. *A invenção da natureza*. São Paulo: Crítica, 2016.

³²⁵ Para uma análise crítica sobre Goethe e a pintura de paisagem ver, entre outros: MATTOS, Claudia V. (org.) *Goethe e Hackert. Sobre a pintura de paisagem*. Cotia: Ateliê Editorial, 2008.

³²⁶ RUSKIN, John. *Modern Painters*. (originais publicados entre 1843 e 1860) In: COOK, E. T.; WEDDERBURN, Alexander (Ed.). *The works of John Ruskin*. London: George Allen; New York: Longmans, Green, and Co., 1903-1912. (vols. 1-5) Para uma análise sobre a produção crítica de Ruskin aproximada à de Humboldt, ver: Alicia Lubowski-Jahn; "A Comparative Analysis of the Landscape Aesthetics of Alexander von Humboldt and John Ruskin", *The British Journal of Aesthetics*, Volume 51, Issue 3, 1 July 2011, Pages 321-333. Disponível em: <<https://doi.org/10.1093/aesthj/ayr017>>. Acesso em 28 de fev. de 2019.

³²⁷ Assim como Ruskin, Turner tinha uma compreensão da paisagem como um todo irreduzível, que não devia ser reduzida a sua transcrição literal, mas representada em sua essência. Cf: SCHAMA, 1996. SCHAMA, Simon. *Paisagem e memória*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. "Impérios verticais, abismos cerebrais" pp. 447-512

³²⁸ PIMENTA, Margareth A., "Em busca do sentimento de paisagem". *Caderno Metrôpole*. São Paulo, v. 18, n. 37, pp. 863-877, set/dez 2016. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/cm/v18n37/2236-9996-cm-18-37-0863.pdf>>. Acesso em: 28 de fev. de 2019.

Chimborazo, em 1822³²⁹. A conquista do mais alto cume da América³³⁰, celebrada em poema, representava seu domínio sobre o continente, ante a colonização espanhola e ante a natureza³³¹. Desde a fundação do IHGB, em 1838, as viagens científicas conformavam a metodologia principal de apreensão da realidade do país. Sob o selo e chancela da história natural, a classificação e o mapeamento do Império se deram a partir das informações obtidas através destas viagens exploratórias, que permitiam a formulação de ontologias identitárias sobre cada região e, principalmente, sobre a nacionalidade brasileira³³².

Coube a um naturalista estrangeiro, sócio correspondente do instituto, criar a fórmula pela qual a história do Brasil deveria ser contada. É de autoria do naturalista bávaro Carl Friederich von Martius (1794-1868)³³³ o ensaio vencedor do concurso promovido em 1844 pelo IHGB sobre “Como se deve escrever a história do Brasil”.³³⁴ A tese de Martius parte de um modelo de história engrandecedora e centrava-se no papel das três raças formadoras do Brasil (branca, negra e vermelha, em seus termos), no que coadunava com os interesses e necessidades do Império. Martius defendia a existência de uma hierarquia entre as raças, pela qual o “caudaloso rio branco” deveria absorver as influências trazidas pelos “afluentes negro e vermelho”. Não passa despercebida a opção pela metáfora fluvial utilizada na designação da brasilidade.³³⁵

Definido como estabelecimento científico e cultural, o IHGB era, sobretudo, comprometido com um saber oficial, enaltecedor e a serviço do Império. Dessa forma, a construção de uma narrativa histórica da nação estava articulada com o esforço de manutenção da unidade

³²⁹ Trata-se do poema “Mi delirio sobre el Chimborazo”, escrito em 1822, em que Bolívar mistura a sensação de euforia causada pelo ar rarefeito àquela fruto da conquista da libertação do jugo colonial. O poema pode ser lido em:

<<http://dept.sfcollege.edu/HFL/hum2461/lecturenotes/19centuryfile/documents/Chimborazo.pdf>>. Acesso em: 28 de fev. de 2019.

³³⁰ Chimborazo é um vulcão localizado na cidade de mesmo nome, no Equador. Com 6267 metros de altitude, é considerado o ponto mais alto da terra se medido desde o centro do planeta.

³³¹ Mary Pratt propõe uma leitura deste poema de Bolívar a partir da crítica pós-colonial. Cf: PRATT, Mary. *Imperial eyes*. Londres: Routledge, 2007, p. 178.

³³² FERREIRA, Lúcio Menezes. Ciência nômade: o IHGB e as viagens científicas no Brasil imperial. *Hist. cienc. saúde- Manguinhos*, Rio de Janeiro, v. 13, n. 2, p. 271-292, jun. 2006. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/S0104-59702006000200005>>. Acesso em 28 de fev. de 2019.

³³³ Carl Friederich von Martius compôs a comitiva austríaca, que acompanhou a vinda da Imperatriz Leopoldina na ocasião de seu casamento com o Príncipe D. Pedro. Ele permaneceu no Brasil entre 1817 e 1820, período em que viajou por regiões do Norte, Nordeste e Sudeste do território recolhendo espécies e informações botânicas que seriam compiladas na monumental obra *Flora Brasiliensis*, publicada em conjunto com os demais membros da missão, entre 1840 e 1906. Além de sua atuação como botânico, Martius é considerado um dos precursores da etnologia brasileira pelo seu esforço de classificação das nações indígenas do país.

³³⁴ Cf: Von Martius, Karl Friedrich, e Rodrigues, José Honório. “Como se deve escrever a História do Brasil.” *Revista De História De América*, no. 42, 1956, pp. 433-458. Disponível em: <www.jstor.org/stable/20137096>. Acesso em: 28 de fev. de 2019.

³³⁵ SCHWARCZ, 1998. Op. Cit. pp. 111-3.

territorial. Conformaram a agenda do instituto as questões de definição de fronteiras, esta premente desde os tempos do Brasil Colônia, e de história natural, sob o que ficavam subentendidos os debates raciais, até o momento de eclosão da Guerra do Paraguai³³⁶.

A expedição do Ceará ocorreu nos marcos da expansão imperialista em curso em meados do XIX, que exigia a ampliação dos domínios naturais e territoriais³³⁷. O caráter nacional da expedição tornava-se, de alguma maneira, definidor de seu sentido. O território brasileiro não devia mais se prestar aos interesses exóticos, materializados em gabinetes de curiosidade estrangeiros³³⁸, mas sim ser explorado a serviço do progresso do país. Da mesma forma, exigia-se que as narrativas nacionais fossem agora redigidas por uma pena nativa. Nesse esforço, para a montagem da Comissão, presidida por Francisco Freire Alemão, o IHGB se apoiou nas instituições artísticas e científicas do Império, como Academia Imperial de Belas Artes, Museu Nacional, Escola Central, Observatório Astronômico.

O Ceará foi escolhido como destino inaugural da viagem devido à crença de que seu território guardava riquezas minerais caras à indústria nascente³³⁹. Ao mesmo tempo, e sem prejuízo, a Comissão Científica buscava fixar simbolicamente a singularidade nacional brasileira, a partir dos preceitos românticos indigenistas em voga³⁴⁰. Para isso, o poeta Antônio Gonçalves Dias (1823-1864) foi escolhido como o chefe da “seção etnográfica e de narrativa histórica”³⁴¹, tarefa em que foi auxiliado por Manoel Araújo Porto-Alegre (1806-1879)³⁴². O pintor José dos Reis

³³⁶ SCHWARCZ, 1993. Op. Cit. Especialmente capítulo 4: “Os institutos históricos e geográficos: Guardiões da história oficial”. pp. 99-141.

³³⁷ HOBBSBAWM, Eric. *A era do capital (1848-1875)*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2013.

³³⁸ Cf. FRANÇOZO, Mariana de C. *De Olinda a Holanda. O gabinete de curiosidades de Nassau*. Campinas: Ed. Unicamp, 2014.

³³⁹ BRAGA, 1962. Op. Cit.

³⁴⁰ No Brasil, o ideário romântico fixa-se no deslocamento dos pressupostos históricos que haviam assentado seu congênere europeu. Ao interagir com uma realidade social própria, o romantismo brasileiro conforma uma ideia singular, a partir de uma relação dialética entre importação e apropriação de ideias, como afirma Roberto Schwarz. SCHWARZ, R. *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. 5ª ed. São Paulo: Livraria Duas Cidades/ Editora 34, 2000. Sobre o romantismo brasileiro, ver, ainda: RICUPERO, Bernardo. *O romantismo e a ideia de nação no Brasil (1830-1870)*. São Paulo: Martins Fontes, 2004. SCHWARCZ, 1998. Op. Cit. Capítulo 7. CÂNDIDO, Antônio. *Formação da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2009, p. 330.

³⁴¹ Seus trabalhos foram divididos em cinco seções, a saber: Etnográfica e de Narrativa da Viagem, chefiada por Gonçalves Dias com auxílio de Manoel Araújo-Porto Alegre; Botânica, chefiada por Francisco Freire Alemão; Geológica e Mineralógica, a cargo de Guilherme Capanema; Zoológica, coordenada por Manuel Ferreira Lagos; Astronômica e Geográfica, sob a responsabilidade de Giacomio Raja Gabaglia. Cf. BRAGA, 1962. Op. Cit.

³⁴² Gonçalves Dias, Manoel Araújo Porto-Alegre e Francisco Torres Homem foram criadores da revista *Nitheroy*, em 1836, que apesar da curta existência (sua publicação se limitou a dois números), é apontada como um dos marcos da instauração do romantismo no Brasil. Sobre a revista *Nitheroy* ver: *Nitheroy, revista brasiliense*. São Paulo: Academia Paulista de Letras, 1978. CÂNDIDO, Antônio. *Formação da literatura brasileira*. Belho Horizonte: Itatiaia, 1981. Porto-Alegre teria ainda um papel decisivo na formação imagética do mito indianista, quando de sua atuação como diretor da Academia Imperial de Belas Artes, entre 1854 e 1857. Sobre isso, ver: SQUEFF, Leticia. *O Brasil nas letras de um pintor: Manoel de Araújo Porto Alegre (1806-1879)*. Campinas: Unicamp, 2004.

Carvalho (1798-1892), professor de desenho da Escola da Marinha formado pela mesma Academia Imperial de Belas Artes de que Porto-Alegre fora diretor (1854-1857), acompanhou a expedição como responsável pelo registro gráfico dos trabalhos³⁴³.

A proposta de criação da Comissão Científica, formulada pelo sócio perpétuo Manuel Ferreira Lagos, surgiu a partir da crítica à obra de Francis de Castelnau (1812-1880), *Expédition dans les parties centrales de l'Amérique du Sud...*. Fruto de uma viagem realizada entre 1843 e 1847, a publicação estaria “inçada de incorreções tocantes ao Brasil” que, no juízo de Lagos, só poderiam ser corrigidas a partir de um trabalho de mesma monta realizado por um corpo científico eminentemente brasileiro. Antes disso, na ocasião do 5º aniversário do IHGB, em 1843, o cônego Januário da Cunha Barbosa (1780-1846), secretário inaugural do IHGB e grande responsável pelos primeiros anos de funcionamento da instituição, defendeu³⁴⁴ a necessidade de se organizarem a partir do instituto “novas viagens filosóficas”, em referência que remonta aos empreendimentos patrocinados pela Coroa portuguesa no final do século XVIII.³⁴⁵ Apoiada prontamente por Pedro II, a empresa começou, então, a se formar.

A expedição foi marcada por polêmicas desde a fase preparatória. Da importação de camelos para substituir as mulas como meio de transporte a acusações de comportamento sexual pouco ortodoxo por parte dos pesquisadores, que rendeu o menos simpático apelido de “Comissão de defloramento”, o empreendimento científico foi logo desacreditado pela Corte. Sem trazer os resultados esperados, ainda que uma grande quantidade de materiais tenha sido recolhida e enviada ao Museu Nacional, conformando importante coleção, a Comissão encerrou seus

MIGLIACCIO, Luciano. “O século XIX”. In: *Catálogo Mostra do Redescobrimento Arte do século XIX*. São Paulo: Fundação Bial, 2000.

³⁴³ Sobre a produção de José dos Reis Carvalho a partir da Expedição do Ceará, ver: ALVES, C. J. *Ciência e arte em José dos Reis Carvalho: a pintura na Comissão Científica de Exploração do Ceará (1859-1861)*. Dissertação de mestrado, São Paulo, PUC-SP, 2006.

³⁴⁴ Relatório lido no ato de solenidade do 5º aniversário do IHGB. *Revista do IHGB*, Tomo V, 1843. p. 9 do suplemento.

³⁴⁵ O termo “viagem filosófica”, utilizado pelo secretário do IHGB, faz referência, mais especificamente, ao empreendimento desenvolvido por Alexandre Rodrigues Ferreira (1756-1815), quando percorreu o interior da Amazônia até o Mato Grosso, entre 1783 e 1792, no que resultou em uma das mais importantes obras naturalistas luso-brasileiras. Sobre a “Viagem Filosófica” de Alexandre Ferreira, ver, entre outros: FERREIRA, Alexandre R. “Diário da Viagem Filosófica pela Capitania de São José do Rio Negro”, *Revista do Instituto Histórico Geográfico Brasileiro*, vol. 70, 1888. Para uma análise sobre Alexandre Ferreira, ver: SIMON, William J. *Scientific Expeditions in the Portuguese Overseas Territories (1783-1808)*. Lisboa: Instituto de Investigação Científica Tropical, 1983. CARVALHO, J. C. M. *Viagem filosófica pelas capitanias do Grão-Pará, Rio Negro, Mato Grosso e Cuiabá (1783-1793): uma síntese no seu bicentenário*. Belém: Museu Paraense Emílio Goeldi, 1983. Sobre a produção iconográfica resultante desta viagem, ver, ainda: FARIA, Miguel F. *A Imagem útil*. Lisboa: Universidade Autónoma de Lisboa, 2001.

trabalhos precocemente, antes mesmo de a publicação dos relatórios de cada seção ser concluída.

Além da desafortunada experiência inaugural, a guerra contra o Paraguai viria a desarticular novas iniciativas oficiais de exploração científica, ao monopolizar a atenção e o orçamento do Império entre dezembro de 1864 e março de 1870. A exceção se daria a uma ação de caráter militar, caso da Expedição ao Mato Grosso, empreendida como parte dos esforços de guerra.

2.1 A expedição militar ao Mato Grosso como uma “viagem pitoresca”

Alfredo d’Escragnolle Taunay (1843-1899)³⁴⁶ era estudante da Escola Militar da Praia Vermelha, onde buscava a formação de engenheiro, quando foi arregimentado para compor as fileiras que seguiriam em expedição rumo ao Mato Grosso, como parte dos esforços da guerra contra o Paraguai, em março de 1865. Taunay³⁴⁷ ingressou na Escola Militar em 1859, em regime de externato. Em 1863, graduou-se bacharel em matemática, caminho pelo qual evitou os pesados treinamentos destinados aos soldados de artilharia, e, desde então, estudava para formar-se engenheiro e teve, como já dito, sua formação interrompida no segundo ano do curso por conta do estopim da guerra, que mobilizou todos os integrantes das Forças Armadas. Taunay compôs a Comissão de Engenheiros da Expedição cuja missão era explorar a região oeste do Brasil, com vias a planejar uma possível ocupação do Paraguai pela fronteira do Rio Apa, no Mato Grosso. A campanha militar se desenrolava na região do Prata desde dezembro de 1864. Aproveitando-se da mobilização brasileira concentrada no sul do país, por conta da

³⁴⁶ Alfredo Maria Adriano d’Escragnolle Taunay nasceu em São Cristóvão, no Rio de Janeiro, no dia 22 de fevereiro de 1843. Filho de Félix Émile Taunay e de Gabriela Herminia d’Escragnolle Taunay, é parte da primeira geração dessas famílias a nascer no Brasil. Estudou no Colégio Pedro II, onde em 1858 concluiu o curso de Humanidades. Em 1861 ingressou no Exército Imperial, no 4º batalhão de Artilharia. Em 1863 formou-se em Ciências Físicas e Matemática na Escola Militar e ingressou no curso de Engenharia Militar. Em 1865, Taunay foi incorporado à Comissão de Engenheiros, anexa ao Corpo Expedicionário que seguiu para a província de Mato Grosso, onde permaneceu até julho de 1867. Em 1869 foi convidado pelo Conde d’Eu, comandante das forças brasileiras em operação no Paraguai, para voltar ao front, dessa vez como responsável por redigir o “Diário do Exército”, que em 1870 foi reproduzido em livro do mesmo nome. Terminada a guerra, Taunay foi promovido a Capitão e retornou ao curso de Engenharia Militar. Em 1872, ingressou na vida política. Neste mesmo ano publica “Inocência”, que é considerado seu principal romance. Foi um dos fundadores da Academia Brasileira de Letras e da Academia Brasileira de Música. Foi oficial da Ordem da Rosa, Cavaleiro da Ordem de São Bento, da Ordem de Aviz e da Ordem de Cristo. No dia 6 de setembro de 1889, recebeu de D. Pedro II o título de Visconde, com honras de grandeza. Neste mesmo ano, após o golpe republicano, afastou-se do Senado. Durante a República, sua atividade pública se deu sobretudo como membro da Sociedade de Imigração. Visconde de Taunay faleceu no Rio de Janeiro, no dia 25 de janeiro de 1899.

³⁴⁷ O uso da simples notação “Taunay” se referirá, nesse texto, sempre a Alfredo d’Escragnolle, personagem que perseguiremos pelas próximas páginas. Quando fizermos referência a outros membros de sua família destacaremos o prenome.

intervenção do Império no conflito civil uruguaio³⁴⁸, em janeiro de 1865, o Paraguai invadiu a província do Mato Grosso por dois flancos, sem encontrar qualquer tipo de resistência. Foi para fazer frente a essa invasão e para planejar um possível contra-ataque, que o Império brasileiro destacou a expedição militar de reconhecimento àquele estado.

A Expedição Militar ao Mato Grosso empreendida como parte dos esforços de guerra, entre os anos de 1865 e 1867, não chegou a cumprir papel relevante no conflito. Ao longo dos dois anos de viagem pelo interior do Brasil, as tropas não participaram de nenhuma batalha. O objetivo primeiro da coluna era relatar ao Ministério da Guerra as condições do terreno, para o planejamento de uma possível ação, que nunca ocorreu. Acima de tudo, tinham a tarefa de delimitar o território e reafirmar as fronteiras nacionais, que haviam sido corrompidas pela invasão paraguaia à província do Mato Grosso. Daí a relevância dada à Comissão de Engenheiros nesta expedição, responsáveis pelas tarefas de notação cartográfica e levantamento de plantas diversas.

Alfredo Taunay era membro de uma prestigiosa família do círculo de Pedro II e, graças a sua condição social e financeira, gozou de pequenos privilégios ao longo de toda a formação na Escola Militar³⁴⁹. Sua participação no conflito como membro da Comissão de Engenheiros na Expedição ao Mato Grosso, e não destacado para a artilharia a pé onde era assentado, deu-se através de assertivas feitas diretamente entre seu pai, Félix-Émile, e o Ministro da Guerra, Henrique Beaurepaire-Rohan (1812-1894), de quem era primo.³⁵⁰ Além disso, o chefe da comissão de engenheiros, segundo conta Taunay, teria lhe seduzido com a promessa de “viajar

³⁴⁸A chamada “Campanha Oriental” ocorreu entre 10 de agosto de 1864 e 20 de fevereiro de 1865 e foi precursora da guerra contra o Paraguai. O Império brasileiro e o governo da Argentina apoiaram a insurreição do partido colorado uruguaio, liderado por Venâncio Flores, contra o então presidente Bernardo Berro, eleito por uma coalizão. Berro recebeu apoio do Paraguai e da oposição argentina. Nem o Brasil nem a Argentina declararam guerra ao Uruguai, mas seus exércitos atuaram nesse país, ajudando os insurretos “colorados”, de forma a forçar a capitulação do presidente Berro, ocorrida em 20 de fevereiro de 1865. Com Flores à frente do governo uruguaio, em 1º de maio de 1865 foi assinado o tratado da Tríplice Aliança que formalizou o estado de guerra destes três países contra o Paraguai. Cf: DORATIOTO, 2002, Op. Cit. pp. 52-57.

³⁴⁹ Taunay formou-se bacharel em regime de internato, condição permitida a poucos, e quando foi obrigado a internar-se para concluir sua formação de engenheiro, gozou de regalias como mobiliário especial comprado pelo pai, colcha especial para a cama e a entrada no alojamento franqueada a Gregório “o preto da casa, que ia todas semanas levando roupa lavada e engomada e gulodices enviadas pela minha mãe.” TAUNAY, Alfredo. *Memórias do Visconde de Taunay*. São Paulo: Edições Melhoramentos, 1948. p. 85

³⁵⁰ Além da relação direta de parentesco com o Ministro da Guerra, Félix-Émile Taunay gozava de proximidade pessoal com Pedro II, de quem fora tutor desde 1835, o que lhe propiciava esse tipo de intervenção. Cf: COSTA, Wilma P. “Taunay, Taunays: territórios imaginários e escrita da nação”. In: *Cultura e poder entre o Império e a República (1822-1930)*. São Paulo: Alameda, 2018. pp. 120. Henrique Beaurepaire-Rohan era conhecedor da região do Mato Grosso. Como Engenheiro militar, Beaupaire foi designado, em 1843, para servir na comissão militar de exploração e levantamento do Rio Paraguai, permanecendo no Mato Grosso por quase três anos. Sobre essa viagem publicou *Anais de Mato Grosso, um ordenamento cronológico (1718-1824)*, apresentando os principais fatos históricos da Província, com base em suas pesquisas e anotações.

por todo o interior do Brasil e, com todas as demoras obrigadas, quando chegarmos à zona do Apa a guerra com certeza estará mais do que acabada”³⁵¹.

Ou seja, a Comissão de Engenheiros da Expedição ao Mato Grosso tinha, até segunda ordem, uma natureza distinta das operações de que se desenrolavam na região do Prata, de confronto direto com o inimigo. Era antes voltada à prática exploratória, mais assemelhada nisto às comissões científicas do que a um empreendimento bélico. Ainda assim, as coisas não se deram sem dificuldades para as tropas que cruzaram o sertão do Brasil de São Paulo à fronteira paraguaia. A viagem ao interior do Brasil na qual Taunay embarcara transformou-se, ao longo de dois anos, em uma epopeia malfadada que entraria para os anais da guerra (e da literatura brasileira) com a alcunha de “Retirada de Laguna”³⁵². Sem ter como prever as dificuldades vindouras, foi pela viagem e não pelos auspícios de guerra que Taunay partiu do Rio de Janeiro, no primeiro dia de abril de 1865.

No relatório oficial sobre os trabalhos da comissão de engenheiros, da qual participou, apesar de ainda não ter se formado, graças aos já citados privilégios de que gozava, Taunay conta que, na saída do Rio de Janeiro, eles levavam “seis caixões de instrumentos próprios para trabalhos de campanha e grande material de pás, picareta e alviões”. E detalha as funções dos oficiais que a compunham, assim descritas:

[...] ficando o capitão Lago e primeiro-tenente Barbosa de estudar os rumos da estrada a percorrer, as direções das montanhas, etc; o primeiro tenente Chichorro da Gama, as observações mineralógicas e botânicas das diversas zonas; os tenentes Catão e Fragoso, das indicações sobre correntes de águas, confluente, afluentes e nascentes, etc., informações todas essas que o segundo-tenente Taunay devia reunir para redigir o relatório geral, o que era pelo chefe aprovado e assinado.³⁵³

A descrição das atribuições de cada um dos engenheiros militares, conforme feita por Taunay, deixa claro o caráter exploratório dado à Comissão. Notação topográfica voltada à análise das condições de deslocamento; observação mineralógica, botânica e hidrográfica para avaliação de potencialidades do território. Ao jovem 1º tenente, ainda não graduado, caberia o papel de

³⁵¹ TAUNAY, 1948. Op. Cit., p. 92.

³⁵² Esse é o título do livro em que Taunay relata a fase final da expedição ao Mato Grosso, a partir do avanço das tropas sobre o território paraguaio em abril de 1867, até o retorno ao território brasileiro, quase dois meses depois. Laguna é o nome da fazenda, no Paraguai, onde se deram os primeiros enfrentamentos entre os dois exércitos. A primeira edição da obra foi lançada em 1871, em francês, sob o título *La retraite de Laguna*. Sua versão em português, traduzida por Ramiz Galvão, foi publicada em 1874. O livro tornará esse episódio célebre na história da Guerra do Paraguai e levará à fama seu autor.

³⁵³ Relatório Geral da Comissão de Engenheiros (1867). *Revista do IHGB*, XXXVII, Tomo 2, 1874, p. 82.

redigir o relatório dando conta do desenvolvimento dos trabalhos, a ser enviado regularmente para o comando do exército, na corte.

Antes de embarcar rumo ao interior do país como membro do exército, Taunay assumiu outros tantos e diferentes compromissos para a viagem. Seu pai, Félix-Émile Taunay (1795-1881), lhe ofertou um caderno, logo antes de sua partida, sob a determinação expressa de que Alfredo registrasse em desenhos as “paisagens e os melhores pontos de vista que fosse encontrando em viagem”³⁵⁴. Em termos parecidos, a revista *Semana Ilustrada* anunciou, na edição de 2 de abril de 1865, que a referida comissão de engenheiros foi por eles equipada com “uma máquina [fotográfica] e as necessárias preparações a fim de tirar vistas de tudo o que possa haver de interessante”. No mesmo anúncio, prometia publicar as estampas acompanhadas das “necessárias descrições”³⁵⁵. Relatórios oficiais para o comando do exército, notícias e fotos para a imprensa, cartas e desenhos para o pai. Eram muitas as tarefas com as quais se comprometeu Taunay em sua empreitada ao sertão do Mato Grosso.

Do caderno e das instruções que Alfredo recebeu do pai, não se podem dizer de nenhuma maneira ingênuos. Félix-Émile Taunay foi professor da cadeira de pintura de paisagem na Academia Imperial de Belas Artes (AIBA) por quase 30 anos (1824-1851), instituição da qual foi também diretor (1834-1854)³⁵⁶. Por sua vez, Félix era filho de Nicolas-Antoine Taunay (1755-1830), pintor de paisagem e história³⁵⁷, integrante da colônia de artistas franceses que aportou no Brasil em 1816, com fins de criar no país uma instituição voltada à formação artística na corte de Dom João VI.³⁵⁸ Como lentes da cadeira de paisagem da AIBA, tarefa em que Félix substituiu seu pai Nicolas³⁵⁹, pode-se afirmar que essas duas gerações de “Taunays”

³⁵⁴ TAUNAY, 1948. Op. Cit. p. 301. Além da referência feita em suas *Memórias*, há na primeira folha do álbum a inscrição: “29 março 1865 / álbum dado por meu pai.”

³⁵⁵ “Aviso aos nossos assinantes”. *Semana Ilustrada*, n. 225. 2 de abril de 1865, p. 7.

³⁵⁶ Sobre Félix-Émile Taunay, a pintura de paisagem e as reformas que implementou na Academia Imperial de Belas Artes, ver: DIAS, Elaine. *Paisagem e Academia*. Campinas: Ed. Unicamp, 2009.

³⁵⁷ Sobre Nicolas-Antoine Taunay e os primeiros anos da colônia artística francesa no Brasil, ver: SCHWARCZ, Lília M. *O sol do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

³⁵⁸ Sobre a colônia de artistas franceses aportados em 1816, ver também: DUQUE, Gonzaga. *A arte brasileira*. Campinas: Mercado de Letras, 1995. MIGLIACIO, Luciano. *Mostra do Redescobrimento. Século XIX*. São Paulo: Fundação Bienal, 2000. TAUNAY, Afonso. *A Missão artística de 1816*. Brasília: Ed. UnB, 1983. Sobre a criação e a história da Academia Imperial de Belas Artes ver ainda: MORALES DE LOS RIOS FILHO, Adolfo. O ensino artístico. Subsídio para a sua história. Um capítulo: 1816-1889. In: *Anais do terceiro congresso de história do Brasil*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1942 e PEREIRA, Sônia Gomes (org). *185 anos de Escola de Belas Artes*. Rio de Janeiro, EBA/ UFRJ, 2001-2002.

³⁵⁹ Ainda que Nicolas-Antoine Taunay tenha sido nomeado como 1º professor da cadeira de paisagem da Academia, ele foi embora do Brasil antes de exercer tal função, no que coube então a seu filho Félix-Émile Taunay. Cf. DIAS, 2009. Op. Cit e SCHWARCZ, 2008. Op. Cit.

foram os artífices, cada um a seu tempo e seus modos, da representação pictórica da natureza transformada em paisagem histórica no Brasil³⁶⁰.

O romantismo brasileiro, em suas diversas expressões artísticas, redesenhou “a natureza e seus naturais”, de forma que a pintura de paisagem ganhou status de pintura de História como definidora da imagem da nação. A construção da identidade nacional, operada, sobretudo, durante o Segundo Reinado, elegeu a natureza tropical como símbolo de uma “nacionalidade essencial”, como mostra Lilia Schwarcz³⁶¹. Não passa despercebido que dois diretores da AIBA, em anos consecutivos, foram justamente pintores de paisagem: Félix-Émile Taunay, entre 1834 e 1854, e Manuel Araújo Porto-Alegre, de 1854 a 1857.

Ao equipar o filho com instrumentos de desenho e encomendar-lhe o registro “dos melhores pontos de vista”, o artista Félix demonstra depositar expectativas de alcançar paisagens que não lhe seriam acessíveis por outros meios. A oportunidade de explorar o sertão do país, dada ao jovem engenheiro militar em tempos de guerra poderia servir para aguçar nele o ofício artístico, ou, ao menos, para municiar o pai com vistas de rincões nunca pintados por pincéis treinados pela Academia.

O título e o caráter que Alfredo deu a seu álbum de desenhos remetem, porém, a outra tradição estética. Na folha de rosto do caderno, vê-se, na metade superior, o desenho de duas igrejas, seguido de sua identificação. Na metade baixa da folha, em caligrafia ornamentada e colorida, aparece a inscrição “Viagem pitoresca a Matto Grosso”.

³⁶⁰ Para uma análise da pintura da paisagem sob a chave política no Brasil oitocentista, ver: MATTOS, Cláudia V. “Política da paisagem: arte e crítica ambiental no Brasil do século XIX”. In: *Anais do XXXII Colóquio do CBHA*. Brasília: CBHA, 2012. pp. 1577-90.

³⁶¹ SCHWARCZ, L. (2003). “A natureza como paisagem: imagem e representação no Segundo Reinado”. *Revista USP*, (58), 6-29. Disponível em: <<https://doi.org/10.11606/issn.2316-9036.v0i58p6-29>>. Sobre isso, ver também, da mesma autora: SCHWARCZ, L. 1998 Op. Cit. e _____ (2014). “Lendo e agenciando imagens: o rei, a natureza e seus belos naturais” *S. Sociologia & Antropologia*, 4(2), 391-431. Disponível em: <<https://dx.doi.org/10.1590/2238-38752014v425>>. Acesso em 28 fev. 2019.

Imagem 74: Folha de rosto: *Viagem Pitoresca ao Matto Grosso*. (Alfredo Taunay).

“Viagem pitoresca” é uma qualificação recorrente nos títulos dos álbuns de viajantes desde o século XVIII³⁶². Assim foram, por exemplo, intituladas as afamadas obras de Jean-Baptiste Debret (1768-1848)³⁶³ e de Johann Moritz Rugendas (1802-1858)³⁶⁴, feitas a partir de suas impressões sobre o Brasil. Para falar de uma publicação mais próxima ao contexto retratado, em 1863 veio a lume *Viagem pitoresca pelos rios Paraná, Paraguai....*³⁶⁵ do italiano Bartolomé Bossi (1812-1890), resultado de sua expedição à mesma província de Mato Grosso para a qual Taunay agora se destinava. Mais do que um denominador comum, o “pitoresco” assume, nesse momento, o sentido de uma forma específica de aprender a realidade a partir da ciência e mediada pela arte, tornando-se uma categoria estética associada aos artistas viajantes³⁶⁶.

Derivado do italiano *pittresco*, o termo refere-se a algo digno de ser pintado ou que se assemelha a uma pintura. Como gênero, tratava-se de uma categoria estética que se opunha ao conceito de sublime. Com o tempo, o termo seria associado ao tema da nacionalidade, pois

³⁶² DUBBINI, Renzo. *Geography of the Gaze. Urban and Rural Vision in Early Modern Europe*. Chicago: The University of Chicago Press, 2002.

³⁶³ DEBRET, J.B. *Voyage pittoresque et historique au Brésil*. Paris: Firmin Didot Frères, 1834-1839.

³⁶⁴ RUGENDAS, J. M. *Voyage pittoresque dans le Brésil*. Paris: Engelmann & Cie., 1835.

³⁶⁵ BOSSI, Bartolomé. *Viaje pintoresco por los ríos Paraná, Paraguai, San Lorenzo, Cuyabá y el Arino tributario del grande Amazonas; con la descripción de la provincia de Mato Grosso bajo su aspecto físico, geográfico, mineralógico y sus producciones naturales*. Paris: Libreria Parisiense / Dupray de la Mahérie, 1863. Edição em português: BOSSI, Bartolomé. *Viagem pitoresca pelos rios Paraná, Paraguai, São Lourenço, Cuiabá e o Arinos, tributário do grande Amazonas: com a descrição da província de Mato Grosso em seu aspecto físico, geográfico, mineralógico e seus produtos naturais*. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2008.

³⁶⁶ DINER, Pablo. “A viagem pitoresca como categoria estética e a prática de viajantes”. *Revista Porto Arte*. Porto Alegre, v. 15, n. 25, novembro/2008. Pp. 59-73. Disponível em: <<https://doi.org/10.22456/2179-8001.10529>>.

revelava a paisagem pelo que ela tinha de distintiva, trazendo à tona, pela observação da natureza, elementos de identidade³⁶⁷.

Se o pai e o avô eram expoentes da pintura de paisagem, que ganhava importância nas academias, associada ao discurso das nacionalidades, dois dos tios de Alfredo possuíam renome na literatura de viagem. Hippolyte Taunay (1793-1864) foi o único dos cinco irmãos³⁶⁸ a deixar o Brasil. Naturalista de formação, no seu retorno a Paris, em 1821, publicou, em parceria com Ferdinand Denis, um relato histórico sobre o Brasil em seis tomos, ilustrado com desenhos de sua autoria.³⁶⁹ A associação mais imediata entre a família Taunay e a literatura de viagem se dá, porém, pela memória de Aimé-Adrien Taunay (1803-1828). O caçula da família foi desenhista da chamada ‘Expedição Langsdorff’, que percorreu o interior do Brasil entre 1824 e 1829, chefiada por um naturalista alemão de mesmo nome e financiada pelo império russo³⁷⁰. Marcada por uma série de contratempos, a expedição se encerrou precocemente após a morte de Adrien por afogamento no rio Guaporé, em Mato Grosso, e o colapso nervoso que acometeu Langsdorff, como consequência de uma “doença tropical”. A morte trágica de Adrien, ocorrida no mesmo cenário para o qual Alfredo retornava, quase 40 anos depois, deixou marcas profundas na família Taunay³⁷¹.

Frente a tais prerrogativas de tradição e expectativas familiares, dá-se outro peso ao caderno que Taunay levava consigo na bagagem rumo ao interior do Mato Grosso. A ele somavam-se ainda a

³⁶⁷ SCHWARZ, 2008, p. 119.

³⁶⁸ Além dos citados (Félix-Émile, Aimé Adrien e Hippolyte), completam a prole que acompanhou Nicolas-Antoine e a esposa na viagem ao Brasil em 1816, o primogênito Charles-Auguste (1791-1867), que fundou no Rio de Janeiro um jornal editado em francês, *Messenger du Brésil*, com circulação entre os anos de 1831 e 1834 e colaborou com jornais brasileiros como o *Jornal do Commercio*; e Theodore-Marie Taunay (1797-1881), que foi um importante militante abolicionista e ocupou o posto de cônsul da França no Rio de Janeiro por quatro anos.

³⁶⁹ TAUNAY, H.; DENIS, F. *Le Brésil, ou, Histoire, mœurs, usages et coutumes des habitants de ce royaume*. Nepveu: De L'imprimerie de Pillet Ainé, 1822. Disponível em: <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k377553m>>. Acesso em 28 de fev. de 2018.

³⁷⁰ Antes de compor a comissão Langsdorff em viagem ao interior do Brasil, Adrien já havia acompanhado, também como desenhista, a expedição de circunavegação capitaneada por Louis Claude de Saulces de Freycinet, que durou dois anos e, entre outras dificuldades, enfrentou um naufrágio nas Ilhas Maldivas. Sobre a Expedição Langsdorff, ver: *Expedição Langsdorff ao Brasil 1821-1829: aquarelas e desenhos de Taunay*. Tradução Marcos Pinto Braga, Brian Hazlehurst, Peter Young. Texto Boris Komissarov, Luiz Emygdio de Mello Filho. Rio de Janeiro: Alumbamento/Livroarte, 1988. SILVA, Danuzio Gil Bernardino da (org.). *Os diários de Langsdorff*. Campinas: Associação Internacional de Estudos Langsdorff; Rio de Janeiro: Ed. Fiocruz, 1997. MANIZER, Guenrikh G. *A Expedição do Acadêmico G.I. Langsdorff ao Brasil (1821- 1828)*. São Paulo: Companhia editora nacional, 1967.

³⁷¹ Félix-Émile e Theodore-Marie, entre outras manifestações de apreço à memória do irmão, publicaram um livro de poemas em sua homenagem intitulado “Manifestações de pesar pela morte de Adriano. Poesias de seus irmãos”. Por sua vez, Alfredo Taunay renova o culto ao tio Adrien no livro *A cidade do ouro e das ruínas*, texto publicado pela primeira vez em 1891. Cf. MARETTI, Maria L. *O Visconde de Taunay e os fios da memória*. São Paulo: Ed. Unesp, 2006. Pp. 166-67. COSTA, Wilma P. “Escavando ruínas: memória, fronteira e escrita da história na narrativa e Alfredo Taunay”. *História da historiografia*. Ouro Preto, n. 22. Dez|2016. P. 15-41. Disponível em: <<https://historiadahistoriografia.com.br/revista/article/view/1188/666>>. Acesso em 28 de fev. de 2018.

“máquina de tirar vistas” enviada pelo editor da *Semana Ilustrada*, Henrique Fleiuss³⁷², além da parafernália inerente às funções de engenheiro militar, que eram, afinal, a razão primeira da viagem.

2.2 Sobre a materialidade do álbum “Viagem Pitoresca ao Mato Grosso”

O “álbum”, denominação que aparece gravada na capa da encadernação que passaremos a analisar, reúne desenhos feitos entre abril de 1865, quando a expedição partiu da cidade de São Paulo, e julho de 1867. Os registros referem-se, sobretudo, ao trajeto de ida da viagem que percorreu as províncias de São Paulo, Minas Gerais, Goiás e Mato Grosso (região atualmente denominada Mato Grosso do Sul) até a fronteira paraguaia, às margens do Rio Apa. O enfrentamento com o inimigo, descrito em tintas épicas na já citada *Retirada de Laguna*, não foi registrado em imagens por Taunay.

No material original consultado³⁷³ constam 29 folhas de desenhos, apresentadas de forma independente (soltas), acompanhadas por uma capa de couro verde ornada com arabescos e a inscrição “álbum” em letras douradas. Além destes, identificamos outros quatro desenhos que pertenceram ao mesmo álbum, mas, como foram incorporados ao acervo em momento diferente, encontram-se armazenados em separado³⁷⁴.

As folhas que compuseram o álbum foram usadas apenas em anverso, invariavelmente³⁷⁵. De tamanho padrão 19 x 27 cm, apresentam bordas irregulares, desgastadas pelo tempo, e marca junto à margem esquerda que indica a condição anterior de encadernação. Quanto ao material utilizado nos desenhos, há diferentes combinações que incluem: grafite, carvão, aquarela, guache, nanquim, aguada de nanquim e tinta ferrogálica.

Um documento manuscrito do autor que foi, acreditamos, feito para ser enviado junto do álbum aos responsáveis pela Exposição Geral de História do Brasil, em 1881, onde o álbum figurou, arrola 47 desenhos³⁷⁶ – o que consideramos o universo total de desenhos reunidos por

³⁷² Para mais informações sobre a revista *Semana Ilustrada* e seu editor, Henrique Fleiuss, ver o capítulo 1 da presente tese: “Entre voos de pássaro e torpedos subaquáticos: a guerra do Paraguai sob a “perspectiva militar” na imprensa ilustrada do Rio de Janeiro”.

³⁷³ Museu Paulista da Universidade de São Paulo. Iconografia. TAUNAY, Alfredo. *Viagem pitoresca ao Mato Grosso*. Arquivo Histórico. Seção de Iconografia. Notação: IC 1-28938-0000-0000.

³⁷⁴ Museu Paulista da Universidade de São Paulo. Arquivo Histórico. Seção de Iconografia. Notações: IC 15215, IC 15216, IC 15217 e IC 15218.

³⁷⁵ As anotações que constam no reverso são de autoria presumida de Affonso Taunay e referem-se às edições modernas dos livros de Alfredo em que as respectivas imagens foram reproduzidas.

³⁷⁶ Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, Seção de Manuscritos. TAUNAY, Alfredo. *Viagem pitoresca ao Mato Grosso – álbum de desenhos*. Notação I-32,15,007.

Taunay no retorno da viagem. Na busca por chegar o mais próximo de conhecer esse conjunto, nos apoiaremos, além de no material original, em reproduções modernas, impressas como ilustrações em reedições das obras literárias de Alfredo, realizadas entre os anos de 1920 e 1930, por iniciativa de seu filho, Affonso Taunay (1876-1958)³⁷⁷.

A partir do cruzamento desse conjunto de informações, faremos a análise dos desenhos, apresentados cronologicamente. Esse ordenamento, que não responde ao formato do álbum como encontrado hoje, nem como descrito no manuscrito referido, nos ajudará, acreditamos, a acompanhar as transformações do olhar de Taunay ao seu entorno e as mudanças no seu traço. Ressaltamos, por fim, que na construção dessa narrativa de viagem feita a partir das imagens, cotejaremos os desenhos com alguns escritos do autor realizados estritamente no mesmo período, entre 1865 e 1867. Ao longo do trajeto, enquanto preenchia seu álbum, Taunay produziu uma vasta literatura epistolar. As muitas cartas trocadas com seu pai e irmã, aquelas publicadas pela revista *Semana Ilustrada* e o relatório militar enviado regularmente à corte, iluminarão aspectos dos desenhos em um primeiro momento expositivo (2.3). O conjunto da obra literária de Taunay só será mobilizado na análise que segue a apresentação do álbum de viagem (2.4 a 2.7). Com isso, tentamos evitar projeções do futuro Visconde de Taunay, consagrado escritor “romântico-naturalista”, sobre o ainda jovem 1º tenente em sua primeira missão militar, autor das anotações gráficas em análise no presente capítulo.

2.3 Notas visuais sobre a viagem

Vou ver se sou capaz de entrar no traço deste desenho.
Anton Francesco Doni

2.3.1 “Marcha das forças”³⁷⁸: entre São Paulo e Minas Gerais

Os membros da expedição militar chegaram a São Paulo um dia depois do embarque na corte. Sobre o trajeto empreendido na subida da Serra do Mar, entre Santos e a capital da província, Taunay registrou encantamento na carta enviada ao pai, eivada de referências

³⁷⁷ Para esse fim, foram consultadas as seguintes obras e edições: TAUNAY, A. *Marcha das forças*. São Paulo: Companhia Melhoramentos, 1928. _____. *Visões do sertão*. São Paulo: Companhia Melhoramentos, 1928. _____. *Scenas de viagem*. São Paulo: Livraria do Globo, 1923. _____. *Em Mato Grosso invadido*. São Paulo: Companhia Melhoramentos, 1929. _____. *Dias de guerra e de sertão*. São Paulo: Companhia Melhoramentos, 1927. _____. *Céus e terras do Brasil*. São Paulo: Companhia Melhoramentos, 1929.

³⁷⁸ Os subtítulos das seções apresentados entre aspas, como nesse caso e a seguir, citam títulos de livros de autoria de Alfredo Taunay sobre a campanha do Mato Grosso. Muitas dessas publicações são fruto de edição póstuma, realizada por Afonso Taunay, filho de Alfredo, a quem coube, portanto, criar as referidas denominações.

artísticas. Do “panorama grandioso” que compara com vistas da serra da Tijuca, ele descortina uma paisagem que “ao crente e ao artista obumbram porque lhe dão a conhecer a sublimidade da criação.”³⁷⁹ A estreia do caderno de desenhos, porém, só se daria na cidade de São Paulo, quando bem instalado em um hotel no centro da cidade, Taunay desenhou o perfil das duas igrejas que constam na folha de rosto apresentada acima (imagem 74) .

Estão ali representadas lado a lado a Igreja do Mosteiro de São Bento, “menos volumosa e mais elegante do que a sua vizinha”, a igreja do Rosário, “pertencente a uma irmandade de pretos” que o militar considera “antes feia do que bonita”³⁸⁰. A igreja de São Bento é vista parcialmente, encoberta pelos telhados que se interpõem à visão do desenhista a partir da janela do hotel, de onde indica em legenda ter feito o registro. Já a igreja do Rosário aparece em uma vista frontal em que se destacam, além dos elementos da arquitetura, figuras diminutas. Na calçada em frente à igreja podemos identificar uma mulher carregando um tabuleiro sobre a cabeça, enquanto um homem a sua frente oferece os produtos ali expostos a um terceiro personagem que se encontra sentado próximo à porta aberta da sacristia. A avaliação estética contida na carta ao pai não aparece no desenho, pelo qual as duas igrejas se revelam muito semelhantes em sua constituição.

Esse foi o único desenho feito da cidade, que Taunay julgou ter “pouco ainda que se veja”, uma vez que “os edifícios são pequenos em geral.”³⁸¹ Tal afirmação encontra eco nos registros gráficos que Taunay fará do trajeto entre São Paulo e Goiás, empreendido entre abril e setembro de 1865. Enquanto cruza regiões povoadas, com grau maior ou menor de desenvolvimento urbano, o que se destaca ao olhar de Taunay são as construções, notadamente as igrejas, que ele registra com diferentes técnicas e empenhos descritivo, como se pode ver nos registros abaixo:

³⁷⁹ TAUNAY, Alfredo. *Cartas da Campanha ao Mato Grosso (1865-1866)*. Rio de Janeiro: Biblioteca Militar. 1942, p. 14.

³⁸⁰ Idem, p. 16.

³⁸¹ Ibidem.

Imagem 75: Matriz de Uberaba (em construção).
Viagem Pitoresca ao Matto Grosso. (Alfredo Taunay)

Imagem 76: Igreja de Monte Alegre, Província de Minas Gerais. Viagem Pitoresca ao Matto Grosso. (Alfredo Taunay)

No desenho da Matriz de Uberaba, feito a bico de pena, a mancha ocupa a folha toda. A igreja, ao centro, aparece contextualizada em um cenário, ladeada por casas e tendo à frente, em primeiro plano, uma fonte de água. Taunay aplicou texturas para aumentar a sensação de profundidade criada pela perspectiva. As nuvens escuras, além de destacar os contornos da construção, agregam um tom dramático à cena, reforçado pelo revoar dos pássaros próximos à margem esquerda. Diferente do que se vê no desenho seguinte, que representa a Igreja de Monte Alegre, que se restringe à construção e é realizada em poucos traços. A mancha é pequena, deixando a maior parte da folha sem uso. A igreja aparece decalcada de seu ambiente, de forma que sua identificação se faria quase impossível sem a legenda que a acompanha.

Sabemos pelos registros do Relatório da Comissão de Engenheiros³⁸² que as tropas se demoraram em Uberaba por mais de um mês, o que pode explicar a diferença de tratamento dado aos desenhos. Na maior parte dos casos, as casas de pouso e prédios públicos anotadas no caderno de Taunay se parecerão mais com os traços ligeiros dedicados à igreja de Monte Alegre do que com a composição da Matriz de Uberaba.

Nesse momento inicial da viagem, que duraria até a chegada a Goiás, Taunay ressentia-se da paisagem que considera “sobremodo uniforme, portanto muito monótona”³⁸³ de forma que “raros pontos dignos de reparo se observam durante a marcha, e poucas curiosidades naturais

³⁸² Os relatórios enviados por Taunay ao longo da viagem foram posteriormente reunidos “corretos e aumentados”, por iniciativa do próprio, para publicação na Revista do Instituto Histórico e Geográfico do Brasil. “Relatório Geral da Comissão de engenheiros junto às forças em expedição para a Província do Mato Grosso. 1865-1866.” *Revista do IHGB*. Tomo XXXVII, Parte 2. Rio de Janeiro: Garnier, 1874. pp. 79 e sequência. Disponível em: <<https://www.ihgb.org.br/publicacoes/revista-ihgb.html>>. Acesso em 28 de fev. de 2019.

³⁸³ TAUNAY, 1942. Op. Cit., p. 78.

excitam a atenção do viajante”³⁸⁴, conforme diria ao pai. Resta-lhe, então, dedicar as folhas de seu caderno com o registro dos acampamentos e locais de pouso das tropas.

Imagem 77: Acampamento nas Taipas. 10 de abril de 1865 (A. Taunay)

Taipas foi a primeira parada da expedição logo que deixou São Paulo, no dia 10 de abril. A marcha inicial foi curta, já que, devido ao “sol ardente”, o comando optou por cessar os avanços às 10 horas da manhã, quando chegaram a um rancho de tropeiros nessa localidade. Não havendo “acantonamento” para todos nos dois casarões de sapé ali instalados, os soldados armaram acampamento em um “declive pouco inclinado” próximo à estrada, segundo termos informados por sua carta publicada na revista *Semana Ilustrada*.³⁸⁵ Taunay realiza a vista de um ponto afastado, a meia altura. Representou as barracas de forma quase esquemática, em triângulos espalhados de maneira irregular no centro do terreno elevado, que ocupa a maior parte da folha. As figuras aparecem diminutas, sem expressão fisionômica, submetidas à escala da natureza, aos moldes da paisagem humboldtiana.

O registro do que chamou de “cidade volante”, denunciando o estranhamento frente ao primeiro acampamento que viu montar, foi feito à tarde quando, “sem ter mais o que fazer”, segundo diz em carta ao pai, “distraí-me desenhando uma vista”³⁸⁶. Mais interessante do que o desenho, de traços simples, é a descrição que faz da mesma cena à noite, quando “mil fogueiras

³⁸⁴ *Revista do IHGB*. Tomo XXXVII, Parte 2. Rio de Janeiro: Garnier, 1874. p. 133.

³⁸⁵ “Expedição de Mato Grosso. Segunda carta”. *Semana Ilustrada*, n. 237. 25 de junho de 1865. p. 1901.

³⁸⁶ TAUNAY, 1942. Op. Cit., p. 22.

brilhavam de todos os lados, as barracas iluminadas em um luar esplêndido, deram aspecto encantador ao nosso primeiro estabelecimento campal”³⁸⁷.

Como se vê, Taunay vinha cumprindo o trato de enviar relatos sobre os avanços da expedição ao semanário de Henrique Fleiuss. Sobre as anunciadas “fotografias de vistas”, porém, nunca se teve notícia. Na primeira carta publicada, Taunay assina com as nada discretas iniciais de “T. d’E. A.”, pelas quais parece desejar confundir, mas não garantir anonimato. Disso resultou uma reprimenda de seu pai por carta, seguida do pedido para evitar qualquer referência nominal nas próximas correspondências³⁸⁸, o que será cumprido. Nessa primeira carta à *Semana Ilustrada*, Taunay fez referência ao tema fotográfico, animado por Fleiuss, ao afirmar que chegando em Campinas: “[...] funcionará a máquina fotográfica de modo tal que nossos mestres possam apresentar com algum orgulho os trabalhos dos novamente iniciados nessa arte pelos seus esforços, amabilidade e complacência”³⁸⁹.

Mas as tais fotografias não aconteceram.³⁹⁰ Na correspondência privada com seu pai, Taunay se referiria ao assunto outras vezes, quando, ao mesmo tempo em que demonstra animação com as possibilidades de uso deste instrumento para fins militares, refere-se de forma vaga a problemas logísticos que estariam inviabilizando sua efetivação.

A aplicação da fotografia para o levantamento topográfico é muito importante e dela falei a alguns companheiros, apesar de não termos ainda feito experiências. Parece-me, alias, que não as faremos.³⁹¹ [...]

A aplicação da fotografia ao levantamento topográfico ainda não pode ser aplicada praticamente e provavelmente não o será pelas dificuldades que por aqui encontramos para as mais simples manipulações fotográficas. Começamos a nos aborrecer. As fórmulas nada nos dão que valha a pena. Deixaremos de lado as experiências fotográficas para retomá-las mais tarde, quem sabe com êxito.³⁹² (1942, pp. 38 e 54)

³⁸⁷ “Expedição de Mato Grosso. Segunda carta”. *Semana Ilustrada*, n. 237. 25 de junho de 1865. P. 1901

³⁸⁸ TAUNAY, 1942. Op. Cit. p. 41.

³⁸⁹ “Expedição de Mato Grosso. Primeira carta”. *Semana Ilustrada*, n. 2229. 30 de abril de 1865. p. 1834.

³⁹⁰ O recurso à fotografia nas expedições científicas é bastante significativo, posto que esta técnica propiciava a aproximação entre o local de observação e o local de interpretação e encorajava a prática comparativa fundada em um sistema de equivalência. Cf: ROUILLE, A. *L’Empire de la photographie (1839-1870)*. Paris: Le Sycomore, 1982. Especialmente Capítulo V: “Rapport photographique au monde”. pp. 181-189. A primeira expedição científica a valer-se de maneira sistemática do registro fotográfico no Brasil foi aquela promovida pela Comissão Geológica do Império entre 1875 e 1876, registrada pelas lentes de Marc Ferrez. Sobre a Comissão Geológica do Império ver, entre outros: FREITAS, Marcus V. *Charles Hartt: expedições pelo Brasil imperial*. São Paulo: Metalivros, 2001.

³⁹¹ TAUNAY, 1942. Op. Cit., p. 38.

³⁹² Idem, p. 54.

Como nota Marçal de Andrade ao narrar a iniciativa frustrada de Fleiuss do que poderia ter sido a primeira cobertura foto-jornalística empreendida no país³⁹³, é curioso perceber que a inviabilidade técnica reclamada por Taunay tenha se dado justamente quando as tropas se encontravam acampadas em Campinas. Nessa cidade, em que permaneceram estacionados por um longo período de inatividade, o desenhista encontrou-se mais de uma vez com Hercule Florence (1804-1879)³⁹⁴, um desenhista e tipógrafo francês, que vivia no Brasil desde 1824. Participou da “Expedição Langsdorff” ao lado de Adrien, motivo pelo qual era amigo da família Taunay. Florence era ainda um experimentador contumaz, inventor de novos meios de impressão e registro pela luz. Mudou-se para Campinas depois do casamento, a fim de ajudar nos trabalhos da fazenda do sogro. No período em que esteve na cidade, Taunay conheceu seus ensaios na técnica de estereotipia, pela qual Florence pretendia ser capaz de “imprimir grandes trabalhos sem o recurso da compreensão pelo prelo”³⁹⁵, como contou animado ao seu pai. Anos antes, já vivendo em Campinas, Florence desenvolveu de maneira independente e precursora uma técnica a que chamou de *photographie* antes desse termo ser registrado por John Herschel, como relata Kossoy³⁹⁶.

Taunay dispunha, portanto, da melhor assessoria possível no assunto. Mas, mesmo assim, a missão fotográfica encomendada por Fleiuss não se desenvolveu. A longa estadia em Campinas não rendeu nenhum registro no caderno de Taunay. E enquanto durou a correspondência com a *Semana Ilustrada*, os relatos agora anônimos seguiram sem a companhia de qualquer tipo de imagem, já que Taunay também nunca se valeu de seus desenhos para esse fim.

Se faltava trabalho às tropas, que aguardavam o desenrolar de questões logísticas para seguir viagem, não faltaram atividades sociais aos oficiais da comissão de engenheiros. Dessa vez em correspondência com a irmã, Taunay conta quão agradável estava a permanência e que já não sabia dizer de quantas “festas, saraus, jantares e bailes” tinha participado. “Ainda ontem”, diz ele, “estive em casa de lindas moças onde ficamos jogando prendas até as três horas da

³⁹³ Joaquim Marçal de Andrade narra em detalhes este episódio, a que chama de “uma ideia mirabolante: a comissão fotográfica”, na sua tese: ANDRADE, 2011. Op. Cit. pp. 342-393 e no livro ANDRADE, 2004. Op. Cit. pp. 138-152.

³⁹⁴ Antoine Hercule Romuald Florence (1804-1879) foi artista e pesquisador francês, autor de experiências fotoquímicas inéditas no Brasil e nas Américas, que culminaram com a descoberta independente e isolada de um processo fotográfico em 1833. Para uma biografia de Florence, ver: KOSSOY, Boris. *Hercule Florence. 1833: a descoberta isolada da fotografia no Brasil*. São Paulo: Livraria duas cidades, 1980. _____ *Dicionário Histórico-fotográfico brasileiro*. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Sales, 2002. pp. 141-5.

³⁹⁵ TAUNAY, 1942. Op. Cit., p. 43.

³⁹⁶ Cf. KOSSOY, B. *Hercule Florence: a descoberta isolada da fotografia no Brasil*. São Paulo: EDUSP, 2006.

madrugada”³⁹⁷. Entre as “lindas moças” e o álbum de desenhos, parece que não havia competição justa.

Quando finalmente levantaram acampamento para partir de Campinas, contavam a deserção de “25 praças da companhia de cavalaria, 3 do corpo do Paraná, 67 do policial de São Paulo e 18 do de guarnição da mesma província”, além da morte de 6 praças “de bexigas”³⁹⁸, doença trazida pelo corpo de artilharia do Amazonas que havia recentemente se somado à expedição³⁹⁹. Os dias seguiam à marcha lenta, com o avanço das tropas interrompido constantemente pela imposição de construções de pontes e estradas a cargo da comissão de engenheiros, que, além disso, fazia alguns levantamentos topográficos de regiões que considerava importantes. No caderno de Taunay, as notas sobre esses dias são raras e, como já dissemos, restritas ao registro dos lugares que serviam de pouso. Não era só o valor estético ou peculiar que gerava a demanda do registro em desenho. Às vezes, uma casa de vivenda simples, feita de taipa e sapé, era anotada pela “impressão agradável” deixada pelo anfitrião na boa vontade com que tratara os viajantes.

Imagem 78: Pouso do Catingueiro. S. Paulo. 4 de julho de 1865. Viagem Pitoresca ao Matto Grosso. (Alfredo Taunay)

O pouso do Catingueiro, que leva o mesmo nome do córrego que lhe faz divisa, chamou atenção de Taunay pela variedade de plantas e aves que faziam dele um “lugar privilegiado para

³⁹⁷ TAUNAY, 1942. Op. Cit., p. 45.

³⁹⁸ Trata-se de variola, doença infecto-contagiosa causada por vírus.

³⁹⁹ *Revista do IHGB*. Tomo XXXVII, Parte 2. Rio de Janeiro: Garnier, 1874, p. 95.

um botânico”, segundo anota na carta ao pai. “Aos milhares pousavam papagaios, periquitos, pombas, pássaros de toda espécie”, detalharia. Ainda que nenhuma dessas aves apareça em seu desenho, Taunay fez essa vista em cores, de maneira que pode destacar “a vermelhidão do leito da estrada”⁴⁰⁰ que lhe chamou a atenção. É a partir dela que o desenho está organizado.

O recurso do *repoussoir*⁴⁰¹, utilizado em vários registros do caderno, indica o conhecimento formal de técnicas de desenho. Os elementos destacados em primeiro plano, em que utiliza tons mais escuros e definição de contornos feitos à bico de pena, sem relevância informativa, servem como marcas que direcionam o olhar do espectador e dão a sensação de profundidade à imagem, além de corresponder com fidelidade ao ponto de vista escolhido. A luminosidade, amena, incide da direita para a esquerda, formando a sombra das árvores no chão. A coloração diluída da aquarela amplia a sensação de harmonia e coesão dos elementos representados. A pequena tropa de burros que avança sobre a estrada guia o olhar até o extremo oposto da cena, onde o caminho desaparece em meio à vegetação densa que conforma o plano mais afastado. A vista tomada de um ponto alto, no extremo do terreno, ao mesmo tempo em que oferece amplitude pelo horizonte que alcança, é bem delimitada pelas linhas transversais que cortam a imagem, representadas nas cercas de um lado e outro do rancho, em traços cuidadosamente irregulares. Do lado de fora da cerca, à esquerda, o terreno perde a cor e as árvores, as folhas, em um contraponto àquelas que, no outro extremo da margem, próximas às casas, mostram-se as mais cheias de viço.

Os dias arrastados e de poucas responsabilidades permitiram ao desenhista a composição cuidadosa, em que não faltou atenção à variedade de tons de verdes na representação de uma natureza que estava, até esse ponto, completamente dominada e organizada pela ação do homem. Mais do que isso, dependente de seus cuidados. Da campanha militar não há nenhum sinal. A balbúrdia presumível da tropa, que a essa altura era composta por cerca de 600 homens⁴⁰², foi silenciada para que o bucolismo da vida no campo transparecesse no registro de Taunay.

Em fins de setembro de 1865, seis meses depois de deixar São Paulo, as tropas chegavam à divisa entre as províncias de Minas Gerais e Goiás, marcada pelo Rio Paranaíba. Ali

⁴⁰⁰ TAUNAY, 1942. Op. Cit., p. 70.

⁴⁰¹ *Repoussoir* é a expressão utilizada para designar em qualquer suporte bidimensional (desenho, fotografia, pintura, gravuras) os elementos evidenciados em primeiro plano a fim de, por contraste, criar efeito de profundidade na imagem.

⁴⁰² A expedição saiu de São Paulo em uma coluna de 568 homens, à que se somaram outros mil na passagem pela cidade de Uberaba.

demoraram-se oito dias até conseguir atravessar toda a parafernália que carregavam, dispondo para isso de uma única balsa. O episódio, descrito como “a maior confusão que tenho visto”, motivou críticas severas ao comando das operações na carta enviada para a *Semana Ilustrada*⁴⁰³. Publicada com um atraso de três meses em relação ao fato narrado, a carta indica o lapso de tempo em relação à corte a que estava submetida aquela coluna que avançava lentamente rumo ao interior do país.

Na carta ao pai, o tom muda e, tratando do mesmo episódio, Taunay ressalta a impressão que lhe causou aquela margem, marcada pela “presença de numerosas araras, verdadeiramente lindas, sobretudo em suas grandes revoadas. Algumas de plumagem azul ferrete tão escuro que parece preto”⁴⁰⁴.

Imagem 79: Margem esquerda do rio Paranahyba. 19 de setembro de 1865. *Viagem Pitoresca ao Matto Grosso*. (Alfredo Taunay)

O registro desse ponto da viagem feito em seu caderno de desenhos não dialoga nem com um, nem com outro relato. Antes, se assemelha a um desenho da lavra de seu tio falecido, Aimé-Adrien Taunay, feito durante a Expedição Langsdorff⁴⁰⁵. A citação à obra de Adrien pode ter sido proposital. De qualquer maneira, ela indica a natureza desses desenhos, que misturam observação direta e convenções artísticas do gênero das viagens pitorescas.

⁴⁰³ “Zig Zag a Mato Grosso.” *Semana Ilustrada*, n. 265. 7 de janeiro de 1866, p. 3017.

⁴⁰⁴ TAUNAY, 1942. Op. Cit., p. 99.

⁴⁰⁵ Referimo-nos à prancha *A partida da Expedição Langsdorff, no Rio Tietê*. 1825. Acervo Instituto Moreira Salles (Coleção Martha e Erico Stickel). Agradecemos a Carlos Rogério Lima Jr. por essa referência. Para uma análise da prancha de Adrien Taunay, ver: LIMA JUNIOR, C. Da pena ao pincel: o passado paulista (re)criado nas encomendadas de Afonso Taunay a Oscar Pereira da Silva. *Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material*, v. 26, p.34, 29 nov. 2018.

Alfredo Taunay lança o olhar ao rio e coloca a balsa em primeiro plano, à esquerda. Alinhadas a ela, construções rústicas aparecem à distância, na margem oposta, fundeadas por uma vegetação alta e densa. O caminho marcado a partir do ponto de atracamento chega só até as casas, próximas à margem. As quatro palmeiras perfiladas em frente à construção maior, com seus caules altos e retorcidos, reforçam as linhas irregulares da casa, dando uma sensação de instabilidade àquele local, a meio caminho entre a civilização e a natureza desordenada. O curso do rio que avança em direção ao horizonte próximo à margem direita da folha sugere o rumo a ser seguido uma vez transposto o obstáculo das águas. Não se vê o caos das tropas desassistidas, nem a beleza das araras em revoada. A vista tomada por Taunay antes da travessia sugere a incerteza sobre o que se avizinha. A entrada em Goiás significava um passo decisivo rumo ao interior do Brasil.

2.3.2 “Visões do sertão”: em terras de Goiás

Em ritmo contrário ao da expedição seguida por Taunay, a guerra avançava a passos largos no sul do país. Entre abril e setembro de 1865, enquanto a coluna expedicionária cruzava as já bastante conhecidas e pouco “pitorescas”, segundo se afere de suas cartas ao pai, províncias de São Paulo e Minas Gerais, o Tratado da Tríplice Aliança é assinado em 1º de maio; o Rio Grande do Sul, invadido em 10 de junho; a esquadra imperial protagoniza e vence a Batalha naval do Riachuelo em 11 de junho e o Imperador veste poncho e botas para marcar sua participação na campanha, no episódio conhecido como “Rendição de Uruguaiana” em 18 de agosto.

Se a morosidade da viagem começava a inquietar Taunay, a natureza ia, aos poucos, revelando-se mais interessante e menos “monótona e tediosa”. As igrejas vão sendo gradualmente substituídas pelos relevos das serras no seu álbum de desenhos. A comparação se faz pertinente ao levarmos em conta os parâmetros que regem as vistas de viajantes e os desenhos militares. Antônio de Campos, no já bastante citado (Capítulo 1) *Desenho panorâmico militar*, destaca a importância dos pontos elevados no registro destinado a identificar localidades. “Como regra”, ele escreve, o desenho deve privilegiar os pontos mais altos, a “que geralmente se veem melhor, impressionam mais rapidamente e dão logo uma ideia da orientação”⁴⁰⁶. As torres de igreja, nos povoados, e os picos de serra, na paisagem, cumprem, assim, papel idêntico.

⁴⁰⁶ CAMPOS, 1908. Op. Cit., p. 21.

Imagem 80: Serra da Cabelleira. 27 de outubro de 1865. Viagem Pitoresca ao Matto Grosso. (Alfredo Taunay)

A Serra da Cabeleira é representada em uma vista frontal, de maneira a que sua conformação característica, marcada por dois “cabeços regulares com saliências simetricamente colocadas a modo de contraforte” esteja centralizada na folha. É curioso perceber que a árvore em primeiro plano à direita encobre uma parte importante da formação representada. A vegetação assim colocada dá profundidade ao desenho, indicando a distância entre o ponto de observação e o perfil retratado. Mas, ao mesmo tempo, impede a percepção da “simetria de suas saliências” destacada no texto que acompanha o desenho, como legenda.

A árvore em primeiro plano, em um recurso que será utilizado ainda muitas vezes por Taunay, evidencia a instrução recebida de seu pai, paisagista. Alfredo saía-se muito melhor na representação da vegetação do que dos perfis topográficos, ainda que estes sejam seu tema de preferência. O mesmo tipo de construção da imagem, em uma paisagem de outro tipo, pode ser visto, por exemplo, em um caderno de estudos de Félix, nesse caso, datado de 1835⁴⁰⁷. Destacar árvores e plantas bem acabadas, sobre serras delineadas de maneira quase elementar, será uma constante no álbum de viagem de Alfredo. A vegetação em *repoussoir* emoldurando a vista é, sobretudo, uma tópica do gênero pitoresco⁴⁰⁸.

⁴⁰⁷ O mesmo recurso aplicado à pintura pode ser visto em: TAUNAY, Félix-Emile. *Baia da Guanabara vista da Ilha das cobras*. Óleo sobre tela, 68 x 136 cm. 1828.

⁴⁰⁸ BANN, Stephen. *Distinguished Image*. New Haven and London: Yale University Press, 2013, p. 50.

Imagem 81: Álbum do 2º Barão de Taunay (Félix Taunay, 1835)

Em seu retrato da Serra da Cabeleira, Taunay cuidou em fazer uma longa nota no pé, diferente dos desenhos anteriores que eram apenas localizados e datados, quando muito. Nela, o engenheiro se arrisca em uma análise antes geológica do que topográfica, ao relacionar os “traços contínuos e paralelos que acompanham toda a sua superfície” e que se “mostram também em píncaros isolados” à existência de um antigo lago “cujo abaixamento lento e gradual deixou indelevelmente impressas as diversas alturas a que atingiu”. Taunay afirma, agora no Relatório enviado aos seus superiores, que a falha geológica de formas arredondadas, representada bem no centro de seu desenho, é a “garganta por onde a enorme massa líquida dessa bacia se escoou para as planícies inferiores”, evento que parece ter assistido quando descreve a “passagem d’água ao princípio rápida e furiosa e, depois, lenta e regular”⁴⁰⁹. Com esse apontamento, Taunay se demonstra atento às pesquisas e expedições científicas em voga à época e especialmente às mais recentes teorias defendidas por Louis Agassiz (1807-1873)⁴¹⁰.

Agassiz era um eminente naturalista, suíço de nascimento, e residente nos Estados Unidos, onde lecionava na Universidade de Harvard e dirigia o Museu de Zoologia comparada. Defensor do “criacionismo”, foi peça chave na polarização que se assistiu naquele momento entre cientistas que baseavam suas teorias em uma perspectiva da “gênese”, de intervenção

⁴⁰⁹ RIHGB, 1874. Op. Cit., p. 176

⁴¹⁰ Sobre a viagem de Agassiz ao Brasil, ver: AGASSIZ, Luiz e Elizabeth Cary. *Viagem ao Brasil 1865-1866*. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia. São Paulo: Edusp, 1975. MACHADO, Maria Helena T. *Raça, ciência e viagem no século XIX*. São Paulo: Ed. Intermeios, 2018. Especialmente capítulo 2. E, da mesma autora, ver ainda: *O Brasil no olhar de William James*. São Paulo: Edusp, 2010. Para uma biografia de Agassiz, ver: LURIE, E. *Louis Agassiz: a life in Science*. Sobre as teorias de Agassiz de uma maneira ampla, ver: MENAD, Louis. *The metaphysical club: s story of ideas in America*. Nova Iorque: Farrar, Straus & Giroux, 2001.

divina, e os “evolucionistas”, que buscavam explicar as transformações da natureza através de processos orgânicos, com destaque à teoria da seleção natural apresentada por Charles Darwin (1809-1882) em 1859⁴¹¹.

No entendimento de Agassiz, de maneira breve, as diferenças existentes entre as espécies aconteciam por ramos estáticos, sem correlação entre si, já que motivadas por sucessivas catástrofes naturais. Uma das maneiras pela qual o naturalista suíço buscava agora afirmar sua tese baseava-se na comprovação da ocorrência de uma era glacial recente nos trópicos, que ele pretendia demonstrar a partir da análise geológica⁴¹². Foi com esse propósito que Agassiz desembarcou no Brasil em meados de 1865, liderando a chamada “Expedição Thayer”⁴¹³.

Antes de sua chegada, Agassiz mantinha uma “proximidade epistolar com Pedro II”⁴¹⁴, que parece ter se desenvolvido ao longo da permanência do cientista no Rio de Janeiro. Um dos lugares a que o imperador acompanhou o cientista foi “à casa da Tijuca”, morada da família Taunay. Afastada do centro da cidade, encravada junto à floresta de mesmo nome, a “Tijuca” era famosa pelas belas vistas que oferecia em seu terreno. Não por acaso o local foi escolhido pelo patriarca quando imaginou fincar raízes no Brasil. Era também um lugar conhecido pelas plantações de café no morro; prática à que a família se dedicou⁴¹⁵. Entre os muitos estudos de paisagem feitos sem precisar sair de casa, Nicolas-Antoine pintou um famoso autorretrato junto à queda d’água localizada ali⁴¹⁶.

⁴¹¹ Essa divergência que marcou o pensamento científico entre as décadas de 1840 e 1870 não deve ser entendida de forma binária e contraposta. Há uma série de clivagens entre as duas posições, que envolvem implicações de ordem religiosa e filosófica, sobre as quais não nos cabe discorrer aqui. Sobre isso ver, entre outros: GOULD, Stephen Jay. *A falsa medida do homem*. São Paulo: Martins Fontes, 2003. Para uma visão sobre os impactos desse debate no desenvolvimento da ciência no Brasil, ver: SCHWARCZ, 1993. Op. Cit. Principalmente capítulo 2: “Uma história de ‘diferenças e desigualdades’”.

⁴¹² Agassiz pretendia comprovar uma recente glaciação que teria marcado a ruptura entre as espécies atuais e as extintas, associado ao preceito criacionista, que creditava o surgimento de novas espécies como resultado de grandes catástrofes naturais. Ainda que partindo de preceitos equivocados, as pesquisas de Agassiz levaram à descoberta da chamada Era Glacial. Cf: KURY, Lorelai B. “A sereia amazônica dos Agassiz: zoologia e racismo na Viagem ao Brasil”. *Revista brasileira de História*. São Paulo, v. 21, n. 41, p. 157-172, 2001. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S010201882001000200009&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 28 fev. de 2019.

Para uma visão contemporânea sobre a teoria da glaciação associada a preceitos criacionistas ver: SPRINGSTEAD, W. “O criacionismo e a glaciação continental”. *Revista Criacionista*. N. 8, 1973. Disponível em: <<http://www.revistacriacionista.org.br/artigos/FC08.asp>>. Acesso em 28 fev. de 2019.

⁴¹³ Sobre a expedição Thayer ver: AGASSIZ, 1975. Op. Cit.; MACHADO, 2018, Op. Cit; MACHADO, 2010, Op. Cit.

⁴¹⁴ MACHADO, 2010. Op. Cit., p. 27.

⁴¹⁵ Cf: SCHWARCZ, 2008. Op.Cit. Especialmente capítulo 10: “Os trópicos difíceis de Nicolas-Antoine Taunay”. pp. 243-274.

⁴¹⁶ Sobre o referido autorretrato de Nicolas-Antoine ver: “Cascatinha da Tijuca ou um autorretrato junto à natureza domesticada do Brasil”. In: SCHWARCZ, 2008. Op. Cit. pp. 258-71.

Em carta enviada ao pai em junho de 1865, alguns meses antes de animar-se com a evidência geológica encontrada na Serra da Cabeleira, Taunay escreveu:

A notícia de seu passeio à Tijuca com o Imperador e o Professor Agassiz causou-me um prazer extremo. As demonstrações de apreço recebidas do monarca em presença do **grande sábio**, embora merecidas, surpreendem sempre pela novidade e o feitio de frieza desse grande cidadão, durante as manifestações públicas e até em rodas mais limitadas. Quem sabe se terei a ocasião de vir a conhecer seu amigo, o geólogo, caso faça alguma entrada até o Mato Grosso? O que é bem possível como já li.⁴¹⁷

Agassiz, como era de se imaginar, não se aventurou no sertão beligerante do país. Dirigiu sua incursão à região amazônica, sobre a qual detinha outros interesses, além daqueles esperados de uma expedição científica⁴¹⁸. Sem realizar o desejo de conhecer o “grande sábio”, Taunay seguia a viagem, animando-se pouco a pouco com o que lhe era oferecido à vista. “Em terras de Goiás”, expressão com a qual começava as cartas que daí enviou, não tardou a se encantar com os buritis, palmeira típica do cerrado, alvo de interesse quase obrigatório dos viajantes e paisagistas que registraram aquela região.

Imagem 82: Pouso Santa de Bárbara, Burity (*Mauritia vinífera*) (A. Taunay)

Nesse registro que fez da espécie, os três pés de buriti se destacam do monte de vegetação rasteira pela altura que alcançam e pela profusão das copas que se espalham na metade superior

⁴¹⁷ TAUNAY, 1942. Op. cit., p. 66.

⁴¹⁸ Referimo-nos aos esforços empreendidos pelo cientista para promover a imigração de norte-americanos à região Amazônica do Brasil, a fim de colonizá-la. Cf: MACHADO, M. A ciência norte-americana visita a Amazônia: entre o criacionismo cristão e o poligenismo "degeneracionista". *Revista USP*, n. 75, p. 68-75, 1 nov. 2007. Nota 22. p. 75.

da folha. Frente a exemplares como esses, cuja “folhagem verde escura abre-se em grande leque”, Taunay vaticina ao pai: “as outras palmeiras, como são inferiores ao buriti!”⁴¹⁹. “Ao lado dela”, registraria no relatório oficial, “a macaubeira parece acanhada e fica completamente ofuscada”⁴²⁰.

Esse diálogo com o pai, apoiado no detalhamento das tipologias vegetais, denota a atenção que Félix Taunay dedicava à flora nacional, pelo que Alfredo esperava ser valorizado. Para além da percepção romântica da paisagem, Félix estimava o conhecimento científico sobre a vegetação brasileira, no que era especialmente importante a identificação das espécies. Nesse mesmo sentido, a historiadora Cláudia Valladão arrisca encontrar em telas como *Vista da Mãe d'Água* (1840) e *Vista de um mato virgem que está se reduzindo a carvão* (1843) uma crítica ambiental formulada por Félix, frente à devastação das florestas provocada pelo avanço do cultivo do café⁴²¹.

Imagem 83: Pouso do Jatobá na Província de Goiás. 8 de novembro de 1865. Viagem Pitoresca ao Matto Grosso. (Alfredo Taunay).

A palmeira, que é conhecida por ser indicadora da presença de água limpa em seu entorno, serviu também de alimento para as tropas em momentos nos quais os suprimentos faltaram ao longo da marcha⁴²². Dificuldades, porém, que ainda não se prenunciavam quando Taunay

⁴¹⁹ TAUNAY, 1942. Op. Cit., p. 132.

⁴²⁰ RIHGB, 1874. Op. Cit., p. 224.

⁴²¹ MATTOS, Cláudia Valladão de. “Paisagem, Monumento e Crítica Ambiental na Obra de Félix-Émile Taunay”. 19&20, Rio de Janeiro, v. V, n. 2, abr. 2010. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/obras/obras_fet_cvm.htm>. Acesso em 28 de fev. de 2019.

⁴²² RIHGB 1874. Op. Cit, p. 224.

desenhou os espécimes em que julgou encontrar “rara formosura”⁴²³, conforme justificou o enquadramento daquela vista ao pai.

O título que anota no retrato dos buritis (imagem 82), “Pouso Santa Bárbara”, indica um local de acampamento da tropa. Assim como a imagem acima (83), feita às margens do ribeirão Jatobá, cuja “corrente de águas límpidas corre para o sul na velocidade de três palmos”⁴²⁴. De novo, os buritis merecem destaque, colocados agora no centro de uma vista mais alargada. Além das quatro árvores realçadas na beira do rio à meia altura da folha, os buritis aparecem perfilados em plano afastado e, mais uma vez, próximos à margem esquerda. Em primeiro plano, evidencia-se uma vez mais o recurso do *repoussoir*.

Ainda que siga reclamando ao pai sobre a paisagem que, a essa altura, “continua monótona, somente alegrada pela presença dos buritis”⁴²⁵, os pousos vão claramente mudando de configuração. A natureza domesticada do pouso do Catingueiro cede lugar a um cenário menos controlado no Jatobá. Ao mesmo tempo, o desenhista que se apoiava, ora nas formas conhecidas das cercas e casas, ora no foco fechado em um só elemento “do natural”, vai, aos poucos, arriscando-se a apreendê-la em sua plenitude. Na ausência de modéstia que lhe é própria, Taunay afirma em carta escrita ao pai por esses dias: “Tratei de desenhar as vistas dos lugares mais importantes da viagem e trabalho sempre em desenho. Fiz progressos sensíveis e estou contente com a última paisagem que agora acabei.”⁴²⁶

A natureza que se apresentava em vistas também se oferecia à catalogação, tarefa na qual Taunay demonstrou conhecer a prática da botânica. Ao longo da viagem, o militar herborizou e catalogou dezenas de espécies de flores e frutos, desenhando-as em cortes que destacam os caracteres fitológicos, como se pode ver em alguns exemplos abaixo.

⁴²³ TAUNAY, 1942. Op. Cit., p. 109.

⁴²⁴ RIHGB 1874. Op. Cit.

⁴²⁵ TAUNAY, 1942. Op. Cit., p. 132.

⁴²⁶ Idem, p. 127.

Imagem 84: Montagem de quatro páginas do álbum. *Viagem Pitoresca ao Matto Grosso*. (Alfredo Taunay).

Repetindo o formato aplicado pelos naturalistas em expedições científicas, estes desenhos feitos por Taunay não catalogaram, porém, espécies novas ou desconhecidas, que nunca chegou a encontrar⁴²⁷. O exercício valia antes como registro da vegetação que via no caminho e que desejava compartilhar com seu pai.

Nos campos de Goiás, Taunay conheceu a prática aplicada pelos fazendeiros de colocar fogo no pasto na véspera das chuvas para que ele renascesse mais vigoroso. Foi nessa ocasião que ele afirma ter visto “as mais lindas flores surgindo no verde claro da grama”. Lamentando que não as pudesse transportar ao terreno da Tijuca, conta em carta estar fazendo uma “provisão de semente que, quem sabe, nos darão bons resultados”⁴²⁸.

Além das sementes de flores, Taunay tentou montar uma coleção de borboletas que secava cuidadosamente entre as páginas de seu caderno. O malogro da iniciativa se demonstrou ainda durante a viagem, quando ele percebeu que a fragilidade dos insetos não suportava as agruras

⁴²⁷ Em suas memórias, escritas muitos anos mais tarde, Taunay reconhece que almejou descobrir “um gênero novo de planta, ao menos uma espécie ainda não estudada.” TAUNAY, 1948. Op. Cit., p. 136.

⁴²⁸ TAUNAY, 1942. Op. Cit. p. 106. A prática de recolher sementes para fecundá-las em solo exótico, nos jardins ou estufas domésticas, era comum entre os viajantes. Reproduzir resquícios da paisagem visitada era mais uma forma de domínio simbólico sobre aquela natureza. Cf. RICOTTA, Lúcia. *Natureza, Ciência e Estética em Alexander von Humboldt*. Rio de Janeiro: Editora Mauad: 2003.

da movimentação constante. O verso de uma das folhas do álbum guarda ainda hoje a silhueta de algumas delas.

Imagem 85: Montagem de duas páginas do álbum. Viagem Pitoresca ao Mato Grosso (Alfredo Taunay)

Da passagem pelos campos de Goiás, Taunay conta ainda ter visto animais de diferentes espécies, que rendiam alguma caça aos soldados mais hábeis. No seu caderno de desenho, o único registro desse tipo é de uma cobra jararacuçu. O desenho, nesse caso, se aproxima de outros que ele faz como forma de colecionar episódios, mais do que pelo interesse visual despertado ou por intento descritivo aos moldes naturalistas. No manuscrito pertencente à Biblioteca Nacional, documento que, como já dissemos, cremos ter servido como indexador dos desenhos quando Taunay enviou o álbum para compor a Exposição Nacional de 1881, consta a seguinte narrativa em alusão a esse registro:

A 16 de novembro de 1865 o desenhista no pouso dos Coqueiros ia sendo picado por uma enorme jararacuçu que saltou de entre ervas e montes de um lugar alagado e foi morta. O veneno, muito empastado e meio esverdeado, recolhido num tubinho de medicamento homeopático evaporou-se em minutos, tão volátil ele era⁴²⁹.

Alguns dias depois, as tropas acamparam próximas a uma formação rochosa que Taunay se refere ora como “Torres”, ora como “Castelo”. Depois de fazer um perfil da serra tomado do acampamento nas primeiras horas da manhã, o engenheiro decidiu escalá-la, acompanhado de um colega da comissão, para que, do alto, pudesse ter uma melhor noção do terreno a ser vencido pela marcha⁴³⁰. A subida deu-se “com dificuldade e algum perigo”⁴³¹, segundo

⁴²⁹ TAUNAY, Alfredo. *Viagem pitoresca ao Mato Grosso – álbum de desenhos*. Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, Seção de Manuscritos, 1881, notação I-32,15,007.

⁴³⁰ Deu-se, nesse pouso, um segundo fato curioso envolvendo uma cobra. Enquanto subia a serra com outro engenheiro, conta Taunay que os soldados mataram uma sucuri de cinco braças (cerca de 11 metros) que encontraram “entorpecida” próxima ao ribeirão ao lado do qual as barracas haviam sido erguidas. Ao abri-la

registraria no relatório oficial, devido à força do vento que corria naquele local, de onde Taunay afirma ter feito o segundo desenho⁴³².

Imagem 86: Pouso das Torres. 2 de dezembro de 1865. Viagem Pitoresca ao Matto Grosso. (Alfredo Taunay).

Imagem 87: Vista do acampamento nas Torres. (A. Taunay)

A vista que retrata a formação rochosa repete a fórmula aplicada em outros desenhos do autor sobre o mesmo motivo. A partir de um ponto de vista frontal, a serra é representada em uma perspectiva afastada, enquanto uma área do primeiro plano é ocupada com vegetação. Este desenho é especialmente expressivo em comparação com os demais. O vento a que Taunay se refere no relatório se faz ver pelo movimento das árvores, cujas folhas são lançadas à esquerda. Da margem direita do papel surgem os primeiros raios de sol da manhã. As nuvens, ao fundo, ressaltam os contornos das rochas que motivam o registro.

A vista do acampamento não mereceu o mesmo acabamento. Ainda que dela só tenhamos visto reprodução, é possível perceber que os traços, feitos a carvão

, não possuem o mesmo apuro. Taunay relata tê-la tirado a partir do alto da “Torre”, mas a perspectiva, mal aplicada, não sugere tal altura. De um primeiro plano marcado por pedras e alguma vegetação, as barracas se espalham a perder de vista em uma diagonal que avança à margem direita da folha, em aclave. Os triângulos diminutos não se destacam na paisagem, parecendo mais um elemento orgânico do que fruto da ação do homem. À esquerda, no centro

descobriram um veado mateiro em decomposição e “foi tal o fétido que saiu do buxo” que os obrigou a levantar acampamento para afastarem-se alguns quilômetros dali.

⁴³¹ RIHGB, 1874. Op. Cit., p. 236.

⁴³² Críticos pós-coloniais voltados ao estudo das narrativas de viagens apontam a celebração da conquista de pontos elevados, sempre alcançados pela superação de perigos relatados de forma dramática, como uma tópica que simboliza o domínio do território, como acontece em caso citado no início deste capítulo quando do poema feito do alto do Chimborazo por Simon Bolívar. Sobre isso, ver, entre outros: PRATT, 1999. Op. Cit. e ANDERMANN, J. *The Optic of the State*. University of Pittsburgh Press, 2007.

do desenho, uma área clara indica o rio que delimita o acampamento. Em último plano, a já conhecida Serra da Cabeleira, com sua indefectível “garganta” em semicírculo, aparece sugerida em silhueta.

Quanto mais avançavam sobre as “terras de Goiás”, mais a paisagem interessava Taunay. A certa distância de Rio Verde, afirmou ao pai ter visto “um dos mais belos trechos de nossa jornada”. No pouso da Babilônia voltou a encontrar o que crê serem “vestígios dos efeitos das águas nas eras geológicas”, que deixaram erosões profundas no solo. Os morros apresentavam “cumes escavados formando conjuntos de curiosos aspectos”⁴³³. Nada disso, porém, foi transportado ao seu álbum de desenhos. A marcha penosa imposta às tropas e o desabastecimento de comida que, a essa altura, era regra parecem ter desanimado o lápis de Taunay, não só no que se refere aos desenhos. A última correspondência enviada por Taunay à *Semana Ilustrada* data de 6 de novembro de 1865.

Nesse momento o título da coluna dedicada a cobrir a expedição já havia mudado, não se sabe se por iniciativa do correspondente ou de Fleiuss, para “Zig Zag ao Mato Grosso”, no que pode ser uma alusão às voltas e indefinições que marcavam a viagem. A carta foi publicada em três partes, como as anteriores, tendo seu último trecho aparecido na edição de 11 de janeiro de 1866. Sob o pseudônimo de *Catão, o censor*⁴³⁴, Taunay questionava, a essa altura, a capacidade do comando à frente das forças. Ia mais longe na apreciação que, voltada aos soldados, atingia todo o esforço de guerra do Império.

No Brasil como na Inglaterra, onde não há conscrição, o exército é composto de homens que não puderam livrar-se do serviço forçado à pátria, porque as circunstâncias lhe foram menos favoráveis. Esses homens são muitas vezes senão a escória da população e, portanto, incapazes de sujeitarem-se à ordem necessária em toda e qualquer reunião de cabeças pensando cada uma a seu modo.⁴³⁵

A expedição ao Mato Grosso tornou-se, cada vez mais, uma frente secundarizada na guerra, que concentrava toda sua atenção nos combates da região do Prata. Deixada à própria sorte enquanto avançava cada vez à mais distância da corte, a coluna começou a sofrer de falta de abastecimento e desmandos de seus superiores, condições que só se agravariam daí em diante.

⁴³³ TAUNAY, 1942. Op. Cit. pp. 130-4.

⁴³⁴ Segundo Marçal Andrade, este pseudônimo, escolhido por Fleiuss, faz referência não ao tenente Catão dos Santos, oficial da expedição em curso, mas ao político romano Marco Pórcio Catão, ou Catão o Velho (234-149 a.C.), destacado como maior defensor da guerra contra Cartago. Cf. ANDRADE, 2011. Op. Cit. p. 382.

⁴³⁵ *Semana Ilustrada*, 21 janeiro de 1866 pp. 3030 e 3033.

2.3.3 “Em Mato Grosso invadido”

Foi sem alarde que a expedição entrou na província de Mato Grosso em meados de dezembro de 1865. Os doze mil soldados previstos nos planos iniciais não passavam de 2.200 naquele momento⁴³⁶. Para marcar a chegada ao território invadido pelos inimigos e dar novo ânimo às tropas, o comando alterou a denominação da missão que, de “Corpo de expedicionários em operações no sul do Mato Grosso” passava a se chamar “Forças em operação no sul do Mato Grosso”. A viagem dava lugar à ação, ao menos na invocação do pomposo título autodeclarado.

Montaram acampamento no dia 20 de dezembro junto à margem esquerda do rio Taquari, em Coxim, mas ainda não sabiam que, ali, demorariam alguns meses. Ao descrever a escolha do local e a ocupação dos espaços pelos diferentes batalhões no relatório que enviou à corte, Taunay não poupou críticas aos seus superiores. Afirmou que “a posição, considerada de baixo do ponto de vista estratégico, não apresenta condição alguma que a recomende.” E que, caso a comissão de engenheiros tivesse sido devidamente consultada, teria indicado para esse fim “outra localidade mais em relação com os princípios da arte militar.”⁴³⁷

Os engenheiros indicaram, então, mesmo sem lhes ter sido solicitado, a mudança para a outra margem do Taquari, que oferecia pontos mais altos que facilitariam o estabelecimento de fortificações e melhorariam as condições de recuo no caso de um ataque inimigo. O comando preferiu, porém, ignorar a orientação da comissão, o que resultou em um novo e imprevisto atraso de cerca de cinco meses.

Deste acampamento em Coxim, Taunay anotou duas vistas em seu álbum, datadas de janeiro e fevereiro de 1866.

⁴³⁶ Aos 568 soldados que saíram de São Paulo, somaram-se outros 1575 em Uberaba e depois cerca de 700 em Goiás, chegando a 2200 quando acampados em Coxim.

⁴³⁷ RIHGB, 1874. Op. Cit., p. 245

Imagem 88: O Barracão dos engenheiros no Coxim
(A. Taunay, 1866)

Imagem 89: Acampamento da cavalaria em Coxim (A. Taunay, 1866)

As duas cenas são bastante parecidas em sua composição. Para realizá-las, Taunay adota pela primeira vez uma perspectiva a partir de um ponto de vista elevado em relação ao plano retratado. Até então, todos os desenhos em seu álbum haviam sido feitos em perspectiva frontal, quando não planificados, como no caso das catalogações de plantas. Colocados assim lado a lado, os desenhos indicam uma vista contínua, panorâmica, pela qual se sugere a configuração circular do acampamento. Ainda que feitos sem essa intenção, e até com alguma distância temporal, segundo revela a nota do autor no pé das páginas, a repetição de alguns elementos, como o caminho marcado no chão, o posicionamento das árvores, permitem essa interpretação⁴³⁸.

Nesses registros, o cotidiano das tropas ganha, mais uma vez, ares de bucolismo. As construções bem ordenadas, em frente às quais os homens confraternizam em pequenos grupos, são cercadas pelas serras que agora perdem o protagonismo, apenas sugeridas pelo traço leve em um plano afastado. Os buritis voltam a aparecer, fundeando as casas de taipa junto à margem esquerda na imagem 89. Nesse desenho, Taunay coloca em primeiro plano um animal pastando, que pode servir para identificar o batalhão de cavalaria representado, ainda que se pareça mais com um muar. No outro, o destaque é dado ao barracão que abriga a comissão de engenheiros, da qual Taunay faz parte. Ladeado por duas barracas, a construção bem feita e de proporções confortáveis, ressaltada pela figura colocada à porta que lhe dá escala, indica a hierarquia que aparecia também nos arraiais. Ao mesmo tempo, não há qualquer referência à natureza militar de tal acantonamento. Muito menos às privações a que estavam submetidos.

⁴³⁸ Interessa lembrar que Félix Taunay se exercitou na prática da pintura em forma panorâmica, tendo realizado uma importante obra desta natureza em que retrata uma paisagem da corte no Rio de Janeiro em 1824. Sobre a pintura de panorama realizada por Félix Taunay, ver: DIAS, E. *Paisagem e Academia*. Campinas: Ed. Unicamp, 2009. pp. 253-305.

A mesma ordem e tranquilidade que transparece nos desenhos é relatada por Taunay em carta ao pai. De Coxim, ele conta que os avanços das tropas estavam mais uma vez impedidos, agora pela temporada de chuvas. Sem demorar-se mais nesse assunto, ele diz que “no tempo ocioso, distrai-me com o desenho, arte em que faço progressos diários”⁴³⁹.

Iniciada a temporada de chuvas, o acampamento de Coxim ficou ilhado, cercado por pântanos intransponíveis à marcha. Além de impedir o avanço, essa condição também dificultou enormemente o abastecimento de comida e todo o necessário à estadia de um agrupamento daquelas proporções. Ao mesmo tempo, a cólera e outras “febres”, que atacavam quem se aventurava nos pântanos atrás de alimento, se espalharam rapidamente, impondo perdas significativas ao já bastante reduzido contingente. Morte e sofrimento gerados pela fome e pelas pestes marcaram o acampamento de Coxim entre os meses de fevereiro e julho de 1866.

Os desenhos de Taunay registraram o acampamento às vésperas do acometimento dessa tragédia, cujo período mais grave não testemunhou. Um dia depois da data anotada na imagem 88, em 11 de fevereiro de 1866, Taunay foi destacado para compor uma missão de reconhecimento da área que deveria ser transposta pelas tropas quando o tempo permitisse. Acompanhando um oficial da comissão de engenheiros e escoltado por oito soldados, Taunay deixou Coxim, temeroso pela missão a que fora incumbido. Receava o risco do encontro com o inimigo, sem poder prever o infortúnio ainda maior que atingiria os que permaneceram forçosamente naquele local insalubre.

2.3.4 “Cenas de viagem”

A missão de reconhecimento que Taunay compôs, estendeu-se de fevereiro a abril de 1866, período em que transpuseram a distância entre Coxim e as margens do rio Aquidauana. Estavam incumbidos de, ao explorar uma região desconhecida, encontrar o melhor trajeto para as tropas e eleger o local pelo qual se deveria efetuar a passagem daquele rio que marca a fronteira com o país inimigo. Taunay registrou o início de sua aventura em um desenho que mostra o local pelo qual o pequeno grupo efetuou a passagem do Rio Taquari, próximo ao local do acampamento. Na legenda, além da data, ele registra as dimensões do rio, informações importantes para o futuro deslocamento do contingente, devidamente anotada pelo escrivão do relatório.

⁴³⁹ TAUNAY, 1942. Op. Cit., p. 145.

Imagem 90: O rio Taquari no lugar da passagem. 76 braças de largura. Profundidade para canoa grande. Viagem Pitoresca ao Matto Grosso. (Alfredo Taunay).

O desenho da margem do rio foi, a exemplo daqueles feitos no acampamento de Coxim, tomado a partir de um ponto de vista elevado. Taunay se afasta da cena para representá-la em um enquadramento cuja atenção se concentra no primeiro plano. Uma casa com alpendre, próxima da qual ergue-se uma árvore, delimita o desenho junto à margem direita da folha. No outro extremo, três buritis são representados em diagonal e, entre eles, uma barraca indica a presença de soldados naquele local. Cinco figuras compõem a cena, duas colocadas próximas à barraca e outras três junto ao rio, que parecem pescar. O rio, que figura no centro do desenho, não parece um obstáculo difícil de transpor, com suas águas calmas e largura não pronunciada. A ação da passagem, indicada na legenda, não aparece no desenho.

A viagem exploratória que recém se iniciava seria narrada em detalhes no primeiro livro que Taunay publicou no seu retorno à corte. Explorando lugares desconhecidos pelo exército, Taunay fez daquela excursão matéria-prima para o relato não romanceado a que chamou de “Cenas de viagem”. Os desenhos daquele período, por outro lado, foram poucos. Em determinado momento do “Cenas de viagem” Taunay conta sobre um exemplar de buriti especialmente bonito, “garboso em seu isolamento”, que foi derrubado pelos soldados para abrir passagem à comitiva. “A utilidade artística não o pode salvar”, lamentaria, para um pouco mais adiante anotar que “a disposição de espírito necessária para dar o devido apreço às belezas não se achava em nós”⁴⁴⁰. Mais do que isso, as condições pouco favoráveis dos acampamentos

⁴⁴⁰ TAUNAY, Alfredo. *Scenas de viagem*. São Paulo: Livraria do Globo, 1923. p. 26. [Primeira edição publicada em 1868].

improvisados em meio a chuva constante já seriam razão suficiente para explicar o silêncio do lápis de Taunay.

Desses dias, passados em meio à mata fechada, na maior parte do tempo, os registros que existem são de formações rochosas, morros e serras. Como já dissemos, esses acidentes geológicos são estratégicos para a localização, uma vez que podem ser vistos a olho nu, a bastante distância, sendo um registro constante nos cadernos de desenhos de viajantes. Para Taunay, que estava às voltas com as teorias sobre a glaciação proposta por Agassiz, eles guardavam ainda mais interesse.

Em uma região próxima ao Rio Negro, que margeia a serra de Maracajá, Taunay anotou mais de uma vez a impressão de estar à frente do que entendia como registros geológicos da deglaciação, como já havia encontrado em Goiás, na serra da Cabeleira (imagem 75). O desenho de um trecho da serra de Maracajá feito a bico de pena e nanquim segue acompanhado da seguinte legenda: “Píncaros isolados da serra de Maracajá, grés ferruginoso, com erosões profundas causadas pelas águas de um dilúvio parcial.” O termo utilizado, “dilúvio parcial”, é uma referência direta a Agassiz que defendia a ideia vulgarmente chamada de “catastrofismo”, sobre o que já nos referimos acima.

Imagem 91: Píncaros isolados da serra de Maracajá[...] (A. Taunay, 1866)

O desenho foi feito como um retrato frontal do acidente geológico que desejava registrar. Realizado no meio da folha, ocupando um terço da área, a imagem é organizada em duas partes bem marcadas. A metade esquerda representa um monte de vegetação em primeiro plano, de onde desponta uma rocha alta, bastante característica na sua conformação cônica. A essa parte do desenho foi aplicada bastante tinta, através das hachuras que caracterizam a técnica. Dessa

forma, a vegetação e a pedra ganharam textura e volume. A serra que motivou o registro aparece na metade direita, em traços finos e elegantes. Taunay se vale da textura criada pelo manejo da pena para dar perspectiva à falha no meio da rocha, que, como realizada, se assemelha a um túnel feito por ação do homem. As nuvens ao fundo finalizam a composição cuidadosamente executada.

Finda a missão exploratória depois de dois meses, Taunay e Lagos, o oficial engenheiro a quem auxiliou, se abrigaram em um aldeamento na localidade de Morros. Formado por um grupo heterogêneo de cerca de 100 pessoas fugidas de Miranda no início de 1865, quando essa cidade foi ocupada pelos paraguaios, o acampamento de Morros era composto por “18 a 20 casinhas”. Próximo dele, aos pés do píncaro retratado na imagem apresentada acima, havia um segundo ajuntamento de mesmo perfil.

A expedição havia passado por Morros logo que deixou Coxim. Bem recebidos que foram, decidiram demorar-se alguns dias ali antes de retornar às agruras do acampamento. Os dias viraram meses quando foram informados sobre a epidemia de beribéri que acometia as tropas, a essa altura acampadas junto ao Rio Negro. Enviaram os resultados da expedição ao comandante pelos soldados que lhes haviam acompanhado até ali e ficaram em Morros gozando “o sossego depois de tantos trabalhos, a quietação depois de tanto movimento.”⁴⁴¹

Em carta ao pai, Taunay se refere a esse período de cinco meses de repouso como uma “recompensa merecida” pelos serviços prestados na recente expedição. É bem verdade que o 2º tenente já se mostrava esgotado da convivência exclusiva com os soldados, que representavam, segundo suas palavras, a “escória da população”. Na mesma carta em que faz essa acusação, enviada à *Semana Ilustrada*, Taunay se refere às tropas como “essa reunião de homens, que para ser comparada aos bandos carnavalescos do Rio só lhe falta o tradicional bumbo e tambores”⁴⁴². É tentador inferir o conteúdo racial implícito nessa caracterização pejorativa feita por Taunay sobre a soldadela. Digno de nota é o contraste entre o que ele comenta sobre os soldados nas cartas enviadas à revista, e no texto que fez constar no relatório oficial. Nesse documento enviado aos superiores, diz sobre as condições penosas impostas às tropas no período de privações:

[...]fez realçar as virtudes que imperam no soldado brasileiro, deixando bem patentes o seu caráter eminentemente sofredor e resignado e a subordinação e disciplina que lhes são naturais.⁴⁴³

⁴⁴¹ TAUNAY, 1923. Op. Cit., p. 87.

⁴⁴² *Semana Ilustrada*, 21 janeiro de 1866., pp. 3030 e 3033.

⁴⁴³ RIHGB, 1874. Op. Cit., p. 257.

Seja como parte da “escória” ou como “sofredor resignado”, os soldados nunca animaram o lápis de Taunay, se não como recurso para dar escala à paisagem, na forma de diminutas silhuetas sem expressão. A temporada em Morros lhe ofertaria novos repertórios e personagens, não só para os desenhos.

Instalado em uma encosta da serra de Maracajá, a chegada ao aldeamento se dava através de uma escalada íngreme por mata fechada. O caminho era de difícil execução, escolha “bem própria de medrosos fugitivos”, anotaria um mal-agrado Taunay, alguns anos mais tarde⁴⁴⁴. Durante a subida, trechos formados por vegetação densa se intercalavam a clarões de onde surgiam quedas d’água que brotavam das pedras. No seu caderno há um desenho que retrata um trecho desse caminho.

Imagem 92: Morros (A. Taunay, 1866)

Nesse registro a paisagem é conformada por manchas esfumaçadas, mais do que por linhas preocupadas em reproduzir um perfil, como havíamos visto até aqui. A área clara representando a corrente de água corta o desenho em uma diagonal serpenteada no centro da folha. Os diferentes planos são marcados pela diminuição da intensidade do sombreado no paredão de rochas que ocupa todo o fundo da imagem. A árvore inclinada à direita indica a queda d’água mais acentuada, a que não assistimos. O desenho, descompromissado como retrato topográfico, é talvez um dos mais expressivos de seu caderno. Frente a ele é impossível não lembrar da

⁴⁴⁴ TAUNAY, Alfredo. *Dias de Guerra e de sertão*. São Paulo: Companhia Melhoramentos, 1927, p. 62.

“cascatinha da Tijuca”, que tantas vezes Taunay viu representada por diferentes intérpretes⁴⁴⁵. A comparação com a paisagem familiar, aliás, já havia sido feita outras vezes, como quando passou pela Cachoeira do Córrego da Onça, em Minas Gerais, descrita em carta ao pai como “um lugar muito lindo”, seguido da ressalva de que apesar de “muito bela cascata, é a nossa mil vezes mais”⁴⁴⁶.

2.3.5 Indígenas como personagem

A improvável comunidade de Morros, “nascida das forças das circunstâncias e que deverá desaparecer quando estas cessarem”⁴⁴⁷, como disse Taunay em carta ao pai, reunia diferentes etnias indígenas e sertanejos do interior do Mato Grosso. Existiam mais de dez aldeamentos indígenas regulares junto à vila de Miranda no momento da invasão paraguaia. Da nação Chané, as etnias terena, quiquinau, laiana e guaná participavam com mais ou menos frequência do cotidiano da vila. Frente à dispersão que se seguiu à ocupação inimiga, que incendiou e vilipendiou a cidade levando à fuga coletiva, os quiquinaus foram os primeiros a se estabelecer nas encostas da serra, conhecedores que eram daquelas matas. Nisso, foram logo seguidos pelos demais grupamentos chanés e, pouco depois, pelos sertanejos, que perceberam as vantagens de manterem-se próximos àqueles que tinham mais domínio sobre “a vida em natureza”.⁴⁴⁸

Havia, ainda, no entorno de Miranda, índios de diferentes etnias da nação guaicurú, que não se sujeitaram àquela reunião. Se não se uniram aos paraguaios, por quem tinham “ódio figadal e irreconciliável”, os guaicurús assumiram nesse período belicosa postura ofensiva a todos os brancos, fossem “portugueses” ou “castelhanos”, como os nativos se referiam a brasileiros e paraguaios, respectivamente, segundo anota Taunay⁴⁴⁹.

Nos Morros, sempre segundo a narrativa de Taunay, a solidariedade se sobressaiu às diferenças. Somando todas as etnias chanés, os índios eram maioria naquele grupamento. E se valeram disso para “se mostrar um tanto mais altanados e independentes, nem por isso praticaram

⁴⁴⁵ Especialmente a gravura de Jacques Arago, *Cascatinha da Tijuca*, de 1823. Cf. SCHWARCZ, 2008, p.261.

⁴⁴⁶ TAUNAY, 1942. Op. Cit., p. 130.

⁴⁴⁷ Idem, p. 176.

⁴⁴⁸ Taunay relata que ante a ameaça da invasão paraguaia, em 4 de janeiro de 1865, quase todos os habitantes de Miranda, sertanejos e indígenas, fugiram embarcados até o rio Aquidauana, nas proximidades do “Porto do Souza”. Dali, refugiaram-se nas serras de Maracajú, formando o aldeamento a que se denominou de “Morros”. TAUNAY, Alfredo. *Scenas de viagem*. São Paulo: Livraria do Globo, 1923. p. 26. [Primeira edição publicada em 1868], p. 123.

⁴⁴⁹ TAUNAY, 1948, OP. Cit. p. 268.

desmandos e crimes”⁴⁵⁰. A independência e altivez a que Taunay se refere é pensada em contraponto ao regime de trabalho imposto aos indígenas na cidade em tempos de paz, quando chegavam, em situação de extremo, a ser tratados como cativos. Condição relativizada pelo militar, que afirma que nesse caso “a escravidão é a mais doce possível. O *cativeiro* faz parte da família, come com ela, é como filho da casa, tem até regalias especiais”.⁴⁵¹ Entende-se, pois, que se encontrando vulneráveis, os sertanejos de Morros temeram, no primeiro momento, por uma represália indígena, que nunca aconteceu.

Em 15 de abril de 1866, pouco mais de dez dias depois de começar seu “idílio restaurador” em Morros, Taunay escreveu uma carta ao pai em que diz: “Ocupo-me mais do que nunca em desenhar em meu álbum, apenas restam mais algumas páginas em branco.” Para na sequência anunciar:

Arrojei-me aos desenhos de rostos e não me sai lá muito mal com os tipos índios e pequenas composições. Os assuntos de estudo não me faltam; as três tribos dos Guanás, Terenas, Quinquinaus e Laianas cada qual tem seu feitio particular e hábitos especiais⁴⁵².

O tempo alargado de que gozava em Morros, sem estar submetido ao ritmo da viagem incessante e da disciplina militar, permitiu novos experimentos gráficos a Taunay. Para registrar os “hábitos especiais” dos indígenas, ele “arrojou-se” no desenho de figuras, que até então não compunham o repertório de seu álbum. Dos desenhos anunciados no manuscrito de 1881, quatro versam sobre motivos indígenas. Entre eles, duas “pequenas composições” que analisamos abaixo.

⁴⁵⁰ TAUNAY, 1927. Op. Cit., pp. 74-8.

⁴⁵¹ TAUNAY, 1923. Op. Cit. p. 132.

⁴⁵² TAUNAY, 1942. Op. Cit. p. 158.

Imagem 93: Cena índia (A. Taunay, 1866)

Na imagem acima o destaque é dado ao grupo formado por dois adultos e duas crianças, colocados em primeiro plano na metade esquerda da folha. Eles aparecem em frente a um casebre de palha que, com suas linhas verticais e horizontais bem marcadas, organiza aquele espaço. A metade direita da folha Taunay reservou à representação de um plano afastado, em perspectiva, formado por figuras sugeridas em sombreado. Ao fundo, com algum esforço, se percebe a mancha, conformando a serra que circunda e protege o aldeamento.

A imagem sugere possibilidades narrativas: a mulher sentada no chão parece mais magra e frágil do que a outra, em pé. A criança, que demonstra insegurança no gesto de segurar-lhe o ombro, já é mais forte do que a mãe, condição evidenciada pela altura de seu corpo ereto. Uma panela colocada próxima a ambos aparece virada, indicando que está vazia, o que pode ser uma menção à fome. Os braços estão estendidos em direção à outra personagem em gesto de súplica, a quem se dirigem os olhares dela e da criança, confirmando a possibilidade de tal interpretação. A mulher em pé, além de carregar um bebê nos braços, leva presa à cabeça uma trouxa que sugere a providência de sua chegada.

O segundo plano, à direita, mostra duas figuras próximas a uma fogueira, um adulto e uma criança. Podemos lê-lo como a continuidade da cena em destaque, quando mãe e filho preparam, finalmente, o alimento recebido da providencial visita. O recurso de utilizar diferentes planos espaciais para marcar uma sequência temporal não era, com certeza, desconhecido por Taunay.

O desenho a que Taunay intitulou de “cerimônia religiosa dos índios chanés”⁴⁵³ não repete a complexidade temporal do anterior, concentrado antes na execução detalhada dos elementos compositivos.

Imagem 94: Cerimônia religiosa dos índios chanés (A. Taunay)

O personagem que ocupa o centro da folha aparece de perfil, emoldurado por uma estrutura simples, feita de galhos e palha, que formam um telhado sobre ele. Em pé sobre uma esteira, o indígena tem o corpo todo pintado e segura em cada mão um objeto ritualístico. Um arbusto bem delineado à direita orna esse primeiro plano e é o único elemento representado fora dos limites daquela armação que organiza espacialmente a cena. Ao fundo, em um plano afastado, avista-se um casebre, que destaca, por contraste, a condição efêmera dessa estrutura.

Os elementos materiais e estéticos vinculados ao ritual a que se assiste são destacados pelo desenhista, o que não garante a ele o status de registro etnográfico. A representação dos padrões gráficos aplicados na pintura corporal como apresentada por Taunay não segue o costume chané e parece, antes, recurso retórico voltado a ressaltar uma prática curiosa, por si digna de registro.

Ao escrever sobre esse desenho, Taunay se refere ao personagem como sendo um “padre em vigília”, que descreve da seguinte maneira:

Veste-se com uma julata ornada de lantejoulas e presa à cintura por uma espécie de talim de contas; pinta o tórax, braços e cara com jenipapo e urucu. Estende um couro diante de sua porta e nele caminha, lenta e compassadamente, avançando e recuando,

⁴⁵³ TAUNAY, Alfredo. *Viagem pitoresca ao Mato Grosso – álbum de desenhos*. Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, Seção de Manuscritos, 1881, notação I-32,15,007.

a cantar ora estrondosamente, ora em voz baixa e monótona, com acompanhamento de um chocalho que ele segura na mão direita. Na esquerda empunha um espanador feito de penas de ema e bordado com desenhos caprichosos.⁴⁵⁴

Não por acaso, essa é umas das maiores “legendas” compostas por Taunay. Uma parte significativa do que ele escreve não se faz visível no desenho⁴⁵⁵. Seu limite como desenhista exigiu o complemento descritivo. A pouca prática no desenho de figuras transparece ainda nas formas e proporções nem sempre bem resolvidas dos corpos e rostos delineados a grafite e carvão. A repetição da posição corporal aplicada na mulher indígena de pé na imagem 93 e no único personagem do desenho seguinte (imagem 94) sugere o uso de um esquema aprendido ou a cópia de um modelo que apoiava estas primeiras incursões de Taunay no desenho de figura. Mas os avanços advindos da prática no desenho vão aparecendo, e, além do acréscimo do motivo humano, é flagrante o esforço de criar uma complexidade narrativa à cena.

Imagem 95: Aldeamento de Pirainha (Taunay, A.)

Ao realizar uma vista do “aldeamento de Pirainha”, como se chamava a área ocupada pelos índios chanés dentro da comunidade de Morros, Taunay voltou a representar a área destinada ao ritual religioso, agora contextualizada na paisagem que conforma (Imagem 95). Enfatizando em primeiro plano os casebres e a vegetação que lhes fazia as vezes de um jardim, em frente a porta, Taunay destaca em plano afastado a pedra cônica de que já havia feito um retrato e aqui desponta no horizonte desse local que lhe foi tão familiar.

⁴⁵⁴ TAUNAY, Alfredo. *Viagem pitoresca ao Mato Grosso – álbum de desenhos*. Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, Seção de Manuscritos, 1881, notação I-32,15,007.

⁴⁵⁵ Taunay retoma o motivo dos “padres” indígenas na descrição que faz de seus “rituais de cantoria” em: TAUNAY, 1923 Op. Cit., pp. 133-6.

O tempo livre de que gozou em Morros, Taunay dedicou integralmente aos indígenas, e não apenas como motivo de seus desenhos⁴⁵⁶. Os índios “são a distração daqui”, diria em carta ao pai. Mais do que distração, sua relação com esses “amáveis filhos da natureza”, como se referiu aos nativos na mesma missiva⁴⁵⁷, tinha pretensões científicas. Na abertura do livro publicado logo do seu retorno à corte, em 1868, Taunay anotou:

Procurei tirar à minha narrativa o caráter oficial. Em muitas ocasiões, não pude, entretanto, livrar-me da tecnologia científica; usei dela com parcimônia e, organizando um trabalho singelo, envidei esforços para que fosse consciencioso e sobretudo verídico.⁴⁵⁸

Frente ao que denominou de “ocasião tão favorável para um espírito indagador”⁴⁵⁹, em referência à temporada no acampamento de Morros, o militar tentou fazer da convivência prolongada junto a diferentes etnias indígenas laboratório para “analisar a índole, investigar o grau de civilização em que se acham e os resultados da convivência com os brancos.”⁴⁶⁰ Nessa declaração de intenções já se evidencia a régua pela qual Taunay mediria seu “objeto de estudos”. Foi a partir dos critérios da “civilização”, representada por ele, que os “filhos da natureza” foram valorados.

É bem verdade que, nesse exercício de comparação, nem sempre os indígenas perderam para os “brancos”. Em carta para o pai Taunay diz: “A raça em geral é toda bonita: muita moça que dá muxoxos e arrebita a venta no Rio quereria ter os belos olhos e o talhe de cara de uma dessas pobres criaturas que com a invasão paraguaia perderam os poucos trapos que tinham e andam quase nuas”⁴⁶¹.

O esforço de classificação e catalogação etnográfica que irá empreender ao longo dos meses em Morros é característico da literatura de viagem naturalista e da voga cientificista. O entendimento dos indígenas como parte da natureza conforma esse pensamento. “Tento desenhar as flores mais notáveis com todos os seus caracteres fitológicos e tomar bem os tipos

⁴⁵⁶ Hoje é bastante conhecido o romance que Taunay viveu com a índia guaná chamada Antônia, durante esse tempo passado em Morros, conforme aparece narrado em suas “Memórias”, livro que veio a público em 1948. Assim como o papel destacado do indígena na sua afirmação de uma literatura romântico-realista, em contraponto direto à “Iracema” de José de Alencar, no livro “Irecê a guana”, publicado pela primeira vez em 1874. Mas como temos tentado fazer até aqui, nos limitaremos a analisar a produção gráfica de Taunay apenas em aproximação com escritos do mesmo tempo, quando o militar não ousou expor a público sua intimidade com uma nativa.

⁴⁵⁷ TAUNAY, 1942. Op. Cit., p. 160.

⁴⁵⁸ TAUNAY, Alfredo. *Scenas de viagem*. São Paulo: Livraria do Globo, 1923, p. 26. [Primeira edição publicada em 1868]. “Prefação”.

⁴⁵⁹ Idem, p.122.

⁴⁶⁰ Ibidem.

⁴⁶¹ TAUNAY, 1942. Op. Cit. p. 160.

de índios que me caem sob as vistas”⁴⁶², como diria ao pai. Assim, ao mesmo tempo em que registra os hábitos e costumes de seus personagens em “pequenas composições”, Taunay reúne pranchas de “tipos” indígenas, a exemplo do que faz com plantas e animais.

Imagem 96: Tipos índios (A. Taunay)

Imagem 97: Peixes dos rios do Mato Grosso (A. Taunay)

Nessa prancha que legenda como “Tipos índios”, Taunay desenhou oito cabeças de maneira não uniforme. Algumas aparecem a meio busto, outras só têm o rosto representado, algumas vistas de perfil, outras de frente. Duas delas foram identificadas por nomes próprios, o que lhes dá um sentido de retrato individualizado. Às demais são relacionadas apenas a etnia que compõem.

O “tipo” é uma categoria que resulta do esforço classificatório que marca a produção do conhecimento no ocidente, notadamente a partir do século XVIII. Na representação visual, ele resulta de processos de seleção, redução e abstração, na busca de reunir em uma figura as particularidades que identificam uma categoria de semelhantes. O tipo, portanto, condensa e homogeniza o que pode ser diverso. No século XIX, a expressão aparece constantemente associada à questão racial.

No seu registro de “tipos índios” dos Morros, apenas uma figura aparece duplicada, representada de perfil e de frente. Tal opção segue o indicado nas “instruções de viagens” formuladas para orientar a catalogação etnográfica da expedição científica do Ceará, em 1859, conforme redigidas por Manoel Araújo Porto-Alegre:

⁴⁶² Idem, p. 176.

Sendo o ponto mais importante da etnologia para o estudo do homem físico o conhecimento do tipo, só se poderá adquirir noções suficientes por meio de desenhos fidelíssimos do todo, principalmente da cabeça, o quais deverão ser tirados de lado ou de perfil e mesmo de outras posições favoráveis à demonstração de certos caracteres próprios a distinguir um tipo particular, tanto no homem como na mulher.⁴⁶³

Sob a inscrição “terenas”, em que o plural reforça o sentido do “tipo” que representa todo um conjunto, as duas cabeças no alto à esquerda representam uma mesma mulher, identificada pela sobrancelha bem marcada em diagonal que, junto da boca crispada, resulta em uma expressão pouco amigável. É a única figura que tem a pele riscada, no que não fica claro se faz referência ao uso de grafismos ou ao tom mais escuro que o desenhista tenha tentado lhe dar. A terceira e a quarta figuras ao alto, vistas de perfil, são identificadas primeiro pela etnia, novamente grafada no plural, e em seguida pelos nomes que lhe particularizam. A “quiquinau C. Paz” é a única representada em meio busto. O sombreado que circunda apenas essa figura ressalta ainda mais o seio grande e bem desenhado da mulher de olhos amendoados e cabelo escorrido. Ao seu lado, o “guaycurú Capitão Nadô” é representado em traços rápidos que marcam o lábio inferior protuberante. Abaixo dele, sob a legenda “cadineo”, uma figura masculina é representada com um objeto afiado em mãos, que pode ser uma lança ou facão. Não foi possível identificar o que está escrito na legenda sobre a segunda cabeça, na parte baixa, da direita para a esquerda, que representa uma mulher de perfil.

As outras duas figuras, coloridas, retratadas em pose frontal, foram acrescentadas posteriormente, substituindo desenhos que parecem ter sido cortados para dar lugar a elas. Ambas foram retiradas de uma prancha de tipos indígenas de autoria de Hercule Florence e parecem fruto de uma impressão moderna, não condizente com as técnicas disponíveis na década de 1860⁴⁶⁴. Na impossibilidade de afirmar de quem foi a iniciativa, se do próprio Alfredo, ou feita mais tarde, talvez por seu filho Afonso, primeiro herdeiro do álbum, não arrisco dar mais sentido a essa curiosa intervenção, além dos já ensejados pela montagem.

Taunay faz referência ainda a uma segunda prancha de tipos em que teria representado “laianas e terenas” em um “estudo comparativo”. Dela, que não compõe o álbum guardado pelo Museu Paulista, não conseguimos encontrar reprodução.

⁴⁶³ BRAGA, Renato. “Instruções de Viagem redigidas por Manoel Araújo” in: *História da Comissão Científica do Império*. Porto-Alegre: Seção Etnográfica e Narrativa de Viagem Fortaleza: imprensa Universitária do Ceará, 1962, p. 203.

⁴⁶⁴ Cf. FLORENCE, Hercules. *Viagem Fluvial do Tietê ao Amazonas*. São Paulo: Edições Melhoramentos, 1941. p. 85. O relato de viagem feito durante a expedição Langsdorff, entre 1825 e 1829, escrito originalmente em francês, foi traduzido e publicado pela primeira vez por iniciativa de Alfredo Taunay, sem ilustrações, na Revista do IHGB, Tomo 38, Parte I, 1875. pp. 337-67.

Nas notas descritivas, publicadas no livro de 1868, Taunay afirma sobre os “terenas” serem “ágeis e ativos, a sua inteligência astuciosa e com propensão ao mal” e diz ainda que “a desconfiança se lhe transluz no olhar”, o que parece ter buscado representar na sobrancelha expressiva da mulher terena no desenho (imagem 96). Dos “laianas”, julga “um tipo em transição: tem muito melhores instintos e menos aversão aos brancos”. São, porém, as mulheres “geralmente feias” e os homens de “hábitos de trabalho mais aproveitáveis, porém menos constantes e esforçados”. Entre os “quiquinaus”, Taunay julga as mulheres “belas pela mistura de raças, fácil nessa tribo mais relacionada com os branco e negros, com quem se encostam”, percepção que se evidencia no perfil a meio busto desenhado com fineza de detalhes. Já os homens oferecem “força de trabalho diminuta: passa os dias deitado sobre couro pelado, sem saudades do passado e sem receios do futuro”. Sobre os “guaycurus”, que como já dissemos, não se juntaram aos demais nos Morros, dado sua “índole mais agressiva”, Taunay só faz referência a homens, ressaltando suas qualidades guerreiras, expressa no desenho pelo instrumento de guerra que esse “tipo” carrega.⁴⁶⁵

Na descrição das características de cada etnia se evidenciam marcadores de raça e de gênero, pelos quais Taunay demonstra buscar nas mulheres beleza e “bom talho de corpo” e nos homens, qualidades de trabalhador braçal. As populações nativas, mensuradas anatomicamente, foram classificadas de acordo com o grau de civilização e potencial econômico, ou seja, a partir de sua força de trabalho ou de sua predisposição ao contato com o homem branco. A comparação era um recurso chave no processo de classificação. A valoração das características analisadas era dada em relação com o parâmetro da “civilização”, a partir do que as etnias eram matizadas.

Nesse sentido, interessa destacar que, além de “tipos índios”, Taunay tenha feito uma prancha de tipos de “peixes dos rios de Mato Grosso”. Os peixes eram foco de atenção de Agassiz, que pretendia demonstrar sua teoria da independência da variação entre as espécies a partir do estudo desses animais em diferentes afluentes do Rio Amazonas. O mesmo princípio da biogeografia estática “aferida” no estudo dos peixes, pelo que cada ser teria sido designado para habitar uma região específica do planeta, apoiou suas ideias segregacionistas, contra a mestiçagem⁴⁶⁶.

⁴⁶⁵ TAUNAY, 1923. Op. Cit., pp. 125-132.

⁴⁶⁶ KURY, Lorelai B. “A sereia amazônica dos Agassiz: zoologia e racismo na Viagem ao Brasil”. *Revista brasileira de História*. São Paulo, v. 21, n. 41, p. 157-172, 2001. Disponível em:

A temporada em Morros seria rememorada por Taunay muitas vezes ao longo da viagem – e da vida. O esforço de descrição e catalogação dos hábitos indígenas envolveram, além das notas e desenhos, uma compilação do vocabulário chané, publicado como anexo no livro *Cenas de viagem*. Taunay irá, anos mais tarde, tornar-se um “polígrafo contumaz”, como o chamará o crítico Sílvio Romero. E nesse processo, o “verismo etnográfico” legitimado pela convivência com os indígenas será matéria-prima fundante do estilo literário que o caracteriza.

2.3.6 De volta à marcha

No dia 4 de julho de 1866, quase cinco meses depois de deixar o acampamento de Coxim, Taunay e o comandante Lago foram chamados de volta às atividades. O “descanso merecido” havia se prolongado bastante e a realidade da campanha se impunha. Nesse tempo, as tropas haviam mudado duas vezes o local de acampamento, buscando amenizar a propagação das pestes. Mas a sequência da marcha seguia impedida pelos atoleiros. Os pântanos e alagadiços formados pelas chuvas fizeram muitas vítimas. Nos esforços de deslocamento do acampamento, não foram poucos os soldados que morreram afogados na lama. Entre os que sobreviviam à passagem, muitos desenvolviam doenças que, na falta quase absoluta de insumos médicos e alimentares, atingiam alto índice de mortalidade.

Quando Taunay e Lago desceram dos Morros, encontraram o acampamento armado na beira do rio Taboco. Estavam ali desde 24 de junho e a estada se arrastaria até meados de setembro. Os engenheiros foram chamados para cumprir a missão de esconder as canoas que deveriam ser usadas na transposição do rio Aquidauana, quando a ofensiva militar fosse permitida. O trecho alto do rio era conhecido apenas por eles, que haviam explorado a região naquela marcha de pouco mais de um mês, no retorno da qual buscaram refúgio nos Morros. Cabia-lhes comandar um grupamento de soldados que levariam as canoas até o ponto indicado para a passagem, onde, então, as esconderiam. Taunay fez um desenho retratando esse deslocamento que datou de 19 de julho de 1866. É seu primeiro registro depois da temporada de descanso.

Imagem 98: Tropas brasileiras subindo o Aquidauana (A. Taunay, 1866)

O desenho (Imagem 98) ocupa a folha inteira, de lado a lado, de cima a baixo. Foi feito a partir de uma vista a vôo de pássaro, pela qual Taunay oferece uma perspectiva aprofundada voltada a representar antes o rio do que as margens, que quase se parecem com ilhas. Em primeiro plano, uma canoa avança sobre o ribeirão que se desprende do fluxo de água representado na parte baixa da folha, em horizontal. A entrada desse afluente é marcada nos dois lados por montes de vegetação representados em manchas escuras das quais se sobressaem algumas árvores e folhagens mais delineadas. Esses pontos escuros destacam o rio, conformado por uma área clara que ocupa a parte central da folha. Sobre a canoa representada mais próxima do observador vemos cinco figuras, quatro das quais remam, enquanto a última parece ser o timoneiro, responsável por conduzi-la rio acima, na transversal. No centro da imagem, onde o rio faz uma curva, outras três canoas indicam o deslocamento no espaço e marcam a passagem do tempo, ocupando posição mais avançada. Plasticamente, elas se confundem com os traços que representam quatro pássaros sobrevoando a cena. No último plano, as montanhas esboçadas em um sombreado mais leve para sugerir distância, seguindo os preceitos da perspectiva aérea, ocupam toda a altura da folha junto à margem direita. À esquerda, o planalto formado entre dois cumes, emoldura uma segunda revoada de aves. Não podemos deixar de perceber que a composição desta imagem remete à prancha de J. M. Rugendas *Rio Inhorim*, c. 1826-1835, publicada em seu *Voyage Pittoresque au Brésil*, obra que com certeza não era desconhecida por Taunay. Mais uma vez, observação direta e citação se misturam nos registros da viagem ao Mato Grosso.

O foco do olhar de Taunay vai se alargando conforme a viagem avança. As linhas são substituídas por sombreados. Os desenhos soltos no centro da folha em branco dão agora lugar a uma paisagem que ocupa todo o espaço pictórico. A visão orgânica do conjunto se sobrepõe ao retrato dos elementos destacados do cenário. O acidente geológico das serras ganha função pitoresca, antes de descritiva. Pela atitude contemplativa da natureza ou pelo treino do lápis, a temporada em Morros trouxe mudanças ao estilo empregado no desenho por Taunay.

Alguns dias mais tarde, em desenho que data de 28 de julho de 1866, Taunay retratou o acampamento na sua nova localização, às margens do Rio Taboco. Nesse acampamento, mantido até setembro, as condições das tropas começaram a melhorar e o abastecimento de comida e demais itens foi, aos poucos, regularizado. Pela primeira vez, os soldados receberam uma nova leva de uniformes, que não eram trocados desde a saída de São Paulo, encontrando-se, a essa altura, em condições deploráveis. Por sua parte, gozando das regalias que lhe cabiam, Taunay usufruiu do comércio montado ali tão logo a estrada foi liberada. Dos dias no Taboco relatou ao pai a abundância trazida por mercadores que vendiam “mil cousas finas”, como “bolachinhas, conservas, cerveja, queijos, vinho do Porto”, que lhe fizeram vaticinar: “Nunca estes sertões supuseram ver tantas provas do estado de civilização a que já se chegou”⁴⁶⁷.

O acampamento é retratado, mais uma vez, por uma perspectiva elevada. O rio que lhe dá o nome aparece junto à margem direita da folha, e acompanha toda sua extensão na transversal. À esquerda, os casebres que abrigam as tropas aparecem alinhados no plano mais afastado, costeados pelas serras. Naquela mesma altura, uma ponte cruza sobre o rio até a outra margem, que não é representada. As figuras dispostas na área clara próxima ao centro da imagem aparecem a cavalo ou a pé, andando em grupos ou sozinhas. O primeiro plano é delimitado pelos riscos fortes do carvão na área escura que separa o rio do pequeno cemitério improvisado, representado próximo à margem esquerda da folha. Ali um cercadinho resguarda ao menos quatro túmulos marcados pelas cruzes plantadas no chão, à sombra de uma palmeira – ou buriti.

⁴⁶⁷ TAUNAY, 1942. Op. Cit. p. 178.

Imagem 99: Margem direita do rio Taboco, onde foi sepultado o Engenheiro Chichorro da Gama (A. Taunay)

O amigo mais próximo de Taunay nos primeiros meses de marcha, o engenheiro Chichorro da Gama, foi enterrado às margens do Taboco, dois dias antes da data anotada no desenho. Taunay demonstra ter sentido muito essa perda, descrita não só em carta, mas também no relatório oficial, em que gastou mais linhas referindo-se aos feitos e qualidades de Chichorro do que a qualquer outro oficial ou comandante morto na campanha. O cemitério aparece no plano próximo e o acampamento, deslocado para o fundo de uma forma que, ao mesmo tempo, a sepultura não fosse isolada da paisagem. Chichorro e os demais mortos, que Taunay preservou no anonimato, dividem o espaço com aqueles que seguem realizando suas tarefas ordinárias. O desenho faz uma homenagem silenciosa ao amigo que Taunay atendeu na agonia final da febre. O beribéri vitimou Chichorro e outros 400 homens daquela expedição, incluindo dois de seus comandantes-em-chefe⁴⁶⁸.

2.3.7 “Dias de guerra e de sertão”

Tentando fugir de uma nova epidemia que começava a se alastrar junto às margens do Taboco, o comando da expedição decidiu levantar acampamento no dia 5 de setembro de 1866. Rumariam a Miranda, cidade recentemente abandonada pelos paraguaios, depois de uma ocupação que durou cerca de um ano e meio. No trajeto, precisaram cruzar o rio Aquidauana, operação que consumiu 5 dias para ser completada. Foi nesse ínterim, segundo a data anotada, que Taunay realizou o desenho abaixo.

⁴⁶⁸ DORATIOTO, 2010. Op. Cit. pp. 122-130.

Imagem 100: Cemitério dos paraguaios e Estacada. Viagem Pitoresca ao Matto Grosso. (Alfredo Taunay).

No avanço até Miranda, as tropas pisavam pela primeira vez sobre o território que esteve dominado pelos paraguaios até pouco tempo. Era o contato mais próximo que tinham com o inimigo, a quem antes só vislumbravam através de colunas de fumaça que indicavam sua presença, sempre à distância segura. A campanha denominada “Forças em operação no sul do Mato Grosso” lutava apenas contra suas próprias debilidades de comando, em condições agravadas pelas chuvas e epidemias, desde que saiu de São Paulo. Dessa forma, encontrar a fortificação construída pelos paraguaios na comunidade de Porto do Souza, na margem esquerda do rio Aquidauana, mexeu com os brios de todos. A estacada foi descrita por Taunay no relatório oficial como “um dos mais importantes vestígios da invasão inimiga”⁴⁶⁹.

Esse registro difere dos demais que compõem o caderno de desenhos de Taunay, sendo composto por dois desenhos retangulares colocados lado a lado, separados pela representação de um brasão que ocupa o centro da folha. No lado esquerdo aparecem três sepulturas alinhadas dentro de uma área cercada e parcialmente coberta. As cruzes trazem elementos que indicam a devoção cristã daqueles que foram enterrados, o que afasta a visão mística associada à religiosidade do povo guarani e aproxima brasileiros e paraguaios, ao menos após a morte. À frente de uma delas, um retângulo mais claro na grama parece indicar o enterro recente, enquanto, no outro lado, o mato já aparece crescido. Uma fita colocada sobre a cruz do meio pode indicar a alta patente de quem jaz ali. O mausoléu nem tão improvisado foi retratado em vista frontal e aproximada.

⁴⁶⁹ RIHGB, 1874. OP. Cit., p. 274.

No outro lado da folha, está representada uma paisagem em que uma área cercada se destaca no meio de um terreno descampado. A extensão da planície é marcada pelo aparecimento de pequenos montes de vegetação que vão sendo representados cada vez com menos intensidade, indicando o afastamento dos planos. Em cima dessa paisagem, solta na folha, está desenhada uma planta do que se presume ser a estrutura da “estacada” fortificada.

Na área central, entre os dois desenhos que registram a ocupação do território pátrio pelo inimigo, Taunay representou o que pode ser uma versão do Brasão Imperial, ou outra insígnia regimental. Os ramos de café e tabaco estão bem identificados e, na parte alta, parecem emanar da coroa feixes de luz. O círculo monárquico e as armas da Família Bragança foram substituídos por baionetas e lanças que se cruzam, em referência ao momento belicoso⁴⁷⁰. A data colocada dentro do brasão marca com ares de solenidade a retomada daquele território pela chegada das forças brasileiras, ainda que ela não tenha resultado de uma conquista heroica, pelo uso da força.

Quando chegaram em Miranda, no dia 17 de setembro, encontraram a cidade destruída. Os paraguaios haviam deixado a vila em fevereiro, não sem antes incendiar toda e qualquer construção ou plantação que pudesse apoiar o avanço brasileiro no rumo da fronteira, cada vez mais próxima. Nas condições que a cidade apresentava, não havia razão para se demorar nela. Mas o atual comandante, que assumiu a função por “anterioridade”, ou seja, por ser o mais velho entre os oficiais, depois da morte dos comandantes por patente, decidiu permanecer ali, a fim de proporcionar tempo para que as tropas se reestabelecessem da viagem⁴⁷¹.

Essa decisão, que se sustentou ao longo de quatro meses, propiciou um novo surto de doenças e mortes. De Miranda, Taunay reestabelece uma comunicação mais frequente com o pai. Nas cartas, reclama apenas do tédio e dos “achques morais, consequência de minha prolongada estada nos Morros”⁴⁷². O “descanso merecido” parece tê-lo deixado em não muito boa conta com os companheiros de armas. Desse período passado na inércia e em isolamento entre as ruínas da pequena vila há apenas um desenho em seu caderno.

⁴⁷⁰ É curioso perceber a semelhança entre o desenho que consta no miolo do brasão criado por Taunay e o brasão de armas da bandeira do Rio Grande do Sul, criado após da Revolução Farroupilha de 1835.

⁴⁷¹ Cf. DORATIOTO, 2010. Op. Cit., pp. 121-130.

⁴⁷² TAUNAY, 1942. Op. Cit., p. 188.

Imagem 101: Incêndio do quartel de Miranda. *Viagem Pitoresca ao Matto Grosso.* (Alfredo Taunay).

O desenho, que parece inacabado, sugere tratar-se de um projeto com vistas a estampar uma medalha ou diploma comemorativo. Três coroas de louro aparecem lado a lado, sendo a do meio maior que as demais. Dentro dela, um sobrado é consumido pelas chamas. A inscrição logo abaixo o identifica como “quartel”. A fumaça produzida pelo incêndio se espalha para fora dos limites marcados pela coroa de folhas. Um listel sobre o fogo ostenta a inscrição “vandalismo” em caixa alta. Embaixo, acompanhando o contorno dos louros, uma frase em espanhol: “*A Dios todas las glorias de Miranda*”. Dentro do círculo à direita, está escrito “igreja”, indicando uma ideia que não tomou forma.

O desenho faz referência à destruição provocada pela passagem paraguaia pela cidade. O quartel teria sofrido uma explosão, causada pelo resto de pólvora que os saqueadores não conseguiram levar na retirada. O incêndio da igreja Matriz, que, parece, deveria constar na área à direita, foi episódio bastante comentado, dada a valentia do pároco que o tentou evitar. O vigário Frei Mariano acabou prisioneiro de López quando resistiu, inutilmente, à profanação do templo, de que levaram até os sinos de bronze antes de atear fogo.

Junto desse registro, o registro do cemitério e estacada paraguaios são as únicas referências ao inimigo entre os desenhos de Taunay. No primeiro, ele cria um brasão em celebração à retomada do território em Porto do Souza, dando forma a uma desejada medalha de reconhecimento pelo feito que não exigiu nenhum gesto de heroísmo. Os mortos lembrados pelas sepulturas não foram vitimados pelas batalhas, já que elas nunca ocorreram ali, mas são mobilizados no desenho de forma a reforçar a retórica da vitória alcançada pela chegada das tropas àquele marco.

Os louros vazios de Miranda são ainda mais simbólicos. Por força dos muitos atrasos, a coluna expedicionária só chegou à cidade quando os paraguaios já haviam recuado por ordem de López, sem embate. A frase “*A Dios todas las glórias de Miranda*” permite uma leitura em duplo sentido. Além de clamar pela justiça divina frente ao templo profanado, ela soa como um lamento pelo atraso que impediu o combate em defesa da cidade e, conseqüentemente, as glórias que adviriam dele. Taunay não colecionava até agora nenhum gesto digno de medalha, nenhum louro. “*Adiós todas las glorias de Miranda*”, com as quais parecia contar. Na viagem ao interior do Brasil em que embarcou, o encontro com a guerra não era esperado. Quando, com o tempo, a ausência do embate com o inimigo transparece frustração, esse sentimento remete à expectativa da notoriedade, mais do que a um ímpeto guerreiro de Taunay.

Em Miranda, passou a se dedicar a escrever um relato sobre a exploração feita com o comandante Lago no período anterior ao descanso em Morros, como conta ao pai: “Acabei o relatório geral da comissão e como já estou cansado de trabalhar para outrem, embora se trate de coisa pouco meritória, escrevo agora novo trabalho que toma certo desenvolvimento e poderá ter algum interesse”⁴⁷³.

Nesse novo período de descanso, agora forçado e sem as vantagens oferecidas em Morros, Taunay dedicou-se ainda a sistematizar o apanhado que fizera do vocabulário guaná e organizava-o em forma de dicionário. Como transparece na carta, o escrito foi feito com a pretensão de ser publicado, o que de fato ocorreria pouco depois de seu retorno à corte, no início de 1868. Taunay buscava uma forma de se fazer perceber em seu esforço de viagem, o que demonstra quando se diz “cansado de trabalhar para outrem”. E assim passava o tempo: “desenho, leio, tomo notas puramente curiosas, mais ou menos científicas”⁴⁷⁴, como contaria ao pai. A expedição só deixou Miranda em janeiro de 1867, quando uma nova troca de comando foi imposta àquela já bastante instável coluna militar.

2.3.8 “Retirada de Laguna”

Enviado pelo presidente da Província de Mato Grosso para intervir naquela situação estacionária, o coronel Carlos de Moraes Camisão assumiu o comando da expedição no dia 1º de janeiro de 1867 e, dez dias depois, colocava a coluna em movimento. O plano inicial consistia apenas em alcançar a cidade de Nioaque, que apresentava melhores condições

⁴⁷³ TAUNAY, 1942. Op. Cit., p. 205.

⁴⁷⁴ Idem, p. 195.

sanitárias e facilidades de abastecimento e foi cumprido no dia 24 de janeiro, depois de penosa marcha. Em Nioaque, fizeram novo acampamento e estadia, que se prolongou por um mês. A tropa estava então reduzida a pouco mais de 1600 homens em condições de saúde longe das ideais, depois da série de doenças e privações enfrentadas. Ainda assim, o recém-empossado Camisão decidiu levar a termo o plano com o qual ninguém mais contava e, no dia 25 de fevereiro de 1867, iniciou o avanço ofensivo em direção à fronteira, com vias a atacar o Paraguai.

De Nioaque, Taunay escreveu para a irmã pela última vez durante a campanha, dizendo que “o desenho tem parado um pouco, pois já não há cenas da natureza que provoquem o meu lápis”⁴⁷⁵. Dali, seguiram para a colônia de Miranda, que apesar de guardar o mesmo nome da vila, era um ponto militar avançado na região do rio Aquidauana. O retorno às margens do rio que conhecera no período em Morros parece ter-lhe dado novo ânimo. Ao menos é o que indica a data e localização anotados no desenho.

Imagem 102: Rio Aquidauana (Província de Mato Grosso). Viagem Pitoresca ao Matto Grosso. (Alfredo Taunay).

A pintura, realizada em papel diferente dos demais e então colada no álbum, é datada de 6 de abril de 1867. A mesma informação aparece repetida na legenda que, pouco usualmente, indica a autoria de Taunay. A única representação colorida desde o desenho feito no pouso do Catingueiro, na província de São Paulo, é também o único registro feito à tinta guache. Além

⁴⁷⁵ Idem, p. 216.

disso, é forçoso notar que essa composição remonta à cena anotada como uma vista do “Pouso do Jatobá”, em Goiás, datada de 8 de novembro de 65 (imagem 83).

A paisagem é apresentada em uma composição bem equilibrada na disposição dos elementos. Diferentes tons de verde foram usados pra representar a vegetação. Valendo-se do recurso das cores, Taunay criou um efeito de perspectiva aérea, pelo que as montanhas em plano afastado ganharam um tom azulado. Bem no centro da imagem, destacam-se dois buritis. E, junto à margem direita, o pássaro azul tantas vezes descrito em cartas é finalmente apresentado em imagem. No manuscrito enviado à exposição da Biblioteca Nacional ela recebe a seguinte descrição:

Rio Aquidauana (desenho colorido). Esta corrente muito clara e cheia de abundante pescado é conhecida pela beleza das suas margens em extremo beluosas. Conflui no Miranda depois de um curso de 40 léguas, engolfado pelos ribeirões dos Dois Irmãos, Taquaruçu, João Dias, Pareci, rios Cachoeira e Cachoeirinha, Negro. Sua cabeceira mais longínqua fica no planalto de Camaporan.⁴⁷⁶

Essa vista faz bem as vezes da “calmaria que antecede a tempestade”. A paisagem leva a data do período passado às margens do Aquidauana, na véspera do avanço sobre o Paraguai. Dali, as tropas cruzariam a fronteira no dia 21 de abril de 1867, em uma “missão suicida”, como a avalia o historiador Francisco Doratioto⁴⁷⁷.

O território inimigo era completamente desconhecido do exército brasileiro, que nunca havia realizado nenhum tipo de missão de reconhecimento ali. Dessa forma, durante todo o período passado em terras paraguaias, as tropas foram conduzidas pelo “guia Lopes”, sertanejo arregimentado para esse fim. Nesse movimento se fizeram também acompanhar por índios guaicurús e terenas, que se somaram aos esforços da fase final da campanha. Com essa nova composição, e sob as ordens do coronel Camisão, as tropas avançaram até a fazenda Laguna, localizada próxima à margem do rio. Para ocupá-la, travaram combate com um pequeno contingente paraguaio que guardava aquele local e foi pego de surpresa pela chegada brasileira. A vitória naquela batalha, comemorada enormemente, foi seguida de uma contraofensiva a que o maltrapilho exército brasileiro não pode fazer frente.

Menos de dez dias depois de cruzar a fronteira e tendo avançado a poucos quilômetros dela, em 7 de maio de 1867 o comandante Camisão ordenou o recuo das tropas. Desse dia até 11 de

⁴⁷⁶ TAUNAY, Alfredo. *Viagem pitoresca ao Mato Grosso – álbum de desenhos*. Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, Seção de Manuscritos, 1881, notação I-32,15,007. Item 39.

⁴⁷⁷ DORATIOTO, 2010. Op. Cit. p. 124.

junho, enquanto tentavam cumprir o caminho de volta para o Brasil, foram impiedosamente perseguidos e encurralados pelo exército paraguaio no episódio celebrado sob a alcunha de “Retirada de Laguna”. Nesse período, as mortes em combate, por fome e cólera fizeram com que dos 1680 homens que chegaram à Laguna, menos de 700 retornassem ao Brasil.

A história dessa malsucedida invasão, que marcou o fim da Expedição ao Mato Grosso, ganhou tons épicos de heroísmo pela pena de Alfredo Taunay alguns anos mais tarde, como veremos.

2.4 Muitas viagens em uma

De certo, estou aprendendo a viajar com essa viagem.
Johann W. von Goethe

Quando os sobreviventes já estavam novamente em segurança, de volta ao Mato Grosso, Taunay foi destacado para seguir à frente das tropas no rumo do Rio de Janeiro, a fim de garantir que as notícias chegassem o mais rápido possível, levadas por uma “testemunha ocular” dos acontecimentos. Sua viagem de volta foi bastante diferente do trajeto contrário, como se pode imaginar. O mesmo percurso que na ida foi comprido, cheio de percalços e no ritmo da tropa, levando cerca de nove meses, foi desta vez realizado em pouco mais de um mês de viagem⁴⁷⁸. Em suas memórias, escritas entre 1891 e 1893 e publicadas pela primeira vez em 1948⁴⁷⁹, Taunay lamenta que a pressa o tenha impedido de fazer novos registros dos “contornos e perfis mais grandiosos e pitorescamente originais nas suas linhas”:

[...] mas era-me pouco o tempo para caminhar, caminhar. Tudo passava ante o meu olhar, embelezado rápido e fugazmente como que num colossal caleidoscópio, e cada perspectiva nova, cada singularidade inesperada, mais me aumentava o pesar de não poder parar um pouco, pelo menos.⁴⁸⁰

É curiosa a imagem que Taunay constrói, décadas depois do ocorrido, do “colossal caleidoscópio” que resulta da rapidez imposta ao deslocamento, em uma das muitas metáforas visuais que utiliza em seus textos. Na impossibilidade de organizar o que via, a natureza se mostrava a ele fragmentada. Desordenada, não era inteligível. As serras que antes ofereciam

⁴⁷⁸ O relato da sua viagem de retorno à corte, publicado originalmente na Revista do IHGB em 1869, pode ser lido em: Taunay, Alfredo d'Escagnolle. “Viagem de regresso de Mato Grosso à corte (1867)”. *Viagens de Outrora*. São Paulo: Companhia Melhoramentos de São Paulo, 1921.

⁴⁷⁹ Alfredo Taunay escreveu suas memórias já com a intenção de entregá-las à “Arca do sigilo” do IHGB, de forma que só poderiam ser acessadas a partir de 1943, no centenário de seu nascimento, ficando então a cargo de sua família decidir por publicá-las ou não. Cf. Carta de Alfredo Taunay a José Arthur Montenegro, Petrópolis 11 de julho de 1892, Biblioteca Nacional, seção de Manuscritos, Notação: CF-50,01,08, n. 05.

⁴⁸⁰ TAUNAY, 1948. Op. Cit. p. 260.

indícios científicos, agora são ressaltadas pelas dimensões “colossais”, que reforçam a impossibilidade de apreensão⁴⁸¹.

Dessa viagem apressada, ele deixou apenas um desenho, feito na chegada a São Paulo, representando a transposição do último rio que teria que atravessar antes de aportar em casa.

Imagem 103: Margem esquerda do Rio Grande, divisa entre as províncias de São Paulo e Minas. *Viagem Pitoresca ao Matto Grosso*. (Alfredo Taunay).

Imagem 104: Rio Grande (A. Taunay, 1867)

Reproduzimos lado a lado os dois desenhos que Taunay realizou sobre a travessia do mesmo Rio Grande, que marca a divisa entre os estados de São Paulo e Minas Gerais. À esquerda está o desenho feito na viagem de ida, datado de julho de 1865 (imagem 103). A primeira travessia, Taunay representa a partir de um ponto de vista “do natural”, de uma margem à outra. Destaca, dessa forma, o rio como obstáculo a ser transposto ante o destino a ser alcançado, nesse caso, um povoado denso e ordenado. A balsa cheia de pessoas, à esquerda, identifica o movimento da tropa. Junto ao rio, no centro da imagem, vê-se o ancoradouro do barco e, mais à direita, a árvore que tem sua imagem refletida nas águas calmas, equilibra a composição como contrapeso à embarcação. Linhas horizontais bem marcadas pelo *dégradé* de cinzas ordenam os diferentes planos, da água até as serras. A legenda que indica a localização e data do evento, escrita em um espaço em branco no pé da página reforça a estrutura horizontal que comanda a imagem.

No segundo desenho, realizado dois anos depois, a vista é tomada à voo de pássaro (imagem 104). A natureza se impõe ao homem, que aparece diminuto e sem rumo certo, em plena travessia. Não há ordenamento nas linhas orgânicas das margens, que ecoam concentricamente

⁴⁸¹ Maria Lídia Maretti contrapõe a imagem do “caleidoscópio colossal”, apresentada nas suas Memórias, com a descrição longa e pormenorizada que Taunay faz da *formica leo* em cartas ao pai e, depois, no livro “Retirada de Laguna”. No que chama de “imagem de ida” e “imagem de volta”, a comentadora vê uma crítica “histórico-projetiva” de um Taunay desiludido com a nação brasileira. Cf. MARETTI, 2006. Op. Cit. p. 138-48.

na corrente do rio. Não sabemos de onde a canoa veio ou onde vai aportar. Para além do limite do rio, que é o personagem central da composição, há apenas o vazio da folha não preenchida. Aqui, a legenda é menos descritiva e, ao invés de estar separada da imagem, compõe a cena, em letras ornadas, arredondadas, escritas sobre a mancha que conforma a água.

Segundo Manfredo Massironi, o processo representativo gráfico é caracterizado pela dialética entre enfatismo e exclusão. Ou seja, as imagens produzidas pelo homem são resultado de escolhas em que o autor evidencia alguns elementos ao mesmo tempo em que ignora outros. E se é fácil notar o que está realçado em um desenho, a omissão é mais difícil de ser percebida pelo observador, ainda que essa ocorra em maior quantidade. O conceito proposto à análise da “imagem como substituto do objeto”⁴⁸², ou seja, para analisar a imagem como produto da realidade, serve também para pensarmos sobre os usos dados a elas, quando de produto se tornam produtoras. Em outras palavras, a dialética entre enfatismo e exclusão, além de caracterizar a feitura do desenho, como se faz perceber nessa aproximação, é também aplicada nos processos de escolha que se seguem a sua realização.

Taunay conta em suas *Memórias* que as adversidades enfrentadas pela expedição no episódio da ocupação do Paraguai, fizeram com que parte dos desenhos realizados ao longo da viagem se perdessem ainda no Mato Grosso⁴⁸³.

Ao regressarmos a Nioaque, após os horrores da retirada de Laguna, foi das primeiras coisas que vi, junto ao barranco do córrego Urumbeva, aquela minha canastra estripada e ao lado, rotas, espalhadas, sujas de barro, maculadas pela chuva, muitas das páginas de meu manuscrito e os desenhos do álbum.⁴⁸⁴

No momento da travessia do Aquidauana, as tropas teriam deixado a bagagem supérflua escondida junto à margem brasileira. Ao regressar a esse ponto, ele teria se deparado com a cena de sua “canastra estripada”, o que “maculou” seus escritos e desenhos. Mais uma vez, a imagem que descreve é carregada de significados. As notas feitas ao longo dos quase dois anos de viagem, espalhadas e sujas, apresentam-se como as vísceras expostas de um cadáver, a que tratou de embalsamar:

⁴⁸² MASSIRONI, Manfredo. *Ver pelo desenho*. São Paulo: Martins Fontes, 1982. p. 70.

⁴⁸³ Francisco Alambert apresenta uma interpretação sobre a obra *Retirada de Laguna* pela qual a narrativa sustenta-se sobretudo nas ideias de “fronteira” e “profanação”, no que esse trecho das *Memórias* de Taunay encontra eco. Cf. ALAMBERT, F. *Civilização e barbárie, história e cultura*. Tese (Doutorado): FFLCH/USP, 1998. Especialmente: “O bom senso em retirada ou o binóculo de Taunay”, pp. 52-84.

⁴⁸⁴ TAUNAY, 1948. Op.Cit. p. 302.

Cuidadosamente recolhi o que não estava lá muito estragado e, com efeito, uma vez no Rio de Janeiro, pude recompor quase tudo o que escrevera, perdendo, porém, boa parte do vocabulário *chané* por mim organizado com particular cautela e zelo. Quanto aos restos do álbum, que meu pai assim mesmo muito apreciou, mandou-se-lhe por encadernação luxuosa de marroquim verde, tendo figurado com certa vantagem na *Exposição Geral da Biblioteca Nacional*, em cujo valioso catálogo mereceu várias referências lisonjeiras.⁴⁸⁵

Os “restos do álbum” foram levados primeiro à apreciação de quem lhe o havia encomendado. Os desenhos, então, receberam, segundo Taunay, “calorosos elogios de meu pai, artista arrebatado em sua sinceridade profissional e incapaz de enxergar valor naquilo que não tivesse algum mérito”⁴⁸⁶. Após passar pelo rigoroso crivo paterno, os desenhos mereceram uma “luxuosa encadernação de marroquim verde” que, muitos anos depois, foi apresentado na *Exposição da Biblioteca Nacional*⁴⁸⁷.

Imagem 105: Capa do álbum *Viagem Pitoresca ao Matto Grosso*.

É forçoso reconhecer que os registros que mereceram figurar no álbum são o resultado final de um processo cujos rastros foram apagados. Não há marcas de arrependimentos e correções nas folhas. Os desenhos de linhas precisas e contínuas, de forma que é difícil saber onde começam

⁴⁸⁵ TAUNAY, 1948. Op.Cit. p. 302.

⁴⁸⁶ Idem, p.155.

⁴⁸⁷ A ênfase valorativa dada por Taunay quanto à forma de encadernação de seu álbum reverbera na caracterização pejorativa feita por Walter Benjamin sobre esses objetos, que descreve como: “Encadernações de couro com horribes ornamentos em metal, de folhas com uma borda dourada de um dedo de largura [...]” que “podiam ser encontrados nos lugares mais glaciais da casa, em *consoles* ou *guéridons*, na sala de visitas”. BENJAMIN, W. “Pequena história da fotografia”. *Magia, técnica, arte e política*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1994. p. 97.

e acabam, mais parecem resultado de decalques. Eles não estão a serviço de criações plásticas de outro tipo. Não são partes destinadas a compor um todo, portanto. Entendidos como objetos autônomos, tratam-se de representações gráficas com demandas descritivas, antes do que simbólicas ou expressivas.⁴⁸⁸

Os desenhos revelados ao pai e depois ao público eram o resultado estudado das observações de viagem, concluídos “nas horas de largo lazer e com bastante cuidado”. Ou seja, depois de “esboçá-los rapidamente, tomando as linhas gerais e melhor acentuando um ou outro pormenor”, Taunay conta que apenas “nas paradas então mais longas, os aperfeiçoava”⁴⁸⁹.

Ao lembrar-se de um colega de expedição que era “sincero apreciador” de seus “talentos ingênuos de paisagista”⁴⁹⁰, Taunay afirmou que: “sempre tive aprovação distinta nas aulas de desenho das escolas Central, agora Politécnica, e Militar da Praia Vermelha.”⁴⁹¹

Por essa fala, ao mesmo tempo em que se arroga “paisagista”, ainda que “ingênuo”, Taunay devota seus “talentos” às aulas da Academia militar, cujo ensino pregava, como já vimos no capítulo anterior, e segundo o autor do *Desenho militar panorâmico* “como único encanto [...] a clareza e facilidade de compreensão”⁴⁹². A referência à escola militar indica o único curso formal de desenho frequentado por Taunay, que, porém, também se exercitou nesse ofício em aulas que tomava em casa com o pai⁴⁹³. Nas memórias que escreve no fim da vida, opta por ressaltar, dessa forma, o aspecto objetivo dos desenhos, vocacionado pela Academia Militar, de forma a reforçar o caráter de registro da expedição, antes de qualquer pretensão artística.

As cartas trocadas com o pai ao longo do trajeto revelam, porém, outras camadas de sentido aos desenhos e à viagem em si. Como vimos durante a análise do material, Taunay prestava contas ao pai regularmente sobre sua produção gráfica. O preenchimento daquele caderno atendia a um pedido seu, afinal.

Em uma das cartas, escrita do Mato Grosso no fim de 1865, Taunay conta sobre “os progressos da arte do desenho”, em que já coleciona “vinte e quatro páginas de paisagens, tipos, curiosidades, algumas plantas e flores que desenho agora”. E na sequência escreve: “Copiei as

⁴⁸⁸ Cf. FARIA, Miguel de. *A imagem útil: arte ciência e razão de estado do antigo regime*. Lisboa: Universidade Autônoma de Lisboa, 2001.

⁴⁸⁹ TAUNAY, 1948. Op. Cit., p. 155.

⁴⁹⁰ Idem, *ibidem*.

⁴⁹¹ Idem, *ibidem*.

⁴⁹² CAMPOS, 1908. Op. Cit., p. 5.

⁴⁹³ É oportuno destacar aqui o *ethos* professoral de Félix-Emile, apresentado por Wilma Peres Costa. Além de sua carreira na Academia de Belas Artes e de se responsabilizar pela educação dos próprios filhos, Félix-Emile foi o tutor de Pedro II em classes de desenho, latim e francês, cultivando no monarca o gosto literário e pictórico clássicos. COSTA, 2018. Op. Cit., p. 121.

cabeças que o senhor me mandou, deixando para mais tarde a reprodução das pequenas gravuras dos quadros de Raphael e Guido”⁴⁹⁴.

À distância, Félix Taunay instruía o filho na arte do desenho, seguindo a tradição acadêmica, que propugna o aprendizado pela cópia dos grandes mestres⁴⁹⁵. De Campinas, no início da marcha, Taunay já havia escrito ao pai sobre tarefa semelhante. Em maio de 1865 ele disse: “Copio e decalco diferentes figuras que você me mandou e mostrei algumas a Florence que viera fazer-me uma visita. Causaram-lhe grande prazer, lembrando-lhe as estátuas da Itália”⁴⁹⁶.

Curiosíssima reunião que levava o ordenamento estético do Renascimento italiano às paisagens dos sertões do país, em plena campanha de guerra. Félix fazia chegar ao filho, por cartas, estampas de pinturas clássicas que Alfredo deveria copiar, como exercício, conforme os preceitos da Academia oitocentista. Seria leviano, porém, tentar encontrar referências da arte de Rafael Sanzio ou de Guido Reni nos desenhos anotados por Taunay em seu caderno. Especialmente porque na montagem do álbum como o conhecemos não constam os estudos e cópias, que ele eventualmente fez, apenas os desenhos em sua versão final, “aperfeiçoados nos tempos de largo lazer”, segundo suas palavras.

Por outro lado, esse diálogo diz muito sobre as expectativas nutridas por Félix e o sentido da “viagem pitoresca” indicada na folha de rosto do álbum. A jornada como relatada nas cartas ao pai seguia os moldes de uma “viagem de instrução”, durante a qual Taunay devia aperfeiçoar-se não apenas na arte do desenho. As cartas de Félix cobravam ainda lições de gramática em francês e latim, que deveriam ser exercitados pelo jovem militar em seu tempo livre. Não por acaso, Taunay encontraria na Grécia referência para seus estudos do idioma indígena chané: “a língua é a mesma, e como para o grego, cada nação tem o seu dialeto”⁴⁹⁷, anotou. E lembraria do pintor barroco Salvador Rosa (1615-1673) quando passou por um sítio “sobremaneira agreste e sombrio” onde logo imagina “um salteador, de arcabuz ao lado, estirado sobre uma pedra lisa”, na paisagem em que “nem faltavam, para completo da cor local, pitas que surgiam entre as fendas, nem a figueira tenaz”,⁴⁹⁸ no que resulta, ao menos em sua imaginação, um cenário que mistura a Itália com o interior do Mato Grosso.

⁴⁹⁴ TAUNAY, 1942. Op. Cit., p. 145.

⁴⁹⁵ Sobre o modelo de ensino acadêmico nas artes, ver: PEVSNER, Nikolaus. *Academias de arte: passado e presente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. Para uma perspectiva da prática do ensino artístico no Brasil, ver: PEREIRA, Sônia Gomes. *Arte, ensino e academia: estudos e ensaios sobre a Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Mauad X Faperj, 2016.

⁴⁹⁶ TAUNAY, 1942. Op. Cit., p. 43.

⁴⁹⁷ Idem., p. 158.

⁴⁹⁸ TAUNAY, 1923. Op. Cit., p. 31.

No âmbito familiar, a viagem empreendida por Alfredo Taunay seguia o modelo do *Grand Tour*. Fenômeno social constituinte do *ethos* iluminista na Europa, as viagens de instrução surgiram na Inglaterra do século XVII e tiveram no século XVIII o seu apogeu. O *grand touriste* forjava uma nova classe de viajantes, que se diferenciava dos participantes de expedições científicas, militares, messiânicas, já que seu percurso era voltado exclusivamente à ilustração. Filhos da aristocracia e, mais tarde, das classes médias urbanas, percorriam longas distâncias, sem outro objetivo que não o de ampliar seu conhecimento sobre história, cultura e arte, especialmente dedicados ao classicismo. Vislumbrando na Antiguidade seus ideais ético e estético, a voga romântica tinha nos campos ao redor de Roma o destino ideal, já que lá encontravam vestígios materiais que os aproximariam daquele tempo almejado. As ruínas greco-romanas tornaram-se símbolo indissociável desse período, que viu proliferar as publicações ilustradas de relatos de viagens, resultantes destas experiências que se pretendiam transcendent⁴⁹⁹. O livro de Johan W. von Goethe, *Viagem à Itália*, publicado em 1817, foi um dos mais populares do gênero⁵⁰⁰.

Em meados do século XIX nas Américas, momento marcado pela expansão e afirmação dos limites territoriais, os jovens das classes mais abastadas realizavam experiência semelhante nas viagens voltadas à exploração de regiões a serem “desbravadas”.⁵⁰¹ Nesses casos, a viagem era prezada como etapa desejável na construção da masculinidade, marcando a transição à vida adulta, como afirma Mary Pratt⁵⁰².

Os campos de Roma davam lugar aos “sertões” e “desertos”⁵⁰³, mas as ruínas de Poussin⁵⁰⁴ não desapareciam de um todo, como nos mostra a correspondência enviada por Félix. Através de estampas e figuras em decalque, a estética clássica alcançava Taunay no interior do Mato

⁴⁹⁹ BOHLS, Elizabeth e DUNCAN, Ian. (eds.) *Travel Writing 1700-1830: An Anthology*. Oxford University Press, 2005. WILTON, Andrew e BIGNAMINI, Ilara. *Grand tour: the lure of Italy in the eighteenth century*. Tate Gallery, 1996. BLACK, Jeremy. *The British and the Grand Tour*. London: Croom Helm, 1985.

⁵⁰⁰ GOETHE, Johann Wolfgang von, *Viagem à Itália 1786-1788*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

⁵⁰¹ A expressão “desbravar”, antes de tomada ingenuamente, pressupõe a natureza como meio bravo, passível de ser dominado. Cf. SEVCENKO, N. O FRONT BRASILEIRO NA GUERRA VERDE: VEGETAIS, COLONIALISMO E CULTURA. *Revista USP*, n. 30, p. 108-119, 30 ago. 1996.

⁵⁰² Mary Pratt atenta para o traço edipiano desses empreendimentos, em que os exploradores se colocam em diálogo com os “pais”, Lineu, Humboldt, no Brasil, Martius, o que no caso de Alfredo se materializa ainda na relação concreta com seu próprio pai. Cf. PRATT, Mary. 1999. Op. Cit.

⁵⁰³ Os termos, que aparecem de forma recorrente nas notas e correspondências de Taunay, são mobilizados na literatura do período em referência a territórios “incivilizados”, espaços “desprovidos de limites físicos e morais”, na formulação de ANDERMANN, 2007. Op. Cit. p. 128. “Sertão” seria ainda uma forma aferética de “desertão”, segundo MACIEL, Maximino. *Grammatica Descritiva*. Rio de Janeiro: Francisco Alves & Cia, 1914. p. 44. Disponível em: <<https://bibdig.biblioteca.unesp.br/handle/10/26056>>. Acesso: 28 de fev. de 2019.

⁵⁰⁴ Referência a Nicolas Poussin (1594-1665), pintor francês formado pela escola italiana, conhecido pelas pinturas de paisagem em que a natureza é ordenada arquitetonicamente, exprimindo um mundo ideal no qual recompõe elementos dos arredores de Roma em cenas marcadas pela inserção de ruínas.

Grosso, em plena campanha bélica. Por sua vez, Alfredo devolvia as cartas indicando sua localização como “ruínas de Miranda”⁵⁰⁵. O rastro de destruição deixado pela guerra era assim ressignificado nesse diálogo particular entre pai e filho⁵⁰⁶.

O conteúdo filosófico e introspectivo da viagem impulsionado pela troca de correspondências com o pai não anula, entretanto, o caráter militar daquela expedição. O período que antecedeu a guerra contra o Paraguai foi marcado por uma nova ascensão das viagens de exploração no Brasil, como nos referimos na abertura do presente capítulo.

O “Corpo de expedicionários em operações no sul do Mato Grosso” tinha como missão a exploração do território daquela província, até então apenas parcialmente mapeada pelo governo. O objetivo primeiro da coluna, que não cumpriu papel relevante no desenlace bélico do conflito do Prata, como já dissemos, era relatar ao Ministério da Guerra as condições do terreno, para o planejamento de uma possível ação e, acima de tudo, delimitar o território e reafirmar as fronteiras nacionais.

Em meados de 1865, a guerra se desenrolava integralmente na bacia do Prata, a ponto de López comandar o recuo, sem combate, das forças paraguaias assentadas no Mato Grosso. Pelo mesmo motivo, o governo brasileiro nunca mobilizou o reforço do contingente aguardado pela expedição. Ainda assim, a partir da atuação da comissão de engenheiros da qual participava Taunay, a expedição cumpriu o papel de expandir o domínio imperial sobre aquele território.

Não é nova a ideia de aproximar as explorações realizadas pelos batalhões de engenheiros do exército com aquelas feitas por expedições científicas. William Goetzmann propôs uma análise desse tipo em 1959, quando descreveu a atuação dos militares na conquista do oeste nos anos que antecederam a Guerra Civil nos Estados Unidos⁵⁰⁷. No seu estudo de referência sobre o tema, o autor demonstrou os diálogos institucionais entre as escolas de engenharia do exército e as entidades de estudo e pesquisa civis, que garantiram a formação de uma elite intelectual capacitada a serviço dos interesses do Estado. Goetzmann credita o sucesso do avanço territorial

⁵⁰⁵ Cartas de 17, 19, 21 de outubro e 30 de novembro de 1866. Cf: TAUNAY, 1942. Op. Cit. pp. 187, 189, 193, 202, 203.

⁵⁰⁶ Interessa lembrar aqui que Humboldt localizava na natureza uma série de ruínas, tão importantes quanto as construídas pelo homem. Para esse naturalista, as vistas pitorescas em si faziam as vezes de monumentos que recomendavam ao estudo filosófico.

⁵⁰⁷ GOETZMANN, William H. *Army exploration in the American west*. New Haven: Yale University Press, 1959.

ilustrado na ideia do “Destino Manifesto” americano à ação deste corpo estatal que “fez das fronteiras laboratório” na construção de um saber “a serviço da civilização”⁵⁰⁸.

O trabalho de Goetzmann, produzido na década de 1960, tem sido revisto no que concerne ao tom nacionalista de sua análise, que não questiona a atuação violenta do Estado contra as populações nativas nesse processo de avanço das fronteiras⁵⁰⁹, mas mantém-se atual e basilar na valorização dos materiais produzidos pelas comissões militares – relatórios oficiais, mapas, plantas, desenhos – como produtos de expedições científicas no âmbito da expansão territorial capitalista em meados do século XIX.

Concordando com Mello Leitão quando diz que não se deve considerar científico todo e qualquer ímpeto de curiosidade advindo dos relatos de experiências de viagem⁵¹⁰, apoiamo-nos em Goetzmann para considerar como tais os frutos da expedição ao Mato Grosso produzidos por Taunay, inclusive no que interessa particularmente a este capítulo, os desenhos de seu álbum particular. Propomos esse entendimento não em busca de estabilizar o material a partir de uma categorização conveniente, mas para propor novos rendimentos a sua análise.

A comissão de engenheiros recebeu orientações sobre o que deveria colher de informações durante a viagem. A exemplo das “Instruções de Viagem” que precedem uma expedição científica⁵¹¹, as diretrizes do governo, através do Ministério da Guerra, indicavam que o relatório escrito por Taunay e enviado mensalmente à corte deveria conter: estudos sobre os rumos das estradas e direções das montanhas; observações mineralógicas e botânicas das diversas zonas; indicações sobre correntes de águas, confluente, afluentes e nascentes dos rios⁵¹². Junto dos relatórios escritos, a comissão enviava plantas, mapas e traçados de caminhos, desenhos das povoações e anotações de distância⁵¹³. Os objetivos da comissão estavam voltados ao estabelecimento de caminhos e rotas de transporte e à demarcação de limites de territórios, portanto.

⁵⁰⁸ GOETZMANN, William. *Exploration and Empire*. Austin: Texas State Historical Association, 2000. [1a ed. 1966]. Ver ainda: WALLACE, Edward S. *The Great Reconnaissance: Soldiers, Artists and Scientists on the Frontier 1848–1861*. Boston: Little, Brown and Company, 1955.

⁵⁰⁹ Cf. Sean Fraga. (2014). Native Americans, Military Science, and Ambivalence on the Pacific Railroad Surveys, <1853–1855. *The Princeton University Library Chronicle*, 75(3), 317-349. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/10.25290/prinunivlibrchro.75.3.0317>>. Acesso em 28 de fev. De 2019.

⁵¹⁰ LEITÃO, Cândido de Mello. História das Expedições Científicas no Brasil. *Brasiliana*, Biblioteca Pedagógica Brasileira, Rio de Janeiro, Companhia Editora Nacional, série 2ª. v. 209, 1941. Disponível em: <<http://www.brasiliana.com.br/obras/historia-das-exploracoes-cientificas-no-brasil>>. Acesso em 28 de fev. de 2019.

⁵¹¹ FERREIRA, 2006. Op. Cit.

⁵¹² RIHGB, 1874. Op. Cit. p. 81.

⁵¹³ Idem, p. 157.

Os motivos dos desenhos que Taunay fez em seu álbum, voltados a atender um pedido do pai, desdobram essa orientação. Esboçados nos pousos diários e aperfeiçoados nas paradas mais longas, como relatou, os registros pessoais eram resultado do mesmo olhar de militar, que, ao longo do dia, escrutinava a paisagem como território a ser apreendido e reportado. Viajando pelo “sertão”, Taunay desenhou serras e rios, além das plantas que indicam a conformação das “zonas” geográficas citadas nas diretrizes de viagem⁵¹⁴. Não há um horizonte, a vastidão do planalto não aparece nos desenhos. Seu olhar está vasculhando os limites, os caminhos, as passagens. A contemplação da natureza sublime serve melhor ao pai, paisagista, como sugere em carta: “Temos atravessado por vezes horas a fio trechos lindíssimos desses campos do sul de Goiás. [...] Como estimaria você estes grandes panoramas [...]; você que tanto compreende o belo e a grandiosidade da natureza.”⁵¹⁵

Não passa despercebida a menção de Alfredo ao panorama. Muito populares na Europa em meados do século XIX, esse entretenimento moderno consistia em gigantescas pinturas circulares que propiciavam uma visão central de 360°, mesclando arte e técnica. Segundo Walter Benjamin, “foi incansável o esforço de tornar os panoramas, por meio de artifícios técnicos, locais de uma imitação perfeita da natureza.”⁵¹⁶ Frente à grandiosidade que se apresentava no horizonte, Alfredo clamou ao talento do pai que, como paisagista, já havia pintado um panorama do Rio de Janeiro, em 1824.

Para o engenheiro militar, a “fronteira”, entendida de forma quase mítica, era o objetivo buscado. O trecho do livro *Retirada de Laguna* em que Taunay narra o encontro com aquele espaço, ainda que longo, é bastante expressivo nesse sentido:

Vimo-lo olhar fixamente para o oeste; de repente, partido de diferentes pontos, reboou um grito: A Fronteira! Da elevação onde se achava o destacamento avistava-se com efeito a mata sombria do Apa, limite das duas nações. Momento solene este, em que entre oficiais e soldados não houve quem pudesse conter a comoção! O Aspecto da fronteira em que demandávamos a todos surpreendeu. É que realmente era novo. Podiam alguns já tê-la visto, mas com olhos de caçador ou de campeão, indiferentes.⁵¹⁷

⁵¹⁴ Não por acaso, seus desenhos encontram eco nas fotografias realizadas alguns anos mais tarde por Marc Ferrez, documentando os trabalhos da Comissão geológica do Império, comandada por Charles Hartt.

⁵¹⁵ TAUNAY, 1942. Op. Cit. p. 129. Não passa despercebido nessa carta a menção ao panorama, estilo de obra que marcou a produção de seu pai, dada a repercussão da vista do Rio de Janeiro em 1824.

⁵¹⁶ BENJAMIN, Walter. *Passagens*. São Paulo: Imprensa Oficial: UFMG, 2007. p. 42.

⁵¹⁷ TAUNAY, Alfredo. *Retirada de Laguna*. São Paulo: Companhia Melhoramentos, s/d. p. 59.

A fronteira é entendida como o espaço que aguarda a redenção. Mais do que a passagem entre dois países, é o limite entre o “sertão” e a civilização, como a última frase da citação explicita. Até a chegada dos oficiais e soldados, só havia estado ali pessoas que sequer eram capazes de vê-la corretamente, através de seus “olhos de caçador ou de campeiro, indiferentes”. A fronteira do sertão era um espaço “aculturado”, cuja transposição, propiciada pela chegada da expedição, marcava a passagem para a ordem colonial⁵¹⁸. Os registros colhidos em seu álbum de desenhos reforçam a ideia de que para Taunay “o sertão é uma vasta fronteira de significados obscuros” a serem desvendados, como afirma Francisco Alambert a partir da leitura da obra *Retirada de Laguna*⁵¹⁹.

O desconhecimento oficial sobre aquela região⁵²⁰ é reforçado por anúncios de jornal que, conforme a expedição avançava, ofertavam no Rio de Janeiro o livro *Viaje pitoresco por los rios... con la descripción de la provincia de Mato Grosso...*⁵²¹ como leitura “agradável” que apresentava “notícias e descrições dessas paragens, para nós quase tão desconhecidas como o interior da África”. E segue: “na deficiência, pois, de dados positivos e certos, contentemo-nos com as notícias dos viajantes”.⁵²²

⁵¹⁸ Há uma vasta bibliografia que trata do papel das áreas de fronteiras não só como limites geográficos no processo de expansão imperialista em suas diferentes fases. Como zona de contato, a ausência de normatizações rígidas produz ambiguidades ricas de significação. Marcadas pela imposição colonial sobre o “outro”, as fronteiras são também lugares de trocas simbólicas. Serge Gruzinski trata sobre o tema a respeito da expansão colonial do século XVI: GRUZINSKI, S. *A colonização do imaginário*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. A ideia ganha nova camada de interpretação quando pensada para os processos internos de domínios nacionais no século XIX. Cf: PRATT, M. *Os olhos do Império*. São Paulo: Edusc, 1999. Adelman, J., & Aron, S. (1999). From Borderlands to Borders: Empires, Nation-States, and the Peoples in between in North American History. *The American Historical Review*, 104(3), 814-841. doi:10.2307/2650990. CUNHA, Manuela. *Cultura com aspas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. Para uma leitura desse tipo voltada especificamente ao sertão brasileiro, ver ainda: ANDERMANN, J. “Maps”. In: *The Optic of the State*. University of Pittsburgh Press, 2007, pp. 119-132.

⁵¹⁹ ALAMBERT, Francisco. “Literatura e política no Visconde de Taunay”. In: ALMEIDA, ZILLY e LIMA (orgs). *De sertões, desertos e espaços incivilizados*. Rio de Janeiro: Mauad/Faperj, 2001, p. 221.

⁵²⁰ Sabe-se que, nesse momento, já havia ocorrido uma série de expedições visando o efetivo domínio do território do Mato Grosso, mas nos referimos e esperamos demonstrar aqui a expressão pública da corte quanto àquela província no momento da Guerra do Paraguai. Sobre as expedições anteriores à do Mato Grosso ver, por exemplo: D’ALINCOURT, Luiz. Resultado dos trabalhos e indagações estatísticas da província de Mato Grosso por Luiz d’Alincourt, sargento-mór engenheiro encarregado da Comissão Estatística Topográfica acerca da mesma província – Cuiabá, 1828. Anais da Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro, v. 3, 1877-1878.

⁵²¹ BOSSI, Bartolomé. *Viaje pitoresco por los rios Paraná, Paraguay, San Lorenzo, Cuyabá y el Arino tributario del grande Amazonas; con la descripción de la provincia de Mato Grosso bajo su aspecto físico, geográfico, mineralógico y sus producciones naturales*. Paris: Libreria Parisiense / Dupray de la Mahérie, 1863. Edição em português: BOSSI, Bartolomé. *Viagem pitoresca pelos rios Paraná, Paraguai, São Lourenço, Cuiabá e o Arinos, tributário do grande Amazonas: com a descrição da província de Mato Grosso em seu aspecto físico, geográfico, mineralógico e seus produtos naturais*. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2008.

⁵²² *Diário de Pernambuco*, ed. 43. 1865, “Publicação literária”. Vários anúncios com esse teor podem ser encontrados em outras datas e jornais. Para um exemplo na corte: *Jornal do Comercio*, ed. 203. 23 de julho de 1865. P. 2 “Paraguay, Mato Grosso e Confederação Argentina”. Disponível em: <<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>>. Acesso em 28 de fev. de 2019.

A obra em questão, de autoria do genovês Bartolomé Bossi, foi editada em Paris, ilustrada com 34 xilogravuras feitas a partir de fotografias realizadas durante a viagem que lhe originou. No momento de sua publicação, ocorrida no intervalo entre o fim da Expedição do Ceará e o estopim da guerra contra o Paraguai, o livro sofreu críticas voltadas à condição de “estrangeiro” de seu autor, como o anúncio acima denuncia. Mesmo quando elogiado, a crítica era precedida por ressalvas como: “mais um livro em língua estrangeira acaba de aparecer a respeito do nosso torrão.”⁵²³

A despeito das críticas, após a publicação do livro, Bartolomé Bossi foi empossado diretor da Companhia de Mineração do Mato Grosso por ordem do governo do Império, em 1864⁵²⁴. Tal medida desagradou profundamente os governantes daquela província, que cobravam uma ação efetiva do Império voltada àquela região:

A província do Mato Grosso, mais do que nenhuma outra, recompensa-se hoje à proteção e zelo do governo imperial e sendo por ele conhecidas as vantagens de aumentar a população do país e principalmente das províncias interiores ou de fronteiras, resta saber se as vantagens do solo e do clima podem juntar-se às probabilidades de um bom resultado para a colonização.⁵²⁵

Essa polêmica só silenciou frente à urgência do estopim da guerra, seguido da invasão da província em janeiro de 1865.

O estudo do território do Mato Grosso que desse a conhecer “as vantagens de seu solo e clima” era reivindicado como condição para se alcançar “um bom resultado para a colonização”. A ação exploratória do Império àquela região estava pautada antes mesmo da guerra. A condição militar da expedição não encaminhava necessariamente, ao esforço bélico. A missão daquela coluna estava, antes, voltada a expandir o domínio efetivo do território pelo Império, do que ao combate com o inimigo paraguaio.

A mobilização do saber científico a serviço da expansão territorial, impulsionada pelo desenvolvimento capitalista, teve caráter essencialmente nacional, como já dissemos. A “conquista do Oeste”, nos Estados Unidos, as “Campanhas do deserto”, na Argentina, e o avanço sobre o “sertão” brasileiro são fruto desse mesmo movimento⁵²⁶. Dessa forma, o esforço

⁵²³ *Diário de Pernambuco*, ed. 165. 1863, p. 2.

⁵²⁴ *A Atualidade*, ed. 639, “Notícias das Províncias: Matto Grosso”, 1864, p. 2.

⁵²⁵ *Diário de Pernambuco*, ed. 165, 1863, p. 2.

⁵²⁶ Cf. “Into the heart of the State: The Planalto Expeditio” e “An essay in Segmentarity: The desert campaign”. In: ADELMANN, 2007. Op. Cit. e Sean Fraga. (2014). Native Americans, Military Science, and Ambivalence on the Pacific Railroad Surveys, 1853–1855. *The Princeton University Library Chronicle*, 75(3), pp. 317-349.

envolvia o conjunto de instituições estatais que, no Brasil, ganhou materialidade no Segundo Reinado⁵²⁷, sem limites rígidos entre elas⁵²⁸.

O entendimento da ação do corpo de engenheiros do exército, em operação no Mato Grosso, aproximado dos esforços da Comissão Científica do Ceará foi sugerido, naquele contexto, pelo título que Fleiuss adotou para a seção que a *Semana Ilustrada* reservava às cartas enviadas por Taunay. *Zigue Zague* é o mesmo título que acompanhou a coluna escrita por Guilherme Capanema no *Diário do Rio de Janeiro* entre 1860 e 1862, dando conta dos trabalhos da seção de Geologia e Mineralogia da Comissão do Ceará por ele presidida. Capanema foi o maior defensor dos méritos da Comissão, junto de Gonçalves Dias, no período que se seguiu ao seu término, quando eram mais atacados. E seu *Zigue Zague* se fez, por isso, bastante notório na época⁵²⁹. Marcadas por dificuldades e tropeços, criticadas pela suposta ineficácia, ambas iniciativas galgaram sucesso em fazer as províncias exploradas mais próximas da corte e dos interesses do Império.

Cioso pelo reconhecimento do material que estava recolhendo e sistematizando durante a viagem, que eram, em seu próprio julgamento “de grande base científica cujos méritos cedo ou tarde serão recompensados”, Taunay desculpa-se com o pai sobre um erro que havia cometido na identificação de palmeiras de espécies muito similares: “Em viagem é bem preciso evitar o desejo de tudo querer ver e tomar informações pouco aprofundadas das coisas. Como, contudo, acontece, é preciso certa educação que somente o hábito e o espírito de reflexão podem dar.”⁵³⁰ Como o “jovem Goethe” citado na epígrafe deste trecho, Taunay aprendia a ser um viajante no desenrolar da sua viagem.

2.5 O retorno à corte: imagens de guerra e do sertão na prosa de Taunay

Alfredo Taunay chegou ao Rio de Janeiro em agosto de 1867, como portador das notícias oficiais sobre a mal-aventurada invasão ao Paraguai. As principais notícias que se

⁵²⁷ Ainda que a iniciativa de criação de algumas instituições, como a Academia de Belas Artes, tenha surgido no primeiro reinado, elas só se efetivaram sob o governo de Pedro II. Cf. SCHWARCZ, 1993, 1998 e 2010. Op. Cit.

⁵²⁸ Como já dissemos, a Comissão Científica de 1859 foi fruto de uma iniciativa do IHGB, que se efetivou na atuação conjunta com a AIBA, a Escola Central do exército, o Observatório Astronômico. Nos Estados Unidos, o mesmo tipo de associação pode ser percebido entre o *U.S. Army corps of topographical engineers*; a academia de West Point e o Smithsonian Institution.

⁵²⁹ Uma compilação comentada desse material pode ser vista em: PORTO ALEGRE, Maria S. *Os ziguezaques do Dr. Capanema: ciência, cultura e política no século XIX*. Fortaleza: Museu do Ceará / Secretaria da Cultura do Estado do Ceará, 2006.

⁵³⁰ TAUNAY, 1942. Op. Cit., p. 185.

tinham daquela coluna de expedicionários desde que partiram da corte em abril de 1865 vinham de sua lavra. Quer pelas cartas impressas na *Semana Ilustrada*, quer pelos relatos oficiais enviados ao comando do exército, Taunay se consagrara como o autor daquele capítulo da história da guerra contra o Paraguai.

Quando de seu retorno à corte, a guerra encontrava-se em um momento sensível, em que os exércitos aliados ficaram por um longo período sem ação ofensiva, depois da sangrenta batalha de Tuiuti (maio de 1866) e da derrota aliada em Curupaiti (setembro de 1866). Tais eventos geraram a troca de comando do exército brasileiro, e, na sequência, também no do exército aliado, que passou a estar sob as ordens do Marechal Caxias (novembro de 1866). A opinião crítica no Brasil, que nos anos iniciais apoiou de forma quase unânime o Império em seu intento contra López, aumentava gradativamente o tom de desaprovação à guerra, que se arrastava por mais tempo do que qualquer um podia imaginar. A demora em terreno inimigo custava caro ao reinado de Pedro II, quer pelas vidas perdidas para as epidemias e dificuldades da campanha, quer pelas dívidas externas em que o governo se enredava para bancar aquele empreendimento.

Chegando ao Rio de Janeiro, Taunay tratou logo de publicar um relato sobre a expedição feita na região do rio Aquidauana, no período que antecedeu sua estada em Morros, a que denominou de *Scenas de viagem*. Impresso em 1868 na Typografia Americana, o livro de 189 páginas foi dedicado ao Visconde de Santa Tereza, Tenente-General Polidoro da Fonseca Jordão (1802-1879).

Já seus desenhos, encadernados por iniciativa do pai em formato de álbum, ficaram restritos ao âmbito privado, ao que parece. O que não quer dizer que não tenham sido expostos a um público, ainda que seletivo. A década de 1860 foi marcada pelo surgimento dos álbuns familiares, a partir da popularização dos *carte-de-visite*. Estes objetos compunham a decoração das salas de estar das casas e faziam parte da sociabilidade da época⁵³¹. Expostos em locais acessíveis, convidavam as visitas a ouvirem as histórias que carregavam. Caracterizados pelas encadernações luxuosas, de fabricação artesanal, podiam reunir fotografias pessoais, de pessoas próximas ou famosas, estampas colecionadas por afinidades estéticas ou históricas, vistas de

⁵³¹ Walter Benjamin se refere pejorativamente à moda dos álbuns, cujo surgimento teria acompanhado o declínio da fotografia enquanto arte. Cf: BENJAMIN, W. "Pequena história da fotografia". *Magia, técnica, arte e política*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1994. p. 97.

idades conhecidas ou admiradas. Eram fontes de prazer estético e de conhecimento, além de objetos de memória⁵³².

Nenhum dos livros que publicou sobre aquele período foi ilustrado, nem com essas nem com outras imagens. Assim como Taunay nunca enviou seus desenhos para figurar na *Semana Ilustrada*, na correspondência trocada durante a viagem, mesmo sabendo da expectativa de Fleiuss por receber vistas fotográficas, que não se viabilizaram. Os desenhos foram, ao que parece, deliberadamente guardados para a apreciação primeira do pai. E mantiveram-se sob o domínio privado enquanto Taunay via crescer, aos poucos, sua influência na vida da corte.

Em 1869, menos de dois anos depois de seu retorno do Mato Grosso, Taunay foi convidado pelo Conde d'Eu para retornar à frente de batalha, quando o genro de Pedro II assumiu o comando das forças armadas, após o retorno de Caxias ao Rio de Janeiro⁵³³. Na justificativa de seu convite, feito expressamente para que Taunay fosse o responsável pela redação do relatório diário das atividades do comando, d'Eu afirmou que o 2º tenente possuía “habilitações literárias e científicas bastante excepcionais”⁵³⁴. Nesse momento, Taunay já havia escrito uma primeira versão da *Retirada de Laguna*, que seu pai ofereceu à leitura do Imperador, antes de publicar⁵³⁵. Vendo o tom épico que Taunay conseguiu imprimir a uma missão fracassada de véspera, imaginam-se as expectativas que o conde d'Eu tenha depositado na narrativa que poderia resultar sobre sua jornada de caça a López. Mas, seja porque aquele período no Paraguai não guardou nada de heroísmo, ou pelas desavenças que marcaram a relação entre

⁵³² Para uma análise dos álbuns como repositórios de memórias sentimentais e afetivas, ver: Andrea Kunard (2006) TRADITIONS OF COLLECTING AND REMEMBERING, *Early Popular Visual Culture*, 4:3, 227-243, DOI: [10.1080/17460650601002214](https://doi.org/10.1080/17460650601002214).

⁵³³ O então Marques de Caxias, que seria elavado a Duque em março de 1869, se recusou a seguir no comando das tropas depois da tomada de Assunção, ocorrida em janeiro deste mesmo ano. Nesse momento, passada a série de batalhas a que se denominou na historiografia brasileira de “Dezembrada”, o exército Paraguai já estava aniquilado, sem qualquer chance de reação. Mas, como Solano López seguia foragido e reivindicando o governo do país, Pedro II ordenou que a guerra seguisse até sua capitulação. Frente ao ato de insubordinação de Caxias, Pedro II nomeou o conde d'Eu comandante em chefe das operações, na fase da campanha a que se chama de “Cordilheiras”, em referência à região do país em que López se escondeu. Entre janeiro de 1869 e março de 1870, o exército brasileiro perseguiu a caravana de Solano López, travando uma última batalha de grandes proporções conhecida na historiografia brasileira como “Batalha de Campo Grande”. Nesse enfrentamento, ocorrido em 16 de agosto de 1869, já não tendo mais homens à disposição, as tropas paraguaias foram compostas por mulheres e crianças, que foram massacradas pelo exército brasileiro, o que marca um dos mais lamentáveis episódios desse sangrento conflito. Como maior feito de armas protagonizado sob o comando do conde d'Eu, a Batalha de Campo Grande foi homenageada em uma pintura de Pedro Américo, exibida em 1872, sobre a qual falaremos com mais vagar no capítulo 4 da presente tese.

⁵³⁴ Taunay, Alfredo. *Recordações de guerra e de viagem*. Brasília: Senado Federal, 2008. p. 102.

⁵³⁵ Cf. Carta de Pedro II a Félix-Emile. Rio de Janeiro, 26 de janeiro de 1868. Coleção Taunay, pasta 11. Correspondências diversas. Museu Paulista da USP.

Taunay e o genro de Pedro II⁵³⁶, da pena do futuro Visconde sobre o último ano da guerra só veio a lume o diário da campanha, publicado sem grande entusiasmo⁵³⁷. Nessa segunda passagem pela guerra, Taunay não se dedicou mais aos desenhos. Tendo como função a escrita do relato, assim como na expedição ao Mato Grosso, mas sem as responsabilidades de engenheiro, Taunay não voltaria a se exercitar no registro de vistas e tipos.

De volta à corte, o período que se seguiu ao fim do conflito foi marcado por uma série de transformações na vida política e intelectual do Império. No momento inicial, de regozijo coletivo pela vitória, as comemorações exigiam retóricas exaltadas. Vivia-se a fase das encomendas das grandes pinturas de história; das publicações de poemas em glória ao Imperador e aos heróis das armas; das apresentações de teatro em ode aos feitos do Império e do exército. Taunay participou desse movimento lançando-se à carreira de escritor.

Foi através da pena que Taunay criou seu monumento à guerra contra o Paraguai, materializado na obra *Retirada de Laguna*⁵³⁸. Publicado primeiro em francês, em 1871, e, depois, traduzido para o português em 1874, a *Retirada de Laguna* tornou-se um símbolo da resiliência do soldado brasileiro. Mais do que isso, a narrativa de cunho memorialístico dava conta de afirmar um país maior e mais coeso após a guerra. A história dos expedicionários do Mato Grosso não trata de uma vitória sobre o inimigo. Para esse tipo de heroísmo não faltavam exemplos vindos do Prata, bastante ecoados nas celebrações às vitórias das armas brasileiras em diversas batalhas. A *Retirada de Laguna* apresentava uma narrativa da vitória daqueles homens contra a natureza, conquistada graças à união entre o exército e os sertanejos, tipo representado na figura do indispensável guia Lopes, com o apoio dos indígenas⁵³⁹.

⁵³⁶ Taunay comenta as desavenças que marcaram sua relação com o conde d'Eu durante a campanha em diferentes registros. Cf. TAUNAY, 1948, Op. Cit. p. 308 e sequência. Ver ainda: "Diário de Alfredo Taunay. 1º de janeiro de 1895 a 31 de outubro de 1896". Coleção Taunay. Pasta 3. Museu Paulista da Universidade de São Paulo. Entrada referente a 1º de março de 1895.

⁵³⁷ TAUNAY, Alfredo. Diário do exército. Campanha do Paraguai 1869-1870. Rio de Janeiro: Biblioteca do Exército, 2002. [Primeira edição 1870].

⁵³⁸ O livro monumentalizou-se de maneira literal em 1921, quando a Escola Militar da Praia Vermelha abriu um concurso para eleger o melhor projeto de construção de um "monumento em memória aos heróis da grande epopeia mato-grossense", cujo edital explicitava a leitura da obra de Taunay como referencial histórico e estético à proposta. Cf. VASCONCELOS, Gensérico. *A guerra do Paraguai no teatro do Mato Grosso*. Rio de Janeiro: Pap. Confiança, 1921. p. 75.

⁵³⁹ Félix Taunay já havia desenvolvido na pintura o motivo do homem do sertão inserido na paisagem nacional, que foi, mais tarde, esmiuçado na prosa por seu filho, Alfredo. A tela *O caçador e a onça*, de 1841, é o melhor exemplo disso. Sobre a representação do tipo nacional na pintura de Félix, ver: MATTOS, Claudia V. "Cora e Alice: reflexões sobre o encontro entre o selvagem e o civilizado em um quadro perdido de Félix-Émile Taunay". In: MIYOSHI, A. (org) *O selvagem e o civilizado nas artes, fotografias e literatura do Brasil*. Campinas: IFCH/Unicamp, 2010. pp. 23-38.

A partir dos excertos de natureza que trouxe da experiência de viagem pelos sertões, em desenhos e notas, Taunay criou uma nova paisagem brasileira na literatura. Essa formulação, muito bem fundamentada na crítica literária e historiográfica desde Silvio Romero (1851-1914)⁵⁴⁰, ganha feições diversas, mas, em geral, convergentes. Para Antônio Cândido (1918-2017), na obra de Taunay, forjada por um misto de “impressão e lembrança”, “a paisagem deixou de ser espetáculo: integrou-se na sua vívida experiência de homem”⁵⁴¹. Alfredo Bosi credits Taunay como um “homem de pouca fantasia, muito senso de observação, formado no hábito de pesar com a inteligência as suas relações com a paisagem e o meio”⁵⁴². Wilma Peres Costa vê em seus relatos de viagem “finas descrições da natureza e dos tipos humanos”, que têm em Auguste de Saint-Hilaire a principal referência⁵⁴³. Olga Castrillon crê que Taunay “transforma o sertão em objeto de uma experiência estética, fornecendo material para a compreensão do complexo cultural e político brasileiro”⁵⁴⁴. Francisco Alambert afirma que Taunay “não queria o heroísmo da guerra, mas a graça da ciência”, de forma que “olhava ao seu redor com olhos de viajante, de explorador, como se fora um Martius francês”⁵⁴⁵. Silvia Fonseca destaca em sua obra a “preocupação em descrever a natureza procurando reunir à experiência estética o saber científico, segundo os ensinamentos de Humboldt”⁵⁴⁶.

As aproximações com Saint-Hilaire, Martius, Humboldt destacam a observação objetiva da natureza traduzida pelas lentes artísticas da sensibilidade estética como chave para a produção literária de Taunay. Na oposição que faz a José de Alencar, expressa na obra “Irecê a Guaná”, versão naturalista do mito de Iracema, Taunay condena o idealismo indigenista que marcou a estética romântica das décadas de 1850 e 1860. Como evidencia em seus escritos, Taunay não via no indígena, com quem conviveu de perto durante a viagem, nem o herói morto do romantismo⁵⁴⁷, nem o tipo degenerado, defendido por von Martius e, mais tarde, reafirmado por Agassiz⁵⁴⁸.

⁵⁴⁰ ROMERO, Sílvio. *História da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: 1888, p. 694.

⁵⁴¹ CANDIDO, Antônio. *Formação da literatura Brasileira*. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, 1981, v. 2 p. 308.

⁵⁴² BOSI Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Editora Cultrix, 1997. p. 144-5.

⁵⁴³ COSTA, Wilma P. “Narrativas de viagem no Brasil do XIX”. *Intelectuais e Estado*. Belo Horizonte: ed. UFMG, 2006. pp. 13-30.

⁵⁴⁴ MENDES, Olga M. C. *Taunay viajante*. Cuiabá: EdUFMT, 2013, p. 78.

⁵⁴⁵ ALAMBERT, Francisco. “Literatura e política no Visconde de Taunay”. *De sertões, desertos e espaços incivilizados*. Rio de Janeiro: FAPERJ | MAUAD, 2001, p. 220.

⁵⁴⁶ FONSECA, Silvia. “Monarquia e razão vigilante”. *De sertões, desertos e espaços incivilizados*. Rio de Janeiro: FAPERJ | MAUAD, 2001, p. 237.

⁵⁴⁷ Cf. CARNEIRO, Manuela. *Índios no Brasil*. São Paulo: Claro Enigma, 2013, p. 62.

⁵⁴⁸ Sobre o entendimento do indígena americano como um tipo degenerado, segundo von Martius, ver: SCHWARCZ, 1993. Op. Cit. e Noelli, Francisco Silva, & Ferreira, Lúcio Menezes. (2007). A persistência da teoria

Na descrição que faz das características de cada etnia se evidenciam, antes, marcadores de raça e de gênero, pelos quais Taunay demonstra buscar nas mulheres beleza e “bom talho de corpo” e nos homens, qualidades de trabalhador braçal, como já vimos. Ambas as questões estão diretamente ligadas à sua preocupação de inserção dos nativos na “civilização”⁵⁴⁹. Com o fim da guerra e as transformações operadas na elite política e na intelectualidade brasileira a partir de 1870, a questão racial deixava de ser tratada no âmbito do simbólico, por assim dizer, e passava ao domínio direto da ciência. Era preciso encontrar uma saída criativa capaz de apoiar a crença no êxito do futuro de uma “nação mestiça”⁵⁵⁰.

Nesse sentido, é preciso também se atentar ao caráter militar das formulações de Taunay. Antes de uma busca da essência nacional, da recriação de um mito de origem alcançado pela apreensão da natureza, a preocupação de Taunay voltava-se à dominação do território, algo notado por Joaquim Nabuco quando faz referência ao seu “sangue de Cruzado”.⁵⁵¹ Como diz Maria Lídia Maretti, em Taunay, à ideia do “viajante com olhos de pintor”, essencial na conformação do nacionalismo romântico brasileiro, é preciso conjugar a do “soldado viajante”⁵⁵². É na concepção militar que se realiza aquilo que Maria Alice de Carvalho caracteriza como a “incansável faina de incorporação territorial e de civilização sob os auspícios da coroa”⁵⁵³.

Um olhar para o conjunto da obra intelectual de Taunay, sem distingui-la pela valoração artística, oferece novos relevos a essa ideia. Ao mesmo tempo em que lançava seus romances protagonizados pelo sertão e pelos sertanejos, Taunay fez publicar o Relatório da Expedição Militar ao Mato Grosso na Revista do IHGB, em 1874. O texto é fruto da compilação dos relatos mensais que fazia chegar a seus superiores durante a expedição ao Mato Grosso. Portadores de notícias de interesse estratégico, os relatórios escritos por Taunay estiveram inicialmente restritos aos oficiais de comando e, finda a guerra, confinados nos arquivos do exército. Publicados na Revista do IHGB, por iniciativa do autor, ganharam publicidade e, mais do que isso, o endosso do Instituto, pelo que Taunay legitimava o saber científico constituído

da degeneração indígena e do colonialismo nos fundamentos da arqueologia brasileira. *História, Ciências, Saúde-Manguinhos*, 14(4), 1239-1264. Disponível em: <<https://dx.doi.org/10.1590/S0104-59702007000400008>>. Acesso em 28 de fev. de 2019. Sobre as teorias racialistas desenvolvidas por Agassiz a partir de sua viagem ao Brasil em 1865-66, ver: MACHADO, Maria Helena e HUBER, Sasha. *Rastros e raças de Louis Agassiz/(Traces of Louis Agassiz)*. São Paulo: Capacete 29th, 2010.

⁵⁴⁹ TAUNAY, 1923. Op. Cit., pp. 125-132.

⁵⁵⁰ Cf. SCHWARCZ, Lilia. 1993, Op. Cit.

⁵⁵¹ NABUCO, Joaquim. *Minha Formação*. São Paulo: Ed. 34, 2012. p. 72.

⁵⁵² MARETTI, Maria L. *O Visconde de Taunay e os fios da memória*. São Paulo: Ed. Unesp, 2006. p. 88.

⁵⁵³ CARVALHO, Maria Alice. *O quinto século*. Rio de Janeiro: Editora Revan, 1998.

durante sua missão militar.⁵⁵⁴ Essa iniciativa coadunava com o que ocorria em outros lugares, como nos Estados Unidos, onde a divulgação dos relatórios de engenheiros militares forjava, nesse período, um estilo literário de época, como parte do esforço de mapear territórios, definir fronteiras e pensar a unidade nacional⁵⁵⁵.

A comparação com outras experiências nacionais contemporâneas nos permite ainda perceber que o caráter do “álbum pitoresco” de Taunay não se trata propriamente de uma exceção. Em pesquisa dedicada a analisar gravuras da lavra de testemunhas oculares da guerra México-Americana (1846-1848), Rick Stewart identificou uma série de conjuntos imagéticos de vistas de paisagens, em que os combates e as mortes decorrentes do conflito não aparecem. Ainda que registrem momentos de deslocamento e do cotidiano das tropas, muitos desses desenhos contemplam, segundo o autor, “um olhar para além da realidade da guerra, a fim de promover o ordenamento das coisas”, que faltava no cotidiano do conflito. Publicados em formato de livros ilustrados, ou reservados ao âmbito privado, era comum, nos registros gráficos produzidos por soldados e oficiais militares norte-americanos, ignorar os traumas das batalhas e das dificuldades inerentes à campanha bélica. Esta “visão seletiva” foi justificada por um capitão do exército, autor de um álbum de “vistas pitorescas”, reproduzido em gravuras para ser comercializado, como um esforço de apresentar ao público uma “natureza única e desconhecida, como se ela nunca tivesse sido perturbada pela luta ilegítima da guerra”⁵⁵⁶. Algo semelhante ao que veremos ocorrer com os desenhos de Taunay⁵⁵⁷.

Em meio a um momento de grandes transformações sociais e políticas, quando, na perspicaz expressão de Machado de Assis, “depois da morte de López, os relógios andam muito mais depressa”⁵⁵⁸, as vistas pitorescas de Taunay, resultantes “de traços elementares”, como os

⁵⁵⁴ Sobre a relevância e papel da revista do IHGB na conformação da intelectualidade no Império, ver: BAREL, Ana Beatriz D. “A Revista do IHGB e a construção do cânone literário do Império do Brasil”. In: BAREL e COSTA (orgs.) *Cultura e poder entre o Império e a República (1822-1930)*. São Paulo: Alameda, 2018. Ver ainda: SCHIAVENATTO, Iara Lis. “Imagens do Brasil: entre a natureza e a história”. In: JANCSÓ, Istvan. (et. all.) *Brasil: formação do Estado e da nação*. São Paulo: Hucitec; Ed. Unijui, Fapesp. 2003, p. 627.

⁵⁵⁵ JOHNSTON, Matthew. *Narrating the landscape*. University of Oklahoma press, 2016.

⁵⁵⁶ STEWART, R. “Artists and printmakers of the Mexican War”. In: SANDWEISS, M; STEWART, R; HUSEMAN, B. *Eyewitness to war: prints and daguerreotypes of the Mexican War (1846-1848)*. Washington: Smithsonian Institution Press, 1989. pp. 4-43.

⁵⁵⁷ Nesse mesmo sentido, Jacques Rancière propõe uma análise sobre o filme de 1942, dirigido por Humphrey Jennings, *O homem que ouvia a Grã-Bretanha*. Nessa película, os soldados ingleses que atuaram na Segunda Guerra Mundial são apresentados apenas em seus momentos de lazer, e a paisagem surge livre de bombardeios, mortes ou destruição, no que o autor caracteriza como uma narrativa visual sobre o “extraordinário da guerra como similar ao ordinário da existência pacífica”. RANCIÈRE, J. *Figuras e história*. São Paulo: Editora Unesp, 2018. pp. 28-29.

⁵⁵⁸ MACHADO DE ASSIS, J. M. *Crônicas*. Rio de Janeiro/São Paulo/Porto Alegre: W. M. Jackson, 1946. p. 604.

qualificou Antônio Cândido⁵⁵⁹, ganharão a mesma oportunidade dos relatórios militares de sair do confinamento, nesse caso do âmbito privado que resguardava o álbum.

2.6 Entre a história e a geografia: os desenhos do álbum vêm a público

As guerras, é voz corrente, ensinam às nações sua geografia.
Richard Burton

Em 1880, Augusto Fausto de Souza apresentou ao IHGB uma proposta de nova divisão do território do Império, defendida a partir dos princípios da “geografia física”. Souza afirmava que era preciso tirar o cunho histórico das divisões espaciais, fruto de “decisões de gabinete”, que resultaram em uma distribuição desproporcional e distorcida de espaço e densidade demográfica entre as Províncias. Tais distorções redundaram, segundo Souza, em desigualdades, expressas, por exemplo, na representatividade das câmaras legislativas. A solução para o problema passava por dobrar a quantidade de províncias, de 20 para 40, cujas fronteiras respeitariam critérios da “linguagem natural do território”, regida por acidentes geográficos. Dessa forma, seria possível otimizar a “exploração e colonização do território” e o “aldeamento e civilização dos indígenas”⁵⁶⁰.

A discussão apresentada por Souza não era algo fora de contexto. Desde a publicação do primeiro Atlas do Império, feito por iniciativa do senador Cândido Mendes em 1868, conforme nos referimos no capítulo anterior, as definições de limites e fronteiras do país estavam sendo revistas e rediscutidas. O principal item do pavilhão brasileiro na Exposição Universal da Filadélfia, realizada em 1876, e que celebrou o centenário da independência dos Estados Unidos, foi a *Carta Geral do Império*, maior e mais completo estudo geográfico até então realizado sobre o Brasil. Apresentada nessa ocasião, a Carta do Império simbolizava a unidade territorial e o progresso científico da nação, materializado naquele enorme empreendimento de aferição geográfica⁵⁶¹.

Divulgada em um momento em que estavam recém-findos os trabalhos da comissão responsável pela formalização dos limites nacionais e também da Comissão Geológica do Império (1874-

⁵⁵⁹ CANDIDO, 1981. Op. Cit. v. 2, p. 308.

⁵⁶⁰ SOUZA, Augusto Fausto de. “Estudo sobre a divisão territorial do Brasil”. *Revista do IHGB*. Tomo 40, parte 2. 1880. pp. 27-109.

⁵⁶¹ Sobre a Comissão da Carta Geral do Império, ver: ROHAN, Henrique de Beaurepaire. *Relatório final da Comissão da Carta Geral do Império*. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1877. VERGARA, Moema e CAPILÉ, Bruno. “Circunstâncias da Cartografia no Brasil oitocentista e a necessidade de uma Carta Geral do Império”. *Revista Brasileira de História da Ciência*. Rio de Janeiro, v. 5, n. 1, p. 37-49, jan | jun 2012.

1878)⁵⁶², liderada pelo inglês Charles Hartt⁵⁶³, a proposta de Souza respondia às transformações do saber geográfico em voga. De ciência auxiliar da história, a geografia passava a ser pautada cada vez mais pelas ciências naturais, baseada na ideologia do progresso. As representações de tempo e espaço estavam em processo de padronização, a geologia assumia protagonismo, de forma que a autonomização do campo passava por uma crença na “despolitização da geografia”⁵⁶⁴. No meiodesse processo de redefinição entre geografia e história, ao mesmo tempo em que os relatos de viagem passam de leitura de especialistas a guia de viagem, os desenhos de Taunay virão a lume. Seus retratos de serras, rios e acampamentos se prestavam a ilustrar relatos aos moldes das “viagens pitorescas”, gênero que pressupõe a fusão de texto de imagem⁵⁶⁵. Se isso não se realiza nos livros da lavra de Taunay, outras publicações os levarão a público, a partir desse novo entendimento e valoração sobre a geografia física, como veremos.

2.6.1 Viagem ao redor do Brasil (1875-1878), de João Severiano da Fonseca

Em 1881, João Severiano da Fonseca (1835-1897)⁵⁶⁶, médico militar e sócio do IHGB, publicou o livro *Viagem ao redor do Brasil (1875-1878)*⁵⁶⁷. Apesar do título, o livro de Fonseca relata especialmente sua passagem pela província do Mato Grosso, na viagem que fez à região de fronteira entre o Brasil e a Bolívia, como membro oficial da Comissão de Demarcação de Limites das Fronteiras do Império. O livro, publicado em dois volumes, é ilustrado por paisagens, planos topográficos, vinhetas e plantas. Das 53 imagens contidas no volume 1, que apresenta um perfil corográfico da província e a narrativa do itinerário de ida da viagem da

⁵⁶² Sobre a Comissão Geológica do Império, ver: MACEDO, Antônio Carlos Magalhães; FERNANDES, Antônio Carlos Sequeira; GALLO-DA-SILVA, Valéria. Fósseis coletados na Amazônia pela “Comissão Geológica do Império do Brasil” (1875-1877): um século de história. Boletim do Museu Nacional, Nova Série, Geologia, (47): 1-6, 1999. FIGUEIROA, Silvia Fernanda de Mendonça. As ciências geológicas no Brasil: uma história social e institucional, 1875-1934. São Paulo: HUCITEC, 1997.

⁵⁶³ Sobre a atuação de Charles Frederick Haart (1840-1878) no Brasil entre 1865 e 1878, ver: FREITAS, Marcus V. Hartt: expedições pelo Brasil imperial. São Paulo: Metalivros, 2001.

⁵⁶⁴ ANDERMANN, J. 2007. Op. Cit. “Maps”. pp. 119-132.

⁵⁶⁵ DINER, 2008. Op. Cit.

⁵⁶⁶ João Severiano da Fonseca foi militar, médico, professor, escritor, historiador e diplomata brasileiro, irmão mais novo de Deodoro da Fonseca. Primeiro militar a integrar a Academia Imperial de Medicina, também foi membro do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e frequentou diversas outras agremiações literárias e científicas, como o *Institut de France*, o Instituto Farmacêutico do Rio de Janeiro, o Instituto Arqueológico Alagoano, o Ateneu de Lima, o Instituto Médico Brasileiro e sociedades de geografia do Rio de Janeiro, de Lisboa e de Madri. Participou da Guerra do Paraguai e foi o sétimo Diretor de Saúde do Exército Brasileiro. Foi um dos assinantes da Primeira Constituição Republicana de 1891.

⁵⁶⁷ FONSECA, João S. *Viagem ao redor do Brasil (1875-1878)*. Rio de Janeiro: Pinheiro & Co., 1880 (v. 1) e 1881 (v. 2). Disponível em: <<http://www2.senado.leg.br/bdsf/handle/id/242429>>. Acesso em 28 de fev. de 2019.

corde até a fronteira do Mato Grosso, nove são feitas a partir de desenhos do álbum de Taunay⁵⁶⁸.

Esse foi o primeiro livro ilustrado publicado sobre o Mato Grosso desde a *Viagem Pitoresca* de Bartolomé Bossi, de 1863. Como já dito, o livro de Bossi, editado em Paris, e voltado especialmente ao público europeu, era ilustrado com 34 xilogravuras feitas a partir de fotografias do autor. A maior parte delas era composta de retratos de indígenas, apostando no exotismo da população nativa, que lhe garantiria mercado na Europa⁵⁶⁹. As imagens do livro de Fonseca, pelo contrário, são todas voltadas a aspectos de elementos naturais e paisagens da região.

A imprensa repercutiu a publicação do livro de Fonseca, apontado como “de grande utilidade para o conhecimento de nosso país, tão ignorado como é a publicação de viagens pelo interior”⁵⁷⁰. Mello Moraes disse dele que “simboliza um grito de alarma no mundo dos nossos historiadores, (pois) faz excluir das cartas lugares hoje extintos e alguns que só existiram na fantasia do senador Cândido Mendes e do inglês Southey”⁵⁷¹. Além de sinalizar para a oposição entre a geografia e a história, Mello Moraes acresce outro elemento ao debate:

[...] Entretanto, neste livro de tamanho alcance, uma qualidade falta ao escritor; uma nuvem de monotonia evolve-lhe por momentos a palheta do artista: o sentir estético que deve despertar no leitor os episódios de viagem que o *touriste* suprime, para dar-lhe em troca certa fadiga que fatiga até os espíritos habituado ao cultivo de trabalhos idênticos⁵⁷².

Os livros de viagens, nas últimas décadas do século XIX, já não deviam se prestar apenas aos “espíritos habituados”, à leitura especializada. Esperava-se da experiência compartilhada que servisse de estímulo a uma nascente classe de turistas, não mais exclusivamente formada por cientistas e aventureiros, o que era propiciado pelos avanços nos meios de transporte. Tal sentido se evidencia em outra crítica sobre o mesmo livro:

⁵⁶⁸ As ilustrações creditadas a Taunay constam em: FONSECA, 1880. (v.1) Op. Cit. pp. 5, 39, 49, 52, 60, 98, 118, 137 e 291.

⁵⁶⁹ Algumas dessas fotografias foram apresentadas na *Exposição de História do Brasil* de 1881. Para uma análise sobre as fotografias realizadas por Bartolomé Bossi, ver: KOSSOY, Boris. *Dicionário histórico-fotográfico brasileiro: fotógrafos e ofícios da fotografia no Brasil (1833-1910)*. São Paulo: Instituto Moreira Salles. 2002. TACCA, Fernando de. “O índio na fotografia brasileira: incursões sobre a imagem e o meio”. *História, ciências, saúde – Manguinhos*. Vol. 18, nº 1, p.191-223. Rio de Janeiro, 2011. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/S0104-59702011000100012>>. Acesso em 28 de fev. de 2019.

⁵⁷⁰ Gazeta da Tarde 9 de junho de 1881, p. 2.

⁵⁷¹ O Globo, 9 de maio de 1882, p. 2.

⁵⁷² Idem, Ibidem.

[...] muitos viajantes têm percorrido o Brasil, mas geralmente são estrangeiros. Os Nacionais, ou porque tenham pouco desenvolvido a bossa da locomoção, ou porque não se queiram dar ao trabalho de narrar quanto viram, quase nada têm deixado que ateste sua passagem. É possível que esta situação tenda a desaparecer. Incontestavelmente, agora que os meios de transporte são mais fáceis, há mais gosto para viajar. [...] Feitas as viagens, aos poucos irão sendo descritas e formar-se-á ao publico certo gosto e predileção por este gênero de literatura.⁵⁷³

Viagem ao redor do Brasil mistura relato histórico, informes de aferição geográfica e descrições de *touriste*, na expressão em voga. Essa última especialmente presente na apresentação feita sobre a visita à Gruta do Inferno⁵⁷⁴. Ao mesmo tempo em que narrava passeios acessíveis ao viajante comum, o livro registrou mudanças que foram oficialmente adotadas nas cartas do Império sobre o curso de rios e a redefinição de limites. De forma que, segundo um crítico, “agradará ao homem de ciência como ao leitor de escritos leves e amenos”⁵⁷⁵. Talvez seja essa a característica que tenha feito Taunay reconhecer no livro de Fonseca algo que não realizou em nenhuma de suas obras, como nos deixa saber em um trecho do livro *Cidade do ouro e da ruína*⁵⁷⁶.

Arrependi-me francamente haver encetado a presente monografia, encontrando tão bem concatenadas todas as informações desejáveis por quem, visitando demoradamente esses lugares, a eles levava não só agudo hábito de observação, com também o culto do passado e olhar sintético do viajante [...] ⁵⁷⁷.

Mais do que isso, o livro de João Severiano cumpriu um papel importante na escrita da história da família Taunay e, mais especificamente, na escrita da história de Alfredo, como bem notou Wilma Costa. A viagem empreendida por Fonseca recolheu os indícios que faltavam ao enredo que envolvia a morte de Adrien Taunay no rio Guaporé em 1828, durante a expedição Langsdorff. Nele, o pesquisador confirma as descrições feitas por Adrien em cartas a seus irmãos, sobre as ruínas históricas visitadas na cidade de Vila Bela, além de localizar a sepultura de Adrien na capela de Santo Antônio dos militares, onde jaz com as honras devidas ao lado do herói da defesa do forte de Coimbra (1801), Ricardo Franco⁵⁷⁸.

A memória de Adrien, como já nos referimos, era tema sensível e onipresente na família Taunay. Alfredo compartilhava com o tio morto, além do nome, o ofício de viajante, sem

⁵⁷³ Gazeta de notícias, “Notas Críticas. 25 de agosto de 1883, p. 2.

⁵⁷⁴ FONSECA, 1880. Op. cit., pp. 271-285.

⁵⁷⁵ O paiz (Maranhão), 22 de setembro de 1881. N. 213, p. 1.

⁵⁷⁶ O texto publicado com esse nome por Afonso Taunay em 1923 foi originalmente publicado na revista do IHGB em 1891 sob o título “Mato Grosso, antiga Vila Bela. O rio Guaporé e sua mais ilustre vitima.”

⁵⁷⁷ TAUNAY, Alfredo. *A cidade do ouro e da ruína*. São Paulo: Melhoramentos, 1923. [1ª edição 1891] p. 83.

⁵⁷⁸ COSTA, Wilma P. “Taunay, Taunays: territórios imaginários e escrita da nação”. In: *Cultura e poder entre o Império e a República (1822-1930)*. São Paulo: Alameda, 2018.

possuir, entretanto, as mesmas prerrogativas de desenhistas que deram fama a Adrien⁵⁷⁹. É significativo que Alfredo tenha decidido trazer à tona seus desenhos, justo no livro que encerra finalmente, mais de cinquenta anos depois, o capítulo daquela morte, através da confirmação de um enterro honroso ao tio. Sua apresentação como desenhista pela obra de Fonseca pode ser vista, dessa forma, como parte do processo de libertação daquela memória que Alfredo aproximava de sua própria experiência e que se concluirá com a publicação do texto de 1891⁵⁸⁰. Além do uso dos desenhos, Taunay é mencionado várias vezes ao longo do texto, com alguma deferência. Logo na página 14, por exemplo, em um trecho destinado a sanar uma “grande confusão que reina entre os escritores e geógrafos sobre os rios dessa região”, citando as diferentes descrições feitas por viajantes, desde o Marques de S. Vicente, conclui que “finalmente, o ilustrado Sr. Dr. A. de Escagnolle Taunay, no seu *Relatório geral da comissão de engenheiros [...]* restabelece a verdade.”⁵⁸¹ Quanto às imagens publicadas, fora aquelas que são feitas a partir dos desenhos de Taunay, as demais não fazem referência à autoria senão do gravador responsável pela talha da impressão.

Imagem 106: Reprodução de página do livro *Viagem ao Redor do Brasil*.

⁵⁷⁹ Cf. COSTA, Wilma. 2018, op. Cit. p. 117-9.

⁵⁸⁰ COSTA, Wilma P. “Escavando ruínas: memória, fronteira e escrita da história na narrativa e Alfredo Taunay”. *História da historiografia*. Ouro Preto, n. 22. Dez|2016. p. 15-41. Disponível em: <<https://historiadahistoriografia.com.br/revista/article/view/1188/666>>. Acesso em 28 de fev. de 2019.

⁵⁸¹ FONSECA, 1880. Op. Cit. p. 14.

A imagem acima corresponde à reprodução da página em que aparece a primeira ilustração creditada a Taunay. Junto da legenda, há a indicação de uma nota que diz, no pé da página: “Desenho do Sr. Dr. A. d’Escragnolle Taunay, que graciosamente concedeu, como outras mais, ao autor para transcrevê-los nessa obra”. Na ilustração, no canto inferior direito, aparece a assinatura de ‘Pinheiro’⁵⁸², autor da gravura. Esse formato se repetirá nas nove citações a desenhos de Taunay.

Dos nove desenhos reproduzidos no livro de Fonseca, cinco ilustram a descrição de formações rochosas e serras e quatro ilustram rios. Alguns são passados à talha xilográfica como cópia fiel, outros, um pouco mais ou menos modificados.

Imagem 80: A serra da cabeleira. *Viagem Pitoresca ao Matto Grosso.* (Alfredo Taunay).

Imagem 107: A serra da cabeleira (desenho do sr. Taunay). *Viagem ao Redor do Brasil.*

Em sua descrição sobre a Serra da Cabeleira, João Severiano da Fonseca acompanha o argumento de Taunay, no que diz respeito às marcas horizontais nas rochas indicarem camadas de sedimentação formadas por um antigo “lago geológico”. Cita como fonte o livro *Cenas de viagem* e usa um desenho de sua lavra para ilustrar este trecho. Ao fazer a gravura, Pinheiro fez alterações relevantes, como se percebe pela subtração da árvore em primeiro plano à direita. Acrescida por Taunay como recurso estilístico, a árvore atrapalha a visualização do acidente geológico que se pretende mostrar. Em prol de uma melhor descrição, portanto, Pinheiro sacrificou esse elemento. Em seu lugar, acentuou a presença da nuvem.

⁵⁸² Trata-se de Manoel Joaquim da Costa Pinheiro (1832-1903). Português chegado ao Rio de Janeiro em 1843, abriu a oficina de tipografia ‘Pinheiro & Cia’ em 1852, onde oferecia trabalhos de lito e xilografia. É considerado por Mello Morais Filho como um “xilógrafo documentarista”, no sentido de que realizava trabalhos autorais, além das encomendas comerciais, atuando inclusive como retratista neste gênero. Fazia gravuras para vários livreiros, sendo o mais requisitado pela editora Garnier. Autodidata, foi um dos primeiros gravadores em madeira do Rio de Janeiro e sempre muito elogiado por Mello Morais. Cf. FERREIRA, Orlado da C. *Imagem e letra*. São Paulo: Edusp, 1994. pp. 177-183.

Sem levar em conta as especificidades do estilo resultante da técnica de xilogravura, Morais e Berrien tacharam as estampas de Pinheiro como “péssimas ilustrações”, em seu *Manual Bibliográfico de Estudos Brasileiros*⁵⁸³. As mesmas gravuras são defendidas por Erico Stickel como fruto da voga “romântico- ingênuo” que operava na época⁵⁸⁴.

Imagem 103: Margem esquerda do Rio Grande.
(Alfredo Taunay).

Imagem 108: Rio Grande (desenho do sr. Taunay).
Viagem ao Redor do Brasil

Junto à imagem que representa o Rio Grande, na divisa das províncias de São Paulo e Minas Gerais, o texto de Fonseca não faz referência a qualquer anotação de Taunay. A gravura de Pinheiro, mais uma vez foge bastante do modelo. A balsa lotada na travessia de soldados anotada por Taunay transfigura-se em duas canoas, que junto dos personagens na margem oposta do rio dão ar mais bucólico à cena, apresentada de uma perspectiva menos aprofundada. Sem saber a quem coube a seleção dos desenhos publicados, não podemos fazer maiores ilações, mas é curioso perceber que entre as duas imagens que se referem ao Rio Grande, analisadas acima, a escolha recaiu sobre a mais esquemática, que representa o local de transposição. Vendo o conjunto de gravuras que ilustram o livro, percebe-se que os únicos “retratos de serras”, ou seja, representações focadas em formações geológicas, são aqueles de autoria de Taunay. As demais gravuras apresentam vistas mais ampliadas, como se evidencia, por exemplo, nas duas imagens abaixo.

⁵⁸³ BERRIEN, William e MORAIS, Rubem B. *Manual bibliográfico de estudos brasileiros*. Brasília: Senado Federal, 1998. Vol. 2, p. 915. Entrada [4223].

⁵⁸⁴ STICKEL, Erico J. S. *Uma pequena biblioteca particular*. São Paulo: Edusp | Imprensa Oficial, 2004. P. 235.

Imagem 86: Pouso das Torres. (Alfredo Taunay).

Imagem 109: Torres. *Viagem ao Redor do Brasil*

Ambas retratam a mesma formação rochosa, chamada de “Torres”. A imagem à esquerda, de Taunay, não foi utilizada no livro. Nela, veem-se as Torres por uma perspectiva frontal, aproximada⁵⁸⁵. Esse recurso permite um maior detalhamento dos elementos, como a anotação dos veios horizontais nas pedras, mas ao mesmo tempo, ao tirá-las do contexto, há uma perda de escala. A imagem da direita, publicada no livro de Fonseca, valoriza a inserção desse elemento na paisagem, em detrimento de sua conformação específica.

Tal diferença pode ser explicada, talvez, pela característica das viagens. Enquanto a expedição militar cumpriu o trajeto a pé, o grupo de Fonseca fez os deslocamentos de barco, aportando apenas em pontos estratégicos, de tal forma que Taunay teve mais oportunidades de ver de perto as rochas às quais estava especialmente interessado naquele momento, como já vimos. A maior parte dos desenhos de Taunay são mobilizados nesse sentido, ilustrando na publicação as análises de características geológicas e de formação do solo, além de destacar pontos pitorescos daquela região.

As gravuras feitas por Pinheiro, “o artista que iluminou a obra” e “realçou o livro” de João Severiano, receberam atenção destacada de Mello Morais Filho⁵⁸⁶. Em uma interessante análise, o crítico dá à impressão das estampas status de arte autônoma.

⁵⁸⁵ Curioso perceber, no desenho de Taunay, os ângulos agudos da rocha, pelo que a formação mais se assemelha a uma construção maia. Tal solução formal remete à oposição estabelecida por Rugendas, para quem a observação dos viajantes naturalistas havia devolvido a forma orgânica dos cumes, em detrimento dos ângulos pontiagudos que caracterizam as montanhas na convenção dos desenhos topográficos militares, tipo de representação predominante até meados do século XVIII.

⁵⁸⁶ Alexandre José de Mello Morais Filho (1844-1919) foi um importante folclorista, etnógrafo e cronista, que se dedicava também à crítica das belas artes. Assinava críticas às principais exposições da época em veículos como o jornal *O Globo* e a *Revista Illustrada*. Nesse tema, é autor da antologia *Bellas Artes*, publicada em 1879.

Da habilidade do impressor, dependendo imediatamente o mérito da gravura, segue-se que, uma vinheta, um florão mal impresso, transforma a produção, que é bela, numa estampa que é defeituosa. [...] Com o desenho dá-se o mesmo. Um mau desenho nunca será transportado para boa gravura: daí a separação das duas artes que se consubstanciam ao final.

Feita a ressalva inicial, em que não se alonga em comentários sobre os desenhos que lhes dão origem, Mello Moraes parte à análise da técnica da xilogravura.

No geral a impressão das gravuras é nítida. Em algumas, destacam-se cravações, provenientes, sem dúvida, das muitas *frizes* ou capas que guarnecem os cilindros, ocasionando *fortes* onde devem ser *leves*, transbordando a tinta dos fios dados pelo buril. Em outras, há falta de *mise-en-train*, uniformizando os tons, confundindo planos etc. duros, sem o esbatimento e maciez necessária, o que se consegue com os respectivos recortes. A tinta não nos parece da melhor. É sabido que para a impressão da gravura é indispensável tinta fina e não ordinária, sem consistência, empregada nas folhas diárias.

Para, por fim, concluir positivamente sobre o trabalho de Pinheiro:

Entretanto, como último ensaio, as ilustrações da *Viagem ao redor do Brasil* são magníficas, e digno de franca admiração o benemérito sr. Pinheiro, que, na modéstia da sua vocação, e invejável talento inaugurou a xilografia no Brasil. As letras ornadas no princípio dos capítulos são de agradável efeito: algumas de subido primor e muitos desenhos e gravuras de execução magistral⁵⁸⁷.

Se nos alongamos na transcrição desta crítica de Mello Moraes, foi para dar ênfase à atenção dada às gravuras do livro, merecedoras do mesmo espaço dedicado à análise de seu conteúdo textual. Os livros ilustrados não eram propriamente uma novidade nesse período, mas é fato que aos poucos a arte da estampa começava a ganhar autonomia⁵⁸⁸.

Não encontramos registros que indiquem como se deu o acerto para que os desenhos de Taunay figurassem no livro de João Fonseca. Sabemos, porém, que ambos eram colegas no IHGB, onde compartilhavam do mesmo interesse pelos registros históricos de viajantes, de tal forma que atuaram juntos em diversas comissões naquela instituição.

2.6.2 Catálogo e Exposição Geral de História do Brasil

Em história, tudo começa com o gesto de separar, de reunir, de transformar em documento certos objetos distribuídos de outra maneira.
Michel de Certeau

⁵⁸⁷ MORAIS Filho. M. "Viagem ao redor do Brasil pelo dr. João Severiano da Fonseca ilustrada com paisagens topográficas e vinhetas por M. Pinheiro". *O Globo Ilustrado*. 14 de maio de 1882, p. 8. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=343242&pagfis=237>>. Acesso em 28 de fev. de 2018.

⁵⁸⁸ A primeira vez que a gravura mereceu uma seção própria no Salão de Belas Artes de Paris foi no ano de 1863. BANN, Stephen. *Distinguished Image*. New Haven and London: Yale University Press, 2013, p. 6.

A segunda aparição pública dos desenhos do álbum de Taunay deu-se na *Exposição Geral de História do Brasil*, em 1881. Falaremos sobre esse evento com mais vagar na abertura do capítulo a seguir. Por ora é suficiente elucidar que, em 1881, por iniciativa da direção da Biblioteca Nacional, fez-se um esforço de reunir a maior quantidade possível de documentação sobre a história do país, desde a chegada dos portugueses, em 1500, até aquele momento. Para isso, foram mobilizados os arquivos de todas as instituições oficiais ligadas ao Império. Além delas, fez-se um pedido público para que as pessoas detentoras de documentos de qualquer natureza, manuscritos, cartográficos, iconográficos, relativos à história do país, enviassem esse material à Biblioteca, como empréstimo, para que se efetivasse a partir disso uma catalogação geral de fontes. Segundo o Informe do Ministério do Império:

Reunir em um ponto a grande massa de documentos de todo gênero que andam esparsos em várias repartições públicas e por mãos de particulares, trazer à luz papéis ignorados e quase perdidos, levantar o inventário de toda essa riqueza e oferecê-la, depois, aos estudiosos, como instrumento de trabalho para o futuro, eis o belo pensamento que presidiu a esta festa verdadeiramente notável nos anais literários do país.⁵⁸⁹

Dessa iniciativa resultou uma exposição temporária, realizada em dezembro de 1881 nas dependências da Biblioteca Nacional, e a publicação do *Catálogo da Exposição de História do Brasil*, em dois grossos volumes que elencam mais de 20 mil documentos públicos e privados⁵⁹⁰. Entre eles, fez-se anotar o ‘Álbum Taunay’, o que demonstra que seu autor se sentiu tocado pelo chamado público e considerou seus desenhos feitos durante a campanha ao Mato Grosso como documentos afins à história pátria⁵⁹¹.

No *Catálogo* não há reprodução de nenhuma imagem, apenas uma indexação seguida de descrição breve e indicação de sua localização pública ou detentor particular. Dadas as características de classificação adotadas na organização dos documentos coligidos, sobre o que nos estenderemos no capítulo a seguir, o ‘álbum’ não consta como uma peça única. Cada um

⁵⁸⁹ Informe Ministério do Império. Apud: TURAZZI, Maria Inês. “Imagens da nação: a Exposição de História do Brasil de 1881 e a construção do patrimônio iconográfico. In: ANDERMANN, Jens e GONZÁLEZ, Beatriz (eds.) *Galerías del progreso*. Rosário: Beatriz Viterbo Editora, 2006. p. 131.

⁵⁹⁰ O *Catálogo da Exposição de História do Brasil* e seu suplemento totalizavam 1.758 páginas, reunidas em três volumes (dois volumes impressos em 1881 e o suplemento em 1883), com o registro de 20.337 itens, entre obras avulsas, dossiês, coleções e outros conjuntos documentais.

⁵⁹¹ Além dos 40 desenhos do álbum elencados na seção artística, contamos outras 18 entradas referentes a livros da lavra de Alfredo Taunay indexados na seção autoral. Cf: *Catálogo da Exposição Geral de História do Brasil*. In: *Annaes da Bibliotheca Nacional do Rio de Janeiro*. Volume IX, 1881-1882. Rio de Janeiro: Typ. De G. Leuzinger & Filhos, 1882.

dos desenhos foi analisado em separado e classificado de acordo com seu conteúdo em diferentes seções. Contamos 40 citações que fazem referência ao álbum de Taunay divididas entre as seguintes seções temáticas: “Vistas, paisagens, marinhas”, 24 desenhos, apresentados conforme a província a que se referem; “Guerra do Paraguai”, 7 desenhos; “História Natural”, 9 desenhos.⁵⁹² Nas entradas referentes a desenhos que ilustram o livro de João da Fonseca aparece a indicação: “reproduzido em xilogravura por Pinheiro.” Além das repetidas citações, o ‘álbum Taunay’ recebeu uma menção na parte final do catálogo reservada a “Abreviaturas e explicações”, onde consta a seguinte descrição: “Álbum Taunay – *Viagem pitoresca a Mato Grosso*: álbum de desenhos pelo bacharel Alfredo d’Escagnolle Taunay, feitos durante a expedição enviada de S. Paulo. Minas Gerais e Goiás a Sul da província de Mato Grosso⁵⁹³”. Tal presença levou Taunay a afirmar que seu álbum “mereceu várias referências lisonjeiras” no *Catálogo*⁵⁹⁴.

Nos interessa destacar aqui dois aspectos que se evidenciam nessa publicação, em nosso entendimento. Primeiro, a percepção de Taunay sobre o caráter de seus desenhos, que saem, quase 15 anos depois de sua realização, do âmbito privado e passam a compor um rol de documentos de interesse da história do país, o que os dota de novo valor. Fato que se dá na sequência da primeira publicação desse material, legitimado no livro de João da Fonseca. Além disso, destacamos a interpretação feita pelos organizadores do *Catálogo* sobre o conteúdo daquele material. O catálogo organizado por Ramiz Galvão divide os documentos em duas seções e 20 classes, cada uma subdividida em outras tantas ramificações classificativas. A primeira seção, “Literária”, é composta por 14 “classes”. A segunda seção, “Artística”, por 6 classes. O índice onomástico, apresentado no *Suplemento* impresso em 1883, é dividido entre “autores”, classificação referente aos documentos da seção “literária”, e “artistas”, referentes à segunda seção.

O álbum de Taunay, além de não ser entendido como uma unidade, foi especialmente identificado como “registro artístico” e destacado do evento bélico que lhe motivou. Os desenhos de Taunay estão, em sua maioria, arrolados como “vistas, paisagens e marinhas”, junto da obra de viajantes, naturalistas e paisagistas. Inclusive a seu pai, cujas obras estão

⁵⁹² Todas as citações constam na Seção Artística, divididas entre as seguintes classificações: Classe XV: Vistas; paisagens; marinhas: Entradas 17272: São Paulo (5 desenhos); 17371: Minas Gerais (3 desenhos); 17377: Goiás (3 desenhos); 17387: Mato Grosso (13 desenhos); Classe XVI: História : Guerra do Paraguai: 17632 (7 desenhos); Classe XX História Natural: 19263: Etnografia (4 desenhos); 19275-6: Zoologia (2 desenhos); 19284: Botânica (1 desenho); 19287-8: Geologia (2 desenhos). Cf. *Catálogo da Exposição de História do Brasil*. Rio de Janeiro: Typ. de G. Leuzinger & Filhos, 1882. Tomo 2.

⁵⁹³ *Catálogo da Exposição Geral de História do Brasil*, p. 1609.

⁵⁹⁴ TAUNAY, 1948. Op.Cit. p. 302.

elencadas na mesma categoria. Os sete desenhos identificados com o tema da “Guerra do Paraguai” são aqueles em que há a representação de pessoas ou acantonamentos, além da paisagem. Aos demais, não resta nesse registro menção à guerra ou à natureza militar da viagem que lhes deu origem. O mesmo não ocorre com seus escritos. Dos 18 livros de autoria de Taunay listados no catálogo, 12 estão identificados na seção dedicada à Guerra do Paraguai, quatro listados na classe de Geografia e os outros dois vinculados a suas atividades de parlamentar.

Como afirma Maria Inez Turazzi, “Como em outras publicações da época, a “chave de classificação” adotada no *Catálogo da Exposição de História do Brasil* de 1881 era, em si mesma, um emblema da concepção de história que presidira a organização da obra e a própria realização do evento⁵⁹⁵”. O mesmo processo que chancelou o reconhecimento do caráter artístico e de documento da história da nação dos desenhos de Taunay, retirou deles a vinculação com a natureza militar e bélica da “viagem pitoresca ao Mato Grosso”.

2.6.3 A Nova Geografia Universal de Elisée Reclus

Três grandes homens têm visitado em épocas diferentes o Brasil: Humboldt, no tempo da colônia; Agassiz, no Segundo Império e agora Elisée Reclus. *Gazeta de Notícias, Rio de Janeiro, 29 de junho de 1893*

Antes de apresentar a terceira publicação em que um desenho de Taunay aparece reproduzido, faz-se necessária uma breve digressão a fim de apresentar Elisée Reclus (1830-1905)⁵⁹⁶. Autor incontornável na segunda metade do XIX, graças a sua monumental *Nouvelle Géographie Universelle* (NGU), coleção formada por 19 volumes, publicados entre 1876 e 1894. O ousado empreendimento editorial representava “o que de mais completo se tem composto nos tempos modernos sobre matéria geográfica”⁵⁹⁷, segundo a nota de jornal que anunciava a

⁵⁹⁵ TURAZZI, Maria Inez. *Iconografia e patrimônio*. Rio de Janeiro: Fundo de Cultura, 2009. p. 125

⁵⁹⁶ Jean Jacques Elisée Reclus (1830 -1905) foi um geógrafo e anarquista francês. Em 1851, foi exilado pela primeira vez, após o êxito do golpe de Estado impetrado por Luiz Napoleão, ao qual resistiu. Em 1871, após participar da Comuna de Paris ao lado dos *communards*, foi obrigado a deixar a França pela segunda vez. Banido da França, fez diversas viagens para fora do continente europeu, visitando a América, a África e a Ásia. Em 1893, realizou sua última grande viagem, tendo como destino a América do Sul, com passagem pelo Brasil. Reclus contribuiu para inúmeros jornais, revistas e coletâneas. Tornou-se conhecido, sobretudo, por sua obra *Nova Geografia Universal: a Terra e os Homens*, em que analisa a relação dos diferentes grupos humanos com os meios em que habitam. Para uma mirada biográfica da obra de Reclus, ver, entre outros: ANDRADE, Manuel Correia de. (org.) *Elisée Reclus*, São Paulo: Editora Ática, 1985.

⁵⁹⁷ *Gazeta de Notícias*, 22 junho 1893.

chegada do autor ao Rio de Janeiro em junho de 1893. Em sua primeira edição, a coleção vendeu cerca de 20 mil cópias, marco que a coloca entre os *best-seller* do período.

Mesmo antes da sua “Nova Geografia”, Reclus já era um nome conhecido no Brasil, quer pelos livros de geografia, quer pelas colunas que assinava em revistas como *Le tour du monde* e *Revue des deux mondes*, leituras indispensáveis na elite da corte⁵⁹⁸. Intelectual anarquista, condenado pela participação nas Revoluções de 1848 e, mais tarde, nas barricadas de Paris⁵⁹⁹, era também autor de um dos mais populares guia de viagens da Europa, *Les guides Joannes*⁶⁰⁰. É a partir da associação entre um novo saber geográfico e a prática de viagem que Joaquim Nabuco se refere a Reclus em suas memórias:

O que eu queria era ver todas as *vistas* do globo, tudo o que tem arrancado um grito de admiração a um viajante inteligente. Nessa qualidade de câmera fotográfica só lastimava não ter o dom da ubiquidade. Posso ler, sem perigo, qualquer geografia nova, o Elisée Reclus inteiro; é só uma boa página de Pausânias ou de Estrabão, com seus nomes antigos que me perturba ainda. Os mais preciosos livros da minha estante íntima são os meus Baedekers; diversos lugares aí estão marcados com um sinal, e, se eu pudesse, tomaria ainda, para visitá-los, o bilhete (hoje não se diz mais o bastão) do peregrino.⁶⁰¹

A sensação corrente em meados do século XIX era a de que o mundo estava diminuindo, dadas as novas tecnologias de transporte a vapor, por terra ou por água, que faziam das distâncias cada vez menos intransponíveis. A geografia tornava-se “a ciência da moda”, no momento em que os “bilhetes” de viagem substituíam os bastões dos peregrinos, como diz Nabuco. E Reclus foi um nome importante nessa transformação da disciplina.

O impacto da modernidade na reconfiguração do planeta gerou uma renovação na fórmula que associava a geografia à crônica dos viajantes. Isso aparece, como notou Gramsci, nos romances “geográfico-científicos” de Jules Verne, que, nas décadas de 1860 e 1870 traziam à tona as expectativas geradas quanto às novas possibilidades de domínio do território e de controle das forças naturais propiciadas pelos avanços tecnológicos em curso⁶⁰². Os “melhoramentos

⁵⁹⁸ SODRÉ, Nelson W. *História da Imprensa no Brasil*. 4ª. ed. Rio de Janeiro: Mauad, 1998. p. 197.

⁵⁹⁹ Para uma cronologia biográfica de Elisée Reclus, ver: Federico Ferretti, “Breve cronologia da vida de Elisée Reclus (1830-1905)”, *Terra Brasilis* (Nova Série) [Online], 7 | 2016, posto *on-line* no dia 09 Dezembro 2016, consultado em 06 Fevereiro 2017. Disponível em: : <http://terrabrasilis.revues.org/1764>

⁶⁰⁰ Hélène Morlier, “Les Guides Joanne: invention d’une collection”, *In Situ* [En ligne], 15 | 2011 consulté le 10 janvier 2018. Disponível em: <<http://journals.openedition.org/insitu/524>>. Acesso em 28 de fev. de 2019.

⁶⁰¹ NABUCO, 2012. Op. Cit., p. 68.

⁶⁰² GRAMSCI, Antônio. *Literatura e vida nacional*. São Paulo: Civilização Brasileira, 1986. pp. 116-117. Sobre a pertinência de sua obra, d. Pedro II registrou em seu diário: “5 de março de 1888 (2a fa.). Li Le Petit [?], artigo de Jules Verne, mostra que a ciência tem realizado muito dos sonhos desse autor.”

materiais da viação, do telégrafo e das máquinas”, fizeram surgir “o justo entusiasmo pelo conhecimento profundo da Terra”, como afirma o primeiro boletim da Sociedade de Geografia do Rio de Janeiro em 1885⁶⁰³. Nesse contexto, a *Nouvelle Geographie Universelle*, de Reclus, aparece como um ponto intermediário entre o popular e o erudito no processo em curso de divulgação da geografia⁶⁰⁴.

É creditado a Reclus a fundação de uma “geografia social”, que antecede a “geopolítica”, sustentada pelo princípio do relativismo. Sua NGU contribuiu para diminuir a primazia da Europa nos escritos geográficos, uma vez que ele “provincializa” o continente analisado em uma dinâmica global⁶⁰⁵. Sem abrir mão da análise mensurável dos aspectos físicos e geológicos, Reclus defendia uma geografia que olhasse para além das paisagens⁶⁰⁶. Sustentava o cosmopolitismo baseado na miscigenação dos povos e denunciava o extermínio das populações nativas causada pelo avanço colonialista. Em um momento em que os trópicos serviam de ilustração para o esquema da influência do meio sobre o homem, Reclus, sem discordar dessa formulação, valorizava antes, porém, as estratégias de adaptação, as inteligências e técnicas criadas pelo homem para vencer a natureza⁶⁰⁷.

Foi por essa chave que Reclus defendeu a supremacia dos paraguaios contra o Império brasileiro na Guerra do Paraguai. Durante o conflito, o geógrafo publicou uma série de artigos na *Revue de Deux Mondes*, em que criticava duramente a atuação do Brasil, não só na guerra, mas na política do continente⁶⁰⁸. Ele analisava o Império pelo prisma do sul dos Estados Unidos, criticando o extermínio dos nativos provocado pelo avanço ao interior do país e a segregação racial resultante da escravidão⁶⁰⁹. Por sua vez, via nos “hispano-guaranis” paraguaios o exemplo

Diário de d. Pedro II. Vol. 27 - 3a Viagem ao Exterior - Primeira Parte. 30 de junho de 1887 a 26 de abril de 1888. Acervo do Museu Imperial – Ibram.

⁶⁰³ Boletim da Sociedade de Geografia do Rio de Janeiro, n. 1, 1885. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=181897&pesq=>>>. Acesso em 28 de fev. de 2019.

⁶⁰⁴ PEREIRA, Sérgio N. “De ciência auxiliar a saber autônomo: dois momentos da geografia brasileira no século XIX”. *Boletim Goiano de geografia*. V. 24, n. 1-2, jan/dez 2004. pp. 11-22.

⁶⁰⁵ Federico Ferretti, « “Eles têm o direito de expulsar-nos”: a Nova Geografia Universal de Élisée Reclus », *Espaço e Economia* [Online], 3 | 2013, posto online no dia 19 dezembro 2013, consultado o 28 novembro 2018. Disponível em: <<http://journals.openedition.org/espacoconomia/513>>, p. 14.

⁶⁰⁶ ALAMBERT, Francisco. *Elisée Reclus e a geografia da barbárie*. Anais do Colóquio Internacional Elisée Reclus e a geografia do Novo Mundo. Universidade de São Paulo, 2011. Disponível em: <<http://redebrasilis.net/MemoriasReclusSP2011/alambert.pdf>>. Acesso em 28 de fev. de 2019.

⁶⁰⁷ FERRETTI, 2013. Op. Cit.

⁶⁰⁸ Hervé Théry e Sébastien Velut, « Élisée Reclus e a Guerra do Paraguai », *Terra Brasilis* (Nova Série) [Online], 7 | 2016, posto online no dia 09 Dezembro 2016, consultado 03 Fevereiro 2017. Disponível em: <<http://terrabilis.revues.org/1908>>. Acesso em 28 de fev. de 2019.

⁶⁰⁹ Para uma análise sobre as formulações de Elisée Reclus a respeito da Guerra do Paraguai sob o prisma da Guerra Civil Americana ver: ALAMBERT, F. *Civilização e barbárie, história e cultura*. Tese (Doutorado): FFLCH/USP, 1998. Especialmente: “Elisée Reclus”. pp. 119-143.

das vantagens da miscigenação de europeus e indígenas, dotados de capacidade de absorver as técnicas europeias e manejá-las a partir de suas necessidades específicas⁶¹⁰.

Reclus veio ao Brasil pela segunda vez em 1893⁶¹¹, a fim de recolher material de pesquisa para escrever o último número da *Nouvelle Geographie*, dedicado ao continente sul-americano. Quando chegou aqui, o país passava pelos rearranjos institucionais decorrentes do ainda recente golpe republicano. As críticas ao escravismo e à política imperial, que ecoaram em suas colunas sobre o Brasil publicadas na *Revue des deux mondes* na década de 1860, eram temas superados após 15 de novembro de 1889. Em reconhecimento a sua atuação, Reclus foi recebido pelas principais instituições científicas da área: o IHGB e a Sociedade de Geografia do Rio de Janeiro⁶¹².

A viagem de Reclus foi anunciada pela publicação de uma carta que o geógrafo remeteu a Taunay em 3 de março de 1893. Nela, Reclus solicita o envio de uma cópia do livro *Retirada da*

⁶¹⁰ Essa formulação de Reclus, que sustentará as visões ditas “reversionistas” sobre a história da Guerra do Paraguai, desenvolvidas nas décadas de 1960-70, é devida, em grande medida, ao diálogo que o geógrafo sustenta com o intelectual argentino Juan Bautista Alberdi (1810-1884). Cf: COSTA, Wilma P. “Los tormentosos años 60 y la crisis de la monarquía en Brasil: Guerra, esclavitud y imaginarios políticos”. In: PALACIOS, G. e PANI, E. (coord.) *El poder y la sangre: guerra, Estado e nação en la década de 1860*. México, DF: Centro de Estudios Históricos, 2014. ALAMBERT, 2011. Op. Cit.

⁶¹¹ Reclus viajou pelo continente americano em 1855, quando conheceu os Estados Unidos e o Brasil, antes de se estabelecer por um tempo na Colômbia. Dessa viagem, resultou um artigo publicado em duas partes na *Revue des Deux Mondes* em 1862 “Le Brésil et la colonisation”, em que o geógrafo discorre sobre a natureza e as relações sociais do país, principalmente interessado nas consequências do sistema escravista, que, segundo ele, condenava o país ao insucesso. No mesmo ano de 1862, o jornal *Diário de Pernambuco* publicou uma análise crítica ao texto de Reclus. Disponível em: <<https://journals.openedition.org/terrabrasil/1931>>. Acesso 28 de fev. de 2019.

⁶¹² Em parte, pelo enfraquecimento do IHGB perante a crise do Império que antecedeu o golpe republicano de 1889, mas também como consequência do novo status a que a geografia era alçada pela nova dinâmica da modernidade econômica, em fevereiro de 1883, foi fundada a Sociedade de Geografia do Rio de Janeiro. As sociedades geográficas, existentes desde a década de 1820, proliferaram-se a partir de 1870, no período inicial da era capitalista. No Brasil, o IHGB unia, no nome e na composição de seus membros, a história e a geografia, mas essa sempre esteve subordinada àquela. As pautas geográficas no Instituto, dedicadas essencialmente a questões de limites e fronteiras e viagens de exploração, voltavam-se sobretudo ao valor simbólico conferido à unidade do território na formação do Estado Nacional. A Sociedade de Geografia do Rio de Janeiro baseava sua criação em concepções universalistas e cientificistas ancoradas nas demandas da modernidade, no momento em que a geografia se consolidava como a “mais cosmopolita das ciências”. Sua fundação, junto da Escola Politécnica criada em 1874, compôs um movimento mais amplo de construção de um aparelho militar cientificista que se consolidaria na República. Cf: CARDOSO, Luciene Pereira Carris. *A Sociedade de Geografia do Rio de Janeiro: identidade e espaço nacional (1883-1909)*. 2003, Dissertação (Mestrado em História). Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, abr. 2003. CARDOSO, Luciene. “Notas sobre o papel da sociedade de geografia do Rio de Janeiro e sua contribuição sobre o saber geográfico no Brasil.” *Revista Fenix de História e Estudos Culturais*. Vol VII, ano 7, n.2. PEREIRA, Sergio Nunes. 2003. Tese (Doutorado em Geografia). *Sociedade de Geografia do Rio de Janeiro: origens, obsessões e conflitos (1883-1944)*. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003. MARY, Cristina P. “A geografia no Brasil nos últimos anos do Império”. *REVISTA DA SBHC*, Rio de Janeiro, v. 3, n. 2, p. 156-171, jul. | dez. 2005.

Laguna e diz que espera poder, em breve, agradecer “em viva voz” a gentileza⁶¹³. Em 22 de junho, o mesmo jornal anuncia seu desembarque no Rio de Janeiro.

Taunay não esteve presente na sessão realizada pelo IHGB em honra à visita do geógrafo francês, em 30 de junho de 1893. Tampouco na reunião organizada pela Sociedade de Geografia do Rio de Janeiro, poucos dias depois. Após a instituição da República e o exílio forçado da família imperial, Taunay manteve uma postura política ativa em defesa dos preceitos monárquicos, que sustentou ao longo de toda sua vida pública. Foi um duro crítico do novo regime, que associava aos proprietários descontentes desde a abolição da escravidão. Arrefeceu sua atuação de polemista com a morte de Pedro II, em dezembro de 1891. E, desde então, manteve-se afastado da capital, em um ostracismo autoimposto⁶¹⁴. Manifestava-se por jornais apenas pontualmente, em geral na defesa de questões afins à causa da naturalização de estrangeiros a partir da Sociedade Central de Imigração, entidade que ajudou a fundar em 1883⁶¹⁵.

Não ter ido às atividades públicas em sua honra não significa, portanto, que Taunay não tenha prestigiado a visita de Reclus. A publicação do volume 19 da *NGU*, realizada um ano depois da viagem do geógrafo ao país⁶¹⁶, evidencia a proximidade de que gozaram desde o agradecimento que Reclus registrou ao “Senhor Taunay, que me acolheu com muita cordialidade e me abriu tesouros de sua experiência sobre os homens e as coisas e me permitiu consultar suas memórias pessoais”⁶¹⁷.

⁶¹³ “Elisée Reclus”. *Gazeta de Notícias*, 2 de abril de 1893, p. 1.

⁶¹⁴ Cf: Carta do Visconde de Taunay ao Barão de Serra Azul. Petrópolis 18 de fevereiro de 1893. Coleção Taunay, Pasta 11, cartas. Museu Paulista da Universidade de São Paulo.

⁶¹⁵ Sobre a atuação de Taunay na Sociedade Central de Imigração, ver, entre outros: HALL, Michel. “Reformadores de classe média no império brasileiro: a Sociedade Central de Imigração”. *Revista de História*. N. 105, 1º trimestre 1976. Disponível em: <<http://revhistoria.usp.br/images/stories/revistas/105/a08n105.pdf>>. Acesso em 28 de fev. de 2019.

⁶¹⁶ O Tomo XIX da *Nouvelle Geographie Universelle* teve sua primeira edição publicada em 1894, em francês. Em 1900, foi publicada uma edição brasileira, que consta da tradução do capítulo sobre o Brasil, realizada por Ramiz Galvão, e acrescida de uma seção sobre a questão de fronteira com as Guianas assinada pelo Barão do Rio Branco. As imagens que constam na edição brasileira são semelhantes às da edição original. Cf: RECLUS, E. *Estados Unidos do Brasil*. Tradução e breves notas de Ramiz Galvão e anotações sobre o território contestado pelo barão do Rio Branco. Rio de Janeiro: Garnier, 1900. Disponível em: <<http://www2.senado.leg.br/bdsf/item/id/179494>>. Acesso 28 de fev. de 2019.

Para uma análise sobre a edição brasileira da Nova Geografia Brasileira, ver: MIYAHIRO, Marcelo A. *O Brasil de Élisée Reclus: território e sociedade em fins do século XIX*. Dissertação (mestrado em geografia). São Paulo, FFLCH/USP, 2011.

⁶¹⁷ RECLUS, Elisée. *Nouvelle Geographie Universelle*. Paris: Hachett, 1894. Tomo XIX. p. 797. Disponível em: <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k31525j/f4.image.r=Nouvelle%20Géographie%20Universelle%20XIX?rk=42918;4>>. Acesso 28 de fev. de 2019.

Reclus esteve no Brasil por dois meses e restringiu suas viagens ao interior do Rio de Janeiro e de São Paulo. Nesse tempo, tratou de reunir materiais e informações a partir do contato com uma rede de instituições e intelectuais⁶¹⁸. O capítulo sobre o Brasil⁶¹⁹, que compõe o volume 19 da NGU⁶²⁰, foi ilustrado com 93 cartas, 27 vistas e três tipos indígenas⁶²¹. Todas as vistas e tipos foram gravados a partir de fotografias, à exceção de uma, feita a partir de um desenho do álbum de Taunay.

PAYSAGE DU MATTO GROSSO. — VUE PRISE DES BORDS DE L'AQUIDAUANA.
Dessin de A. Slom, d'après un croquis communiqué par E. de Taunay.

Imagem 110: Paysage du Matto Grosso – vue prises des bords de l'Aquidauana. Reproduzido de *Nouvelle Geographie Universelle*.

O desenho de Taunay que deu origem à gravura feita por A. Slom não foi encontrado durante esta pesquisa. Há uma reprodução dele em dois livros editados por Affonso Taunay em 1929, o

⁶¹⁸ Sobre a passagem de Reclus pelo Brasil, ver: SKODA, Adriano G. *A recepção de Élisée Reclus no Brasil: uma narrativa científica*. Dissertação (mestrado em geografia). São Paulo, FFLCH/USP, 2016.

⁶¹⁹ O capítulo sobre o Brasil é apresentado no seguinte formato: I. Vista geral; II. Amazônia. Estados do Amazonas e do Pará; III. Vertente do Tocantins. Estado de Goiás; IV. Costa equatorial. Estado do Maranhão, Piauí, Ceará, Rio Grande do Norte, Paraíba, Pernambuco, Alagoas; V. Bacia do rio S. Francisco e vertente oriental dos planaltos. Estados de Minas Gerais, Bahia, Sergipe e Espírito Santo; VI. Bacia do Paraíba. Estado do Rio de Janeiro e Distrito Federal; VII. Vertente do Paraná e contra vertente oceânica. Estados de São Paulo, Paraná, e Santa Catharina; VIII. Vertente do Uruguai e litoral adjacente. Estado de São Pedro do Rio Grande do Sul; IX. Mato Grosso; X. Estado material e social da população brasileira e XI. Governo e administração.

⁶²⁰ O Volume 19 da *Nouvelle Geographie Universelle* é dividido em 6 capítulos, a saber: Capítulo I. As Guianas; Capítulo II. Estados Unidos do Brasil; Capítulo III. Paraguai; Capítulo IV. Uruguai; Capítulo V. Argentina e Capítulo VI. Ilhas Falkland e Geórgia do Sul.

⁶²¹ As gravuras do livro são assinadas por 10 colaboradores diferentes. A saber: T. Taylor; J. Lavée; Riou; G. Vuiller; Boudier; A. Slom; A. Paris; Th. Weber; Thiriat e Boucher. As fotografias que dão origem às gravuras não têm autoria ou fonte identificada.

que indica que ficou em posse da família pelo menos até esse período⁶²². A partir dessa reprodução, se faz visível a intervenção do litógrafo no detalhamento da vegetação, menos trabalhada pelo lápis de Taunay. É significativa, sobretudo, a escolha de uma vista composta por um trecho de paisagem e não um retrato de serra e rio, como vimos no caso das imagens reproduzidas no livro de João da Fonseca.

Reclus, a exemplo de Humboldt, pensa a natureza de forma orgânica. Os elementos geográficos, como rios e morros, conformam fisionomias naturais que devem ser apreendidas por uma visão integrada. O desenho de Taunay reproduzido na *NGU* apresenta uma paisagem composta por uma vegetação diversa, o rio ocupando o centro da imagem e as serras ao fundo delimitando o ambiente. Há ainda, em primeiro plano, a marca da presença do homem naquele espaço, registrada pela barraca à esquerda.

A escolha de um desenho de Taunay para ilustrar o livro de Reclus ganha relevo quando conhecemos o histórico editorial do autor, que demonstra a importância que dada por ele à expressão visual das paisagens que ilustram suas obras. Em 1881, Reclus rejeitou os desenhos que haviam sido encomendados ao ilustrador Leon Benett (1839-1916), para figurar no livro *História de uma montanha*⁶²³. Bennet era um importante gravador em Paris, consagrado pela autoria dos 1600 desenhos que ilustraram os romances de Julio Verne em suas primeiras edições⁶²⁴.

Reclus questionou o fato de o ilustrador não conhecer a paisagem que estava representando e defendeu, em carta a seu editor, a necessidade da observação direta, base da investigação da paisagem para qualquer artista. Isso porque, ele segue, a paisagem é o personagem mais importante de sua obra e o desenho deve servir para fazê-la conhecer, e não como enfeite⁶²⁵. Nesse caso, a verossimilhança é impositiva. Reclus entendia as ilustrações de seus livros como

⁶²² A reprodução desse desenho pode ser encontrada em ao menos dois livros editados por Affonso Taunay a partir de textos de Alfredo. TAUNAY, Visconde. *Céus e terras do Brasil*. São Paulo: Companhia Melhoramentos, 1929. p. 97 e _____. *Em Mato Grosso invadido (1866-1867)*. São Paulo: Companhia Melhoramentos, 1929. p. 93.

⁶²³ RECLUS, E. *Histoire d'une montagne*. Paris: J. Hetzel, 1882. Disponível em: <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5742863p>>. Acesso em: 28 de fev. de 2019.

⁶²⁴ FERRETI, F. "La vérité du regard: l'idée de paysage chez Élisée Reclus". Publié dans *Projets de paysage* le 26/06/2009. Disponível em: <http://www.projetsdepaysage.fr/fr/la_vrit_du_regard_l_id_e_de_paysage_chez_lis_e_reclus>. Acesso em 28 de fev. de 2019.

⁶²⁵ *Lettre d'É. Reclus à P.J. Hetzel*, 24 janvier 1881 BNF, DM, NAF, 16986, f. 161 e 168. Cartas de Elisée Reclus. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr>>. Acesso 28 de fev. de 2019.

instrumentos de atração de leitores para a geografia, o que era extremamente positivo, desde que não sacrificasse a coerência científica do trabalho⁶²⁶.

Além do desenho de Taunay, o capítulo dedicado ao Mato Grosso é ilustrado por uma reprodução de fotografia de um grupo indígena denominado “Lengoa” e quatro cartas que destacam a formação aquífera da região, identificada pelo autor como *divortium aquarum*. O autor vale-se, como fonte, nesse trecho, sobretudo da obra de Taunay e de João da Fonseca, além de referências anteriores como Castelnau e d’Alincourt. De Taunay, que é o segundo autor mais citado na parte dedicada ao Brasil da NGU⁶²⁷, o autor referencia quatro obras: *Scenas de Viagem* (1868), *Retirada de Laguna* (1871), *Inocência* (1872), e o Relatório da comissão de engenheiros publicado na Revista do IHGB (1874), além da tradução feita por Taunay do diário de Hercule Florence sobre a expedição Langsdorff (1875). Ressalta, nessa lista, o uso do romance *Inocência* como fonte para um trabalho científico. Reclus o cita como referência ao narrar o costume dos sertanejos de “guardar” as mulheres da casa em um gineceu, para que elas não fossem vistas por hóspedes e visitas⁶²⁸.

Ainda que não as apresente em gravuras, as características topográficas do sul do Mato Grosso devem-se à transcrição que Reclus faz das notas detalhadas de Taunay. A partir delas, Reclus conclui que “as ruínas desses paredões e das escarpas contribuíram também para mudar a fisionomia da paisagem”⁶²⁹; Em uma das poucas referências que faz à guerra na NGU, Reclus remete à vocação da expedição militar ao Mato Grosso, ao afirmar que “quando a Guerra do Paraguai demonstrou que o Mato Grosso se achava ainda materialmente fora do Império, muitas comissões exploraram o estado, uma após outras”⁶³⁰.

O conhecimento de Taunay sobre a *Nouvelle Geographie*, de Reclus, remete ao período em que o escritor esteve na Europa, entre 1878 e 1879. Em uma crônica publicada na corte, Taunay conta que quase foi barrado na fronteira da Baviera por estar carregando no caixote de livros o volume da NGU referente à França, lançado um ano antes. E explica: “o nome, com efeito, do autor não é de boa nota, mas a obra tem coisas excelentes, muito sérias e de verdadeiro valor científico”, para concluir que, depois de consultarem-se entre si, os aduaneiros deixaram

⁶²⁶ FERRETI, 2009. Op Cit.

⁶²⁷ Cf: MIYAHIRO, 2011. Op. Cit.

⁶²⁸ RECLUS. E. 1900. Op. Cit. p. 402.

⁶²⁹ Idem, p. 385.

⁶³⁰ Idem, p.379.

“afinal, o Elisée Reclus transpor a fronteira”⁶³¹. Na sua avaliação sobre “o nome do autor” que considera não ser “de boa nota”, Taunay está fazendo referência à militância anarquista de Reclus, que já havia sido preso e condenado ao exílio por duas vezes nesse momento. Sem falar de sua vida privada, que causava igual escândalo. Reclus recusava a ingerência do Estado e da Igreja no foro particular e defendeu a união marital livre de qualquer tipo de arranjo formal. Dessa forma, teve três “casamentos livres” ao longo da vida, todos com mulheres de origem africana, no que também havia implícita sua defesa pela miscigenação racial.

O monarquismo de quatro costados de Taunay, membro do partido Conservador, não o impedia de, ainda na vigência do Império, defender no parlamento⁶³² causas polêmicas e em desacordo com a família imperial. Tais pautas, vistas como “arroubos de progressismos”, foram identificadas com a República, em um primeiro momento. Quando, em janeiro de 1890, a “naturalização tácita”⁶³³ de estrangeiros residentes no país foi aprovada na Câmara⁶³⁴, seus demais projetos foram lembrados por, frente às características do novo regime, ser “chegada a oportunidade de levar-lhes a cabo”⁶³⁵.

Ele [Taunay] pedia, contra a escravidão, a liberdade do trabalho; contra o cultivo assalariado da terra, a independência da pequena propriedade; contra o egoísmo patriótico, a nacionalização do estrangeiro; contra a religiosidade da princesa, a tolerância de cultos; contra o monopólio sacramental da igreja, a faculdade do casamento civil.⁶³⁶

⁶³¹ TAUNAY, Visconde. *Recordações da guerra e de viagem*. São Paulo: Companhia Melhoramentos, 1919. p. 130. Crônica que fez parte da série publicada originalmente no *Jornal do Comércio*, entre 1878-79, sob o título “Notas a lápis”.

⁶³² Alfredo Taunay elegeu-se Deputado Geral pela província de Goiás em 1872, mandato que foi renovado na eleição de 1875. Foi derrotado na eleição de 1885, quando buscou vaga de deputado pela província do Rio de Janeiro. Elegeu-se Senador pela província de Santa Catarina, em 1886, quando assumiu com maior vigor as pautas abolicionistas e sobre a imigração. Além destes mandatos parlamentares, Taunay foi Presidente da província de Santa Catarina, entre 1876 e 1877, e da província do Paraná em 1885.

⁶³³ Dado o entendimento que, frente ao fim da escravidão, fazia-se urgente a importação de mão de obra livre, os debates sobre “quem deve ser brasileiro”, no que concerne a direitos e deveres cidadãos, tomaram o parlamento e a opinião pública nesse momento. A questão da naturalização dos estrangeiros foi defendida por diferentes vieses. Nesse debate, chamou-se de “naturalização tácita” o projeto defendido por Taunay, que previa a concessão de cidadania automática aos imigrantes, sem a necessidade de consentimento prévio, passado um determinado período de tempo de residência no país.

⁶³⁴ Sobre a polêmica envolvida no princípio de naturalização tácita defendida por Taunay, ver, entre outros: JOBIM, José L. “Quem deve ser brasileiro? As opiniões de Taunay e Machado de Assis sobre a nacionalização”. *Matraga*, Rio de Janeiro, v. 17, p. 13-24, 2005.

⁶³⁵ “A república julgada por um estrangeiro”. *Gazeta de Notícias do Rio de Janeiro*, 14 de janeiro de 1890. p. 2.

⁶³⁶ “Sociedade de Imigração II”. *Jornal do Commercio*. 4 de janeiro de 1890. p. 4.

Em seus “arroubos de progressismos”, ainda que como forma de atacar o novo regime e exaltar Pedro II, Taunay se associou a Proudhon⁶³⁷, “o escritor socialista”. Segundo ele, o filósofo anarquista descreve, tal qual fosse uma “reprodução fotográfica do quanto se passou e ainda se está passando nesta capital, logo depois que lhe adicionaram o apelido de federal”. E segue afirmando que “foi a intitulada mudança democrática que fez nascer o pauperismo e sisifismo” no país, uma vez que “o regime monárquico era todo diferente [...] e pregava, pelo exemplo, a modéstia e a igualdade”⁶³⁸. Ou seja, por culpa do arrivismo que tomou conta do Estado com o novo regime, as desigualdades sociais se avolumavam no país, a ponto de as “greves e paredes” serem uma realidade nova com a qual precisariam se haver, algo impensado na época do Império, dada a bondade do monarca.

Longe de querer associar Taunay a ímpetos socialistas, que ele jamais possuiu, trazer à tona essa faceta de sua atividade política serve, antes de tudo, para evidenciar as mudanças motivadas pelo novo regime, carregado de novas tensões. Quer na naturalização tácita, com a qual se opunha ao “nativismo egoísta” dos que queriam “ver fechadas as fronteiras do país ao estrangeiro”⁶³⁹, quer na defesa do casamento laico e da livre expressão de culto, pautas em evidência nos primeiros anos da República, como vimos acima, Taunay encontrava eco em Reclus⁶⁴⁰.

Nesse momento, passados quase 30 anos do conflito, e com o Brasil vivendo sob um novo regime político, as divergências sobre a guerra foram abafadas, a ponto de Reclus valer-se sobretudo das fontes de Taunay para escrever o capítulo dedicado ao Mato Grosso em sua *Nova Geografia*. Dado o tom apaixonado com que atacava o Brasil e nomeadamente a expedição ao Mato Grosso nas crônicas de 1866, é curiosa a opção do geógrafo. A escolha por um desenho de Taunay para ilustrar esse capítulo aparece como mais uma deferência, especialmente quando se percebe que é o único em toda a sua extensa obra que não é feito a partir de uma fotografia e sabendo da importância que dá à verossimilhança na ilustração das paisagens em seus livros.

É possível imaginar que, sendo levado a conhecer o sertão do Brasil através do álbum de Taunay, Reclus tenha percebido que aquela expedição, antes de ter sido ofensiva aos

⁶³⁷ Pierre-Joseph Proudhon (1809-1865) foi filósofo e economista, membro do parlamento francês e um dos mais influentes teóricos anarquistas de seu tempo.

⁶³⁸ “Penosas verdades”. Artigo publicado em jornal em 15 partes no ano de 1891. A versão que acessamos encontra-se publicada em: TAUNAY, Visconde de. *Império e República*. São Paulo: Editora Melhoramentos, 1933. Pp. 67-107.

⁶³⁹ TAUNAY, 1933. Op. Cit. pp. 45-66.

⁶⁴⁰ Wilma Peres Costas é autora de um ensaio em que aproxima Taunay e Reclus a partir de suas respectivas formulações sobre a natureza. Cf: COSTA, Wilma P. “Taunay, Taunays: territórios imaginários e escrita da nação”. In: *Cultura e poder entre o Império e a República (1822-1930)*. São Paulo: Alameda, 2018.

paraguaios, se aproximou do que ele defende quando afirma que “o amor pela luta e pelo perigo corre nas veias do homem; mas os verdadeiros heróis começam a compreender que, para aplacar sua paixão pelo combate, é mais nobre lutar contra as forças da natureza do que procurar degolar seus irmãos.”⁶⁴¹

Seja o que for que tenha motivado essa escolha, do que não encontramos qualquer documento que forneça mais pistas, o livro de Reclus levou o desenho de Taunay ao mundo, como ilustração de uma obra científica de ampla repercussão.

O gesto de Reclus foi bastante apreciado por Taunay, como ele deixa saber por carta enviada à esposa, Cristina, em que comenta “o que Elisée Reclus disse de mim na sua introdução referente à parte da geografia do Brasil”, da qual avalia “não poderia ser mais amável”, e ainda destaca que o geógrafo “chega a falar de minhas memórias!”⁶⁴² Reclus agradeceu Taunay por compartilhar seus registros pessoais, além daqueles publicados. Além de mostrar seu álbum, Taunay pode abrir os “tesouros de sua experiência sobre os homens e as coisas”, ofertando ao geólogo suas memórias pessoais.

Taunay e Reclus seguiram trocando cartas depois dessa última visita do francês ao Brasil, como se infere pela leitura do diário dos últimos anos de vida de Taunay⁶⁴³. É provável que tenha sido sua a iniciativa de nomear Reclus correspondente estrangeiro da recém-fundada Academia Brasileira de Letras, em 1898. Por ocasião de sua morte, em 1899, o *Jornal do Commercio* não deixou de anotar o significado contido no fato de que:

Recebeu a família Taunay duas cartas de alta valia em si e que mais interessantes se tornam por mostrarem um Príncipe e um anarquista confesso, ambos conspícuos, o Conde d’Eu e o geógrafo Elisée Reclus a vibrarem em perfeito uníssono! Realizou esse acordo a memória do Visconde de Taunay. Anarquista e Príncipe testemunham em frases sentidas o subido apreço e admiração e o respeito que lhes merecia o nosso ilustre patricio e reverentes se curvam ante sua sepultura⁶⁴⁴.

De um lado e de outro, monarquia e anarquismo, Mato Grosso e cordilheiras, a guerra do Paraguai unia também essa improvável ponta dos “fios da memória” do Visconde de Taunay⁶⁴⁵.

⁶⁴¹ RECLUS, Élisée. *Do sentimento da natureza nas sociedades modernas e outros escritos*. São Paulo; Intermezzo | Edusp, 2015. p. 61.

⁶⁴² Carta do Visconde de Taunay à esposa Cristina Taunay, Morro Alto, 28 de janeiro de 1894. Coleção Taunay, Pasta 11, cartas. Museu Paulista da Universidade de São Paulo.

⁶⁴³ “Diário de Alfredo Taunay. 1º de janeiro de 1895 a 31 de outubro de 1896”. Coleção Taunay. Pasta 3. Museu Paulista da Universidade de São Paulo.

⁶⁴⁴ “Visconde de Taunay”. *Jornal do Commercio*. 13 de abril de 1899. p. 2.

⁶⁴⁵ A expressão remete ao livro de Maria Lídia Maretti, supracitado.

2.7 A memória da montanha

Nesse grande quadro que oferecem as encostas da montanha, reencontram-se todas as lembranças de uma jornada de felicidade.
Elisée Reclus

O Barão Homem de Mello foi o orador responsável por homenagear Elisée Reclus em sua visita à Sociedade de Geografia do Rio de Janeiro no dia 7 de julho de 1893⁶⁴⁶. Na abertura de seu discurso ele proferiu as seguintes palavras:

Ilustre Mestre! Desceste da montanha! E nós, vossos discípulos, vimos pressurosos dar-vos as boas vindas. Cenobita da ciência, subistes os seus serros alterosos. Colastes o ouvido ao murmúrio das selvas. E ali, confidente sublime dos segredos da natureza, amastes a montanha pela montanha, e escrevestes esse primoroso livro de ciência⁶⁴⁷.

Para além da pompa devida às circunstâncias, Homem de Mello faz referência ao livro *História de uma Montanha*, publicado pela primeira vez em 1882. Nessa obra, escrita entre a prisão e o exílio forçado de Reclus pós-barricadas de 1870, a montanha serve como metáfora da essência da natureza e do sentido da vida humana. A conquista do cume, que permitia a observação plena da paisagem, sugere a emancipação social, pelo valor educativo da consciência alcançada. Montanhas são parte fundante do imaginário da humanidade. Representando o ponto de encontro da terra com o céu, são em diferentes cosmovisões associadas ao sagrado⁶⁴⁸. Ao mesmo tempo, pela imponência material que desafia as limitações humanas, alcançar seu cume é divisa de conquista. Nos marcos da cultura ocidental, o Monte Olimpo é a morada dos deuses. A montanha é também o *locus* do castigo dado ao mais rebelde dos humanos, Sísifo, condenado a escalá-la eternamente, sem nunca poder chegar ao topo⁶⁴⁹.

É à montanha, ou antes a “elevados cimos”, que Taunay relaciona seu álbum de desenhos quando escreve suas memórias:

De que me serve tanta nota tomada, de que valem essas flores e folhas murchas, esses esboços de lugares que jamais, jamais tornarei a ver, todas essas instigações à

⁶⁴⁶ Sobre a visita de Reclus à Sociedade de Geografia do Rio de Janeiro, ver: CARDOSO, Luciene Carris. "A visita de Élisée Reclus à sociedade de geografia do Rio de Janeiro". *Revista da Sociedade Brasileira de Geografia*, vol. 1, n. 1, 2006.

⁶⁴⁷ *Revista da Sociedade de Geografia do Rio de Janeiro*, n. 10. Jan, 1894.

⁶⁴⁸ As montanhas podem ser o próprio sagrado, como no taoísmo, ou local de moradia e adoração do sagrado, como na mitologia grega. Sobre as diferentes formas de perceber as montanhas discutidas a partir das expressões visuais, ver, entre outros: SCHAMA, Simon. *Paisagem e memória*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. Especialmente capítulo 7: “Dinócrates e o xamã: altitude, beatitude, magnitude.” pp. 387-445.

⁶⁴⁹ O mito de Sísifo é narrado no livro XI da *Odisseia* de Homero. Camus produziu um importante e conhecido ensaio sobre a razão moderna a partir do mito de Sísifo. Cf: CAMUS, Albert. *O mito de Sísifo*. São Paulo: Record, 2018.

vivacidade da memória? Para desconsoladores confrontos basta o que ela pode reavivar nas brumas do que já foi, quando a alma olha pra trás, à maneira do viajante que galgou elevados cimos e quer ter a ideia das distâncias que venceu.⁶⁵⁰

O gesto de percorrer as folhas do álbum é igualado àquele do viajante que sobe a montanha para vislumbrar o trajeto percorrido. Seu álbum retoma o lugar de guarda da memória, nesse momento carregada de nostalgia, a partir de onde ele avalia o passado. É aos desenhos, antes de à escrita, que ele recorre no movimento de contemplação dos lugares e do tempo que “jamais tornará a ver”.

Quando citado pelos estudiosos da produção literária de Taunay, obra pela qual esse personagem se consagrou e pelo que merece análise crítica, o álbum de desenhos é mais das vezes referido como uma comprovação da vocação pictórica de seu autor, afirmada nos textos que descrevem sensivelmente a natureza. Há quem veja naqueles desenhos “vinculações neoclássicas”⁶⁵¹, em uma opinião que só pode ser entendida como valorada antes pelo histórico familiar do que pela materialidade dos registros em si. Por outro lado, os desenhos são também eclipsados pela comparação com a prosa de Alfredo, como quando classificados como “elementares”⁶⁵² frente à linguagem ornada da descrição paisagística.

Analisar o álbum como documento autônomo, descolado das comparações literárias e familiares, permite dar a ele uma nova relevância. Ao acompanhar sua produção, entremeando os desenhos aos demais registros feitos durante a viagem, foi possível perceber que o álbum se voltava a um diálogo com o pai, servindo como instrumento de formação humanística. Ao mesmo tempo, os motivos dos registros ali contidos ecoam o conteúdo do relatório da comissão militar de engenheiros, enviado cotidianamente ao Ministério da Guerra e mais tarde publicado na Revista do IHGB. Dessa forma, seus desenhos compõem o repertório da “escrita de si como escrita da história”⁶⁵³, interpondo o público e o privado em uma orquestração que é marca da sua biografia⁶⁵⁴.

Destinado ao âmbito privado quando ganhou a forma de álbum, os desenhos condensaram sentidos e temporalidades diversos ao longo dos anos. Como diz Deborah Poole, tratando da economia visual no fim do século XIX:

⁶⁵⁰ TAUNAY, 1948. Op. Cit. p. 154.

⁶⁵¹ MENDES, Olga M. C. *Taunay viajante*. Cuiabá: EdUFMT, 2013. p. 93.

⁶⁵² CANDIDO, 1981. Op. Cit. V. 2 p. 308.

⁶⁵³ Cf. GOMES, Ângela de C. (org). *Escrita de si, escrita da história*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004.

⁶⁵⁴ COSTA, Wilma P. 2016, Op. Cit. e CARVALHO, Maria Alice. *O quinto século*. Rio de Janeiro: Editora Revan, 1998, pp. 46-60.

A eficácia da imagem depende de uma troca incessante com outras representações. É uma combinação de relações de referência e troca entre as próprias imagens e as relações sociais e discursivas que conectam os criadores de imagens e os consumidores que conformam o “mundo de imagens” [que caracteriza esse período]⁶⁵⁵.

A circulação dos desenhos de Taunay se deu a partir do que Iara Lis Schiavinatto identifica como fundante das dinâmicas e práticas do conhecimento nesse momento, que entremeia o saber científico à sociabilidade das elites letradas⁶⁵⁶. Se Taunay não realizou um relato de viagem ilustrado⁶⁵⁷, preferindo, ao invés disso, fundir a paisagem no próprio texto, seus desenhos servirão para ilustrar livros de geografia que começavam a afirmar um novo público, não mais formado apenas por estudiosos, mas voltados a uma classe de turistas nascente⁶⁵⁸. Além de integrar o grande index de documentos artísticos e históricos do Império, a partir de sua entrada no *Catálogo da Exposição Geral de História do Brasil*. Por meio dessas publicações, Taunay afirmou sua atuação de desenhista viajante, além de narrador de paisagens. Como afirma Maria Inês Turazzi, tratando sobre a seção de iconografia da exposição de 1881:

Comercializadas pro mercadores de imagens e livreiros da capital francesa ou do Rio de Janeiro, publicadas em livros e jornais ilustrados do Brasil e do exterior, as estampas brasileiras do século XIX presentes nas exposições nacionais e internacionais do período inscrevem-se, assim, em um conjunto mais amplo de representações visuais que, modificando e potencializando o próprio sentido da visão, contribuíram também para o alargamento da memória, individual e coletiva, no mundo oitocentista⁶⁵⁹.

⁶⁵⁵ POOLE, Deborah. *Vision, Race and Modernity*. Princeton University Press, 1997. p. 7.

⁶⁵⁶ SCHIAVINATTO, Iara Lis. “Entre escritos, impressos, imagens: aspectos da cultura visual”. *Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH* • São Paulo, julho 2011. Disponível em: <http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1302541125_ARQUIVO_IARALISSCHIAVINATTO_TEXTO_COMPLETO.pdf> Acesso em 28 de fev. de 2019.

⁶⁵⁷ A união de texto e imagem na obra de Alfredo Taunay ocorrerá entre os anos 1920 e 1930, quando por iniciativa de seu filho Affonso seus textos serão postumamente reorganizados e reeditados, alguns dos quais ilustrados por desenhos do álbum de viagem ao Mato Grosso. Sobre as edições do século XX ilustradas ver nota 377.

⁶⁵⁸ Um dado que dá concretude à afirmação da massificação do turismo nesse momento é a publicação do primeiro “Guia rodoviário” do Brasil, em 1872. Cf: KLUMB, Henrique. *Doze horas em diligência: guia do viajante de Petrópolis a Juiz de Fora*. Rio de Janeiro: Photographia Klumb, 1872. Disponível em: <http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_obrasraras/or1379801/or1379801.htm>. Acesso em 28 de fev. de 2019.

Sobre recrudescimento da prática do turismo associada à narrativa de viagem, à descrição pitoresca e à ciência geográfica a partir da popularização dos livros ilustrados ver: JOHNSTON, M. *Narrating the landscape*. Norman: University of Oklahoma Press, 2016. MARTINS, Luciana. *O Rio de Janeiro dos viajantes*. Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 2001. Especialmente “Ilustrações geográficas”. Pp. 60-68. SCHIVELBUSCH, W. “Panoramic Travel”. In: SCHWARTZ, V.; PRZYBYLSKI, J. *The nineteenth-century visual culture reader*. New York: Routledge, 2004. Pp. 92-99; BANN, 2013. Op. Cit. pp. 72-73.

⁶⁵⁹ TURAZZI, Maria Inês. “Imagens da nação: a Exposição de História do Brasil de 1881 e a construção do patrimônio iconográfico”. In: ANDERMANN, Jens e GONZÁLEZ, Beatriz (eds.) *Galerias del progreso*. Rosário: Beatriz Viterbo Editora, 2006. p 118.

Em um momento de expansão do consumo de livros ilustrados e da popularização da geografia como instrumento de domínio simbólico do território como artefato, Taunay participou da construção de um novo tipo de imaginário da paisagem. Novas formas de olhar e entender o espaço estavam profundamente associadas à visualidade expressa no arranjo de texto e imagem, que construíam as narrativas de nacionalidade. A expansão das fronteiras nacionais associada ao crescimento editorial gerou uma mudança no uso da paisagem, do pitoresco a arranjos didáticos e narrativos, mais de acordo com o tempo de leitura e papel da imagem associado ao livro ilustrado⁶⁶⁰. Nesse ambiente, os desenhos do álbum de Taunay encontraram oportunidade de se fazer conhecer por pessoas além das visitas da sua sala de estar.

Luciano Migliaccio demonstra o diálogo da arte de Nicolas-Antoine e Félix-Emile Taunay realizada no Brasil com a concepção da paisagem nórdica e romana ligada aos preceitos naturalistas desenvolvida por Humboldt, Goethe e Hackert. Nicolas-Antoine, seguidor de Rousseau⁶⁶¹, atende às demandas da coroa de Dom João aplicando seu paisagismo clássico a uma pintura de documentação topográfica e de registros de costumes, como visto em *Entrada da baía e da vila do Rio, a partir do terraço do convento de Santo Antônio em 1816* (c. 1818), ao mesmo tempo em que se comove e se associa à paisagem americana na *Cascatinha da Tijuca* (1816-1821). Félix-Emile, além dos ensinamentos do pai, será especialmente tocado pelos naturalistas bávaros da Missão Austríaca de 1817, que lhe servirá de inspiração para a criação da *Floresta reduzida a carvão* (1841). A importância da ilustração científica e dos conhecimentos de botânica são fundantes para a criação da paisagem tropical a partir dos pinceis dos Taunay, que será marca do Império brasileiro.⁶⁶²

O valor da educação pela observação, bem como a emoção diante da natureza tropical é evidente na formação de Alfredo Taunay. A exemplo de outros membros dessa profícua família,⁶⁶³ ele encontrará na escrita, e não na pintura, sua forma principal de expressão do sensível. Ainda assim, seu desenho atenderá às demandas do Império, naquele momento voltadas à expansão do domínio do território a partir da ciência cartográfica e da geologia, como pretendemos ter demonstrado⁶⁶⁴.

⁶⁶⁰ JOHNSTON, Matthew. "Landscape and narrative in 19th American visual culture". *Narrating the landscape*. Norman: University of Oklahoma Press, 2016.

⁶⁶¹ Cf: SCHWARCZ, 2008.

⁶⁶² MIGLIACCIO, Luciano. "A paisagem clássica como alegoria do poder do Soberano". *Goethe e Hackert. Sobre a pintura de paisagem*. Cotia: Ateliê Editorial, 2008. Pp. 87-126.

⁶⁶³ Cf: COSTA. Wilma p. 2018. Op. Cit.

⁶⁶⁴ Para uma análise sobre a mobilização do conhecimento científico a partir de um *corpus* material naturalista a serviço dos interesses de Estado no período de expansão imperialista ver, entre outros: FRANÇOZO, Mariana. *De*

Sem querer ombrear o álbum de desenhos de viagem de Taunay à obra paisagística de seus pai e avô, pretendemos com esse capítulo trazer à tona outras formas de mobilização da imagem da natureza em voga nas últimas décadas do XIX. Para além da paisagem tropical operada simbolicamente pelas convenções da pintura acadêmica por Nicolas-Antoine e Félix-Emile, a construção visual da identidade nacional passava agora também pela afirmação da posse sobre o natural, quer pelo conhecimento científico, quer pela sua transformação efetiva em *commodity*. Através do álbum de Alfredo Taunay, a guerra contra o Paraguai apresenta-se plasticamente para além das batalhas, como um momento de expansão colonial e avanço das fronteiras do Império, em anotações gráficas que ficam na interseção entre arte e ciência e entre memória e história.

Capítulo 3

A itinerância das imagens no “*Álbum Methfessel: Escenas de la Guerra del Paraguay*”

No dia 2 de dezembro de 1881, data do aniversário de 56 anos de Pedro II, foi inaugurada a *Exposição de História do Brasil*, na Biblioteca Nacional, organizada por Benjamin Franklin de Ramiz Galvão (1846-1938)⁶⁶⁵, então diretor da instituição. No discurso proferido no ato da inauguração, em presença do Imperador e sua família, Ramiz Galvão destacou a importância do empreendimento pela reunião inédita de documentos que eram finalmente trazidos “à luz esplêndida dos trabalhos históricos, que preparam e asseguram a glorificação do futuro pela evocação do passado”⁶⁶⁶.

A exposição ocupou as sete salas e os corredores do prédio da Biblioteca Nacional, no Largo da Lapa. No salão de entrada do edifício, estavam expostos um busto de Dom João VI, quatro peças tomadas dos holandeses durante as chamadas Guerras Brasileiras no século XVII e os elos da corrente trazida de Humaitá, que remetiam ao feito da Passagem de 2 de fevereiro de 1868, na guerra contra o Paraguai. As salas, organizadas por eixos temáticos, apresentavam documentos e objetos artísticos dos mais variados⁶⁶⁷. Livros, manuscritos, cartas geográficas,

⁶⁶⁵ Benjamin Franklin de Ramos Galvão, barão de Ramiz, foi médico, lente da Escola de Medicina, filólogo, preceptor dos príncipes Imperiais (filhos da princesa Isabel), diretor da Biblioteca Nacional, entre os anos de 1870 e 1882. Durante os 12 anos em que esteve à frente da Biblioteca Nacional ganhou notoriedade pelo seu trabalho de catalogação de fontes, viabilização de projetos editoriais e organização de eventos, como a Exposição Nacional, sobre a qual discorremos aqui. Ingressou no Instituto Histórico e Geográfico do Brasil (IHGB) em 1872, cumprido papel de destaque à frente desta instituição a partir de 1909, quando o instituto passa a ser presidido pelo Barão do Rio Branco. Compôs no IHGB, junto de Max Fleiuss e Afonso Celso, a chamada “Trindade do Silogeu”. Sobre Ramiz Galvão, ver, entre outros: “Discurso sobre Benjamin Franklin Ramos Galvão”. *Revista do IHGB*. Rio de Janeiro, T. 83, p. 2, v. 137, p. 557-582, 1918. GALVÃO, Ramiz. “Gratas reminiscências”. *Revista do IHGB*, T. 75, v. 152, pp. 859-61, 1925. FLEIUSS, Max. “Homenagem ao Barão de Ramiz Galvão”. *Revista do IHGB*. Rio de Janeiro, v. 171, p. 306-321, 1936. CALDEIRA, Ana Paula S. *O bibliotecário perfeito: o historiador Ramiz Galvão na Biblioteca Nacional*. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 2017. Sobre a atuação do IHGB no período republicano ver ainda: GUIMARÃES, Lucia Maria Paschoal. *Da Escola Palatina ao Silogeu: Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (1889-1938)*. Rio de Janeiro: Museu da República, 2006. GOMES, Ângela de Castro. *A República, a História e o IHGB*. Belo Horizonte: Argvmentvm, 2009.

⁶⁶⁶ Jornal do Commercio, Rio de Janeiro, 3 de dezembro de 1881. *Exposição de História do Brasil*. p. 1.

⁶⁶⁷ A organização da exposição deu-se no seguinte formato: a primeira sala, denominada Pedro II, expunha retratos, em diversos suportes, de brasileiros ilustres e particularmente da família real portuguesa e imperial brasileira, além de quadros históricos referentes a feitos dos monarcas. Ao lado de uma estampa de origem chinesa que retratava Pedro II, figurava a pintura *Proclamação da Independência do Brasil* (1844), de François-René Moreaux (1807-1860). A segunda sala, Ayres Casal, apresentava obras de geografia e viagens, história civil e administrativa e a coleção de numismática. A sala Varnhagen continha documentos de história eclesiástica e diplomática, além de paisagens e vistas do país em desenhos originais, aquarelas, plantas de cidades, gravuras e alguns quadros à óleo. A sala Silva Lisboa continha livros de história econômica e biografias. Era ornada com vários retratos em suportes diversos. A

desenhos, trabalhos de escultura, numismática, jornais, gravuras, retratos a óleo e fotográficos pendiam das paredes compondo um conjunto tão curioso quanto caótico. O comentador da *Revista Ilustrada*, sob o pseudônimo de “Junio”, assim resumiu sua impressão sobre a exposição:

[...]o primeiro ímpeto que tem é sair dela. Por mais que se tenha imaginado um plano, por mais que se vá de ânimo deliberado a ver tudo, não se vê cousa nenhuma e sai-se. [...] Tinha visto tudo. Mas quando quis lembrar-me do que tinha visto, não me recordava de nada. Sentia como que uma indigestão [...].⁶⁶⁸

A mostra ficou aberta ao público por um mês, tendo recebido a visita de 5.376 pessoas. Mais importante do que o evento, “mero pretexto da obra verdadeira”⁶⁶⁹, foi o registro que resultou deste enorme arrolamento de documentos, plasmado no *Catálogo da Exposição de História do Brasil*⁶⁷⁰. A obra, que completava o feito idealizado por Ramiz Galvão, em “dois volumes pesando cada um seis quilos”, como anotou Junio, foi lançada no dia da inauguração⁶⁷¹. Aos dois tomos iniciais, se somaria ainda um *Suplemento*, anunciado já em 1881 e lançado dois anos depois, que viria a “sanar as ausências e falhas decorrentes da impressão vertiginosa de tão extenso trabalho”⁶⁷².

Ramiz Galvão idealizou e executou o *Catálogo* como um instrumento de pesquisa a serviço dos estudiosos da história do Brasil. Em seus três volumes, que somam 1.758 páginas, sendo 98 delas de índices, é apresentado o inventário de documentos bibliográficos e iconográficos, reunidos em fundos e repartições públicas e de domínio privado, sobre os quase quatro séculos de história do país. Estão ali assentados 20.337 itens entre obras avulsas, dossiês, coleções e outros conjuntos documentais, conformando uma exaustiva bibliografia da história e geografia do Brasil, em um registro de dimensões inéditas no período.

sala Conceição Velloso guardava os livros e documentos relativos às histórias militar, natural e literária. Além delas, nas salas denominadas galeria 1 e 2, estavam expostos, respectivamente, estampas históricas e retratos de estrangeiros de alguma forma vinculados à história do Brasil e quadros e estampas relativos à Guerra do Paraguai, junto de cartas militares antigas e modernas.

⁶⁶⁸ *Revista Ilustrada*, Rio de Janeiro, n. 278, 17 de dezembro de 1881, p. 7 *Pelas Exposições*.

⁶⁶⁹ RODRIGUES, José Honório. “Introdução”. *Catálogo da Exposição de História do Brasil*. Edição fac-similar. Brasília: Senado Federal, 1998. p. XV.

⁶⁷⁰ *Annaes da Bibliotheca Nacional do Rio de Janeiro*. Volume IX, 1881-1882. Rio de Janeiro: Typ. De G. Leuzinger & Filhos, 1882. De aqui em diante, a referência à publicação será feita somente como *Catálogo*.

⁶⁷¹ Maria Inez Turazzi realizou pesquisa sobre o *Catálogo da Exposição de História do Brasil*, cujo texto foi a principal referência sobre o tema no desenvolvimento do presente capítulo. Cf: TURAZZI, Maria Inez. *Iconografia e patrimônio O Catálogo da Exposição de História do Brasil e a fisionomia da nação*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2009. Em determinado momento de seu texto, a autora destaca o silenciamento imposto à “questão servil” na montagem da exposição, a partir da charge de Ângelo Agostini sobre a dificuldade de carregar os grossos volumes do *Catálogo*. Pp. 120-124.

⁶⁷² GALVÃO, Ramiz. *Annaes da Bibliotheca Nacional do Rio de Janeiro*. Volume IX, 1881-1882. Rio de Janeiro: Typ. De G. Leuzinger & Filhos, 1882. p. VII.

A Exposição de História Nacional, como ápice de um processo de reorganização e reforma da Biblioteca Nacional, promovido por Ramiz Galvão desde sua posse⁶⁷³, compõe um quadro maior de institucionalização das ciências assistido no Brasil na década de 1870.⁶⁷⁴ O esforço classificatório empreendido por Ramiz Galvão na edição do *Catálogo* respondia aos anseios cientificistas da época. Um processo de formalização da prática historiográfica em voga, visando a constituição de um projeto moderno de nação, voltava-se à instrumentalidade do conhecimento como missão social. Segundo preceitos positivistas, o conhecimento era concebido como um processo cumulativo, que deveria ser organizado a partir de um sistema metodológico capaz de franquear seu acesso ao maior número de pessoas⁶⁷⁵.

A despeito das intenções de servir de instrumento de pesquisa, a organização do catálogo, eivada de classificações e subdivisões, resulta em um ordenamento bastante peculiar⁶⁷⁶. A Guerra do Paraguai, evento do qual Ramiz Galvão participou como médico-cirurgião, figura em três indexações distintas. Na seção literária, a Guerra do Paraguai é citada dentro da Classe IX, dedicada à História Militar, em dois parágrafos: como evento em si, dividido em “fases em geral” e “fases em particular” e como inciso dentro do parágrafo de “cartas militares”. Na seção artística, o evento bélico foi o único que mereceu um capítulo à parte dentro da organização cronológica que rege a classe XVI, dedicada à História. Nele, foram arrolados 71 itens entre litografias, desenhos, estampas e quadros a óleo, somados a outros quatro quando da publicação do suplemento⁶⁷⁷.

⁶⁷³ Ramiz Galvão foi bibliotecário, nomenclatura dada ao principal encarregado da Biblioteca Nacional, entre os anos de 1870 e 1882. A reforma administrativa, planejada aos moldes das bibliotecas europeias, estudadas em viagens de missão empreendidas por Ramiz Galvão, se efetivou em 1876. Sobre a reforma no sistema administrativo e classificatório da Biblioteca Nacional e o processo de edificação da Exposição de História do Brasil, ver: CALDEIRA, 2017. Op. Cit. Especialmente Parte II: “Um projeto de Biblioteca Nacional e de Nação Brasileira” e TURAZZI, 2009. Op. Cit. Especialmente Capítulo 2: “Entre o passado e o futuro: o Catálogo e a Exposição de História do Brasil na Biblioteca Nacional”.

⁶⁷⁴ Sobre a “Geração de 1870” e a institucionalização da ciência no Brasil, ver, entre outros: SCHWARCZ, Lilia. *O espetáculo das raças*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. Especialmente, Capítulo 1: “Entre ‘homens de ciência’”. ALONSO, Ângela. *Ideias em movimento*. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

⁶⁷⁵ Sobre a disseminação do positivismo entre a intelectualidade brasileira em fins do século XIX, ver, entre outros: ALONSO, Ângela. “De positivismo e de positivistas”. Rio de Janeiro: *Revista Brasileira de Informação Bibliográfica*, n. 42, 1996. pp. 109-134. BOSI, Alfredo. O positivismo no Brasil: uma ideologia de longa duração. In: *Do positivismo à desconstrução: ideias francesas na América*. São Paulo: EDUSP; 2004.

⁶⁷⁶ Como foi dito no capítulo anterior, o catálogo divide os documentos em duas grandes seções: “Literária” e “Artística”, que são, por sua vez, divididas em 20 classes, cada uma delas subdividida em outras tantas ramificações classificatórias.

⁶⁷⁷ *Catálogo da Exposição de História do Brasil*. Rio de Janeiro: Typ. De G. Leuzinger & Filhos, 1881. Tomo 2. pp. 1479-1486. Entradas 17565 a 17636. Tomo 3 (Suplemento, 1883). p. 1724. Entradas 20082 a 20085.

Os documentos iconográficos foram merecedores de grande apreço por Ramiz Galvão. Responsável pela criação da seção dedicada às estampas⁶⁷⁸ na Biblioteca Nacional, em 1876⁶⁷⁹, o próprio Galvão se incensa de ter “tirado o pó do esquecimento de coleções valiosíssimas de estampas raras”⁶⁸⁰. A exposição de 1881 foi um momento privilegiado de identificar, inventariar e exibir um vasto acervo iconográfico como parte de um processo de construção simbólica da “imagem da nação”⁶⁸¹.

A exemplo do que se repete em todo o *Catálogo* e do que foi visto na Exposição, no capítulo da seção artística sobre a “Campanha Oriental e do Paraguai” encontram-se reunidos documentos em suportes variados. Quadros a óleo, litografias, desenhos, fotografias ali convivem sem hierarquização. Como a publicação não é ilustrada, a miscelânea de gêneros não fica tão evidente. Mas, na visita à exposição, o material gerou incômodos maiores do que a “indigestão” relatada por “Junio”. O crítico de arte, Felix Ferreira (1841-1898)⁶⁸², deu o seguinte testemunho sobre sua experiência nas dependências da Biblioteca Nacional:

A nosso ver a disposição é confusa, sem ordem, sem método e, até diremos, sem plano assentado; não estão dispostos os objetos, em sua maioria, nem por gêneros, nem por espécies; não foi guardada nem sequer a ordem cronológica; ao lado de um do século XVI, vê-se um retrato do corrente ano; junto de um impresso, um manuscrito; um retrato ao lado de uma paisagem; litografias entre quadros a óleo. A galeria de retratos

⁶⁷⁸ Segundo Maria Inez Turazzi, a palavra “estampa” passou a ser utilizada na língua portuguesa no século XIX para designar qualquer imagem múltipla, reproduzida por meios técnicos, mecânicos ou fotomecânicos. TURAZZI, 2009. Op. Cit., p. 65.

⁶⁷⁹ Em 1885, quando a Biblioteca Nacional era dirigida por João Saldanha da Gama, foi lançado o *Catálogo da Exposição Permanente dos Cimérios da Biblioteca Nacional*, dedicado à iniciativa de Ramiz Galvão. Cf: *Catálogo da Exposição Permanente dos Cimérios da Biblioteca Nacional*. Rio de Janeiro: Typ. De Leuzinger & Filhos, 1885.

⁶⁸⁰ GALVÃO, Ramiz. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*. v. 173. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1940, p. 875.

⁶⁸¹ TURAZZI, 2009. Op. Cit. p. 19. A criação de certa narrativa da história nacional contada através da reunião de documentos iconográficos ganharia concretude anos mais tarde, quando, já na vigência da República, em 1900, Ramiz Galvão presidiu a “Associação das comemorações do 4º centenário do descobrimento do Brasil” e, no gozo de suas atribuições, organizou e publicou a *Galeria de História Brasileira*, álbum com reprodução de telas e gravuras referentes a personagens e fatos da história do país. Cf: CALDEIRA, 2017. Op. Cit. Livro Digital, pos. 4783. Maria Inez Turazzi aventa que seja ainda de sua lavra o livro *Quadros da História Pátria*, publicado em 1891 e destinado a fins pedagógicos, no qual foram reproduzidas 21 estampas decorrentes de pinturas e gravuras, que ilustram eventos históricos narrados na obra. TURAZZI, Maria Inez. *Quadros de História Pátria: fotografia e cultura histórica oitocentista*. In: FABRIS, Annateresa e KERN, Maria Lúcia B. (orgs.). *Imagem e conhecimento*. São Paulo: Edusp, 2006, p. 231.

⁶⁸² Felix Ferreira foi jornalista, editor e crítico de arte no Rio de Janeiro. Defendia a valorização do Liceu de Artes e Ofícios como instituição difusora da prática artística e sua profissionalização. Sobre Ferreira, ver, entre outros: FERREIRA, Félix. *Belas Artes: estudos e apreciações*. Organização, estudo introdutório e comentários de Tadeu Chiarelli. Porto Alegre: Zouk, 2012 e ARNONE, Marianne F. *A gravura como difusora da arte: um estudo sobre a gravura brasileira no final do século XIX a partir da análise dos textos e produção crítica de Félix Ferreira*. Dissertação (Mestrado). São Paulo: Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 2014.

está disseminada por todas as salas; os quadros históricos dispersos; os bustos nem sempre presidem a seção bibliográfica que representam.⁶⁸³

Sabemos que a prática de reproduzir pinturas em estampas é antiga e bastante difundida na Europa desde o século XVI, servindo para fins de divulgação, preservação e catalogação das obras únicas⁶⁸⁴. Essa prática, que é basilar na constituição da história da arte, teve seus usos e funções transformados a partir do desenvolvimento da tecnologia fotográfica⁶⁸⁵. O que vimos tentando destacar aqui, porém, são as transformações operadas a partir da fluidez entre suportes, que não respondem, necessariamente, à supremacia da pintura na hierarquia das Belas Artes, nem da fotografia como técnica difusora das imagens.

No presente capítulo, portanto, buscando compreender a potência contida nas operações de deslizamentos das imagens entre diferentes suportes, analisaremos a obra do artista suíço Adolf Methfessel (1836-1909) sobre a guerra contra o Paraguai, que figurou na Exposição e no Catálogo de 1881. Faremos tal exercício à luz do que Eduardo Cadava e Gabriela Nouzeilles chamaram de “itinerância das imagens”, em referência à relação produtiva que resulta da circulação e das trocas entre o “original” e seus múltiplos, no momento de expansão das novas tecnologias de reprodução das imagens⁶⁸⁶. Michel Foucault se referiu ao período, que seguiu ao nascimento da fotografia, em meados do século XIX, como a fase em que as imagens gozaram de uma “insolente liberdade”, em que nada as repugnava mais do que permanecer idênticas a si mesmas.⁶⁸⁷ Essas itinerâncias de forma e conteúdo serão pensadas com o auxílio da economia visual, entendida, segundo Stephen Bann, a partir das relações encadeadas entre os dispositivos técnicos de reprodução e os meios de publicação e difusão das imagens, que assumem a natureza de um novo gênero de mercadoria, a partir do momento em que se autonomizam das belas artes.⁶⁸⁸

Tais preceitos são produtivos à análise da obra do artista suíço, que realizou uma crônica visual da Guerra do Paraguai, apresentada no já referido *Catálogo* como “Série de 25 estampas sobre

⁶⁸³ FERREIRA, Felix. *A Exposição de História do Brasil efetuada na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro em dezembro de 1881*. Rio de Janeiro, 1882. p. 101. Apud: TURAZZI, 2009. Op. Cit. p. 123.

⁶⁸⁴ Referimo-nos aqui à prática que o crítico e historiador de arte Giulio Carlo Argan chama de “gravura de tradução”. Cf: ARGAN, Giulio Carlo. *Imagem e persuasão*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. pp. 16-21.

⁶⁸⁵ Cf: BANN, Stephen (Ed.). *Art and the early photography album*. Washington D.C: National Gallery of Art, 2011.

⁶⁸⁶ CADAVA, E. e NOUZEILLES, G. *The itinerant languages of photography*. Princeton: Princeton University Art Museum, 2014.

⁶⁸⁷ FOUCAULT, Michel. *La pintura fotogénica*. Catálogo da exposição de Gérard Fromanger: *Le desir est partout*. (1975). Tradução: VALENCIA, A. P. In: *Revista Colombiana de Pensamiento Estético y Historia del Arte*. N. 4, jul-dec. 2016. pp. 114-127.

⁶⁸⁸ BANN, S. *Distinguished images*. New Haven: Yale University Press, 2013, p.19.

assuntos da Guerra do Paraguai, lith. por A. Methfessel, na offc. de Pelvilain, de Buenos Ayres”, sob a entrada de número 17633⁶⁸⁹. Antes de chegar às litografias, analisaremos o caderno de esboços que guarda as notas de seu testemunho ocular do conflito, a partir do que as pranchas finais foram criadas.

3.1 A materialidade do caderno de desenhos e os descaminhos da pesquisa sobre um naturalista suíço na guerra do Paraguai

Em 14 de abril de 1971, a revista *O Cruzeiro* anunciava “A Guerra do Paraguai vista por um pintor suíço”, em “originais apresentados pela primeira vez”. A matéria de cunho investigativo, assinada por Theofilo de Andrade, divulgou em tom de descoberta, no que mais serviu como propaganda, a existência de um “precioso álbum de desenhos a lápis e a bico de pena”, apresentado ao jornalista por Walter Gayerhahn (1912-1991), proprietário da Livraria Kosmos, no Rio de Janeiro⁶⁹⁰. Sete desenhos do álbum foram reproduzidos nas páginas da revista, que os oferecia “em primeira mão, aos seus leitores, especialmente aos professores e amantes da História do Brasil.”⁶⁹¹.

O caderno de desenhos de autoria de Adolf Methfessel (1836-1909) seria mais tarde comprado por Rubens Borba de Moraes (1899-1986), bibliófilo que se dedicou à coleção de livros raros sobre o Brasil.⁶⁹² Atualmente depositado na Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin, na Universidade de São Paulo, esse material ainda não havia merecido um estudo detido, sendo, portanto, ao menos até onde se pode apurar, objeto inédito de análise.

⁶⁸⁹ *Catálogo da Exposição de História do Brasil*, 1881. Op. Cit. Tomo 2. pp.1485-6. Entrada 17633.

⁶⁹⁰ Nesse momento, o álbum também figurava no catálogo “*Raridades para bibliófilos*”, da referida livraria, anunciado para venda com preço fornecido sob consulta. Cf: Catálogo 570. Rio de Janeiro: Livraria Kosmos Editora, 1972. p. 17, entrada 162.

⁶⁹¹ ANDRADE, Theofilo. “A Guerra do Paraguai vista por um pintor suíço”. *Revista O Cruzeiro*. Rio de Janeiro, 14 de abril de 1971, pp. 92-95.

⁶⁹² Sobre Rubens Borba de Moraes e a formação de sua brasileira, ver: ANTUNES, Cristina. *Rubens Borba de Moraes: anotações de um bibliófilo*. São Paulo: Publicações BBM, 2017.

Imagem 111: Capa do caderno: “Krieg in Paraguay” (Adolf Methfessel)

A encadernação em papel cartonado leva na capa a inscrição “Adolfo Methfessel | Buenos Ayres | 1868 | Krieg in Paraguay |”, escrita à mão. Logo abaixo, uma etiqueta adesiva do Museu de Bern, na Suíça, identifica a antiga guarda desse material, que é lembrada também no carimbo com a inscrição “K. M. Bern” (*KunstMuseum Bern*) ao pé de cada página⁶⁹³. Em 47 folhas de formato *in-4º* maior (29 x 22,5 cm), há 69 desenhos feitos em grafite, nanquim e aguada de nanquim, apresentados em diferentes formatos e acabamentos. A maior parte das folhas é utilizada em verso e reverso. A montagem do álbum no atual estado foi feita a posteriori, o que se evidencia, por exemplo, na separação de desenhos em formato de panorama ocupando duas folhas.

⁶⁹³ Junto ao caderno, identificado na BBM/USP, pela matrícula RBM7f, encontra-se guardada a documentação que registra sua circulação no Brasil, entre as décadas de 1960 e 1970, e indica o *Kunstmuseum Bern*, na Suíça, como instituição de origem. O museu, localizado na cidade natal do pintor e que ainda hoje detém parte de seu espólio, atestou a autenticidade do material em carta datada de 19 de setembro de 1968, endereçada ao marchand francês André Bénéteau, proprietário da Galeria de Arte Ita, em São Paulo, entre os anos de 1943 e 1971.

Imagem 112: *Krieg in Paraguay*. (Adolf Methfessel)

Imagem 113: *Krieg in Paraguay*. (Adolf Methfessel)

Félix Ernest Adolf Methfessel (1836-1909), suíço, formado em “arquitetura de jardins”⁶⁹⁴ pela escola de Sans Souci, em Potsdam, chegou à Argentina em 1864, aos 28 anos. Não se sabe o que o levou a Buenos Aires, onde viveu por três décadas, até 1895, quando retornou definitivamente a Bern, sua cidade natal. Ebe Julia Peñalver, autora da pesquisa seminal que

⁶⁹⁴ O termo faz referência à integração entre as práticas botânicas de construção de jardins com a arquitetura de edifícios, operada sobretudo a partir da Inglaterra, em meados do século XVIII. Essa nova concepção de paisagem se baseava no arranjo da natureza através da imitação da arte e da pintura, procurando evidenciar a distribuição irregular e assimétrica da natureza, os efeitos da vegetação e a presença de luminosidade. A mobilização artificial da natureza na construção de jardins remete à Antiguidade Clássica e possui uma vasta bibliografia de referência. Entre outros, ver: CUNNINGHAM, A. *The culture of gardens*. JARDINE, N.; SECORD, A.; SPARY, E. *Cultures of natural history*. Cambridge University Press, 1996, p. 38-56. DEAN, W. A botânica e a política imperial: a introdução e a domesticação de plantas no Brasil. *Estudos históricos*, v.4, n. 8, p. 216-228, 1991. PREST, J. *The garden of Eden: the botanic garden and the re-creation of paradise*. New Haven: Yale University Press, 1981. VIEIRA, M. E. M. *O jardim e a paisagem*. São Paulo: ANNABLUME, 2008.

traça um panorama amplo da vida e obra do artista, publicada originalmente em 1983⁶⁹⁵, ao destacar a falta de dados que indiquem as motivações dessa viagem, aponta que, em 1865, 18 mil suíços emigraram devido a razões econômicas⁶⁹⁶. Além disso, é mister lembrar que nesse mesmo período uma nova onda de viajantes naturalistas desembarcava na América. Entre eles, outro suíço, Louis Agassiz, a quem já nos referimos no capítulo anterior, e o bávaro Albert Frisch (1840-c.1905), que, assim como Methfessel, desembarcou em Buenos Aires, alguns anos mais cedo, em 1861, antes de se estabelecer no Brasil⁶⁹⁷.

Pouco se sabe sobre o período inicial da vida do artista na América do Sul. Há uma lacuna documental entre os anos de 1864 e 1870, principalmente, e como veremos, no que se refere à sua atuação na Guerra do Paraguai. Por outro lado, é bem conhecida sua trajetória junto à comunidade científica argentina a partir do fim da guerra. Unindo a formação de naturalista, para o que o estudo em “arquitetura de jardins” lhe qualificou, a partir do conhecimento das espécies vegetais, à aptidão artística⁶⁹⁸, Methfessel teve uma carreira profícua como desenhista de expedições científicas, atuando junto a instituições como o Museu Público de Ciências Naturais de Buenos Aires (hoje Museo Bernardino Rivadavia) e, mais tarde, o Museo de La Plata. Nessa função, viajou por diversas províncias do interior do país realizando um grande número de registros de fósseis, estudos geológicos e etnológicos⁶⁹⁹. Aproveitando essas mesmas

⁶⁹⁵ PEÑALVER, Ebe J. “Adolf Methfessel (1836-1909)”. *Boletín*. La Plata: Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano. Año 7, n. 5. 1983. pp. 114-138. Uma parte desse texto foi posteriormente reproduzido no catálogo da exposição realizada por ocasião do 150º aniversário das relações entre Suíça e Argentina, promovida pela embaixada do país europeu em Buenos Aires. Cf. *Adolf Methfessel (1836-1909)*. Buenos Aires: Museu Nacional de Bellas Artes, 1984. (Catálogo de Exposição).

⁶⁹⁶ PEÑALVER, 1983. Op. Cit. p. 115.

⁶⁹⁷ Albert Frisch (1840-c.1905), nascido em Augsburg, na Baviera, trabalhava em uma oficina de impressão de imagens em Paris antes de embarcar para Buenos Aires, em 1861, onde tentou se estabelecer como comerciante de estampas religiosas. Supõe-se que foi no Brasil, onde fixou residência a partir de 1865, que aprendeu o ofício fotográfico, como funcionário do estúdio de Georges Leuzinger. Frisch é autor de uma coleção de fotos de indígenas amazônicos, realizadas durante uma expedição àquela região em 1867, apoiada pelo estúdio Leuzinger, considerada o primeiro registro fotográfico de nativos feitos na Amazônia, atualmente parte do acervo do Instituto Moreira Sales. Para dados biográficos sobre Frisch, ver: VASQUEZ, Pedro K. “A. Frisch, ladrão de almas na Amazônia Imperial”. *Piracema – arte e cultura*. Rio de Janeiro, nº1, ano 1, p.90-95, 1993; KOSSOY, B. *Dicionário histórico-fotográfico brasileiro: fotógrafos e ofício da fotografia no Brasil (1833-1910)*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2002.

⁶⁹⁸ Segundo Peñalver, Methfessel estudou pintura por seis meses na Academia de Artes de Bruxelas, mas apesar de sua insistência para seguir nesta formação, seus pais lhe enviaram a Potsdam onde se graduou arquiteto de jardins. PEÑALVER, 1983. Op. Cit., p. 117.

⁶⁹⁹ Sobre a atuação de Methfessel como desenhista de expedições e instituições científicas na Argentina, ver: FARRO, Máximo E. *Historia de las colecciones en el Museo de la Plata 1884-1906: naturalistas viajeros, coleccionistas y comerciantes de objetos de historia natural a fines del siglo XIX*. (Tese: Doutorado). Facultad de Ciencias Naturales y Museo – UNLP, 2008. Disponível em:

<naturalis.fcnym.unlp.edu.ar/repositorio/_documentos/tesis/tesis_0991.pdf>. Acesso em 28 de fev. de 2019. Sobre esse tema, ver, ainda: ARENAS, Patricia. *Antropología en la Argentina*. Buenos Aires: Museu Etnográfico “J. B. Ambrosetti”, 1991. pp. 61-6.

missões, Methfessel também pintou quadros de paisagens e de gênero, que conformam parte importante da iconografia argentina do século XIX⁷⁰⁰. Em 1876, o artista suíço, que já havia criado e dirigido um Jardim Botânico em sua cidade natal, Berna, ganhou um prêmio pela reforma dos parques de Palermo, na Argentina⁷⁰¹.

Pouco lembrado no Brasil, Methfessel é citado por pesquisadores argentinos ao lado de Vitor Meirelles, Cândido Lopez e José Ignacio Garmendia, como artista que atuou no teatro da guerra do Paraguai, recebendo a chancela de testemunha ocular do conflito⁷⁰². A maior parte das informações biográficas sobre Methfessel nesse período baseia-se na pesquisa de Peñalver. A autora afirma que “durante quatro anos [Methfessel] seguiu os sucessos da guerra acompanhando as tropas [aliadas]⁷⁰³”, dado que será repetido por diversos comentadores.

Peñalver infere essa cronologia a partir de três fontes: um desenho de Methfessel datado e localizado sob a inscrição “Corrientes 1865”; uma imagem publicada na *Enciclopedia del arte en América*, de autoria de Vicente Gesualdo, cuja legenda indica tratar-se de uma ilustração retirada do jornal *Correo de Ultramar*, de 1866 (imagem 114)⁷⁰⁴; e uma nota publicada no jornal argentino *A Tribuna*, de 1869⁷⁰⁵.

⁷⁰⁰ Marta Penhos aproxima de forma crítica a obra de Methfessel e de Leon Pallière para pensar a paisagem e o *costumbrismo* na Argentina, a partir da produção dos artistas viajantes na segunda metade do século XIX. Cf: PENHOS, Marta. *Mirar, saber, dominar: dibujos de viajeros en Argentina*. Buenos Aires: Museu Nacional de Bellas Artes, 2007, (catálogo de exposição). Da mesma autora, ver, ainda: “Modelos globales frente a espacios locales”. *Studi Latinoamericani* n. 4. 2008. Sobre a pintura paisagística e a atuação de Methfessel como naturalista na Argentina, ver: ARENAS, Patricia. “Naturaleza, arte y americanismo: Felix Ernst Adolf Methfessel (1836-1909). *Société suisse des Américanistes Bulletin*. Ns. 66-67, 2002-2003, pp. 191-198. Disponível em: <www.sag-ssa.ch/bssa/pdf/bssa66-67_23.pdf>. Acesso em 28 de fev. de 2019.

⁷⁰¹ PEÑALVER, 1984. Op. Cit.

⁷⁰² Cf: CUARTEROLO, 2004. Op. Cit.; Roberto Amigo, *Imágenes en guerra: La Guerra del Paraguay y las tradiciones visuales en el Río de la Plata, Nuevo Mundo Mundos Nuevos* [online], Colloques. Disponível em: <<http://journals.openedition.org/nuevomundo/49702>>. Acesso em 28 de fev. de 2019. AMIGO, Roberto. “Representar la Guerra Guasú: Cândido López, Adolf Methfessel, Modesto González, José Ignacio Garmendia” en: *La épica y lo cotidiano. Imágenes de la Guerra Guasú*, (catálogo de exposição). Corrientes: Museo Provincial de Bellas Artes Dr. Juan R. Vidal, 2008. CAVANAGH, Cecilia. *José Ignacio Garmendia: crónica en imágenes de la Guerra del Paraguay*. Buenos Aires: Pabellon de las Bellas Artes UCA, 2005. DORATIOTTO, F. e DE MARCO, M. A. “Guerra de la Triple Alianza. Memoria Histórica e iconográfica”. Buenos Aires: *Museo Roca Historia Visual Argentina*, n. 48, 2016.

⁷⁰³ PEÑALVER, 1983. Op. Cit. p. 118.

⁷⁰⁴ GESUALDO, Vicente. *Enciclopedia del arte en América*. Buenos Aires: Bibliográfica Omeba, 1969. pp. 234-236.

⁷⁰⁵ *A Tribuna*. Buenos Aires, 5 de janeiro de 1869, p. 1.

Imagem 114: Adolfo Methfessel dibujando en viaje a los campos de batalla del Paraguay. “El correo de Ultramar”. 1866. (Reproduzido conforme publicado em *Boletín*)⁷⁰⁶

O desenho feito em Corrientes, cidade argentina que foi palco de combates entre abril e maio de 1865, mostra, segundo Peñalver, “um barco a vela que se desliza água acima, com uma grande bandeira suíça içada”⁷⁰⁷. Como não se trata de uma cena de guerra, discordando da autora, acreditamos que o mais provável é que esse registro tenha sido feito antes ou depois do período de dois meses em que a cidade esteve sitiada, quando, inclusive, o trânsito fluvial foi fechado a naves estrangeiras. Nesse sentido, afirmar a presença de Methfessel na cidade de Corrientes em 1865, não basta para inferir a atuação de desenhista junto às tropas aliadas desde este ano, como sugere Peñalver.

Quanto à ilustração reproduzida a partir do livro de Gesualdo, que informaria a presença de Methfessel no Paraguai no ano de 1866, não conseguimos localizá-la em nenhuma edição do jornal *Correo de Ultramar*, pesquisado no período de 1864 a 1870⁷⁰⁸. A mesma imagem foi buscada em outros jornais e revistas ilustrados que se dedicaram a cobrir a Guerra do Paraguai

⁷⁰⁶ PEÑALVER, 1983. Op. Cit. p. 119.

⁷⁰⁷ Idem, p. 117.

⁷⁰⁸ A pesquisa foi feita a partir da coleção deste jornal, disponível à consulta na hemeroteca da Biblioteca Nacional Mariano Moreno, de Buenos Aires. Sobre o jornal *Correo de Ultramar* e sua circulação na América Latina, ver: Sablonniere, Catherine. “El Correo de Ultramar (1842-1886) y la ciencia: entre labor educativa y propaganda política”. *Voces en papel. La prensa en Iberoamérica de 1792 a 1970*, editado por Celia del Palacio y Sarrelly Martínez. Tuxtla Gutiérrez: Universidad Autónoma de Chiapas, 2008, pp. 463-476. MARQUES, Mariana. “Literatura itinerante: notas sobre a revista literária *El Correo de Ultramar*”. *Letras, Santa Maria*. V. 23, n. 47, 2003. pp. 125-134.

no Brasil, na Argentina e na França, igualmente sem resultado⁷⁰⁹. O esforço se justifica, pois essa ilustração, cuja origem segue um mistério, além de gerar uma falha na cronologia dos eventos conforme narrados por Peñalver, fomenta a ideia de que Methfessel tenha servido como artista correspondente para o referido jornal, embora tal afirmação também não seja verificável.⁷¹⁰

Uma vez colocadas em suspenso as afirmações que não foram passíveis de confirmação, e, na ausência de outros documentos além dos próprios desenhos esboçados no caderno sob análise, para a presente pesquisa só é possível afirmar a atuação de Methfessel no teatro da guerra entre meados de 1868 e janeiro de 1869. A carta reproduzida pelo jornal *A Tribuna*, localizada por Peñalver, apoia essa datação ao citar a presença do artista junto às tropas argentinas em dezembro de 1868. Nela, o missivista afirma que:

Este jovem é o único artista que segue o exército aliado, desenhando todos os lugares que conquistam nossas armas, levantando planos e formando croquis das batalhas. Aquele companheiro, poeta e artista, era de todo nosso agrado. [...] Nosso artista levava sua caderneta debaixo do braço e um bastão para apoiar seu corpo.⁷¹¹

Como o artista não datava suas anotações, o intervalo de tempo em que realizou os desenhos do caderno só pode ser imputado de forma vaga. Pelos locais e eventos retratados, referem-se ao período entre julho de 1867 (Acampamento aliado em Tuyu-Cuê) e janeiro de 1869 (Tomada de Assunção). Quanto às localidades anotadas de diferentes maneiras, identificamos: Tuyu-Cuê; Humaitá; Paso san Solano; Villa Pilar; Las Palmas; Vila Mercedes; Curupaiti; Tebicuari; Santa Tereza (Chaco); Arroio Surubi; Villeta; Loma Valentina; Angostura; Assunção, todas no Paraguai. Enquanto alguns registros evidenciam a presença do artista em cena, conformando

⁷⁰⁹ Para aferir uma possível confusão no crédito da imagem indicado na legenda publicada no livro de Gesualdo, que poderia ter trocado o nome do veículo ou o ano citados, pesquisamos os seguintes jornais e revistas ilustrados no período de 1864 a 1870: *Correo de Ultramar* e *L'Illustracion*, editados em Paris; *Correo de Domingo* e *El mosquito*, publicados na Argentina; *Semana Ilustrada*, *Vida Fluminense*, *Cabrião*, *Sentinela do Sul*, *Paraguay Ilustrado*, *Diabo Coxo*, publicados no Brasil.

⁷¹⁰ O pesquisador Miguel Angel Cuarterolo afirma, de forma vaga, sem indicar referência ou precisar data, que “desenhos de Methfessel sobre a Guerra do Paraguai podem ser encontrados nas páginas do jornal *Correo de Ultramar*.” (CUARTEROLO, M. A. “Images of war”. In: Kray, H. and Whigham, T. L. (eds.) *I Die with My Country: Perspectives on the Paraguayan War 1864–1870*. University of Nebraska Press, 2004. P. 176.) A partir dessa afirmação do autor, procuramos indícios iconográficos ou referências diretas à contribuição de Methfessel nos mesmos veículos acima citados, com atenção especial às ilustrações do *Correo de Ultramar*, e não encontramos nada capaz de referendar tal ideia no período de 1864 a 1870. O principal indício, que merece uma investigação mais detida, sobre o que pode indicar a atuação de Methfessel como correspondente da imprensa ilustrada, refere-se à ilustração que figurou nas páginas centrais do jornal *Correo del Domingo* n. 139, de 26 de agosto de 1866, sob a legenda “Batalla del 18 de julio de 1866 (Paraguay)”, sem assinatura, e que é semelhante à aquarela de autoria de Methfessel denominada “Batalla de Boqueron”, parte do acervo do Museo de Lujan.

⁷¹¹ *A Tribuna*. Buenos Aires, 5 de janeiro de 1869, p. 1, (tradução da autora).

um caráter testemunhal, não é possível afirmar que Methfessel tenha estado em todos os locais citados, como ficará claro adiante.

O intervalo de tempo e locais assinalados referem-se à fase da guerra que sucedeu o período estacionário, compreendido entre setembro de 1866 e julho de 1867, quando as tropas aliadas estiveram acampadas em Tuiuti. Uma nova ofensiva sobre o território paraguaio começou em fins de julho de 1867, e seguiria até a conquista da capital, Assunção, em janeiro de 1869. Todas as notas encontradas neste caderno de Methfessel, ainda que sem indicação de datas e sem ordenamento linear, são coerentes com os movimentos bélicos desenvolvidos pelas tropas aliadas nesse período. Supomos, por meio do cruzamento das informações recolhidas, que a localização e data anotada na folha de rosto do caderno (Buenos Ayres, 1868) faça referência ao início do registro, indicando o ano e a cidade de onde o pintor partiu rumo ao território paraguaio, onde esteve pelo menos até janeiro de 1869.

Quanto ao que motivou, ou quem lhe favoreceu tal viagem, persistem as incertezas. Não encontramos documentos que nos permitam inferir a origem do empreendimento de Methfessel rumo ao Paraguai. Parte considerável dos esboços e notas contidos nesse caderno serviu originalmente de base às litografias impressas pela oficina de Pelvilain entre 1869 e 1871, citadas no *Catálogo* da exposição⁷¹². Mas, disso, não é possível depreender se o artista foi comissionado para a tarefa pelo proprietário da oficina, ou se ofereceu os desenhos ao litógrafo quando já estavam prontos, no seu retorno a Buenos Aires.

As mesmas estampas impressas em litografia ilustraram, posteriormente, o livro do alemão Albert Amerlan (1842 - ?) *Nächte am Rio Paraguay: Kriegsbilder und Charakterskizzen* (Noites no Rio Paraguai: imagens de guerra e esboços de personagens), publicado pela primeira vez em 1886⁷¹³. Mais tarde, Methfessel pintou uma série de aquarelas e alguns quadros a óleo sobre episódios da guerra, compreendendo todo o período do conflito, de 1865 à morte de López⁷¹⁴. Essas obras teriam sido feitas por encomenda de Estanislao Zeballos (1854-1923), a fim de

⁷¹² A impressão das litografias não é datada, de forma que estabelecemos esse intervalo de tempo a partir das imagens que retratam Assunção ocupada pelas tropas brasileiras, o que só ocorre em janeiro de 1869, e o ano em que a oficina de Pelvilain é fechada em Buenos Aires, depois da morte de seu fundador, em 1871.

⁷¹³ AMERLAN, Albert. *Nächte am Rio Paraguay: Kriegsbilder und Charakterskizzen*. Buenos Aires: H. Tjarks & Co., 1886. O livro foi traduzido para o inglês (*Nights on the Rio Paraguay: scenes of war and charactersketches*) e para o espanhol (*Bosquejos de la Guerra del Paraguay*) e mereceu diversas reedições, sempre acompanhadas das ilustrações de Methfessel. Uma edição em espanhol datada de 1904, que compõe o acervo da biblioteca do IEB/USP, pode ser acessada em: <<http://200.144.255.123/Imagens/Biblioteca/TIB/Media/TIB159.pdf>>. Acesso em 28 de fev. de 2019.

⁷¹⁴ Acreditamos que esse seja um dos motivos que levou Peñalver a afirmar que o artista acompanhou as tropas ao longo de todo o conflito.

aparecer no compêndio historiográfico sobre a guerra, organizado por este intelectual argentino desde 1887, e que não chegou a ser publicado⁷¹⁵. Por fim, alguns desses mesmos desenhos voltarão a aparecer nas páginas do jornal *Álbum de la Guerra del Paraguay*, publicado entre os anos de 1893 e 1896 em Buenos Aires⁷¹⁶.

3.2 “*Krieg in Paraguay*”: cenas de guerra e do cotidiano das tropas

Toda percepção é também pensamento, toda razão é também
intuição, toda observação é também invenção.
Rudolf Arnheim

O caderno de Methfessel é - desde o título anotado pelo próprio autor, em que faz referência direta à guerra -, em tudo, diferente daquele de Alfredo Taunay, analisado no capítulo anterior. O conjunto de 69 desenhos não se presta a narrar uma viagem a partir do registro da transformação da paisagem observada no trajeto. Nele, são os eventos descritos graficamente, em diferentes formatos e acabamentos, que indicam o transcorrer do tempo e do espaço percorridos. Os desenhos ali contidos são destinados a tomar outra forma, como às vezes

⁷¹⁵O projeto de Zeballos previa uma publicação de 12 tomos, em que a guerra seria contada “em primeira pessoa”, a partir de entrevistas concedidas por diversos participantes do conflito. O autor morreu antes de finalizá-lo, deixando o material, que acabou se dispersando, inédito. Para realizá-lo, Zeballos percorreu os sítios pelos quais a guerra se desenrolou, em duas viagens ao Paraguai, nos anos de 1887 e 1888, quando, segundo alguns comentadores, Methfessel o teria acompanhado a fim de realizar novos desenhos do natural. Hoje são conhecidas 25 aquarelas de autoria de Methfessel que compunham parte do arquivo de Zeballos, doado ao Museo de Lujan, na Argentina, onde permanecem. No ato da doação, feito por um filho de Zeballos, em 1935, teriam sido entregues ao museu 42 aquarelas e guaches de Methfessel, algumas das quais se perderam. Há uma inconsistência quanto à datação dessas aquarelas, que merecem um estudo mais detido, não tendo sido objeto de análise da presente pesquisa. Peñalver as registrou no catálogo da exposição de 1984, com data de 1872-73, afirmando, no texto, que foi nesse intervalo de tempo que Methfessel acompanhou Zeballos nas viagens de pesquisa para um livro que elas deveriam ilustrar. (Cf. PEÑALVER, 1984. Op. Cit.) Porém, a principal estudiosa da obra inconclusa de Zeballos, Liliana Brezzo, afirma que o autor só iniciou a pesquisa para o referido livro em 1887, ano em que teria, então, realizado a viagem e a partir de quando poderia ter feito a encomenda a Methfessel. Disso se inferem duas hipóteses: ou as aquarelas foram feitas por Methfessel entre 1872 e 1873, como indicado por Peñalver, sendo posteriormente compradas por Zeballos, o que descaracterizaria a comitência das obras para o fim de publicação; ou as aquarelas foram feitas por encomenda de Zeballos, nesse caso com data posterior a 1887. Sobre o projeto historiográfico de Estanislao Zeballos, ver: BREZZO, Liliana (ed.) *La Guerra del Paraguay en primera persona. Testimonios inéditos. Fondos Estanislao Zeballos*. Asunción: Tiempo de Historia, 2015. Um artigo da mesma autora, apresentando a pesquisa que deu origem ao livro, quando ainda estava em andamento, pode ser acessado em: Liliana M. Brezzo, “La guerra del Paraguay a través de la memoria de sus actores: el proyecto historiográfico de Estanislao Zeballos”, *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* [online]. Disponível em: <<http://journals.openedition.org/nuevomundo/1677>>. Acesso em 28 de fev. de 2019.

⁷¹⁶*Álbum de la Guerra del Paraguay* foi um jornal ilustrado, editado em Buenos Aires, com circulação também em Montevideu, entre 1893 e 1896, promovido pela *Asociación Guerreros del Paraguay*, que reunia ex-combatentes do conflito. Sobre o *Álbum*, ver: Díaz-Duhalde, Sebastián. “Estudios iconológicos en la prensa ilustrada del siglo XIX. El Álbum de la guerra del Paraguay y la visualidad de “lo igualmente visible”. *Cuadernos de música, artes visuales y artes escénicas*, 9 (2), 127-146, 2014. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.11144/Javeriana.mavae9-2.eipi>>. Acesso em 28 de fev. de 2019.

se evidencia, caracterizando, portanto, o caderno como um suporte transitório, e não um objeto acabado em si⁷¹⁷. Trata-se, essencialmente, de uma coleção de esboços de cenas de guerra e do cotidiano das tropas, que conformam uma crônica ilustrada do conflito bélico. Analisaremos a seguir alguns desenhos, cuja sequência de apresentação não responde nem a uma ordem cronológica, nem à expressa no caderno, que acreditamos ter sido montado a posteriori e, talvez, à revelia do autor, como já dissemos. Essa seleção pretende abarcar, nas diferentes seções enunciadas, as especificidades contidas no conjunto, quer pela forma, quer pelo conteúdo, naquilo que nos interessa examinar.

3.2.1 Variedade de acabamentos (do esboço ao desenho finalizado) e de motivos (natureza e tipos)

As vistas de cidade são anotadas de maneira simplificada, como notas mnemônicas sobre a ocupação geográfica, e remetem aos desenhos dos oficiais da marinha analisados no subcapítulo 1.5 pelo destaque dado às estruturas bélicas. Como ocorre no registro de Humaitá (imagem 115), localidade identificada pela legenda na base da página à esquerda, a maior parte dos perfis de cidade é feito a partir do rio, no que sugerem a forma principal de deslocamento utilizada por Methfessel.

⁷¹⁷ Há uma vasta produção historiográfica dedicada a analisar e categorizar os suportes transitórios de registros gráficos. Estudos que remetem aos códices de Leonardo da Vinci e aos cadernos de viagem de Albert Dürer, no século XV, como origens de uma tradição que chega até os dias atuais no formato de “livro de artista”, estabelecem critérios que conceituam nomenclaturas como caderno de esboços, caderno de viagem, diário gráfico, caderno de campo, *sketchbook*, em referência também a registros técnicos e científicos. Reconhecemos sua existência e não desconhecemos de todo seus sentidos, mas, dado que a empresa proposta aqui é de outro tipo, não nos deteremos nessa questão, assumindo sem maiores problematizações a denominação de álbum ou caderno em referência a esse conjunto de desenhos. Sobre esses conceitos e categorias, ver, entre outros: SAN PAYO, Manoel P. *O desenho em viagem: álbum, caderno ou diário gráfico*. Tese (Doutorado): Universidade de Lisboa, 2009. TAQUELIM, Mara. *Desenhando em viagem*. Dissertação (Mestrado): Universidade de Lisboa, 2006. TAPADAS, Sandra. *Desenho de história natural*. (Mestrado): Universidade de Lisboa, 2006.

Imagem 115: Humayta (A. Methfessel, *Krieg in Paraguay*. 1868.)

As faixas desenhadas uma sobre a outra representam as duas margens de terra como se vistas a partir de uma embarcação. Na parte alta, as legendas indicam, em espanhol, as instalações militares da principal fortaleza paraguaia, quando já haviam sido tomadas pelos aliados, o que ocorreu em 25 de julho de 1868. O “Cuartel de la 1ª Div. de B. Ayres” ocupa o centro da imagem e domina a composição, demonstrando a atenção do artista voltada especialmente ao movimento do exército argentino. À direita, a inscrição “Bateria Hermosa” localiza a guarnição de 46 canhões comandados pelo coronel Pedro Hermosa, foco da última resistência paraguaia naquele reduto. Nos dois extremos, aparecem as anotações “Provedura de forrage” e “Fabrica de ladrillos. Hoy provedura”, indicando estruturas de logística do acampamento aliado, estabelecidas sobre antigas instalações paraguaias.

Os deslocamentos feitos por terra deram ao naturalista oportunidade de exercitar o registro da vegetação densa e diversificada encontrada na região alagadiça do chaco paraguaio, palco do conflito, em meados de 1868. As imagens 116, 117 e 118 analisadas a seguir, representam três cenas distintas, aqui mobilizadas para apresentar diferentes etapas do processo criativo e compositivo de Methfessel. Ou seja, a partir delas, pretendemos exemplificar a variedade de acabamentos dos desenhos que constam em seu caderno, desde o esboço (imagem 116), até um quadro finalizado (imagem 118).

Imagem 116: Travessia de un bañado (A. Methfessel, *Krieg in Paraguay*. 1868)

A imagem 116 conforma um esboço inicial, em traços rápidos, representando a “Travessia de um bañado”, segundo a legenda anotada pelo artista no canto inferior esquerdo. A mancha ocupa a folha inteira e a maior parte do espaço se presta ao registro da natureza. Árvores de diferentes espécies preenchem as margens e os planos afastados, até o topo da página. Uma área riscada e esfumada entre as copas delineadas na metade direita da folha, indicando o preenchimento daquele espaço, cria uma atmosfera densa, sem respiro de céu ou horizonte visível. As silhuetas sugeridas no terço inferior da folha, em primeiro plano, parecem, dessa forma, confinadas entre as árvores que se impõem também pela escala expressa na verticalidade de seus troncos.

A cena representa um ajuntamento de homens e cavalos em meio à mata, no que a barraca e o fogareiro à direita e o animal pastando ao centro sugerem ser um acampamento temporário. O conteúdo narrativo se concentra no primeiríssimo plano, junto à margem inferior da folha, onde se notam três figuras com machados, cortando árvores cujas raízes e tocos do tronco são destacados. Com apoio da legenda, supõe-se que essa ação esteja voltada à construção de uma ponte para a transposição do banhado, que impede o prosseguimento da marcha.

Na imagem 117, evidencia-se a organização do espaço compositivo a partir da vegetação, pelo que Methfessel começou a detalhar o desenho. No terço inferior da folha, que parece em branco ao primeiro olhar, traços leves apenas sugerem a representação de alguns cavalos e figuras compondo a cena de “Acampamento do coronel José Francisco da Silva Junior”, conforme a legenda. A localização “Acampamento Surubí”, anotada logo abaixo, indica que o

registro data de meados de setembro de 1868, quando o exército aliado se deslocava junto às margens do rio de mesmo nome.

Imagem 117: Acampamiento [sic] do Coronel José Francisco da Silva Júnior. (A. Methfessel, *Krieg in Paraguay*. 1868)

Se a parte baixa da anotação parece incompleta, apenas sugerida, o tratamento dado à vegetação é oposto. As copas das árvores, que ocupam a metade superior da folha, são bem detalhadas, com folhagens e cipós pendendo dos galhos, que denotam a atenção dispensada na observação da natureza. Nesse caso, o espaço representativo foi delimitado por margens riscadas pelo autor, criando uma espécie de moldura. O contraste do tratamento do desenho entre a metade superior e inferior da folha, faz com que as barracas e demais estruturas do acampamento militar estejam submetidas à vegetação, em escala e interesse estético.

A imagem 118, abaixo, mostra um desenho mais trabalhado, em que, além do grafite utilizado nos anteriores, Methfessel empregou aguada de nanquim e pastel seco na finalização. Configurando um padrão observado em todos os desenhos de igual acabamento, como que prontos para ser apresentados a público, o artista delimitou o espaço compositivo por uma moldura riscada com auxílio de algum instrumento que lhe serviu de régua, garantindo a firmeza e precisão da linha. A legenda no canto inferior esquerdo identifica a localidade de Santa Teresa, no chaco paraguaio.

Imagem 118: Santa Tereza (Chaco) (A. Methfessel, *Krieg in Paraguay*. 1868)

Em mais uma cena de acampamento, a suntuosidade da vegetação ganha destaque na composição. Troncos e galhos delineados pela pena são coroados por copas formadas por manchas de claro e escuro criadas pelo esfumaçamento do grafite e da diluição do nanquim, que resulta em um efeito de volume e densidade. Uma área pequena deixada em branco junto às margens altas do papel representa o céu, que serve de fundo sobre o qual a textura das árvores se projeta. À altura dos olhos do espectador e dos personagens representados, não há horizonte. A profundidade da cena é limitada pela vegetação que forma um paredão logo atrás das barracas em plano médio.

A ocupação do primeiríssimo plano com elementos narrativos é uma tópica nos desenhos de Methfessel. Aqui, a carroça que irrompe da margem riscada pelo artista provoca uma tensão que implode os limites do espaço representativo. Sua entrada apenas parcial no enquadramento evidencia o que foi excluído da cena, que, dessa forma, se estende ao que não é mostrado. No mesmo sentido, o movimento congelado do homem de chicote em riste, do passo do cavalo que cruza a ponte e do soldado abaixado logo em frente, dão relevo à intenção de representar a captura do instantâneo, gerando a percepção de transitoriedade do tempo ali contido.

É importante notar, nesse recurso, a referência à técnica fotográfica, com o que a gravura operava nesse momento uma série de “trocas compensatórias”, baseadas em múltiplas conexões, como afirma Jeannene Przyblyski. Nas décadas de 1860-70, não era esperado da fotografia que capturasse a realidade em movimento, dadas as limitações técnicas envolvidas no período de exposição da placa à luz. De qualquer maneira, a noção de “tempo congelado” acompanhou a

fotografia desde que surgiu. A composição de Methfessel absorve o sentido da *vue instantannée* fotográfica, mas também contorna os limites técnicos, que não se impunham ao desenho. O registro opera, dessa forma, uma relação metonímica de autenticidade emprestada da imagem mecânica, a partir do que obtém seu próprio efeito de representação do real⁷¹⁸.

Quando a natureza sai de cena, os desenhos de Methfessel se focam nos personagens, apresentados, em geral, de maneira não individualizada, mas como tipos, conforme se vê na imagem abaixo (119). Em uma das poucas vezes em que o artista registra a data do evento representado, a legenda informa: “El vapor Cristaboa || embarcación de tropas brasil en Las Palmas por el Gran Chaco 24 noviembre”. Sabemos tratar-se do ano de 1868, quando os exércitos aliados cruzaram o Rio Paraguai deste ponto para seguir o avanço rumo a Assunção.

Imagem 119: El vapor Cristalboa [sic] (A. Methfessel, *Krieg in Paraguay*. 1868)

O desenho é estruturado por linhas horizontais e verticais que organizam a distribuição dos elementos, concentrados na metade baixa da área delimitada da folha. Junto à moldura criada pelo artista, soldados representados em meio corpo, em poses variadas e apresentando diferentes tons de pele, formam uma espécie de friso. Ato contínuo, replicam-se rostos e vultos em movimento apenas sugeridos na área entre a margem e o navio. Alguns poucos personagens montados a cavalo se sobrepõem à massa disforme, indicando a hierarquia daquele

⁷¹⁸Cf. PRZYBLISKI, Jeannene. “Imagens (co)moventes: fotografia, narrativa e a Comuna de Paris”. In: CHARNEY, L. e SCHWARTZ, V. (org.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naif, 2004. Pp. 289-316.

grupamento. De perfil em primeiro plano à esquerda, um soldado negro parece emborcar uma garrafa de bebida, destacado pela flâmula do império erguida sobre a cabeça, de forma a não deixar dúvidas sobre sua nacionalidade. Logo atrás dele, uma mulher é identificada pelo corpete acinturado e seios bem marcados na roupa.

O navio, com sua roda de pás e chaminés, de onde saem colunas de fumaça sinalizando o funcionamento das caldeiras de vapor, ocupa o centro da composição. Os mastros altos, que carregam bandeiras e flâmulas, são reproduzidos nos planos afastados, indicando a profusão de naves a serviço do exército aliado nas águas do Rio Paraguai. A bandeira do império do Brasil se destaca como único ponto de cor da imagem, aparecendo sozinha na parte alta da folha.

3.2.2 Imagens em primeira pessoa: registros testemunhais

Como nos exemplos que vimos até aqui, os desenhos do caderno de Methfessel são, em geral, tomados de um ponto de vista que cria uma percepção de proximidade do observador frente à cena retratada. Em algumas notas, o artista evidencia a sua participação ou condição de testemunho dos eventos, de diferentes maneiras.

Imagem 120: La iglesia Catedral (A. Methfessel, *Krieg in Paraguay*. 1868)

Na mesma folha em que esboçou uma vista da cidade de Assunção, identificada pela legenda “La iglesia Catedral || Caja [sic] de la madre de López”, Methfessel registrou em traços rápidos e menos acabados a silhueta de um homem curvado sobre sua baioneta (Imagem 120). Ao lado da figura lê-se, em alemão: “Cerimônia de luto do soldado. Rifle obliquamente para baixo com

a mão no pistão. Cabeça inclinada e apoiada na mão. Por ocasião do funeral do Barão do Triunfo”.⁷¹⁹ A nota escrita soma informações ao gesto retratado, detalhando a descrição do sentimento flagrado, que não se pôde desenvolver em desenho na hora em que foi visto, mas poderia ser utilizado mais tarde em uma composição.

Outras vezes, sua presença se faz perceber pela legenda, que menciona, além do local representado, o local em que fez o desenho, como no exemplo abaixo.

Imagem 121: Sierra Paraí e Mirador de la avanzada de las Palmas (A. Methfessel, *Krieg in Paraguay*. 1868)

Na imagem à direita, a legenda identifica o “Mirador en la avanzada de Las Palmas”. Em uma área plana e descampada, um posto de observação desponta acima de uma árvore. O interesse da composição reside em evidenciar a altura daquela estrutura, voltada ao monitoramento do movimento inimigo. Bem no centro da folha, um homem em plano médio dá escala ao desenho. Por ele e pelos demais elementos no chão, como o cavalo parado à sombra da copa, percebe-se a imponência da árvore. Partindo dessa figura, na mesma linha vertical, o olhar segue o tronco até chegar ao mangrullo, ou “mirador”, que se ergue sobre as folhagens. Acima de todo o conjunto, flamula uma bandeira da Argentina, simbolizando o domínio daquele território.

Além de desenhar o mangrullo em seu contexto, Methfessel registrou a vista que se obtinha do alto dele, como informa na legenda da imagem, registrada no verso da folha ao lado: “Sierra Paraí. Vista del Mirador de la avanzada de Las Palmas”. Um desenho muito menos rico em detalhes mostra um perfil de serras, delimitando um horizonte em que não há nenhum indício

⁷¹⁹ No original: “Trauerzeremonie d. Soldate. Gewehr schräg abwärts linke Hand auf den Kolben. Kopf geneigt und gestützt auf die Hand [am Kolben]. Bei Gelegenheit der Beerdigung des Baron de Triunfo”.

de ação humana, nem vegetação que se destaque no descampado. Feita de manchas e esfumamento, a composição rápida pode responder às condições impostas pelo local improvisado de onde realizou o desenho. No resultado, o que parece é que ao olhar de Methfessel, o mangrullo é mais interessante como motivo a ser retratado do que pela visão à distância que propicia como instrumento de observação.

Imagem 122: Loma Valentina (A. Methfessel, *Krieg in Paraguay*. 1868)

No esboço que fez da batalha de Lomas Valentinas (Imagem 122), Methfessel anotou sua condição de testemunha ocular reiteradas vezes. Na legenda escrita junto à margem inferior da folha, podemos ler: “Loma Valentina || Sierra alta (Loma de Lopez) || (Piquiziri) || Sacado durante combate || Aufgenommen während dem Gefecht”. Aos dados sobre a localização do evento, ele acresceu a informação de que o desenho foi tomado durante a batalha em espanhol e em alemão. Além da declaração expressa em dois idiomas, Methfessel multiplicou sua presença em cena, demarcando nas duas cruzes pretas os diferentes pontos de vista de onde teria feito o registro.⁷²⁰

Esse tipo de desenho, em que sobre uma vista panorâmica são acrescidas notas taquigráficas, feitas no calor da hora para serem desenvolvidas depois, remete aos cadernos dos *Special Artists*, correspondentes da imprensa ilustrada na Guerra Civil dos Estados Unidos, sobre quem discorreremos no capítulo 1. A tentativa de anotar uma batalha por diferentes perspectivas, no

⁷²⁰ Junto às cruzes, lê-se: “Mein erster Standpunkt || Mein 2ter Standpunkt”, em português, “Meu primeiro ponto de vista || Meu segundo ponto de vista”.

esforço de se manter afastados da linha de tiro e procurando locais elevados que oferecessem melhor visibilidade, aparece em muitos relatos desses profissionais⁷²¹. A sinalização dos locais de onde assistiram ao combate, além de reforçar o conteúdo testemunhal do registro, servia como dado importante para apoiar a composição final do desenho.

Em outra cena de batalha anotada no caderno (Imagem 123), com composição mais desenvolvida, ainda que não pareça finalizada, a localização do artista é sugerida pela falta, antes do que pelo excesso percebido no registro acima. O ataque comandado pelo general Osório sobre a fortaleza de Humaitá em de julho de 1868 resultou em uma derrota aliada, em um episódio marcado por dissensos entre os oficiais do exército brasileiro. Depois de uma intensa troca de tiros, as tropas foram obrigadas a recuar, em uma manobra que gerou centenas de baixas.

Imagem 123: Ataque por Gl. Osório em Humaitá 18 julho de 1868 (A. Methfessel, *Krieg in Paraguay*. 1868)

O desenho de Methfessel mostra o momento de avanço das tropas aliadas em direção ao reduto fortificado, representado pela torre da igreja que se destaca entre a fumaça em plano afastado, próximo ao centro da folha. A partir desse ponto de vista, não se vê os paraguaios. O soldado brasileiro em primeiro plano no centro da imagem parece atirar contra o vazio. A fumaça ocupa quase $\frac{3}{4}$ do espaço representativo, o que parece um recurso do artista para preencher a área que ele mesmo não conseguia enxergar, de onde considerou um local seguro para realizar seus

⁷²¹ THOMPSON, W. F. *The Images of war*. New York: Thomas Yoseloff Publisher, 1859, p. 82.

croquis. Dessa forma, na ausência da representação do inimigo, o drama da batalha aparece apenas simbolizado pela árvore de galhos quebrados e sem folhas, próxima à margem esquerda.

3.2.3 Diálogos com a fotografia: forma e conteúdo

Há uma variedade grande nos formatos dos registros no caderno de Methfessel, o que impede a identificação de padrões que sugiram suas origens e finalidades. Por exemplo, dez deles são assinados. Em geral, as assinaturas acompanham desenhos mais bem acabados, mas há outros igualmente finalizados que não são assinados e aqueles que, apesar de assinados, não parecem concluídos. Não há relação direta entre os desenhos assinados e aqueles que foram reproduzidos pela técnica litográfica. Assim, não se pode inferir a serventia ou o interesse em assinalar a autoria em desenhos que compõem um caderno de esboços, a que não se supõe circulação autônoma.

É interessante perceber, no entanto, a recorrência na assinatura daqueles desenhos que são oriundos de fotografias. Três deles foram feitos em tamanho idêntico, entre margens de 12 x 18,5 cm, que lhes fazem ocupar uma parte reduzida da folha. Nos três casos, trata-se de reproduções de imagens fotográficas, de diferentes autores, e que tiveram circulação conhecida no período, como no exemplo abaixo.

Imagem 124: El Cuarte Gl. de S. E. Sñr. Marques de Caxias em Tuyu-Cuê (A. Methfessel, *Krieg in Paraguay*. 1868)

Imagem 125: Morada do General em Chefe em Tuyu-Cuê (Carlos Cesar. Fotografia impressa sobre papel albuminado. 9,6 x 16cm. Colada sobre cartão-suporte 23,6 x 34,5 cm)

O desenho de Methfessel, à esquerda, foi feito em grafite e aguada de nanquim. A assinatura “A. Methfessel” no canto inferior direito e a legenda abaixo da imagem, onde se lê “El Cuartel Gl. de S. E. el Sñr. Marques de Caxias en Tuyu-Cuê”, foram escritas em tinta ferrográfica. A

composição, em que se vê uma gôndola de transporte terrestre em frente a uma habitação de madeira fundeada por árvores, repete de maneira quase idêntica a fotografia de Carlos César, artista que foi contratado por Pedro II para realizar registros fotográficos do evento bélico e esteve no Paraguai no mesmo período que Methfessel⁷²².

A fotografia de Carlos César foi impressa à época em diferentes formatos⁷²³. A imagem reproduzida acima compõe o álbum “Lembranças do Paraguay”, atualmente depositado no acervo de iconografia da Biblioteca Nacional⁷²⁴. Sem saber a que cópia Methfessel teve acesso, optamos por nos basear neste que foi o único conjunto fotográfico sobre a Guerra do Paraguai apresentado na Exposição Geral de História do Brasil, constando no Catálogo logo abaixo das litografias de Methfessel⁷²⁵.

Percebe-se, no desenho, a referência não apenas ao conteúdo da imagem, mas também à materialidade da fotografia em si, expressa através da forma de apresentação no álbum⁷²⁶. O espaço amplo da folha deixado em branco faz as vezes do suporte sobre o qual a impressão fotográfica é colada. Assim como a legenda centralizada e escrita a bico de pena, que difere do modelo utilizado pelo artista em outros desenhos, como os analisados acima, em que a notação costuma aparecer no canto inferior esquerdo.

Destaca-se, ainda, a assinatura que consta na fotografia, no centro da imagem, à tinta, como pode ser mais bem visualizado na reprodução abaixo, ampliada com a supressão das margens. A

⁷²² Sabe-se pouco sobre Carlos César, proprietário de um estúdio fotográfico na cidade de Humaitá, no Rio Grande do Sul, na década de 1860, que se deslocou ao teatro da guerra em 1868, por suposta encomenda de Pedro II. Um álbum denominado “Recordações da Campanha do Paraguay”, com 19 fotografias (das quais hoje restam 17) oferecido pelo autor ao então Visconde de Rio Branco, no ano de 1868, encontra-se depositado no Arquivo Histórico no Museu Histórico Nacional, registrado sob a matrícula GPfa2. Além dele, uma série de reproduções de imagens identificadas como de sua autoria podem ser encontradas em álbuns depositados no setor de iconografia da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

⁷²³ No álbum “Recordações da Campanha do Paraguay” citado na nota acima, esta fotografia consta impressa em sépia em tamanho 10 x 14 cm, colada sobre cartão-suporte de 15x23 cm, acompanhada da legenda “Quartel General do exmo. Sr. Marquês de Caxias em Tuyu-Cué”. Identificada individualmente no AH/MHN pela matrícula GPfa2.7 028.147.

⁷²⁴ O álbum “Lembrança do Paraguay”, montado em formato 24,5 x 34, 5 cm, composto por 54 fotos de tamanhos e autoria variados, pode ser acessado em: <http://acervo.bndigital.bn.br/sophia/index.asp?codigo_sophia=43416>. Acesso em 28 de fev. de 2019.

⁷²⁵ O álbum aparece no Catálogo da Exposição Geral de História do Brasil sob a seguinte descrição, na entrada de número 17634: “Assuntos da Guerra do Paraguay. Série factícia de 54 estampas phg. Por Anon [Em algumas, consta a subscrição do Trebbi & Cia] S. D. Coleção Barão Homem de Mello.” Relacionamos essa entrada ao álbum atualmente denominado “Lembranças do Paraguay”, sob guarda do setor de iconografia da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, a partir da descrição das fotografias que o compõem. Destacamos, ainda, o adjetivo que acompanha a denominação do álbum, atribuído como “factício”, asseverando o sentido de verdade factual que era reservado à fotografia nesse momento.

⁷²⁶ Para uma análise sobre a materialidade da fotografia nas coleções sobre a guerra do Paraguai, ver: Díaz-Duhalde, S. (2012) *Cultura Visual y Cultura Material: Circulación y consumo de objetos fotográficos durante la Guerra contra el Paraguay (1864-1870)* En *Memoria Académica*. Disponível em: <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.1832/ev.1832.pdf>. Acesso em 28 de fev. de 2019.

autoria das fotos era mais comumente assinalada por uma marca impressa no cartão de suporte ou pelo uso de carimbo no verso, indicando o estúdio ou oficina fotográfica de origem. A assinatura sobre a imagem indica, entre outros, a participação do autor no processo de impressão daquela cópia específica. Com isso, Carlos César aproxima o sentido de autoria da fotografia ao que é essencial às ditas obras únicas, ou seja, frutos de processos não mecânicos de reprodução, como o desenho. Uma diferença não menor, porém, é indicada pela assinatura conjunta⁷²⁷. O mesmo trabalho é creditado a dois nomes, destacando a ação em equipe imperativa à técnica fotográfica nesse momento, em que era exigida agilidade na manipulação dos equipamentos e dos elementos químicos envolvidos no processo de captação da imagem. Por sua vez, a assinatura de Methfessel sobre um registro pessoal, de que não se previa circulação autônoma, denota a necessidade de afirmar a autoria desse desenho em específico que, por semelhança formal, remetia a outra imagem já conhecida. As assinaturas em um e em outro caso funcionam, dessa forma, como um jogo de espelhos, em que a similitude resulta, paradoxalmente, da inversão de sentido em relação ao referente.

Imagem 124 (detalhe)

Imagem 125 (detalhe)

Esse modo de replicação da imagem fotográfica, que cita de maneira literal o suporte em sua forma usual de circulação, será repetido outras duas vezes no caderno, como dissemos, o que não permite concluir que se trate de um padrão. O desenho abaixo apresenta outro feitio de mobilização de um modelo fotográfico para a composição do desenho. Novamente, nesse caso, a fotografia em questão é de autoria de Carlos César e pode ser encontrada em diferentes formatos em reproduções de época⁷²⁸.

⁷²⁷ A inscrição manuscrita é composta por dois nomes que supomos tratar-se de “Forni y Cesar”, referência a Agostini Forni e Carlos César, dois fotógrafos cuja atuação na Guerra do Paraguai é conhecida e documentada.

⁷²⁸ Além da impressão que consta no já referenciado álbum “Lembranças do Paraguai”, que aparece reproduzida abaixo, essa fotografia pode ser encontrada no também já citado álbum “Recordações da campanha do Paraguai”,

Imagem 126: La morada del consejo de S. E. el Gal. Caxias em Tuyu-Cuê (A. Methfessel, *Krieg in Paraguay*. 1868)

Imagem 127: Morada do Cons. Dias da Motta Sec. Do Gen. Em Chefe Marquês de Caxias em Tuy-Cuê. (Fotografia, impressa sobre papel albuminado)

O desenho de Methfessel, à esquerda, foi feito em grafite e aguada de nanquim e ocupa uma mancha de aproximados 20,5 x 16,5 cm. Ele não parece finalizado, o que se sugere pela árvore à direita, apenas esboçada, e pela moldura riscada sutilmente. No restante, foi bem trabalhado em detalhes. O destaque se dá à inversão da pose dos personagens. A repetição do gesto *sui generis* do homem que apoia o corpo com um braço enquanto leva o outro à cintura evidencia a citação ao registro fotográfico que lhe serviu de base, do qual não tenciona, portanto, se afastar. Ao mesmo tempo, o deslocamento da pose displicente para o personagem que, além de mais jovem e franzino, parece, pelo traje, tratar-se um subordinado, provoca outra tensão na organização do grupo, resultando em uma imagem distinta. A terceira personagem, à esquerda da foto, que teve seus traços borrados denunciando seu movimento durante a exposição, foi excluída da composição de Methfessel.⁷²⁹

Cabe ainda, aqui, atentar para as mudanças na legenda que acompanham as diferentes apresentações da imagem. Methfessel descreve a casa como moradia do conselho de Caxias, sem individualizar a referência. Dessa forma, todos os presentes na cena são igualmente identificados como parte do coletivo que deve constituir o “conselho” do comandante em chefe. A diferença, ainda que sutil, acompanha a alteração de sentido gerada pela mudança no

em impressão de 2ª geração, p&b tamanho 10x 16cm, acompanhada da legenda “Rancho do secretário do Exmo. Sr. Marquês, o sr. Coronel Dias da Motta, Tuyu-Cuê”; e no álbum “Retratos e vistas do Paraguay”, em formato carte-de-visite 5,2 x 8,1 cm com a legenda “Casa do Conselheiro Dias da Motta em Tuyu-Cuê”. Esse último álbum compõe o acervo iconográfico da Biblioteca Nacional e pode ser acessado em: <http://acervo.bndigital.bn.br/sophia/index.asp?codigo_sophia=38641>. Acesso 28 de fev. de 2019.

⁷²⁹ Vale lembrar aqui que essa fotografia aparece em uma composição impressa na revista *Semana Ilustrada*, de 25 de outubro de 1868, em que os dois personagens à esquerda foram suprimidos, de forma que o homem apoiado na porta ganha ainda mais destaque. A supressão não opera, portanto, uma alteração de sentido da imagem, como propomos que houve com a inversão do gestual observada no desenho de Methfessel.

desenho, que deslocou o protagonista na imagem. Já as fotografias creditam a cena a partir da identificação de um conselheiro nominado, o Coronel Dias da Motta, a quem se supõe tratar-se do senhor de quepe, casaca de punhos e botas altas que aparece em frente à porta. Dessa forma, a legenda reforça o destaque individual condizente com a imagem fotográfica.

3.3 “*Álbum Methfessel: Escenas de la Guerra del Paraguay*”: do caderno de esboços à reprodução litográfica

Até aqui, nos detivemos em analisar o caderno de esboços de Alfred Methfessel, produzido durante os deslocamentos do autor junto às tropas aliadas entre 1868 e 1869. A partir de agora, voltaremos às litografias expostas na Biblioteca Nacional em 1881, que são, em grande parte, fruto desse exercício de registro em primeira pessoa.

No *Catálogo*, Methfessel é citado como autor de uma “série de 25 estampas sobre assuntos da Guerra do Paraguai”, em litografias feitas pela oficina Pelvilain. Trata-se de, pelo menos, uma parte do conjunto de pranchas litográficas comercializadas a partir de Buenos Aires, entre os anos de 1869 e 1871, sob o título *Álbum Methfessel: Escenas de la Guerra del Paraguay*. Não foi possível nesta pesquisa precisar o formato completo do referido álbum. Esse material é hoje bastante raro e só conseguimos encontrá-lo, em parte, na pesquisa que fizemos junto à Biblioteca Nacional de Asunción, no Paraguai, além do exemplar pertencente à Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, citado no catálogo de 1881⁷³⁰.

A dificuldade em encontrar cópias dessas litografias leva à suposição de que a tiragem não tenha sido grande à época. Por outro lado, em algumas das pranchas consultadas, há uma notação que as identifica como parte da “2ª série”, o que indica que houve ao menos uma reimpressão.

⁷³⁰ O exemplar do *Álbum Methfessel* que pertence ao acervo da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro estava sob “tratamento técnico” e, portanto, indisponível à consulta, quando tentamos acessá-lo ao longo desta pesquisa. Os únicos exemplares originais que pudemos consultar durante a pesquisa, realizada junto a instituições públicas na Argentina, Uruguai e Paraguai, além do Brasil, pertencem à Biblioteca Nacional do Paraguai e conformam um conjunto incompleto de 11 litografias, que compõem a Coleção Enrique Solano Lopez, do setor de iconografia da Biblioteca Nacional de Asunción. A Biblioteca Nacional Mariano Moreno, da Argentina, possui exemplares de algumas pranchas, mas não disponibiliza o acesso à pesquisa nem à digitalização, dada a condição imprópria do material. Soubemos da existência de um conjunto supostamente completo do “*Álbum Methfessel*” em uma coleção particular de Buenos Aires, à qual não conseguimos acesso. Para a presente análise, além das pranchas acessadas presencialmente na Biblioteca de Assunção, recorreremos a imagens que conhecemos apenas por reproduções. Nesses casos, que são destacados nas legendas, limitamo-nos ao exame do conteúdo representativo, sem fazer referência à materialidade das pranchas litográficas.

Jules Pelvilain (1813-1871), dono da oficina que produziu o álbum, era um litógrafo francês, que iniciou suas atividades profissionais em Paris, no ano de 1837⁷³¹. Antes de se fixar em Buenos Aires, na década de 1850, Pelvilain e sua esposa passaram pelo Rio de Janeiro, onde geriram uma oficina litográfica entre os anos de 1843 e 1845⁷³².

Na capital argentina, Pelvilain prosperou como litógrafo. Em 1864, sua oficina produziu o *Album Pallière: Escenas Americanas*, composto por 52 litografias, feitas a partir de obras de Jean León Pallière (1823-1887)⁷³³. Essencialmente voltado a cenas de gênero, retratando aspectos do cotidiano de populares, notadamente os costumes dos gaúchos argentinos, o que se convencionou chamar de *costumbrismo*, o álbum de Pallière foi um sucesso de vendas. Na mesma linha editorial, Pelvilain publicou, também na década de 1860, litografias do artista inglês Charles Uhl, retratando vistas rurais, e de D. Dulin, com cenas urbanas da Argentina.

Durante a guerra contra o Paraguai, Pelvilain foi um dos litógrafos responsáveis pelas ilustrações do jornal *Correo del Domingo*, que fez uma cobertura ilustrada do conflito, como já comentamos no capítulo 1. Além do álbum de Methfessel, sua oficina publicou ao menos outras cinco litografias sobre a guerra, conforme se afere do *Catálogo* da exposição de 1881⁷³⁴. O autor dos desenhos que originaram essas pranchas assina com as iniciais “R.M.C”, e foi identificado no catálogo como sendo, provavelmente, Rafael Mendes de Carvalho (1817-1870). Mendes de Carvalho era brasileiro, oriundo da Academia de Belas Artes, onde foi discípulo de Manoel Araújo Porto-Alegre. Uma carta endereçada ao então Marechal Osório, pedindo proteção ao pintor durante sua estadia no fronte, localizada e datada de Uruguiana, 3 de

⁷³¹ BOUQUIN, Corinne. *Dictionnaire des imprimeurs-lithographes du XIXe siècle*. Paris: École Nationale des Chartes, 2013. Disponível em: <<http://elec.enc.sorbonne.fr/imprimeurs/>>. Acesso em 28 de fev. de 2019.

⁷³² FERREIRA, Orlando da C. *Imagem e Letra*. São Paulo: Edusp, 1994. p. 389.

⁷³³ Jean Leon Pallière Grandjean Ferreira era brasileiro, filho de Arnaud Julien Pallière (1784-1862) e neto de Grandjean de Montigny (1776-1850), formado na Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro. Mudou-se para Buenos Aires em 1856. No início da década de 1860, fez uma viagem pelo interior da Argentina, do Chile e do Brasil, que resultou no referido álbum, que conta com quatro imagens brasileiras. Sobre Pallière e a viagem que originou as cenas do álbum, ver: GUTIÉRREZ, R. e SOLÁ, M. *Leon Pallière. Diario de viaje por la América del Sud*. Buenos Aires: Ed. Peuser, 1945.

⁷³⁴ Cf: *Catálogo*, 1881, Op. Cit. pp. 1481 e 1482. Entradas número: **17583**: “Bombardeio ao forte Itapirú pela esquadra brasileira em operação contra o Governo do Paraguay”, segundo R. M. C. [Raphael Mendes de Carvalho?]. Lith. por Anon. da off. de Pelvilain (Buenos Ayres). S. d. (1866); **17591**: “O vapor encouraçado “Rio de Janeiro” indo a pique por um torpedo, no Rio Paraguay”, segundo R. M. C. [Raphael Mendes de Carvalho?]. Lith. por Anon. da off. de Pelvilain. S. d. **17594**: “Tomada das trincheiras de Curusú, no Paraguay, pelo segundo corpo de exército ao mando do Exm. Barão de Porto Alegre”, segundo desenho de R. M. C. [Raphael Mendes de Carvalho?]. Lith. por Anon. da off. de Pelvilain. S. d. **17597**. “A Corveta encouraçada Brasil depois do combate com as baterias das barrancas do Curupaity, no Paraguay, do dia 22 de Setembro de 1866”, segundo R. M. C. [Raphael Mendes de Carvalho?]. Lith. por Anon. da off. de Pelvilain. S. d. (1866) **17598**. “A Canhoneira encouraçada Tamandaré depois del combate com as baterias das barrancas de Curupaity, no Paraguay, no dia 22 de Setembro de 1866”. Lith. por Anon. da off. de Pelvilain. S. d. (1866).

outubro de 1865, sugere que Mendes de Carvalho tenha viajado ao teatro da guerra, quando realizou os desenhos reproduzidos nas litografias publicadas por Pelvilain.⁷³⁵

O álbum de Methfessel, cujo título remete à bem-sucedida publicação de Pallière, deve ser entendido nesse contexto, de um mercado de estampas em plena expansão, agenciado por um litógrafo atento à atuação de artistas estrangeiros em Buenos Aires e ao potencial editorial de cenas de gênero e de imagens da Guerra do Paraguai.

Com pequenas variações, as pranchas litográficas medem 22 x 35 cm, com margens de 2,5 a 5 cm conformando uma moldura no entorno do desenho. O título ou legenda aparece impresso na parte baixa da folha, centralizado. Junto à imagem, que às vezes conta com a assinatura manuscrita de Methfessel no canto inferior direito, são creditados, à esquerda, a autoria do desenho, através da inscrição “A. Methfessel del.”, e à direita, a oficina responsável pela transposição à pedra litográfica e impressão, “Lit. Pelvilain”, como no exemplo abaixo.

Imagem 128: Humaytá del lado Paso-Pucu (A. Methfessel. Lit. Pelvilain. s/d. 35x22 cm. Acervo da Biblioteca Nacional del Paraguay. Col. Enrique Solano Lopez).

Quanto aos motivos expressos nos títulos das 25 pranchas citadas no catálogo de 1881⁷³⁶, agrupamos, para fim de análise, em cinco categorias: cenas de cotidiano das tropas (7); cenas de

⁷³⁵ A carta está depositada junto à Coleção General Osório no arquivo do Instituto Histórico e Geográfico do Brasil (IHGB), identificada pela matrícula DL 251.034. A ida do pintor Mendes de Carvalho ao fronte é um episódio que merece um estudo detido, ainda por fazer. Orlando Ferreira aventa que Pelvilain e Mendes de Carvalho tenham se conhecido durante a passagem do litógrafo pelo Brasil, na década de 1840, motivo pelo qual o pintor carioca teria publicado seus desenhos sobre a guerra por uma oficina de Buenos Aires (FERREIRA, 1994, Op. Cit. p. 389).

batalha (5); vistas de estruturas militares (5); vistas de Assunção após a conquista aliada (5); retratos de “tipos” (3)⁷³⁷.

3.3.1 Cenas de cotidiano: os bastidores da guerra

É significativo que a maior parte dos desenhos que conformam o álbum de litografias se referem a cenas do cotidiano das tropas. Impresso após o término da guerra, aquele conjunto de imagens não se prestava a informar sobre os acontecimentos, como a imprensa ilustrada buscou fazer ao longo do conflito, conforme analisado no capítulo 1. Os resultados das batalhas e das manobras militares já eram de pleno conhecimento público. As imagens ali apresentadas deveriam, antes, atender à curiosidade de uma audiência que acompanhou a guerra atentamente, mas à distância, que já sabia dos gestos de heroísmos dos oficiais, mas não conhecia as atividades cotidianas desenvolvidas nos intervalos entre as batalhas. Desconhecia detalhes da paisagem e o cenário dos acampamentos sob os quais as tropas passaram a maior parte do tempo em solo estrangeiro.

Em várias litografias, Methfessel demonstra atenção ao público a que o álbum se destinava, fazendo claras referências à ação das tropas argentinas, a quem acompanhava mais de perto, e não perdendo oportunidade de inserir a bandeira daquele país sempre que fosse pertinente. Porém, no período a que creditamos a presença de Methfessel no Paraguai, a partir de meados de 1868, Bartolomé Mitre, presidente argentino que comandou os exércitos aliados desde a

⁷³⁶ *Catálogo da Exposição de História do Brasil*, 1881. Op. Cit. Tomo 2. Pp.1485-6. Entrada **17633**: Série de 25 estampas sobre assuntos da Guerra do Paraguai, lith. por A. Methfessel, na offc. de Pelvilain, de Buenos Ayres: 1) “Em marcha” (O Exército aliado); 2) “Paraguaios emboscados”; 3) “Muito bom tempo” (Dois soldados paraguayos à beira d’água, um dos quais pescando); “Muito mal tempo” (uma sentinela paraguaia abrigada da chuva ao pé de uma árvore). Em uma só folha; 4) “El cuartel general Brasil em Tuyuti”; 5) “El cuartel de S. E. el General B. Mitre em Tuyuti”; 6) “Salida de la armada Brasileira de Tuyuti” (Partida do exército brasileiro de Tuyuti); 7) “Um passo entre Tuyuti y Curupayti (Linea Negra) ou “Vista da represa d’água no Sauce”; 8) “Entre Tuyuti y Curupayti. El Mangrullo ó Mirador. Casamata de los paraguayos” ou “Mangrullo do Passo Tanymbú”; 9) “El rio Paraguay em Curupayti”; 10) “Provedurias em Curupaity”; 11) “Humaitá, del lado Paso-Pucú”; 12) “La bateria de Londres, Humaitá”; 13) “El interior de la de la Iglesia de Humaytá” (depois da tomada da praça); 14) “Las bocas del lobo en el Paso-Pucú”; 15) “30 Dezembro 1868. La Angostura”. 16) “La Gloriosa caballeria del General Osório em la Batalla de la Villeta”; 17) “Iglesia de la Villeta. (Hospital de los paraguayos heridos)”; 18) “La Loma Valentina”; 19) “Vila la Legión Militar! Toma de la Loma Valentina por los aliados. El 27 Diciembre 1868”; 20) “Retrato de los prisioneros paraguayos tomados em la Loma Valentina”; 21) “La Asuncion”; 22) “El puerto de la Asuncion”; 23) “El Palácio nuevo en la Asuncion”; 24) “La Estacion del Ferro Carril em la Asuncion”; 25) “Naranjales en los alrededores de la Asuncion. (Laranjaes nos arredores de Assunção)”.

⁷³⁷ Buscamos reunir a maior quantidade possível de reproduções das litografias de Methfessel para a presente análise, de forma que, enquanto os juízos sobre a materialidade da obra se limitarão às onze pranchas que encontramos na Biblioteca de Assunção, reproduções secundárias serão mobilizadas em argumentos sobre o conteúdo expresso pelo desenho. A procedência das imagens será discriminada nas legendas que lhes acompanham.

assinatura do tratado da Tríplice Aliança, em 1865, já havia retornado a Buenos Aires. As forças aliadas passaram às ordens de Caxias em 14 de janeiro de 1868, quando Mitre deixou o posto a fim de gerir uma crise interna de seu país.

O álbum precisava registrar a presença do presidente Mitre na guerra. Para sanar essa ausência, sem perder o sentido testemunhal que acompanha o conjunto de imagens, Methfessel recorreu a uma fotografia, desta vez de autoria do estúdio uruguaio, Bate y Cia., para compor o desenho em que apresenta o “General Mitre em seu quartel em Tuyuti”, segundo informa a legenda impressa na prancha litográfica.

No desenho de Methfessel, Mitre aparece ao centro, em plano médio, à direita de outro homem que posa ao seu lado. Ao fundo, há uma construção circular, que parece feita de palha, de onde se estende uma cobertura improvisada, que abriga animais e apetrechos de campo. No terço vertical esquerdo, uma árvore frondosa faz sombra sobre a casa e sobre um cavalo amarrado a ela, apresentado de perfil. Mais ao fundo, um homem de pilcha⁷³⁸, montado sobre um cavalo a galope, completa a cena.

Imagem 129: El cuartel de S. E. el General B. Mitre em Tuyuti (A. Methfessel. Lit. Pelvilain. s/d. 35x22 cm. Acervo da Biblioteca Nacional del Paraguay. Col. Enrique Solano Lopez).

Imagem 130: Fotografia Bate y Cia.

A fotografia de Bate y Cia. data de 1866 e compôs o segundo álbum de imagens da guerra comercializado pelo estúdio, a partir de Montevideu.⁷³⁹ Nela, Mitre posa ao lado de ao menos

⁷³⁸ Indumentária tradicional do gaúcho, habitante da região dos Pampas, que abarca sul do Brasil, Argentina e Uruguai. Resulta de influências históricas variadas e é voltada a atender as demandas do trabalho de montaria no campo. Consiste, tradicionalmente, na versão masculina, em calça ao estilo bombacha, lenço no pescoço, poncho ou pala sobre o torso, botas de montaria e chapéu de couro de aba larga.

⁷³⁹ CUARTEROLO, M. A. *Soldados de la memória*. Buenos Aires: Editorial Planeta Argentina, 2000, p. 26.

cinco homens, que sabemos compor seu Estado Maior, e aparece centralizado, junto a um deles, entre uma árvore e uma construção regular de palha. Dois cavalos aparecem próximos à margem esquerda, um dos quais de perfil, sob a árvore de copa larga que determina os limites do enquadramento feito pelo fotógrafo.

Methfessel criou uma nova composição a partir da foto, mobilizando os elementos a seu gosto, mas mantendo indícios que remetem à fonte, o que se verifica principalmente no conjunto formado pelos dois personagens que ele recorta do grupo maior, e no cavalo amarrado sob a árvore, a que apenas inverteu o perfil. Em seu desenho, o artista suíço organizou a cena, destacando a hierarquia militar e garantindo mais ordem ao acampamento. O dado curioso, nesse caso, refere-se à construção que representa o quartel general de Mitre. A casa de formato circular como desenhada por Methfessel não aparece em nenhum outro registro de acampamentos da guerra, e nem remete a construções típicas do interior paraguaio. Para essa criação, o artista parece ter buscado referências mais longínquas, nos registros de viajantes que retrataram malocas e habitações indígenas da região amazônica, como nos exemplos abaixo.

Imagem 129 (detalhe)

Imagem 131: Maloca. Habitação dos índios Ticunas (A. Frisch, Fotografia, 1867)

Imagem 132: Habitação dos Apiacas no Juruena (H. Florence. Litografia)

A intenção de realizar uma crônica ilustrada dos bastidores da guerra se demonstra na prancha intitulada *Salida de la armada brasileira de Tuyuti* (Imagem 133). No seu sentido narrativo, a litografia remete ao desenho analisado mais acima, sobre o momento de embarque das tropas brasileiras para a travessia do Rio Paraguai (imagem 119).

Imagem 133: Salida de la Armada Brasileira de Tuyuti (A. Methfessel. Lit. Pelvilain. s/d. 35x22 cm. Acervo da Biblioteca Nacional del Paraguay. Col. Enrique Solano Lopez)

O grupo de pessoas em primeiro plano tem parte do corpo cortado pelo enquadramento, o que afasta a ideia de pose ou composição idealizada. No centro da imagem aparecem, com destaque, duas mulheres. Uma delas encara o artista, ou o espectador, em recurso que rompe os limites do desenho. Vestida em trajes simples, leva na cabeça um *bonet* igual aos dos soldados. A falta desse acessório na cabeça do homem que aparece abaixado, mexendo na mochila, bem próximo a ela, sugere o empréstimo do chapéu, e a cumplicidade do casal. A outra mulher está representada de perfil, com feições indígenas bem marcadas. A saia remendada e a trouxa que leva à cabeça, encimada por um insólito papagaio, não ofuscam a elegância de sua postura, reforçada pelo leque com que se refresca.

Junto a elas, outros dois soldados, além daquele de cócoras, são representados de costas, carregados com suas mochilas e baionetas enquanto parecem receber instruções de um oficial, identificado pelo traje. Em plano médio, várias figuras a cavalo aguardam a ordem de seguir em marcha, cuja direção é anunciada pelo homem representado de costas, que aponta para a direita. Os cavalos em escorço denotam a destreza do artista na aplicação da perspectiva.

Nos planos mais afastados, ocupando a vasta planície até uma distância que não se pode alcançar a olho nu, um sem número de homens perfilados entre carroças e canhões contrasta, pela organização quase geométrica, com os personagens em atitude mais displicente dos primeiros planos. É na parte baixa da planície que reside o motivo militar por excelência, o que faz com que o desenho de Methfessel resulte em uma inversão do ponto de vista adotado pelo artista, interessado no avesso da guerra.

As mulheres carregadas de apetrechos informam sua condição de acompanhantes das tropas no momento em que era desfeito o acampamento de Tuiuti. O exército aliado ocupou esse sítio por cerca de um ano e meio e se constituiu em uma cidade temporária. O fim do acampamento de Tuiuti marca, como já dissemos, o início da segunda ofensiva aliada sobre o território paraguaio, na marcha que seguiria rumo a Assunção, e que foi acompanhada por Methfessel. Representando um evento posterior, que remete a fins de 1868, uma prancha retratando a vista de uma igreja que servia como hospital para os paraguaios feridos destaca, mais uma vez, a presença de mulheres nos bastidores da guerra.

Imagem 134: Iglesia de Villeta convertida en hospital de sangre paraguayo (A. Methfessel)

A composição final foi criada a partir de um esboço registrado pelo artista em seu caderno, quando de sua passagem pela localidade de Villeta, situada na beira do rio Paraguai, distante 30 quilômetros de Assunção.

Imagem 135: Iglesia y hospital para los paraguayos - Villeta (A. Methfessel, *Krieg in Paraguay*. 1868)

No desenho do caderno, Methfessel concentrou a atenção na descrição da igreja, avariada como resultado das batalhas ocorridas naquele local. A construção foi transposta à litografia de maneira quase literal, indicando a preocupação com a verossimilhança do cenário representado. Na versão impressa, porém, o entorno ganhou mais personagens e detalhamento de elementos, o que indica a liberdade criativa na composição da cena.

Os paraguaios, em muito maior número, são identificados pelo torso nu, vestidos apenas com um chiripa⁷⁴⁰ e levando um quepe à cabeça, o que se configura uma convenção de época para representação do exército de López. A precariedade da vestimenta, além de indicar a penúria a que foram submetidos frente à sucessão de derrotas, servia à construção visual do discurso oficial da Tríplice Aliança, que justificava o intento bélico como uma luta da civilização contra a barbárie⁷⁴¹.

Vários paraguaios aparecem sentados no chão no centro da imagem, conversando de maneira descontraída. Mais próximo à margem inferior da folha, no centro, dois homens de muletas, indicando que estavam feridos, caminham ao lado de uma mulher e uma criança. Próximo a esse grupo, um paraguaio aparece ajoelhado no chão, com uma mão estendida em direção a homens bem vestidos, representando membros do exército aliado, o que sugere um gesto de mendicância, que é replicado na mesma linha vertical em um plano mais afastado. Próximo à margem esquerda, um paraguaio, de costas, conversa com três homens de quem se diferencia pelo traje, em uma postura altiva que não sugere subordinação. Mais ao fundo, um casal aparece de mãos dadas, em uma demonstração do afeto que sobrevive às agruras do entorno.

A presença de mulheres no teatro da guerra é fato conhecido, ainda que tratado com desinteresse pela historiografia militar⁷⁴². Mulheres brasileiras acompanhavam seus maridos por opção ou falta dela, já que muitas ficariam desassistidas sem o provento do cônjuge. As paraguaias, além de se somar aos exércitos de seu país, às vezes se uniam às tropas aliadas como

⁷⁴⁰Chiripa é uma vestimenta típica dos gaúchos na região do Prata, que consiste em um pano sem costura enrolado na cintura e perpassado entre as pernas, finalizado com uma amarração e usado sobre a bombacha. Durante a guerra, a escassez de tecidos que atingiu o Paraguai fez desse recurso muitas vezes a única vestimenta disponível às tropas. Além da denúncia do pauperismo que afligia a população local, é mister notar o índice de estranhamento e exotismo que essa vestimenta ganha pelos olhos de artistas estrangeiros, como Methfessel.

⁷⁴¹ Cf. LIMA Jr.; SCHWARCZ e STUMPF. *A batalha do Avaí: a beleza da barbárie*. Rio de Janeiro: Editora Sextante, 2013. pp. 59-64.

⁷⁴² Sobre a participação feminina na Guerra do Paraguai, ver: DOURADO, Maria Teresa G. *Mulheres comuns, senhoras respeitáveis: a presença feminina na Guerra do Paraguai*. Dissertação de Mestrado. Campo Grande, UFMS, 2005. FLORES, Hilda H. *Mulheres na Guerra do Paraguai*. Porto Alegre: Edipucrs, 2010. SILVA, Alberto M. R. *La noche de las kygua vera: la mujer y la reconstrucción de la identidad nacional en la posguerra de la Triple Alianza (1867-1904)*. Asunción: Intercontinental Editora, 2010.

última alternativa de sobrevivência, frente à terra arrasada que seguia o roteiro do conflito. Nesse desenho em especial, Methfessel mostra mulheres paraguaias junto aos seus, ainda que feridos, o que se pode considerar uma visão otimista, ou antes, idealizada. Em um contexto de morte e sofrimento, a sobrevivência dos vínculos de afeto representada no desenho aparece como uma flor no pântano. A violência da guerra protagonizada por homens atingia sobremaneira as mulheres. Silenciadas nas imagens grandiloquentes das batalhas, sua presença emerge no registro desprezioso dos momentos de intervalo registrados pelo artista suíço.

Methfessel costurou, nessa cena, os elementos narrativos de forma a resultar em uma composição que equilibra a denúncia do pauperismo e sofrimento imposto à população paraguaia, com a afirmação de um tratamento humanitário por parte do Exército Aliado. Dessa forma, denota a intenção de afirmar a superioridade militar e civilizacional das forças da Tríplice Aliança. A começar pelo hospital improvisado, que o artista destacou, pela correção da legenda anotada no caderno, tratar-se de um espaço gerido pelos aliados e destinado especialmente “aos paraguaios”, em sentido diferente do que teria a simples referência a um hospital “dos paraguaios”, como havia escrito inicialmente.

A presença de mulheres e crianças e a livre circulação dos homens naquele espaço indicam que, ainda que sejam prisioneiros de guerra, os paraguaios não estão confinados ou sofrendo privações além daquelas inerentes ao conflito. A tropa de mulas carregadas junto à margem direita sugere a chegada de suprimentos àquele local. Curioso, por fim, perceber as estacas que sustentam a igreja avariada pelas bombas aliadas, replicadas nas muletas que apoiam os paraguaios feridos. Ambos insistem, apesar das adversidades, em manter-se em pé, erguidos pelas suas próprias forças.

3.3.2 Cenas de batalha

As cenas de batalhas desenhadas por Methfessel não se afastam, no sentido geral, daquelas que retratam situações cotidianas. O artista evita os oficiais ou o gesto heroico nos seus enquadramentos, não recorre à vista panorâmica para apresentar a contenda em seu turbilhão. Boa parte dessas composições é criada de forma a sugerir um ponto de vista ao nível do chão, aproximando o artista e o espectador do evento. Dessa forma, os primeiros planos se destacam, concentrando a ação, e a profundidade da cena é limitada pela visibilidade permitida à posição sugerida. O momento captado parece, em alguns casos, quase aleatório, o que reforça o sentido testemunhal que pretende afirmar.

Imagem 136: La caballeria gloriosa del Gal. Osósio (A. Methfessel)

Como consequência, as cenas resultam, muitas vezes, desordenadas, de forma que nem sempre fica claro quem está atacando ou se defendendo. Como no caso da imagem acima, cujo título parece guardar certa ironia. O desenho voltado a registrar a ação de “La caballeria gloriosa del Gen. Osório” apresenta em primeiro plano animais desorientados, desmontados de seus cavaleiros. No centro da imagem, um amontoado quase disforme reúne corpos agonizantes de ao menos um cavalo, um paraguaio e um soldado do exército aliado, caídos ao chão. Nesse mesmo ponto, ao fundo, um paraguaio aparece de costas, montado em um cavalo representado em escorço, preparando o golpe a ser desferido contra um aliado que avança em sua direção, no grupamento que conforma o ponto de tensão da cena. Entre os dois homens em montarias, há um paraguaio de pé que desequilibra o iminente duelo, sugerindo um desfecho desfavorável ao aliado.

Do corpo quase nu que jaz estendido próximo à margem direita, coberto apenas com um tecido amarrado à cintura que indica tratar-se de um paraguaio, uma linha diagonal conduz o olhar à bandeira do Brasil, pouco nítida por trás da fumaça e da poeira que dominam a atmosfera em plano afastado. O ponto de vista ao nível do chão faz com que a metade alta da folha seja toda reservada ao céu, coberto por uma fumaça densa que limita a visibilidade dos planos afastados.

A litografia intitulada “Las bocas del lobo em Paso-Pucú” (Imagem 137) faz referência à uma temida engenhosidade paraguaia, que consistia em cavar e camuflar fossos cheios de hastes

pontiagudas que vitimavam as linhas de frente dos ataques aliados. A armadilha destacada no título aparece apenas sugerida no buraco em primeiro plano próximo à margem direita.

Imagem 137: Las bocas del lobo em Paso-Pucú (A. Methfessel. Lit. Pelvilain. s/d. 35x22 cm. Acervo da Biblioteca Nacional del Paraguay. Col. Enrique Solano Lopez)

A cena apresenta o avanço da cavalaria argentina, identificada pela pilcha e outros apetrechos, como a boleadeira⁷⁴³ presa nas ancas do cavalo no centro da imagem. A tropa ocupa cerca de $\frac{3}{4}$ do espaço compositivo e só encontra o inimigo quase fora da cena, junto à margem esquerda. Nesse embate, os poucos paraguaios que aparecem não têm o torso desnudo. A não ser pelo chiripa e pelo quepe característico, seria difícil discernir quem é quem nesse confronto em que há mortos, mas não há heróis.

A série de batalhas denominada Lomas Valentinas, que marca o fim da “Dezembrada” e do último foco de resistência paraguaia frente à conquista de Assunção pelos aliados, sobre o que já falamos acima, guarda um dos momentos destacados da atuação das forças armadas argentinas na guerra do Paraguai. No dia 22 de dezembro de 1868, enquanto as tropas brasileiras se reorganizavam na retaguarda após um revés ofensivo, os exércitos uruguaio e argentino avançaram sobre o reduto paraguaio, o que foi decisivo para a conquista definitiva daquele ponto, concretizada poucos dias mais tarde, em 27 de dezembro.

⁷⁴³ Apetrecho utilizado para caça e pastoreio do gado bravio na região do Pampa. Espécie de funda, consiste em uma corda de couro em cujas extremidades são colocadas duas pesadas esferas, de forma que quando lançadas em direção às patas do animal, se enrolam nelas causando a queda e posterior domínio.

No álbum de Methfessel há duas litografias que retratam as batalhas de Lomas Valentinas. Uma delas resulta do esboço analisado acima (imagem 122), em que o artista ressaltou a posição que ocupava enquanto tomava seus apontamentos. A única imagem que encontramos dessa litografia foi como ilustração do livro de Albert Amerlan, que como já dissemos, reproduziu em suas páginas as mesmas matrizes que compõem o álbum impresso por Pelvilain, porém com perda de definição e detalhamento, dada a natureza do formato.

Imagem 138: Bosquejos de la Guerra del Paraguay
(Reproduzido de A. Amerlan, 1904)

Imagem 122: Loma Valentina (A. Methfessel)

É curioso perceber como os vários elementos da batalha descritos em palavras no esboço desaparecem na paisagem que domina a percepção da cena. Fiel ao ponto de vista anotado, o artista representou as tropas argentinas irrompendo da margem inferior direita, em movimento de avanço rumo ao confronto, que se desenrola ao longe. A distância segura em que se mantém, a partir de um ponto elevado, que propicia uma visão panorâmica, resulta em uma vista do cenário sobre o qual aquele episódio se desenrolou, mais do que uma cena de batalha propriamente, como o esboço sugeria. A legenda que lhe acompanha reforça esse sentido, ao fazer menção exclusiva à “Loma Valentina”, que é o nome do morro ali representado.

É tentador inferir que o homem de costas em primeiro plano montado a cavalo, escoltado por um soldado desgarrado do grupo, seja um autorretrato do pintor, dada a coincidência com a localização em que assinalou sua presença no esboço do caderno. A baixa definição da imagem impressa no livro não deixa, porém, visíveis os detalhes que acompanham essa figura e que poderiam dar mais pistas sobre isso.

Para celebrar o feito das armas argentinas em Lomas Valentinas, Methfessel criou uma cena que difere das imagens de batalha analisadas até aqui, desde a apresentação da prancha litográfica, cujo título, autocelebrativo, é, de maneira pouco usual, grande e ornado.

Imagem 139: Viva la Legion Militar! Toma de la Loma Valentina por los aliados. (A. Methfessel. Lit. Pelvilain. s/d. 35x22 cm. Acervo da Biblioteca Nacional del Paraguay. Col. Enrique Solano Lopez)

Nesse desenho, Methfessel se aproxima dos esquemas representativos clássicos de batalhas, de convenção pictórica, conforme analisados na parte 1.11, ao utilizar tópicos como a bandeira em destaque próxima à margem esquerda, os mortos espalhados na parte baixa da composição, um núcleo de ação centralizado bem marcado em primeiro plano, seguido de várias outras narrativas visíveis em planos afastados.

O desenho estruturado de forma a exaltar as glórias nacionais, guarda, porém, em detalhes nem tão sutis, o tom crítico que escorre de algumas de suas composições, como vimos até aqui. O paraguaio rendido no centro da imagem é representado de costas, evidenciando as espaldas em relevo. A faca que leva presa à cintura, porém, em contraponto à sua magreza, impede uma percepção de fragilidade dessa figura e deixa em aberto uma possível reviravolta na cena em suspenso. Ainda que a vantagem argentina seja evidente, pela posição defensiva dos paraguaios, que são também os únicos representados mortos, há homens ao chão de um e outro lado. A violência crua da guerra se faz perceber no gesto do soldado argentino que arma o golpe contra um franzino e ajoelhado paraguaio, a quem aponta a lança da baioneta, já sem munição. Um soldado paraguaio em primeiríssimo plano junto à margem direita, caminha para fora da cena, o que poderia ser lido como um gesto de covardia, não fosse o olhar desolado, antes do que assustado, que lança ao episódio do qual busca se afastar.

3.3.3 Estruturas militares e vistas de Assunção

Vistas das estruturas internas da fortaleza de Humaitá e da cidade de Assunção, depois de dominadas pelos aliados, conformam uma parte significativa da iconografia da Guerra do Paraguai. As ruínas da igreja de Humaitá e a bateria de canhões “Londres”, fotografadas por Carlos César, tornaram-se imagens icônicas do conflito. Assim como o Palácio de López, em Assunção, com a torre avariada pelas bombas e as bancadas repletas de soldados brasileiros. Trata-se de imagens poderosas, que atestavam a capitulação paraguaia no âmbito militar, simbolizada pela queda da fortaleza de Humaitá, que era até então considerada inexpugnável, e no âmbito político, com o domínio estrangeiro sobre a capital do país, demonstrado pela ocupação do palácio recém-construído por López.

Esses mesmos locais foram representados em diferentes suportes, por diversos artistas, no mesmo período. Como vimos no capítulo 1, por exemplo, o pintor Victor Meirelles desenhou uma vista da igreja de Humaitá, do natural, a partir de um ângulo muito parecido àquele registrado na fotografia de Carlos César que, por sua vez, circulou em formato de *carte-de-visite*, além de ser reproduzida através de outras técnicas, como a litografia, estampando páginas da imprensa ilustrada, ao lado do desenho de Meirelles.

No álbum de litografias de Methfessel, há vistas inéditas do interior da fortaleza de Humaitá e de Assunção, indicando que essas seriam fruto da observação direta do artista. E há também versões idênticas ou semelhantes de vistas fotográficas já conhecidas pelo público a quem o álbum se destinava.

No seu retrato da bateria de canhões “Londres” em Humaitá, Methfessel criou uma cena bucólica. Três soldados em primeiro plano à direita da imagem aparentam estar em clima de descontração. Enquanto os dois em pé conversam, o terceiro descansa, sentado na grama à beira do Rio Paraguai. Na mesma linha vertical, em plano afastado, a bandeira da argentina aparece hasteada, próxima de uma árvore.

Imagem 140: La Bateria de Londres. Humaytá (A. Methfessel. Lit. Pelvilain. s/d. 35x22 cm. Acervo da Biblioteca Nacional del Paraguay. Col. Enrique Solano Lopez)

Do barranco de terra entre o rio e a casamata despontam dois pés de salgueiro-chorão, árvore bastante comum naquela região⁷⁴⁴, que garantem um ar pitoresco à cena. A construção fortificada que abriga as 16 bocas de fogo, conhecida como “bateria Londres”, em referência ao local de origem do armamento, ocupa o centro da composição, varando do plano médio ao distante, em alinhamento horizontal. O pequeno barco à vela que navega sozinho próximo à margem esquerda completa a cena.

O desenho da bateria Londres que consta em seu caderno é bastante parecido com o desenvolvido para ilustrar o álbum. Entre eles percebem-se duas alterações substanciais: o acréscimo das figuras que animam a cena na litografia, colocadas sobre a paisagem deserta anotada no esboço; e uma mudança de ângulo, que diminuiu o terreno gramado em primeiro plano e aproximou o ponto de vista da casamata.

⁷⁴⁴ Segundo Richard Burton, álamos e salgueiros-chorão, ambas árvores exóticas, trazidas pelos colonizadores europeus, constituíam a vegetação típica das áreas ribeirinhas no Paraguai. BURTON, 1997. Op. Cit. p. 206.

Imagem 141: La bateria de Londres. Humaytá (A. Methfessel. Lit. Pelvilain. s/d. 35x22 cm. Acervo da Biblioteca Nacional del Paraguay. Col. Enrique Solano Lopez)

Essa mudança sutil de enquadramento operada entre o desenho do caderno e a versão impressa na litografia resultou em uma composição final que se distancia da apresentada na fotografia de Carlos César, como se pode perceber na montagem abaixo.

Imagem 142: Bateria Londres em Humaitá

Detalhe Imagem 141

Detalhe Imagem 140

A supressão da copa da árvore que, no desenho, invadia a cena junto à margem direita, apaga, na litografia, qualquer referência ao ponto de vista de que se valeu o fotógrafo. Na imagem de Methfessel, o rio, que quase não se deixa ver na foto, ganha protagonismo. A partir de um mesmo cenário, anotado por ângulos distintos e com o acréscimo de figuras e elementos narrativos permitidos ao desenho, o artista criou uma cena que resulta completamente distinta da vista fotográfica, sem descaracterizar o elemento central do registro, facilmente identificado em um e outro caso.

No registro que Methfessel fez do Palácio de López em seu caderno, é possível perceber as múltiplas identidades que uma imagem podia assumir, sem prejuízo de sua credibilidade ou autenticidade. Como já havíamos destacado na análise das imagens 134 e 135, sobre a igreja-hospital de Villeta, no desenho do Palácio feito no caderno, o artista deteve-se em detalhar o cenário, anotando minúcias da construção daquele ostentoso edifício que López construía para servir como residência particular.⁷⁴⁵ Elementos arquitetônicos e decorativos, que enfatizam a suntuosidade do edifício, dividem espaço com as marcas da guerra, visíveis principalmente na parte alta da torre, atingida por bombas, que resulta mutilada, sem um dos pináculos. Sobre o conjunto, a bandeira do Brasil hasteada simboliza a conquista da capital paraguaia. Em frente ao palácio, alguns vultos dão escala ao desenho e sugerem o preenchimento do espaço.

Na litografia, o palácio é transposto de forma fiel e as figuras acrescentadas ao cenário demonstram a convivência de militares com civis, em uma cidade que, aos poucos, voltava a ser habitada⁷⁴⁶. A caracterização da população local em alguns personagens, em primeiro plano, contrasta com os soldados perfilados próximos ao prédio e com o homem a cavalo que leva uma flâmula do império, o que denota a presença estrangeira entranhada naquele cotidiano.

⁷⁴⁵ A construção do palácio que Solano López fazia para seu uso pessoal iniciou em 1857 e foi concluída dez anos depois, em 1867. Projetado pelo arquiteto húngaro Francisco Morgenstern e construído sob ordens do inglês Alonso Taylor, o palácio tem um estilo eclético, em forma de “U”, com uma torre central de estrutura quadrada. Diversos artistas europeus foram contratados para finalizar a decoração do edifício, ornado com esculturas no frontão, pinturas nos tetos internos, e diversos trabalhos em gesso nos cômodos privados. López não chegou a ocupar o palácio, que se tornou o quartel general brasileiro depois da ocupação de Assunção, em janeiro de 1869. O edifício cumpriu essa função até 1876, quando o Brasil cessou a intervenção e desfez o governo provisório imposto ao Paraguai no fim do conflito. O palácio ficou, então, sem uso, até 1894 quando, por decreto, se tornou sede oficial da presidência daquele país, a que se destina até hoje.

⁷⁴⁶ O historiador argentino Estanislao Zeballos descreve Assunção em 1869, cidade que conheceu pouco após a conquista pelas tropas aliadas, como uma “cidade solitária, onde não viviam senão soldados. Faltavam os habitantes e as famílias.” BREZZO, 2015. Op. Cit. p. 2.

Imagem 143: El nuevo Palácio de Lopez em Asuncion (A. Methfessel, *Krieg in Paraguay*. 1868)

Imagem 144: El Palácio Nuevo em Asuncion (A. Methfessel. Lit. Pelvilain. s/d. 35x22 cm. Acervo da Biblioteca Nacional del Paraguay. Col. Enrique Solano Lopez)

O ponto de vista do qual Methfessel representou o palácio é diferente daquele mostrado na fotografia de Carlos César, tirada nos primeiros dias da ocupação. O fotógrafo enquadrou o prédio a partir de sua face esquerda, ângulo oposto àquele escolhido pelo artista suíço. Em outra fotografia, de autoria e data desconhecidas, o enquadramento é bastante semelhante àquele criado pelo desenho de Methfessel, sobre o que não é possível afirmar ser uma coincidência ou uma citação. Nesse segundo caso, tanto Methfessel pode ter se valido da foto, quanto o fotógrafo ter buscado repetir a imagem litográfica.

Imagem 145: O Palácio de Assunção (fotografia de Carlos Cesar)

Imagem 146: Palácio de Assunção (fotografia de autor desconhecido)

Imagem 44

Ainda sobre a litografia intitulada “El Palacio nuevo en la Asunción” destaca-se a mudança de sentido expressa pelo próprio Methfessel, quando utilizou esse registro para criar, anos mais tarde, a aquarela destinada a ilustrar a obra de Estanislao Zeballos⁷⁴⁷. O projeto historiográfico de Zeballos, iniciado em 1887, era regido por um tom de crítica à guerra, voltada sobretudo

⁷⁴⁷ Ver nota 715.

contra o Brasil, que teria sido, segundo ele, o maior beneficiado pelo conflito que, como julgava, havia condenado o Paraguai à miséria e à dependência externa⁷⁴⁸.

A ilustração de um livro dessa natureza tinha significado diverso do contido no álbum de litografias comercializado logo após o término da guerra. Para atender à nova demanda, Methfessel usou o mesmo cenário anotado no caderno de esboços, sobre o que inseriu elementos e personagens que alteraram seu conteúdo narrativo e, por conseguinte, político.

Imagem 146

Imagem 147: Palacio del Gobierno de Paraguay (A. Methfessel)

As marcas da guerra seguem presentes no topo do edifício, onde a bandeira do império deu lugar ao pavilhão paraguaio. A austeridade da presença militar foi diluída naquele espaço, ocupado, ao centro, por uma criança que brinca com um cachorro, sugerindo um recomeço. Sob uma nova roupagem, a imagem foi ressignificada pelo próprio autor, anos mais tarde, para projetos editoriais distintos.

3.3.4 Retratos de tipos

Em uma litografia que escapa ao padrão do que vimos até aqui, Methfessel fez uma caricatura sobre a vida do soldado em campanha. Duas cenas compartilham uma mesma prancha.

⁷⁴⁸ Cf. BREZZO, 2015. Op. Cit.

Imagem 148: Muito bom tempo. Muito maó [sic] tempo (A. Methfessel. Lit. Pelvilain. s/d. 35x22 cm. Acervo da Biblioteca Nacional del Paraguay. Col. Enrique Solano Lopez)

No lado esquerdo, dois soldados gozam do tempo livre à beira do rio. Um deles, negro, deitado sobre a pedra, ergue uma garrafa para a qual olha com satisfação. O outro, mais velho, mantém uma postura austera enquanto prepara a isca em uma vara de pesca. O barranco atrás deles remete à paisagem característica dos rios paraguaios. A vegetação e os dois passarinhos que encimam a composição conformam o sentido contido na legenda que intitula a cena como “Muito bom tempo”.

No lado direito, um soldado negro aparece de pé, buscando abrigo da chuva sob uma árvore. O casaco que lhe cobre o corpo quase inteiro é sacudido pelo vento, o que reforça a ideia da intempérie a que está submetido enquanto cumpre a vigília de proteção do acampamento que aparece ao fundo. Abraçado à baioneta, usada como apoio para descansar de olhos fechados, ele tem os pés descalços por opção, o que se evidencia pelas botas largadas junto à árvore. Ali próximo, o sapo faz o contraponto aos pássaros da imagem anterior. Nas moitas representadas na margem esquerda, vê-se a cabeça e a ponta da arma de um soldado em emboscada enquanto observa o vigia displicente. A essa imagem se segue a legenda “Muito mau tempo”.

O jogo de duplos sentidos é o que organiza todo o conjunto, conferindo-lhe o ar jocoso. No mais evidente, o bom e o mau tempo fazem referência tanto às condições atmosféricas quanto às atividades que os soldados desenvolvem. O tempo de lazer sob o sol, e as obrigações e o perigo sob a chuva. Além disso, há na cena uma dubiedade sobre a identidade dos personagens, passível de interpretação, que parece intencional e parte do jogo proposto pelo artista.

Imagem 148 (detalhes)

Esta ambiguidade se dá pelo fato de, no “bom tempo”, o personagem negro estar vestido com um uniforme que sugere que ele seja integrante do exército aliado e, mais provavelmente, brasileiro. O mais velho pode ser paraguaio, dados os traços indígenas de seu rosto, as calças arriadas com que eles são muitas vezes representados e o quepe que leva à cabeça. Na mesma linha, no “mau tempo”, o soldado aliado faz a vigília enquanto um paraguaio, identificado pelo quepe, arma uma emboscada. Nesse sentido, a litografia ainda guardaria a ideia de que soldados aliados e paraguaios podem ser tanto amigos, o que remete ao bom tempo, quanto inimigos, no mau tempo, a depender apenas de condições que não podem controlar.

Mais do que propor ou defender diferentes interpretações, nos interessa aqui destacar o deslizamento de sentidos que pode ser operado a partir dessa abertura na imagem. Em álbuns de litografia, como esse, ou de fotografia, como vimos no exemplo acima, imagem e texto, expressos na legenda ou nos títulos que lhes acompanham, conformam uma unidade indissociável. Como afirma Benedict Leca, acerca do mercado de imagens na França no início do século XIX, “os álbuns poderiam conter uma infinidade de coisas, mas havia uma percepção predominante do álbum como um tipo de livro. Em termos amplos, o álbum tinha uma identidade estabelecida com um livro ilustrado de imagens dignas de nota⁷⁴⁹.”

Dessa maneira, vale notar a forma como essa imagem foi creditada no catálogo da exposição de 1881. Das 25 litografias de Methfessel apresentadas nessa ocasião, essa é a única que, além do título, vem acompanhada de uma descrição, escrita entre parêntese⁷⁵⁰: “Muito bom tempo”

⁷⁴⁹ LECA, Benedict. “Before photography: the album and the French graphic tradition in the early nineteenth century”. In: BANN, Stephen. *Art and the early photography*. Washington: National Gallery of Art, 2011, p. 33. (Tradução da autora).

⁷⁵⁰ A transcrição completa da entrada referente às litografias de Methfessel no catálogo de 1881 pode ser vista na nota de rodapé 736 neste capítulo.

(Dois soldados paraguayos à beira d'água, um dos quais pescando); “Muito mao [sic] tempo” (uma sentinela paraguaia abrigada da chuva ao pé de uma árvore). Em uma só folha⁷⁵¹.

É significativo que os organizadores da exposição e do catálogo tenham sentido a necessidade de explicar apenas essa imagem, e que a explicação dada se concentre em apontar a nacionalidade dos personagens representados, ajudando, assim, o público a interpretá-la nos seus termos. Pela descrição, todas as figuras em cena são paraguaias e ignorou-se aquela que faz a tocaia no “mau tempo”.

É difícil, entretanto, concordar com essa leitura. A imagem 119, analisada acima, dá indícios oferecidos pelo próprio Methfessel, que permitem associar a nacionalidade brasileira ao soldado negro sem necessidade de grandes saltos interpretativos. Antes pelo conteúdo do que pela forma, é imperativo nos lembrar do soldado que emborça uma garrafa de bebida com uma mão e segura a flâmula do império com a outra, enquanto aguarda o embarque no navio.

Imagens 119 e 148 (detalhes)

Além disso, era corrente na gramática da guerra a associação direta entre os soldados negros e o exército brasileiro, igualados à condição de escravizados e chamados de “*macaquitos*” pelos jornais de trincheira paraguaios, assunto a que voltaremos no capítulo a seguir⁷⁵². Mobilizada em tom pejorativo pela imprensa ilustrada paraguaia, a “denúncia” sobre a presença de negros libertos no exército brasileiro foi o calcanhar de Aquiles do Império na guerra. Assim sendo, importa ressaltar os pés descalços junto às botas, rejeitadas, do soldado em vigília, que remetem

⁷⁵¹ *Catálogo da Exposição de História do Brasil*, 1881. Op. Cit. Tomo 2, p.1485.

⁷⁵² Sobre isso, ver também: LIMA Jr.; SCHWARCZ e STUMPF, 2013. Op. Cit. pp. 65-76.

à tópica dos escravos e recém-libertos, representados sempre sem calçado ou com esses em mãos, dado o desconforto que resultava da falta de hábito de usá-los⁷⁵³.

Cabe ainda sublinhar o quanto a tática da emboscada era associada ao exército paraguaio. São inúmeros os relatos sobre ataques furtivos realizados durante a noite contra os acampamentos aliados. Em menor número e em desvantagem de munição, os paraguaios valiam-se do elemento surpresa, o que foi tachado na época como um dado de caráter, ou falta dele, associado ao tipo indígena guarani, na mesma gramática racialista que destacava a boçalidade dos negros.

Sem precisar fazer paralelos longínquos, no álbum de Methfessel, há uma litografia intitulada “Paraguaios emboscados”, que consta entre as 25 apresentadas na exposição de 1881. Não conseguimos encontrar uma reprodução dela, mas um esboço do caderno de desenhos e a aquarela de mesmo nome feita mais tarde pelo artista, ainda que não assegurem a semelhança com a litografia, bastam para associar o eminente ataque do “mau tempo” aos paraguaios, o que, no mínimo, evidencia a condição de “aliado” do soldado negro, em rejeição ao que foi proposto pela legenda do catálogo de 1881.

Imagem 149: Paraguayos en la emboscada (A. Methfessel, *Krieg in Paraguay*. 1868)

Imagem 150: Paraguayos espiando al enemigo cerca de Tuyutí (A. Methfessel. Reproduzido de A. Amerlan, 1904)

Com essa análise, não pretendemos fazer uma disputa de versões com os autores do *Catálogo*. Interessa-nos, isso sim, demonstrar que, apesar dos vários indícios em contrário, valendo-se da

⁷⁵³ Cf. GRAHAM, Maria. *Diário de uma viagem ao Brasil*. Tradução: Américo Jacobina Lacombe. São Paulo: Editora Nacional, 1956. WISSENBAACH, Maria Cristina Cortez. "Da Escravidão à Liberdade: Dimensões de uma Privacidade Possível", in N. Sevcenko (org.), *História da Vida Privada no Brasil*, v. 3. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. SCHWARCZ, Lília. *Lima Barreto: triste visionário*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

abertura da imagem, fez-se uma interpretação interessada de seu conteúdo na Exposição voltada a enaltecer o Império brasileiro. Além do mais, e principalmente, perante um incômodo provocado pela imagem, a solução se deu através da alteração do texto que lhe acompanha. Entendidas no contexto do mercado editorial e analisadas no conjunto expresso no álbum como um livro ilustrado, a fluidez de sentidos visuais podia se dar também pela edição da legenda, resultando em eficácia parecida à de uma intervenção no desenho. À dubiedade de interpretação permitida pela imagem da litografia de Methfessel, respondeu-se com uma legenda assertiva, que resolvia a questão talvez antes mesmo de ela ser levantada pelo espectador. Brasileiro ou paraguaio, porém, sobre o que o desenho não deixa margem é quanto à crítica racial ali contida. Beberões nos momentos de folga e irresponsáveis em serviço, os soldados negros de Methfessel respondiam à voga racialista da época e, de um jeito ou de outro, provocaram os brios do Império.

Em sentido oposto daquele mobilizado na caricatura recém-analisada, a litografia intitulada “Prisioneiros paraguayos” é, na prática, uma vitrine de tipos, que se afasta de qualquer sentido jocoso. Ambientada em um acampamento, com o rio ao fundo e palmeiras ornando a cena, são apresentadas várias figuras de diferentes perfis que conformam um friso em plano médio, em um enquadramento comum em fotografia de grupo.

Imagem 151: Retrato de los prisioneros paraguayos tomados en la Loma Valentina (A. Methfessel)

Os homens paraguaios usam os trajes típicos, poncho e chiripa, em diferentes composições, e levam o indefectível quepe à cabeça, com exceção de um, que porta um chapéu redondo que parece de palha. Vários deles trazem colares de contas com pingentes que se assemelham a

patuás. Nos dois extremos do grupo, há crianças e jovens. São esses os mais magros e menos vestidos, cobertos apenas com trapos. Um deles, além de esquelético, tem uma perna e um braço machucados. Três mulheres aparecem na cena: uma carrega um jarro de barro na cabeça, remetendo a uma tópica da representação de mulheres guaranis nos desenhos de viajantes, outra, está sentada sob uma tenda em frente ao grupo, acompanhada de seu marido e filho, o que parece compor um pequeno núcleo familiar, e uma terceira pode ser vista de costas, ao fundo, conversando com outros dois homens. Um oficial e um soldado, negro, do exército aliado, trajando uniforme completo e portando armas, completam o grupo.

Imagem 152: Prisioneros en la Villeta (A. Methfessel, *Krieg in Paraguay*. 1868)

No caderno de esboços, Methfessel fez notas de várias das figuras que, com algumas variações, foram utilizadas na composição apresentada na litografia. A legenda indica, em alemão, tratar-se de prisioneiros paraguaios retratados na localidade de Villeta. Junto a cada uma das figuras, há uma anotação que os identifica, ora pelo nome, no caso do oficial, ora pela patente militar. Se as mulheres são identificadas apenas como tais, os dois jovens são descritos como soldados, denunciando o destino que tiveram muitas das crianças paraguaias durante a guerra⁷⁵⁴. A presença de um e de outro na litografia cujo título enfatiza a condição de “prisioneiros”, denota o envolvimento, ainda que involuntário, de todo o povo paraguaio no conflito que assolou país. Além de um registro sobre o tipo paraguaio, o desenho guarda um conteúdo crítico, dado pelo detalhe colocado pelo artista em primeiríssimo plano. Um jarro, igual ao que a mulher leva à cabeça e um instrumento que parece ser uma flecha, aparecem quebrados, o que consiste em

⁷⁵⁴ O motivo do soldado infante retornaria anos mais tarde, naquela que talvez seja a mais conhecida aquarela de Methfessel. A partir do retrato fotográfico de um menino paraguaio muito jovem e de aparência frágil, mutilado no conflito, o artista criou uma cena alegórica de denúncia dos custos da guerra. A pintura chamada “*El Paraguay después de la Guerra*” atualmente compõe o acervo do Museo Enrique Udaondo, em Lujan, Argentina.

uma tópica pictórica que remete, de forma alegórica, ao aniquilamento de uma cultura nativa frente à ação colonizadora. Além do sofrimento imposto àqueles indivíduos, a guerra deixava marcas perenes no Paraguai, que Methfessel não deixou de perceber, nem de denunciar.

3.4 José Ignacio Garmendia e J. Serena: o testemunho ocular tomado de empréstimo

José Ignacio Garmendia (1843-1925) dedicou toda sua vida pública às forças armadas argentinas. Ainda assim, o rótulo de militar não dá conta de definir seus feitos. Como tal, atuou ao longo de quase cinco anos na campanha da guerra contra o Paraguai, ausentando-se apenas por alguns meses, em 1869, quando convalescia de cólera. Galgando promoções e condecorações, participou ainda das chamadas “Campanhas do deserto”, no início da década de 1870, da expedição do Chaco, em 1884, chefiou a comissão de definição de limites da fronteira com o Brasil, em 1886. Como homem de Estado, cumpriu diferentes funções políticas, entre as quais foi deputado provincial, secretário do Ministério da Guerra, diretor do Colégio Militar, presidente do Conselho Supremo de Guerra e Marinha⁷⁵⁵.

A este vasto currículo, somam-se dezenas de livros publicados, especialmente dedicados à historiografia militar, pelo que José Ignacio Garmendia costurou suas memórias pessoais à construção de certa história nacional. Sua obra mais significativa, *Recuerdos de la Guerra del Paraguay*, apresenta um relato testemunhal que perpassa em minúcias as diferentes fases do conflito. Publicado em três volumes, entre 1883 e 1904, mereceu inúmeras reedições. Nesses textos, escritos como crônicas do cotidiano da campanha, o militar abusa das metáforas visuais e descrições sensoriais, sobretudo voltadas aos fenômenos ópticos, no que se aproxima do que tratamos no capítulo anterior, dedicado ao “Álbum pitoresco” de Alfredo Taunay.

Movido pela voga positivista, Garmendia pensava a escrita da história a partir do acúmulo e compilação de memórias e documentos diversos. Nesse processo, o militar creditava à pintura um papel instrumental de destaque. Em suas palavras:

A arte da pintura que reproduz tacitamente as variadas cenas da vida, os grandes acontecimentos do passado, que revela em uma pincelada mecânica o que talvez um talento literário não faria em um livro, [...] tem para mim o culto mais constante, porque vejo nela o mais nobre auxiliar da história e um dos meios de comemorar os grandes feitos [da humanidade].⁷⁵⁶

⁷⁵⁵ Para uma biografia de Garmendia, ver: AUZA, Néstor. *José Ignacio Garmendia: militar e escritor*. Buenos Aires: Circulo Militar, 1982.

⁷⁵⁶ GARMENDIA, J. I. *La Cartera de un soldado. Bocetos sobre la marcha*. Buenos Aires: Casa Editora, 1889, p. 35.

Por essa chave, Garmendia emulou a obra do pintor Cândido Lopez (1840-1902), a quem conheceu ainda nos campos de batalha⁷⁵⁷. Escreveu sobre o “Manco de Curupaiti”, no livro *Cartera de un soldado*, sobre o que o principal elogio refere-se ao fato de aquele conjunto de pinturas representarem “um vestígio inelutável do testemunho ocular de cenas gloriosas”. Para mais adiante, insistir que “o simples esboço de um lugar célebre ou de um episódio pintado a partir de um testemunho presencial é um livro aberto, através do que o pesquisador compreende melhor o sucesso do feito por conhecê-lo em seu próprio cenário.”⁷⁵⁸

Sob essas premissas, Garmendia exercitou, ele mesmo, de maneira amadora, um registro pictórico de cenas sobre a Guerra do Paraguai⁷⁵⁹. A coleção que leva seu nome, depositada no Museo Histórico Municipal de Buenos Aires, é composta por 124 pinturas, sendo a maioria executada em aquarela e uma parte menor em aguada sobre papel, com suporte de dimensões variadas e irregulares, nunca maiores do que 20 x 30 cm⁷⁶⁰. Pretendemos, nas próximas páginas, analisar as aquarelas de Garmendia sob o prisma dos desenhos de Methfessel, propondo novos rendimentos à obra do artista suíço, que é o foco da presente análise.

Garmendia denominou a reunião de suas pinturas de “*Álbum de la Guerra del Paraguay*”, que descreveu como:

[...] um conjunto de aquarelas mal pintadas por este que escreve, mas verídicas em sua essência, a maior parte executada no próprio teatro da monumental contenda, sujeitando-me estritamente aos modelos ali existentes, tanto em figura quanto em panorama [...] ⁷⁶¹.

⁷⁵⁷ Cândido Lopez se alistou para a guerra com o objetivo expresso de reunir apontamentos para realizar pinturas documentais sobre o conflito. Já tinha vários cadernos de esboços completos quando foi ferido por uma granada durante a batalha de Curupaiti, em 22 de setembro de 1866, o que resultou na amputação de sua mão direita. Ainda assim, o pintor levou a cabo seu intento e produziu uma vasta obra, caracterizada pelo pesquisador Roberto Amigo como de tipo “analítico-descritiva”, derivada da tradição regional de gravuras de batalha e da cartografia militar. Cf. AMIGO, Roberto. “Imágenes en guerra: La Guerra del Paraguay y las tradiciones visuales en el Río de la Plata”. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, janeiro de 2009. Disponível em: <<http://journals.openedition.org/nuevomundo/49702>>. Para uma biografia de Cândido Lopez, ver ainda: PACHECO, Marcelo. Apuntes para una biografía. LOPEZ, Candido. *Proyecto cultural artistas del Mercosur*. Colección Museo histórico Nacional. Óleo sobre tela. Banco Velox: Buenos Aires, 1998. pp. 7-50.

⁷⁵⁸ GARMENDIA, J. I. *La Cartera de un soldado. Bocetos sobre la marcha*. Buenos Aires: Casa Editora, 1889. pp. 35-49.

⁷⁵⁹ A formação artística de Garmendia se limitou a aulas particulares tomadas do professor Eustaquio Carrandi, pintor e retratista, que foi também o titular das classes de desenho no Colégio Republicano Federal. PIÑEIRO, Alberto. G. (org.) *El horror de la guerra: personalidades y escenas de la guerra de la triplealianza contra Paraguay por José Ignacio Garmendia y J. Serena*. Buenos Aires: Museo Histórico de Buenos Aires Cornelio Saavedra, 2006. p. 23.

⁷⁶⁰ A coleção de aquarelas de autoria de J. I. Garmendia compõe atualmente o acervo do Museo Histórico de Buenos Aires Cornelio de Saavedra. Sobre a coleção ver: PIÑEIRO, 2006. Op. Cit. CAVANAGH, Cecilia. (dir.) *José Ignacio Garmendia: crónica en imágenes de la Guerra del Paraguay*. (Catálogo de exposição). Buenos Aires: Pabellon de las Bellas Artes, 2005.

⁷⁶¹ GARMENDIA, J. I. *Del Brasil, Chile y Paraguay. Gratas reminiscências. Primera Parte*. Buenos Aires: Librería La Facultad, de Juan Roldán, 1915. p. 208.

Apesar desta afirmação, os comentadores da obra pictórica de Garmendia concordam em datar as aquarelas em um período bastante posterior à guerra. Ademais, em outro desencontro com o dito acima, sobressai no conjunto a citação a imagens conhecidas, especialmente fotografias de autores variados e litografias de Methfessel, de que o militar faz livre uso para compor suas cenas⁷⁶². Sobre isso, o pesquisador Roberto Amigo afirma que: “Não há [na obra de Garmendia] preocupação com a originalidade, mas a consciência da legitimidade do uso das imagens dos outros para a elaboração da iconografia nacional, uma vez que estas não correspondem a uma autoria artística, mas são fontes documentais.”⁷⁶³

Sem discordar do autor e levando em conta o sentido obliterado de autoria das imagens nesse contexto, como temos visto até aqui, interessa, entretanto, politizar esta opção de Garmendia frente às opiniões expressas por ele mesmo quanto à importância do testemunho ocular e à “essência verídica” das pinturas que compõem seu álbum.

Parece claro que Methfessel e Garmendia conviveram por algum período durante a campanha do Paraguai. Em 1868, Garmendia era tenente-coronel da Primeira Companhia do Primeiro Batalhão da Divisão de Buenos Aires, grupamento ao qual Methfessel faz referência na vista de Humaitá analisada no início deste capítulo (imagem 115). Nessa função, o oficial participou das mesmas batalhas que foram anotadas em esboços pelo artista suíço, sendo ferido no combate de Lomas Valentinas, de 27 de dezembro, celebrado pela litografia intitulada “Viva la legion militar” (imagem 139). Atento à importância da documentação pictórica dos eventos históricos, Garmendia não teria deixado de prestar atenção ao trabalho do artista suíço que acompanhava as tropas argentinas naquela ocasião.

Além dessas conjecturas, encontramos pontos de contato entre ambos a partir da análise das pinturas de Garmendia, que consideramos feitas a partir de desenhos de Methfessel, como veremos. Na vasta produção memorialística do militar, não se encontrou qualquer referência expressa ao artista suíço.

Daquilo que pudemos conhecer da obra de um e outro, percebe-se a citação a desenhos de Methfessel em ao menos dez aquarelas do álbum de Garmendia.⁷⁶⁴ Na citação que resulta mais evidente, o militar transpõe de maneira literal a imagem reproduzida na litografia intitulada

⁷⁶² PIÑEIRO, 2006. Op. Cit. CAVANAGH, 2005. Op. Cit. AMIGO, Roberto. 2009. Op. Cit.

⁷⁶³ AMIGO, 2009. Op. Cit.

⁷⁶⁴ Referimos-nos às aquarelas registradas no Museo Saavedra sob os títulos: Cuartel general del Ejercito argentino. Carpa del gal. Bartolomé Mitre – copiado del natural; Cuartel General del Marques de Caxias. Tuyuti; Vista del rio Paraguay Curupayti – copiado del natural; Curupayti – vista del rio Paraguay – copiado del natural; Linea

“El cuartel de S. E. el General B. Mitre em Tuyuti” analisada acima (imagem 129).

Imagem 129

Imagem 153: Cuartel General del Ejército Argentino. Carpa del Gal. Bartolomé Mitre – copiado del natural (J. Garmendia)

A aquarela é assinada com as iniciais do militar, JIC, no canto inferior direito, no mesmo local em que se pode ver a assinatura de Methfessel na litografia. Junto ao título, o militar acresceu o comentário “copiado del natural”. O destaque soa especialmente curioso acompanhando esta imagem, dada a análise apresentada acima, quanto às soluções mobilizadas por Methfessel nessa composição. Conforme demonstramos, Methfessel criou a cena a partir de uma fotografia, alterando livremente os elementos a serviço da composição, retratando um cenário que não se pode afirmar que conheceu *in loco*. Ao mesmo tempo, é pertinente presumir que Garmendia, como oficial destacado do exército argentino, conheceu pessoalmente tanto o “Cuartel General de Mitre”, quanto a fotografia citada por Methfessel em seu desenho. Ainda assim, ao copiar o desenho de Methfessel em seus detalhes característicos, faz acompanhar no crédito a expressão “copiado del natural”.

Em outro caso interessante à presente análise, Garmendia valeu-se de um cenário criado por Methfessel para compor uma cena com conteúdo narrativo distinto.

Negra – entre Tuyuti y Curupayti – copiado del natural; Un paso entre Tuyuti y Curupayto (linea negra) – copiado del natural; Emboscada de los paraguayos a una descubierta del Sn. Marín – frente Curupayti 1868; 3 de noviembre de 1868. Los paraguayos sorprendidos robando en el comercio de Tuyuti; Humayta vista de Paso-Puco – copiado del natural; Asalto de Humayta por Gral Osorio, el 18 julio de 1868.

Imagem 154: En el comercio en Las Palmas (A. Methfessel, *Krieg in Paraguay*. 1868)

Imagem 155: 3 de Noviembre de 1868. Los paraguayos sorprendidos robando en el comércio de Tuyuti (J. Garmendia)

O desenho do caderno de Methfessel é acompanhado da legenda “En el comercio de Las Palmas”. Não encontramos referências que indiquem que esta cena tenha sido transposta à litografia, hipótese que não podemos, entretanto, descartar por completo. Neste registro, Methfessel apresenta um mercado montado próximo a um acampamento e aproveita o cenário para desfilar uma variedade de tipos, uniformes e nacionalidades que conviviam naquele contexto. Hotéis, boticas, bodegas e até uma loteria são oferecidos aos soldados por comerciantes identificados com bandeiras de diferentes países.

Garmendia repete o mesmo cenário, fazendo clara a referência ao desenho de Methfessel. Mais do que isso, o militar acresceu uma bandeira da Suíça sobre uma das barracas, no lado direito, naquilo que parece ser uma citação direta, ou antes, uma homenagem ao artista. Na aquarela de Garmendia, o mercado ambienta um episódio em tudo distinto ao desenho de Methfessel, descrito na legenda como um saque realizado pelas tropas paraguaias ao comercio de Tuiuti. A descontração que emana do desenho de Methfessel dá lugar a uma cena de batalha, com corpos espalhados no chão e gestos de desespero daqueles que tentam fugir ao serem surpreendidos pelo exército inimigo. Para atender à mudança de contexto, Garmendia usou o recurso à fumaça para encobrir o plano de fundo da imagem, que, no desenho de Methfessel, deixa entrever os mastros de navios e um pedaço do rio junto a que estava situada a localidade de Las Palmas, o que não faria sentido na representação de Tuiuti.

Por sua vez, é possível que Methfessel tenha criado o desenho a partir da fotografia abaixo, que data de 1868, sem autoria identificada. Ela consta no álbum exposto em 1881, ao qual já nos referimos, acompanhada da legenda “Vista do comercio em Lambaré”.

Imagem 156: Vista do Commercio em Lambaré
(Fotografia)

Imagem 154

Em um cenário bastante parecido, Methfessel representou a agitação daquele espaço, que não poderia ser capturada pela fotografia. O autor do clichê parece ter recorrido a figurantes que posaram naquele cenário em um momento específico em que estava vazio, atendendo ao limite imposto pela técnica. Assim, a cena resulta completamente distinta: antes de um espaço que propiciava o encontro e troca entre diferentes pessoas e nacionalidades, o comércio, aqui, remete a uma espécie de “cidade fantasma”.

De um suporte a outro, a itinerância da imagem gera novos sentidos e possibilidades, em uma rede de contágios que faz com que uma permaneça na outra. A foto, que pela contingência técnica só podia retratar aquele espaço vazio, ainda que dessa forma ele perdesse seu sentido, ou ganhasse um novo; o desenho do cronista dos bastidores, que devolveu ao mercado a essência de ponto de encontro e aproveitou o cenário para fazer ver a diversidade humana que palpitava por trás das trincheiras; e a aquarela do militar, que faz os horrores da guerra emergirem por toda parte.

Aproximar os desenhos de Methfessel à obra de Garmendia serve a dois intentos, nesse capítulo. O primeiro, demonstrar a “androgenia”⁷⁶⁵ das imagens operando a partir das litografias de Methfessel, pelo fato de que elas, então, aparecem não apenas como produto de apropriações e transmutações variadas, como havíamos visto até aqui, mas como produtoras de imagens outras, carregadas, portanto, da mesma potência comumente reservada à matriz fotográfica nesse processo de hibridização⁷⁶⁶.

⁷⁶⁵ Cf. FOUCAULT, Michel. *La pintura fotogénica*. Catálogo da exposição de Gérard Fromanger: Le desir est partout. (1975). Tradução: VALENCIA, A. P. In: Revista Colombiana de Pensamiento Estético y Historia del Arte. N. 4, jul-dec. 2016, pp. 114-27.

⁷⁶⁶ É imperioso perceber a aproximação do que estamos nos referindo aqui com as teorias desenvolvidas por Aby Warburg sobre o movimento, a transmissão e a sobrevivência das imagens. Cf. WARBURG, Aby. *A renovação da Antiguidade pagã*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013. _____. *Histórias de fantasmas para gente grande*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. Sobre isso ver ainda: DIDI-HUBERMAN, Georges. *O saber-movimento* (O homem

A isso, quero propor que os desenhos de Methfessel, fruto da observação do natural, foram valorados por Garmendia como portadores da mesma chancela de legitimidade que a fotografia era capaz de ofertar a uma imagem nesse momento. Tal afirmação se justifica perante a percepção de que, ainda que a referência às litografias de Methfessel acompanhe os comentários sobre a obra pictórica de Garmendia, é reservada apenas à fotografia um sentido produtivo nesta análise. Em outras palavras, as referências formais às litografias de Methfessel nas aquarelas de Garmendia aparecem como constatação que se encerra em si, enquanto às apropriações fotográficas são valoradas sobremaneira, conforme demonstraremos, o que gera uma distorção do entendimento da obra do militar em prejuízo ao papel de Methfessel nesse processo.⁷⁶⁷

Para Roberto Amigo, o uso que Garmendia faz da fotografia não se explica apenas pela “facilidade técnica ou intento de veracidade do historiador, mas serve também à legitimação de seu estilo de cronista.”⁷⁶⁸ O pesquisador Miguel Ângelo Cuarterolo identifica em Garmendia o artista que mais se valeu da fotografia para a criação pictórica sobre a Guerra do Paraguai, no que afirma ser fruto, por parte do militar, do reconhecimento deste meio como um “registro da verdade”⁷⁶⁹. Junto a isso, o autor destaca o fato de Garmendia citar esta referência quando faz acompanhar o título dado às aquarelas com a nota “a partir de fotografia”, o que configurava uma prática não usual. Ambos os autores apontam, portanto, o uso da fotografia como recurso mobilizado por Garmendia para agregar legitimidade ao sentido testemunhal de suas pinturas, dada a valoração da técnica entendida à época como “registro do real”.

Entre as 124 aquarelas que compõem o álbum de Garmendia, 28 aparecem anotadas como “copiada del natural” e 10 como “de una fotografia” ou “de un daguerreotipo”. Essas são as únicas inscrições agregadas às legendas anotadas pelo próprio artista, que, no mais das vezes, fazem referência à localidade ou episódio retratados, sem outra qualificação.

Entre as dez aquarelas que citamos acima, como asseguradamente feitas a partir de desenhos de Methfessel, seis vêm acompanhadas da notação “copiada del natural”. As outras quatro são

que falava com borboletas). In: MICHAUD, Philippe-Alain (Ed.). *Aby Warburg e a imagem em movimento*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013. Pp. 17-28.

⁷⁶⁷ Para análises sobre os deslocamentos de imagens pensados a partir da fotografia da Guerra do Paraguai ver: CUARTEROLO, Miguel Angel. “Una Guerra en el Lienzo- La fotografia y su influencia en la iconografía de la Guerra del Paraguay.” In: *El Arte entre lo Público y lo Privado*. VI Jornadas de Teoría e Historia de las Artes. Buenos Aires, 1995. PINO, Alberto Del. “Relaciones entre fotografia y demás iconografía de la Guerra del Paraguay.” *Folia histórica del nordeste*. N. 25, abril 2016, pp. 133-158. Disponível em: <<http://revistas.unne.edu.ar/index.php/fhn/article/view/327>>. Acesso em 28 de fev. de 2019.

⁷⁶⁸ AMIGO, 2009. Op. Cit.

⁷⁶⁹ CUARTEROLO, 2004. Op. Cit. p. 170.

cenar de que Garmendia alterou o sentido de maneira deliberada, ainda que mantendo a referência formal, como no caso recém-analisado (imagens 154 e 155) em que a cena anotada por Methfessel em Las Palmas serviu de cenário a um episódio ocorrido em Tuiuti, descaracterizando o sentido da “copia del natural”, portanto. A partir desse levantamento, é possível presumir que todas as 28 aquarelas creditadas como “copiadas del natural” fazem referência a imagens produzidas por uma testemunha ocular outra, que não o próprio Garmendia, mas a quem ele assegura tal condição e de quem toma o empréstimo do olhar em primeira pessoa.

Assim sendo, “copiado de una fotografia” e “copiado del natural” serviam, de maneira semelhante, como indicação do testemunho ocular “terceirizado” pelo artista. Se à fotografia era atribuída a objetividade fria da técnica, que lhe assegurava a verdade do conteúdo, como analisado pelos comentadores da obra de Garmendia, o olhar testemunhal, mesmo quando emprestado por outro, tinha a mesma condição de atestar que aquelas imagens eram “verídicas em sua essência”, como afirmou o militar sobre o conjunto expresso em seu álbum⁷⁷⁰. A tenda redonda de Mitre, antes de ser rechaçada ou “corrigida”, passava a operar como dado do real sob a chancela de fruto da pena de “copiada del natural” na aquarela de Garmendia.

Frente a esse entendimento, a presença de Methfessel no álbum do militar ganha outra dimensão, com a possibilidade de que os 28 registros “copiados del natural” sejam originados de desenhos seus. Disso resulta mais um indício sobre a proximidade entre esses dois personagens, o que cremos ter solucionado um curioso mistério que acompanha o álbum de Garmendia desde que esta coleção passou a ser pesquisada, conforme relata Alberto Piñeiro, em livro dedicado às pinturas do militar argentino⁷⁷¹.

Entre as 124 aquarelas que compõem o *Álbum de la Guerra del Paraguay*, 70 são assinadas por Garmendia; quatro, por J. Serena; uma por ambos; 49 não contêm assinatura, sendo atribuídas pelos pesquisadores de sua obra ao próprio Garmendia. A pessoa por trás da assinatura J. Serena é um mistério. Segundo Piñeiro, buscou-se por esse nome junto a museus, arquivos artístico, históricos e militares da Argentina e nunca foi possível encontrar alguém a que se

⁷⁷⁰ GARMENDIA, J. I. *Del Brasil, Chile y Paraguay. Gratas reminiscências. Primera Parte*. Buenos Aires: Librería La Facultad, de Juan Roldán, 1915. P. 208.

⁷⁷¹ PIÑEIRO, Alberto. G. (org.) *El horror de la guerra: personalidades y escenas de la guerra de la triplealianza contra Paraguay por José Ignacio Garmendia y J. Serena*. Buenos Aires: Museo Histórico de Buenos Aires Cornelio Saavedra, 2006. Pp. 7-14.

pudesse associá-lo. A partir disso, foram aventadas diferentes hipóteses, sendo a mais provável tratar-se de um pseudônimo, sem que houvesse pistas sobre a real identidade que esconde⁷⁷².

Em contraponto a essas ausências, J. Serena figura no álbum de Garmendia não só como autor, mas em um retrato. Uma figura de calça azul e camisa branca displicentemente aberta, de bigodes e cabelos escuros, leva um quepe à cabeça. Sentado sobre uma caixa em frente a uma barraca improvisada, traz um caderno no colo em que parece anotar com uma pena, sendo observado por dois cachorros, um deles, filhote. Um machado aparece apoiado à cobertura de palha e, acima dele, vê-se um casaco que parece compor o uniforme que Serena traja. Pendurados na árvore à direita, uma gaiola com um pássaro e uma corneta completam a cena. O título da aquarela assinada por Garmendia é “Cotorro del pintor Serena”.

Imagem 157: Cotorro del pintor Serena (J. I. Garmendia)

Esta aquarela faz par com outra, intitulada “Humaitá. Ramada del Comandante Garmendia – copiada del natural”, assinada pelo próprio Garmendia. Uma nota manuscrita no anverso da folha explica: “Mi ramada. Estoy escribiendo em mi mesa de trabajo, mi cama está detrás, el asistente que me da mate y la hurraca en la jaula”. O título e a assinatura levaram à interpretação de que se trata de um autorretrato de Garmendia, o que não está de todo errado. Mas para taxá-lo como tal, é preciso ter mais clareza da complexidade que guarda o sentido de autoria nessa imagem.

⁷⁷² PIÑEIRO, 2006. Op. Cit. p. 12.

Cremos que o título em terceira pessoa (“Ramada del Comandante Garmendia”) seguido da inscrição “copiado del natural”, junto à descrição em primeira pessoa, anotada no dorso (“Mi ramada, estoy escribiendo...”), antes de sugerir uma personalidade dissociada de Garmendia, confirma nossa afirmação de que o “copiado del natural” informa a autoria testemunhal de outrem. No caso, o pintor J. Serena, com quem Garmendia “trocou” retratos. Ambos levam sua assinatura, pois são suas as execuções daquelas aquarelas, mas a condição de “cópia” destacada no título que lhe acompanha explicita a autoria da imagem original a um terceiro. Supõe-se que, após copiá-los, Garmendia devolvia os registros originais a Serena, o que parece configurar a prática da relação imagética entre eles.

Imagem 158: Humaitá. Ramada del Comandante Garmendia – copiado del natural (J. I. Garmendia)

No caderno de Methfessel, encontramos um indício que nos leva a crer ser possível afirmar que J. Serena é um pseudônimo utilizado pelo pintor suíço. Não há um esboço do desenho da “ramada de Garmendia”, capaz de encerrar a questão. Mas um trecho de paisagem que compõe o segundo plano de uma cena de acampamento (imagem 117) remete ao mesmo cenário do retrato de Garmendia, observado por outro ângulo.

Imagem 158

Imagem 117 (detalhe)

A gaiola do pássaro no chão sob a mesa baixa à direita, a cobertura de folhas secas, sustentada por um tronco de curvatura peculiar, a árvore magra e encurvada à esquerda em plano afastado e a tenda triangular são elementos que aparecem nos dois desenhos, ainda que em disposições distintas, que resultam de um diferente ponto de vista anotado.

Descobrir que J. Serena e Methfessel são a mesma pessoa não traz elementos novos à presente análise, para além da satisfação de poder encarnar o pintor dando materialidade e um rosto a esse personagem sobremaneira discreto em sua passagem pelo teatro da guerra. Até então, dada a falta de documentos outros, o seguimos exclusivamente pelos rastros deixados por sua obra, no que nos valem do mesmo recurso de Garmendia, quando “copia do natural”: tomamos de empréstimo os registros de seu olhar para ver aquilo que, de outra forma, não nos seria dado conhecer. E, a partir disso, conformando uma rede de relações da circulação das imagens, pudemos conhecê-lo pelos olhos de Garmendia, ainda que apresentado sob a misteriosa identidade de J. Serena.

3.5 Economia visual e itinerância das imagens

Na carta publicada no jornal *A Tribuna* que relata a presença de Methfessel, junto às tropas argentinas em dezembro de 1868, o missivista contrasta a atuação do artista com a dos comerciantes que, assim como ele, eram civis que seguiam as tropas. Enquanto denuncia os comerciantes ao afirmar que “o negócio é o que movimenta os que seguem nossas bandeiras, como os abutres seguem aos exércitos”, a Methfessel ele defende, afirmando que “apenas a arte

é sua estrela”⁷⁷³. A sentença, sobre a qual se poderia deixar passar, vendo nela apenas a expressão de um clichê romântico passadista sobre o papel da arte e do artista, guarda sentidos interessantes a nossa análise.

Ao contrastar Methfessel com os comerciantes, para fazer a defesa da arte desinteressada, a serviço apenas dela mesma, o missivista provoca o oposto, e evidencia o lugar ocupado pelo artista suíço nesse contexto. Longe de taxá-lo de “abutre”, é forçoso reconhecer que Methfessel encarnou como poucos a transformação da imagem em mercadoria de massa no processo de construção de uma iconografia da Guerra do Paraguai, o que lhe aproxima, no sentido final, aos caixeiros viajantes que seguiam as tropas. Sem submeter a avaliação de sua obra a esse aspecto, ou fazer disso juízo de valor, Methfessel é, entre todos os artistas junto a quem aparece citado nas análises modernas sobre a iconografia da guerra, o único que vinculou sua atividade estritamente ao emergente mercado editorial de imagens.

Como já dissemos, nas análises sobre sua obra, Methfessel aparece ladeado por Victor Meirelles, Cândido Lopez, Eduardo de Martino, além do próprio Garmendia, igualados como artistas a quem se incute a chancela de testemunha ocular do conflito. Ainda que isso seja verdade, tal condição não basta para reuni-los sob as mesmas lentes. Como diz André Toral: As imagens da Guerra do Paraguai se dividem em dois grandes conjuntos: o primeiro está representado pelas encomendas de governos e o segundo por um mercado de imagens que se desenvolveu de forma explosiva durante a guerra.⁷⁷⁴

Com muitas nuances e particularidades que não nos interessam aqui discutir, Meirelles, Lopez, de Martino, a quem podem ser acrescidos Pedro Américo e Manuel Blanes, realizaram suas pinturas voltadas ao Estado e suas instituições, quer por encomenda, quer para oferecimento posterior. Não havia outro cliente possível àquele tipo de arte que se estava produzindo. A clareza quanto ao destino projetado aos quadros regeu seus processos artísticos do início ao fim, o que resulta em uma iconografia vinculada aos processos nacionalistas em curso naquele momento, em suas variações e especificidades, sobre o que trataremos no capítulo a seguir.

Methfessel, por sua vez, produziu, desde seus esboços, imagens destinadas a tornar-se múltiplas, voltadas ao consumo e não aos museus. Mesmo as “obras únicas” que realizou, como é o caso das já citadas aquarelas encomendadas por Zeballos, devem ser lidas na mesma chave, uma vez que foram feitas para ser transpostas a uma publicação, antes do que para circular de maneira

⁷⁷³ A *Tribuna*. Buenos Aires, 5 de janeiro de 1869, p. 1. (Tradução da autora).

⁷⁷⁴ TORAL, André. “Las imágenes de la Guerra del Paraguay”. *Les guerres du Paraguay aux XIX et XX siècles*. Paris: Colibris, 2005. p. 501.

autônoma, como a conhecemos hoje. Entendê-lo a partir da mudança de status que se operava nesse momento de autonomização da imagem, quando ela se desassocia da arte e assume a forma de mercadoria de massa⁷⁷⁵, é essencial à justa análise de sua obra. Dessa forma, ombreá-lo aos pintores de história, como são caracterizados todos os artistas acima citados, eclipsa o papel de Methfessel, antes de enaltecê-lo⁷⁷⁶.

Um segundo aspecto que emerge da sentença quase ingênua do missivista de 1868 reside em evidenciar a atuação de Methfessel junto à turba que se deslocava, naquele momento, pelo interior do Paraguai. O artista suíço era mais um civil em meio aos soldados e sua *entourage*, compartilhando o espaço com os “tropeiros”, antes do que com os oficiais, o que o diferencia uma vez mais dos outros pintores da guerra conta o Paraguai. A visão de bastidores que ele oferece em suas litografias é fruto dessa vivência pela qual se aproxima dos *Special Artists* americanos, como já dissemos, em função que desempenhou quase sozinho, dadas as características da cobertura realizada pela imprensa ilustrada dos países aliados, sobre o que discorreremos no capítulo 1.

De tudo isso, resulta uma obra de características muito próprias. Nas soluções formais, seus desenhos respondem à tradição dos gravadores. A ação concentrada no primeiro plano e o ponto de vista aproximado da cena, são elementos que atendem aos usos destinados a eles. O pressuposto da rápida apreensão do conteúdo, que contava com a descrição textual indissociada, compunha a essência dessas imagens, que seriam lidas como um livro ilustrado, no conjunto de um álbum, antes do que contempladas em uma parede, o que não significa que sejam imagens simples ou rasas, como esperamos ter demonstrado.

⁷⁷⁵ BANN, 2013. Op. Cit; POOLE, 1997. Op. Cit.

⁷⁷⁶ Aqui vale destacar, pela natureza híbrida, a publicação denominada *Quadros históricos da Guerra do Paraguai*, editada no Brasil, ao mesmo tempo em que o *Álbum Methfessel* foi impresso em Buenos Aires, logo após o fim da guerra (1870-1874). Composto por nove pranchas litográficas, que foram inicialmente distribuídas em fascículos, o álbum unia imagem e textos que excediam as legendas e compunham a maior parte das 37 páginas da publicação. Além disso, o álbum brasileiro tinha outra distinção de monta frente àquele de Methfessel: as nove pranchas litográficas eram de autoria de pintores de história vinculados à Academia Imperial de Belas Artes. Não por acaso, Pedro II adquiriu vários exemplares desta publicação para distribuir a instituições oficiais do Império e das províncias, como escolas e bibliotecas públicas. Ainda que não tenha sido uma iniciativa da Coroa, mas sim um empreendimento comercial, feito pelos mesmos editores da revista ilustrada *Vida Fluminense*, a opção de contar exclusivamente com imagens produzidas por pintores de história vinculados à Academia Imperial de Belas Artes resultou em uma narrativa de caráter celebrativo e laudatório ao empreendimento bélico, comprovado pelo aval dado pela aquisição do Estado, diferente da crônica de cotidiano dos bastidores da guerra produzida a partir dos desenhos de Methfessel. Álvaro Saluan da Cunha estudou essa coleção de litografias em sua dissertação de mestrado, a que tivemos acesso antes da defesa e da publicação, pelo que agradecemos ao autor. Cf: CUNHA, Álvaro S. *As litografias da coleção “Quadros históricos da Guerra do Paraguai” na década de 1870: projeto editorial e imagens*. Dissertação (Mestrado). Juiz de Fora: Programa de Pós-Graduação em História, UFJF, 2019.

O *Álbum Methfessel* era, antes, um empreendimento comercial, que operava em intersecção entre a inovação editorial e o desenvolvimento técnico e estilístico das formas de impressão e reprodução de imagens. Aproximava-se, nesse sentido, ao já citado álbum de Pallière, voltado ao registro dos costumes locais da população dos pampas, o que também explica a predominância das cenas de gênero em meio ao cotidiano das tropas. Tal característica não tira, ao mesmo tempo, o conteúdo político de suas imagens. Referências elogiosas aos exércitos aliados compartilham espaço com críticas à desumanidade da guerra, ainda que essas últimas sejam apresentadas apenas em detalhes. Não podemos, pois, deixar de notar que, ainda que o artista suíço não faça eleição por um ou outro lado beligerante, os desenhos de Methfessel foram feitos a partir das fileiras argentinas e, além disso, destinados ao público consumidor daquele país que lhe havia recebido anos antes, e para o qual ele retornaria, finda sua aventura pelo Paraguai.

O álbum em si, enquanto forma, cumpria uma função política nesse momento, quando o anseio de reunir o conhecimento e organizar o mundo de forma racional voltava-se a estratégias de dominação. A prática do colecionismo de imagens, que vivia seu auge na década de 1870, resultava na montagem de álbuns dos mais variados tipos.⁷⁷⁷ Vale lembrar que a série de 82 gravuras produzidas pelo artista espanhol Francisco de Goya (1746-1828) na ocasião da Guerra da Independência Espanhola (1810-1815) foi publicada pela primeira vez em 1863, em formato de álbum denominado *I disastri della guerra*.

As novas formas de convivência com as imagens impediram, na prática, o controle sobre seu conteúdo discursivo. Isso porque as mesmas imagens ganhavam significado distinto a depender do contexto que compunham. Basta ver como resulta diferente a experiência visual da guerra pela apreciação de cada um dos álbuns fotográficos montados a partir da reunião de clichês variados, como aqueles depositados na Biblioteca Nacional, ainda que a maior parte das fotos sejam as mesmas em todos eles⁷⁷⁸, ou perceber como o autor do álbum de recortes, fruto da

⁷⁷⁷ Pedro II era um colecionador de estampas, que formou importante conjunto deixado como acervo da Biblioteca Nacional quando de seu exílio forçado, após o golpe republicano de 1889. Sobre a coleção de Pedro II, ver: NOUZEILLES, G. "The archival paradox" In: CADAVAL e NOUZEILLES, 2014. Op. Cit. pp. 38-53. Celeste Zenha trata sobre a prática do colecionismo de estampas no Brasil, que remonta à década de 1840, em: ZENHA, Celeste. O negócio das "vistas do Rio de Janeiro": imagens da cidade imperial e da escravidão. *Revista Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 34, p. 23-50, jan. 2004. ISSN 2178-1494. Disponível em: <<http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2227/1366>>. Acesso em: 14 Fev. 2019. Sobre o colecionismo de imagens no século XIX e os diferentes tipos de álbum e sua circulação, ver ainda: LECA, 2011. Op. Cit. pp. 33-58; RUTHERSTON, Jane. "Victorian album structures". In: *The Paper Conservator*, 1999. 23:1, 13-25, DOI: [10.1080/03094227.1999.9638613](https://doi.org/10.1080/03094227.1999.9638613)

⁷⁷⁸ Refiro-me aos álbuns de fotografia denominados: "Lembranças do Paraguay", "Retratos e Vistas do Paraguay" e "Excursão ao Paraguay", depositados no setor de iconografia da Biblioteca Nacional. Disponível em: <<http://bndigital.bn.gov.br/acervodigital/>>. Acesso em 28 de fev. de 2019.

seleção e montagem de imagens publicadas pela imprensa ilustrada, reescreveu as notícias e narrou a seu modo aqueles acontecimentos históricos.⁷⁷⁹ Conceitos de autoria, original, autenticidade, explodiam perante as novas possibilidades criadas pelo mundo-imagem⁷⁸⁰.

Se depois de impressas as estampas ganhavam autonomia, como nos casos que acabamos de citar, o processo de criação que antecedia essa circulação em forma de gravura também era prenhe de transmutações e contágios, como pretendemos ter demonstrado a partir da obra de Methfessel. A fotografia emergia na litografia através da apropriação de seu conteúdo formal, o que é mais valorado pelas análises modernas, mas também pela sua falta, ou seja, quando no desenho aparecem referências à técnica fotográfica, naquilo que ela não pode alcançar. Nesses casos a interação se mostra, talvez, ainda mais produtiva. É o que se percebe, por exemplo, nos enquadramentos que se querem quase aleatórios de Methfessel, de forma a evidenciar a captura do instantâneo, o que resulta no rompimento dos limites de tempo e espaço representativos, o que ainda não era possível à fotografia. Ou nos desenhos que preenchem de vida os cenários forçosamente vazios a que a fotografia se voltava por imposição dos limites da técnica.

A obra produzida por Methfessel sobre a guerra contra o Paraguai, dos esboços do caderno às aquarelas, passando pelo álbum litográfico, é um exemplo acabado das múltiplas possibilidades de que as imagens gozavam nesse momento. Na relação de troca imagética operada entre o artista suíço e Garmendia, quer como Methfessel ou como J. Serena, percebe-se a latência da multiplicidade das imagens desde o momento de sua concepção, quando em ato quase contínuo à criação, ainda presa ao caderno de esboços, ela, por empréstimo, se “copia do natural” em outro suporte, sob nova autoria.

A aparente esquizofrenia do autorretrato que é feito por outro, a partir da “copia do natural”, ilustra como poucos a não fixidez⁷⁸¹ dos conceitos de autoria e de original nesse momento em que a “insolente liberdade”⁷⁸² das imagens só encontrava encarceramento no retrato dos cativos de guerra. Paraguaio famélico, alquebrados e maltrapilhos seguiam, porém, de pé, e devolviam com altivez o olhar a quem lhes observava em uma litografia, a partir do conforto do sofá da sua sala de estar, enquanto folheava um álbum de estampas.

⁷⁷⁹ Ver por exemplo: Setor de iconografia da Biblioteca Nacional, Localização: ARM13.2.6. *Guerra do Paraguai*: [álbum de litografias contemporâneas da Guerra do Paraguai, segundo os desenhos de diversos artistas e publicadas no "Suplemento da Semana Illustrada" e outros jornais da época].

⁷⁸⁰ SONTAG, S. *Sobre a fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. pp. 167-96.

⁷⁸¹ BHABHA, H. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007. pp. 48-76.

⁷⁸² Cf. FOUCAULT, Michel. *La pintura fotogénica*. Catálogo da exposição de Gérard Fromanger: *Le desir est partout*. (1975). Tradução: VALENCIA, A. P. In: *Revista Colombiana de Pensamiento Estético y Historia del Arte*. N. 4, jul-dec. 2016. pp. 114-27.

Capítulo 4

A pintura de história da Guerra do Paraguai: raça, povo e cidadania pelos pinceis da Academia Imperial de Belas Artes

Todo juízo estético é efetivamente uma avaliação cultural.
Susan Sontag

Diz-se que nada mexeu mais com os brios de Pedro II do que o tratamento dispensado ao exército imperial pelas revistas ilustradas paraguaias *Cabichuí* e *El Centinela*⁷⁸³, instrumentos de propaganda do governo de Solano Lopez⁷⁸⁴ durante a campanha da Guerra do Paraguai⁷⁸⁵. Um monarca que investia na imagem de um Império tropical, que deveria ser em tudo desenvolvido e ilustrado⁷⁸⁶, via-se representado com um grande rabo e feições simiescas nos impressos que se referiam às forças brasileiras como “*ejército de macacunos*”, ou “*los cambá*”, em alusão pejorativa à presença de negros livres e libertos em suas fileiras⁷⁸⁷. Segundo Joaquim Nabuco, na viagem que o Imperador fez à Uruguiana em 1866, quando visitou o teatro da guerra e se encontrou com os presidentes Bartolomé Mitre, da Argentina, e Venâncio Flores, do Uruguai, o monarca constrangeu-se perante os próprios aliados.

Na posição em que se achava, o Imperador era quem recebia qualquer afronta feita ao país, e o escárnio, a humilhação, vinha de toda a parte, de amigos e inimigos, do semanário paraguaio como da *Revue des Deux-Mondes*, dos congressos pan-americanos como das caricaturas porteñas.⁷⁸⁸

Com um exército reduzido em recursos humanos e tecnológicos, a retórica demonstrou-se a arma de mais forte alcance mobilizada pelo Paraguai contra o Brasil. A xilogravura que estampou a edição n.2 da *Cabichuí*, publicada em 16 de maio de 1867, explicita o discurso

⁷⁸³ A revista *Cabichuí* foi publicada duas vezes por semana de maio de 1867 até setembro de 1868. Era produzida e impressa diretamente no *front*, em uma estrutura montada junto ao acampamento do exército em Paso Pucú. A Revista *El Centinela* foi editada semanalmente de abril de 1867 até começo de 1868. Era produzida em Assunção. Ambas eram produzidas pelo governo de Lopez e cumpriram papel importante como instrumento de mobilização e convencimento do povo e do exército paraguaios. Os mais importantes artistas paraguaios do período atuaram como ilustradores destas publicações, entre eles Saturio Rios (1846-1920), que estudou na AIBA e sobre quem nos deteremos mais a frente, e Aurélio Garcia (1845-1869). Cf. ESCOBAR, Ticio. *Interpretación de las artes visuales en el Paraguay*. Asuncion, Servi Libro, 2007.

⁷⁸⁴ Sobre a “imprensa de trincheira” paraguaia, ver nota 143 no Capítulo 1 da presente tese.

⁷⁸⁵ Lilia Schwarcz avança que o tratamento dispensado por Lopez ao Império brasileiro pode ter sido a razão pela qual D. Pedro insistiu na caça ao tirano, mesmo após o Paraguai já ter sido derrotado militarmente. SCHWARCZ, Lilia. *As Barbas do Imperador*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

⁷⁸⁶ Cf. SCHWARCZ. Op. Cit. 2010.

⁷⁸⁷ Cf. TORAL, André. O negro é o inimigo. In: *Mostra do descobrimento: Negro de corpo e alma*. Nelson Aguilar (org.). Fundação Bial de São Paulo: Associação Brasil 500 anos artes visuais, 2000. Pp. 289-301.

⁷⁸⁸ NABUCO, Joaquim. *O Estadista do Império*. V.II São Paulo: Instituto Progresso Editorial, 1949. p. 370.

recorrente ao longo de toda a campanha. Soldados brasileiros são representados com feições grotescas, marcadas pelos olhos saltados e nariz longo, conformando um estereótipo do tipo negro⁷⁸⁹. E referidos como escravos acovardados, que temiam mais o açoite do que as armas inimigas.

Imagem 159: El soldado paraguayo – A los cobardes esclavos!.... basta el rebenque guaireño; á este temen mas que al cañon- darles duro! (Cabichuí. Ano I, ed. 2, 16 de maio de 1867).

Como um capricho da história, o almoz de Solano Lopez foi um soldado negro, as vezes dito “de sangue misto”⁷⁹⁰: cabo Francisco de Lacerda, de alcunha Chico Diabo. Segundo a versão consagrada⁷⁹¹, foi o cabo Francisco quem, com uma lança, causou o ferimento mortal no chefe das forças paraguaias na manhã de 1º de março de 1870, no gesto que pôs fim à Guerra⁷⁹². O feito de Chico Diabo foi amplamente saudado no Brasil. O Jornal do Commercio publicou em diferentes edições no mês de março de 1870 versos em sua homenagem, sempre a partir do mesmo mote: “O cabo Chico diabo; do Diabo Chico deu cabo”. Um desses versos parece ter

⁷⁸⁹Cf. HALL, S. The spectacle of the other. In: *Representation: cultural representations and signifying practices*. The open University, 1997.

⁷⁹⁰ *Jornal do Commercio*, 2 de junho de 1870, p. 2.

⁷⁹¹ O feito de Chico Diabo, imediatamente incensado pela imprensa do Rio de Janeiro, ganhou ares de lenda e hoje é aceito como fato histórico. Mas a ação militar de 1º de março de 1870 é marcada por contradições e acusações, envolvendo o general Correia da Câmara e o próprio cabo Francisco. Sobre isso ver: MAESTRI, Mário. Quem matou o Mariscal? Entre a história e o mito. *Tempos históricos*. Vol. 18. N.1. 2014. Pp. 354-387. Disponível em: <<https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/6800602.pdf>>. Acesso em 28 de fev. de 2019.

⁷⁹² Na fase final do conflito, entre janeiro de 1869 e março de 1870, os exércitos da Argentina e do Uruguai já haviam se retirado do fronte e as tropas brasileiras, também em número reduzido, eram comandadas pelo genro de Pedro II, Conde d’Eu. Passada a Desembarada, como ficou conhecida a sequência de batalhas ocorridas em dezembro de 1868, o Paraguai já não dispunha mais de condições para reagir às investidas aliadas. Restou a Solano Lopez a fuga rumo ao interior do país, escoltado pelos poucos homens que ainda restavam em combate. Conde d’Eu foi o responsável por conduzir as tropas brasileiras nessa caça à Solano, que se encerrou com o cerco e morte do ditador nos campos de Cerro Corá no dia 1º de março de 1870.

circulado em formato de panfleto, como o encontramos reproduzido em uma pasta de documentos guardados pelo Conde d'Eu:

Glozza
 Sanhuda fera faminta
 De sangue que derramar,
 No próprio pátrio palmar
 Foi-lhe a **negra** vida extinta:
Negro fado o castigou
 Pois com a vida pagou
 Foi um valente soldado,
 O cabo Chico Diabo,
 Que n'um exforço mais qu'ousado
 Do Chico diabo deu cabo⁷⁹³

A cor de pele do “valente soldado” não passou despercebida ao autor dos versos, que usou o termo “negro” em referência ao algoz e também como adjetivo desabonador em relação à vida de Lopez. O mesmo não ocorreria, porém, na gravura guardada junto do verso, na mesma pasta de pertences de Conde d'Eu.

Imagem 160: Morte de López (Litografia)

Na gravura (Imagem 161)⁷⁹⁴, que mais lembra um duelo medieval e da qual não pudemos identificar a origem, vê-se em primeiro plano à direita, um soldado branco, impecavelmente

⁷⁹³ Arquivo da Casa Imperial. Maço 155, documento 7249. Museu Imperial de Petrópolis, (grifos da autora).

⁷⁹⁴ Arquivo da Casa Imperial. Maço 155, documento 7249(a). Museu Imperial de Petrópolis.

fardado, montado a cavalo, desferindo um golpe de lança naquele que sabemos, pela lenda, ser Solano Lopez. O comandante paraguaio aparece à esquerda, vestindo uniforme de gala e um quepe de duas pontas ao estilo de Napoleão, no momento em que cai do cavalo por força do ferimento e do empuxo do animal que empina, assustado. Nos planos mais afastados, tropas se aproximam pelos dois lados da cena principal, e um acampamento militar é representado ao fundo, no centro da imagem⁷⁹⁵.

Se nos textos não havia censura para o soldado negro ser exaltado, nas imagens, porém, a cor da pele parece não ter fácil tradução⁷⁹⁶. A representação do negro em pinturas e ilustrações foi rara e sempre ambivalente no Império assombrado pelo tema da escravidão.

4.1 A visualidade produzida pela Academia Imperial de Belas Artes

A presença de ex-escravizados no exército brasileiro foi tema polêmico e ruidoso ao longo de todo conflito. A necessidade de arregimentar mais soldados, devido às baixas que iam se acumulando, resultou em uma política de recrutamento forçado a partir de 1866, que atingiu sobremaneira a população pobre e os escravizados. Ainda que não haja consenso sobre a proporção de alforriados entre os combatentes brasileiros, é certo que muitos foram libertos para lutar na guerra como soldados⁷⁹⁷.

⁷⁹⁵ A seleção desta gravura se justifica por ser a única guardada junto aos pertences pessoais do Conde d'Eu. Diferentes imagens referentes ao episódio da morte de Lopez circularam na corte neste momento. As revistas ilustradas *Vida Fluminense* e *Semana Ilustrada*, por exemplo, travaram uma disputa de versões sobre o tema, narrada por Marçal de Andrade em sua tese. Cf. ANDRADE, 2011. Op. Cit. pp. 452-468.

⁷⁹⁶ Domingos Teodoro de Ramos, quando pinta a cena em 1908, quase 40 anos depois do ocorrido, representa um Chico Diabo destacadamente negro no centro do quadro, montando um cavalo de pelagem da mesma cor. O cabo aparece vestindo uniforme das armas brasileiras, com calça branca, casaca azul e quepe da mesma cor, e é acompanhando, em plano mais afastado, por outros soldados, todos brancos. Em primeiro plano, aparece Lopez ferido, vestido de vermelho e montando um animal branco que contrasta com o conjunto formado pelo cabo brasileiro e seu cavalo. Ramos é um pintor de quem resta pouca documentação e que tem apenas essa pintura identificada como de sua autoria. Curiosamente, diz-se do artista que ressaltou a pele negra de Chico Diabo que fora um ex-escravo, alforriado para o alistamento, que registrou em óleo sobre zinco diversas cenas referentes à Guerra do Paraguai. Tais pinturas teriam, porém, sido incineradas na década de 1930, tendo restado apenas esta que atualmente pertence a uma coleção particular. Cf. ARAUJO, Emanuel (Org.). *A mão afro-brasileira: significado da contribuição artística e histórica*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo/ Museu Afro Brasil, 2010.

⁷⁹⁷ O recrutamento de escravizados e sua atuação como soldados na guerra contra o Paraguai são temas correntes na historiografia do conflito. Sobre isso ver, entre outros: SALLES, Ricardo. *Guerra do Paraguai: escravidão e cidadania na formação do exército*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990. _____ *A Guerra do Paraguai, a "questão servil" e a questão nacional no Brasil (1866-1871)*. In: *Estado e nação no Brasil e no Chile ao longo do século XIX*. Rio de Janeiro, Garamond, 2010. IZECKSOHN, Vitor. *Slavery and war in the Americas*. Richmond: University of Virginia Press, 2014. RUBIANI, Jorge. "Aborigènes et Afro-américains – libres ou esclaves – dans la guerre de la Triple Alliance". In: *Les guerres du Paraguay aux XIX et XX siècles*. Paris: Colibri, 2005. Pp. 405-418. TORAL, André. "La participación de los negros esclavos en la guerra del Paraguay". In: *Les guerres du Paraguay aux XIX et XX*

Uma vez findo o conflito, não existiam unanimidades quanto à inclusão destes negros libertos pela contingência, e, muito menos, quanto à conquista da cidadania obtida através do ingresso nas fileiras do exército.⁷⁹⁸ O Brasil possuía, então, cerca de 1,5 milhão de escravizados, e uma população estimada de 4 milhões de descendentes de africanos livres ou libertos, de um total de 10 milhões de habitantes⁷⁹⁹.

As guerras são, por excelência, tema da pintura de história. Pedro II, zeloso das instituições responsáveis por fomentar o discurso e a imagem do Império, valorizou como nunca a produção da Academia Imperial de Belas Artes (AIBA) nesse momento. Como afirma Luciano Migliaccio, “pela primeira vez desde os tempos de Debret o Estado voltou a encomendar telas de grandes dimensões, visando criar um conjunto de imagens dos eventos da guerra”⁸⁰⁰. Foi aos artistas da AIBA que o monarca delegou a constituição de uma visualidade emulatória sobre os feitos recém-conquistados pelas armas.

A Academia Imperial de Belas Artes, criada por iniciativa da colônia de artistas franceses aqui aportados em 1816, mas que passou a funcionar efetivamente somente dez anos depois, viveu seu apogeu durante o reinado de Pedro II, quando se realizou plenamente o intento de constituição de uma iconografia nacional⁸⁰¹. Junto do Instituto Histórico e Geográfico

siècles. Paris: Colibri, 2005. Pp. 419-430. _____. A participação dos negros escravos na Guerra do Paraguai. in: *Estudos Avançados* (9) 24, 1995. Págs. 286-297.

⁷⁹⁸ Cf. CARVALHO, José Murilo; NEVES, Lúcia Maria Bastos Pereira (orgs). *Repensando o Brasil do Oitocentos. Cidadania, política e liberdade*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2009.

⁷⁹⁹ O primeiro censo populacional no Brasil foi realizado apenas em 1872, de forma que não há consenso sobre os números nesse período. Os dados aqui citados baseiam-se em: GRAHAM, Richard. Free African Brazilians and the State in Slavery Times. In: Michael Hanchard (org.), *Racial Politics in Contemporary Brazil*, Durham: Duke University Press, 1999, p. 31. Ricardo Salles cita números parecidos: estima que em 1867 a população brasileira era de 9,4 milhões de habitantes, dos quais 1,4 milhões eram escravos. SALLES, Ricardo. A Guerra do Paraguai, a “questão servil” e a questão nacional no Brasil (1866-1871). In: *Estado e nação no Brasil e no Chile ao longo do século XIX*. Rio de Janeiro, Garamond, 2010.

⁸⁰⁰ MIGLIACCIO, Luciano. *Mostra do descobrimento: Século XIX*. Nelson Aguilar (org.). Fundação Bienal de São Paulo: Associação Brasil 500 anos artes visuais, 2000. P. 109.

⁸⁰¹ A chegada do veleiro *Calpe* ao Rio de Janeiro, em 25 de março de 1816, é um marco inevitável da história da arte no Brasil. O navio vindo da França trouxe a bordo uma comitiva de artistas e artesãos franceses, chefiada por Joachim Le Breton (1760-1819) e sob a égide do Conde da Barca (1754-1817), que por muito tempo foi registrada pela historiografia como “Missão Artística Francesa”. Esta denominação, além de conter um sentido religioso, quase messiânico, imputa um ar de oficialidade à vinda destes artistas ao Brasil que, hoje sabemos, deve ser relativizado. Graças a um processo de revisão crítica sobre a historiografia da arte brasileira no século XIX que vem sendo realizada nos últimos anos, sabe-se que esta viagem guarda complexidades que não cabem em tal alcunha. Sabemos ainda que mesmo antes da chegada da colônia francesa havia uma produção artística no Brasil, para além dos artistas viajantes, membros de missões científicas que por aqui passaram sem fixar residência. Como afirma Luciano Migliaccio, para compreender a criação deste período – genericamente chamada “arte barroca” – é preciso ter em mente que o país era parte constitutiva do universo colonial lusitano, que prescindia de uma instituição artística mesmo na metrópole. Desta forma, a produção artística principal era vinculada à vida religiosa e, à exceção da retratística, era escasso o interesse pela pintura de cavalete. Até 1800, com a criação da primeira “aula pública de desenho e figura” no Brasil promovida por Manuel Dias de Oliveira, artista português também conhecido como “O Romano”, não há registro de iniciativas voltadas ao ensino artístico no país. Sobre isso ler: SCHWARCZ, Lília.

Brasileiro (IHGB), fundado em 1838, coube à AIBA a constituição de uma memória nacional e o reconhecimento de uma cultura forjada nos trópicos⁸⁰².

Durante o Segundo Reinado, notadamente ao longo das décadas de 1850 e 1860, este projeto se materializou no modelo do indianismo romântico. Pedro II operou diretamente na ciência e nas artes, seja através do mecenato oficial à AIBA, seja participando pessoalmente das reuniões do IHGB, sustentando a construção desse modelo de origem da nação, que tinha o indígena como ícone⁸⁰³. O indianismo foi o viés estético de uma racionalização operada em torno dos fundamentos da ordem social ameaçada pelo fim da escravidão. A narrativa romântica brasileira unificava nação, Estado e coroa na busca da expressão tida por genuinamente nacional, embora fundada em uma tradição europeia, notadamente francesa.⁸⁰⁴ E, para isso, fazia dialogar colonos portugueses e nativos, ambos idealizados, ao mesmo tempo em que silenciava o incômodo elemento negro como constituinte da nacionalidade. Como afirma Lília Schwarcz: “Diante da rejeição ao negro escravo e mesmo ao branco colonizador, o indígena restava como uma espécie de representante digno e legítimo. (...) E assim, por meio do indianismo, realizava-se um velamento da colonização”⁸⁰⁵.

Os personagens do indianismo são, na maior parte das vezes, invenções literárias, fonte na qual os demais artistas – pintores e músicos – irão beber para a criação de suas obras. Gonçalves de Magalhães, Gonçalves Dias e José de Alencar destacam-se entre os autores do romantismo brasileiro. Marabá, Iracema, Peri – personagens tantas vezes citados em outras obras artísticas ao longo do século XIX – são fruto da pena destes escritores. O indianismo elegeu como heróis aqueles que já não eram passíveis de vitória, como Aymoré, que “é o índio bom e, convenientemente, é o índio morto”, como bem notou Manuela Carneiro⁸⁰⁶.

Depois de quadros como “A primeira missa no Brasil”, de 1861, e “Moema”, de 1866, ambos de autoria de Victor Meirelles, o indianismo começa a entrar em decadência nas artes

O sol do Brasil. São Paulo, Companhia das Letras, 2008. DIAS, Elaine. Arte e Academia entre política e natureza (1816 a 1857) in: *Sobre a arte brasileira*, 2015. BARCINSKI, Fabiana Wernek (org.). São Paulo: WMF Martins Fontes, 2015. MIGLIACCIO, Luciano. *Mostra do descobrimento: século XIX*. Nelson Aguilar (org.). Fundação Bienal de São Paulo: Associação Brasil 500 anos artes visuais, 2000. DIAS, Elaine. Correspondências entre Joachim Le Breton e a corte portuguesa na Europa. O nascimento da Missão Artística de 1816. In: *Anais do Museu Paulista*. São Paulo. V. .14. n.2.p. 301-313 jul.-dez. 2006.

⁸⁰² Cf: SCHWARCZ, Lília. *O espetáculo das raças*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

⁸⁰³ SCHWARCZ, Lília. *As barbas do Imperador*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, pp. 126-194.

⁸⁰⁴ RICUPERO, Bernardo. *O romantismo e a ideia de nação no Brasil (1830-1870)*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

⁸⁰⁵ SCHWARCZ, Lília. Op. cit., 2010, p. 148.

⁸⁰⁶ CARNEIRO, Manuela. *Índios no Brasil*, p. 62.

plásticas⁸⁰⁷. O mesmo movimento já havia ocorrido antes na literatura, fruto do novo momento vivido no país, marcado pela ascensão da chamada “geração de 1870”, que rejeitou o mito do bom selvagem.⁸⁰⁸

Nesse momento, o ambiente artístico passa a debater certa identidade própria da arte nacional, bem como a constituição da Escola Brasileira de pintura, ideia que remete à formulação de Manuel de Araújo Porto-Alegre (1806-1879). A Reforma Pedreira, implantada em 1855 e que leva o nome do então Ministro do Império, inaugurou de forma mais efetiva o projeto que vinculava a Academia ao serviço de construção do imaginário nacional⁸⁰⁹.

É no contexto de esgotamento do discurso indianista nas artes e de desagregação da ordem política imperial que vemos emergir, na década de 1870, o repertório bélico nas pinturas de história produzidas pela AIBA. É também nesse momento que, finda a euforia da vitória sobre Lopez, Pedro II passa a se haver de forma aguda com a pauta da abolição, retardada por conta das urgências impostas pelo conflito⁸¹⁰.

No presente capítulo, nos interessa analisar o espaço reservado ao negro na narrativa imagética que se buscou forjar a partir da AIBA, na esteira da Guerra do Paraguai. Ou melhor, buscaremos entender como as questões raciais em voga foram operadas por diferentes artistas da Academia nesse momento. Examinaremos tais imagens à luz da audiência do tempo, expressa pela crítica de arte, partindo do entendimento das pinturas como documentos constituintes de um tecido social denso. Afinal, como diz Rancière:

Se existe um visível escondido embaixo de um invisível, não é o arco voltaico que o revelará, que o libertará do não ser, mas a encenação das palavras, o momento de diálogo entre a voz que as faz ecoar e o silêncio das imagens que mostram a ausência daquilo que as palavras dizem.⁸¹¹

⁸⁰⁷ MIGLIACCIO, 2000. Op. Cit.

⁸⁰⁸ BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, p. 246.

⁸⁰⁹ Cf. SQUEFF, Leticia. *O Brasil nas letras de um pintor*. São Paulo: Edusp, 2004. _____. *Uma galeria para o Império. A coleção Escola Brasileira e as origens do Museu Nacional de Belas Artes*. São Paulo: Edusp, 2012. Sobre a Reforma Pedreira ver ainda: MELLO JR., Donato. Manuel de Araújo Porto-Alegre e a Reforma da Academia Imperial de Belas Artes em 1855: A Reforma Pedreira. In: *Revista Crítica de Arte*, Rio de Janeiro, n. 4, 1981. ZÍLIO, Carlos. Formação do artista plástico no Brasil: o caso da Escola de Belas Artes. In: *Arte e ensaios*. Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, Ano I, 1994. OLIVEIRA, Cecília Helena de Salles; MATTOS, Claudia Valladão de. *O Brado do Ipiranga*. São Paulo: Museu Paulista da USP| Edusp, 1999.

⁸¹⁰ O sistema escravista dava sinais de esgotamento desde a proibição do tráfico interatlântico de escravos imposto pela lei de 4 de setembro de 1850, que ficou conhecida pelo nome do Ministro que a propôs, Eusébio de Queiros. Ainda que não tenha sido cumprida, como sabemos, ao tornar ilegal a entrada de novos africanos submetidos a condição de escravos no Brasil, tal medida tornou o fim do regime servil uma questão de tempo. Uma vez finda a Guerra do Paraguai, o problema da escravidão tornou-se o nervo exposto do Império.

⁸¹¹ RANCIERE, J. *Figuras da história*. São Paulo: Editora Unesp, 2018. P. 42

Esse esforço é inspirado pelo artigo de Rafael Cardoso, que questiona o paradigma de uma AIBA homogênea, mera transmissora de um discurso oficial construído fora de seus limites, ao confrontar pinturas e registros verbais do tempo⁸¹². Centrando a análise na Exposição Geral de Belas Artes (EGBA) de 1872, o autor demonstra como a fragmentação da crítica expõe tensões outras, constitutivas das pinturas em sua gênese. Compartilhando de muitas das premissas ali expressas, intentamos avançar no entendimento sobre as duas telas envolvidas no episódio conhecido como “Questão artística de 1879”⁸¹³, a saber, a “Batalha do Avaí”, de Pedro Américo (1877), e a “Batalha de Guararapes” (1879), de Vitor Meirelles, a partir do viés racial.⁸¹⁴

Para isso, nos apoiamos na compilação das críticas de arte publicadas pela imprensa nessa ocasião, feita por Hugo Guarilha em sua dissertação de mestrado⁸¹⁵. O material ali reunido, analisado pelo autor em termos especialmente dedicado às polêmicas estilísticas e à questão sobre o plágio, balizou a presente pesquisa quanto à definição do corpus documental.

Como dito por Luciano Migliaccio sobre as pinturas de Américo e Meirelles, “duas concepções de nação se chocam nestas cenas de batalha”.⁸¹⁶ Frente aos dilemas do tempo, as tensões raciais foram expressas de diferentes formas por ação dos artistas. Sob um contexto de crise, acreditamos que é especialmente importante valorizar a natureza ambígua dos processos representacionais. Dessa forma, não podemos considerar ingênuas as opções assumidas pelos pintores ao inserir o negro como personagem de suas composições. Nesse sentido é que nos aventuramos a investigar obras já tão bem analisadas, pretendendo iluminar a partir delas novos aspectos sobre a representação do negro na arte do Segundo Reinado.

⁸¹² CARDOSO, Rafael. Ressuscitando um Velho Cavalo de Batalha: Novas Dimensões da Pintura Histórica do Segundo Reinado. *Concinnitas* (UERJ), Rio de Janeiro, v. 1, n.2, p. 191-233, 1999. Disponível em versão digital em: <http://www.dezenovevinte.net/criticas/rc_batalha.htm>. Acesso em 3 de jan. de 2016.

⁸¹³ A polêmica que resultou do embate público entre os defensores de cada umas das pinturas, por ocasião da Exposição Geral de Belas Artes de 1879, foi assim chamada por Donato Mello Junior, em expressão que se consagrou na historiografia da arte. Cf. MELLO Jr., Donato. As Exposições Gerais na Academia Imperial das Belas Artes no Segundo Reinado. In: *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, Anais do Congresso de História do Segundo Reinado*. Vol. 1, Rio de Janeiro, IHGB, 1984. Pp. 204-352

⁸¹⁴ Walter Luiz Pereira destaca a questão racial presente nestas obras, analisadas sob outro enfoque. Cf. PEREIRA, Walter. *Óleo sobre tela, olhos para a história*. Rio de Janeiro: FAPERJ/7 Letras, 2013. Especialmente pp. 74-93 e 123-128.

⁸¹⁵ GUARILHA, Hugo X. *A questão artística de 1879: um episódio da crítica de arte no Segundo Reinado*. Dissertação (mestrado). Campinas: IFCH/Unicamp, 2005. Disponível em: <<http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/278645>>. Acesso em 23 de mar. de 2017.

⁸¹⁶ MIGLIACCIO, L. A arte no Brasil entre o Segundo Reinado e a Belle Époque. In: BARCINSKY, F. (org.) *Sobre a arte brasileira: da pré-história aos anos 1960*. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2014. p. 187.

4.2 O lugar do negro em disputa

A “Batalha do Avaí” é uma pintura que não se permite apreender em um só olhar. A partir de uma composição que se estrutura de forma elíptica, somos tragados pelo turbilhão que se desenrola em várias cenas dispostas nos diferentes planos do quadro. No centro da tela, no exato ponto em que se encontram as duas transversais traçadas a partir das extremidades altas do quadro, vemos o autorretrato do pintor, Pedro Américo, que se representa como um soldado imerso no caos do confronto. É ele que, ao encarar o espectador com os olhos arregalados, nos conduz àquele ambiente repleto de horrores. Em volta de si, compondo o mesmo pelotão, combatentes negros avançam com as baionetas em riste.

A pintura congela o momento exato em que a bala sai do cano da arma apontada na direção do espectador, antes de alcançar seu alvo - um soldado paraguaio que, no primeiro plano do quadro, apresenta-se retesado, no instante que antecede o fim. De costas, não nos deixa descobrir seu rosto. Ao lado deste infortunado, jaz um corpo estirado que apresenta a morte sem disfarces no primeiríssimo plano do painel. O cadáver negro aparece em escorço, com a cabeça rachada por um golpe, ainda sangrando, à altura do espectador. A partir dele, nosso olhar se perde nas dezenas de ações paralelas que se desenrolam na batalha imaginada por Américo, cobrindo um painel de surpreendentes 60 metros quadrados de extensão.

Imagem 161: Batalha do Avaí. 1877. Pedro Américo. Óleo sobre tela, 1000 x 600 cm. MNBA/RJ

A Batalha de Guararapes, de Victor Meirelles, se apresenta de forma mais ordenada ao olhar, ao menos quando comparada à tela de Pedro Américo. Logo identificamos o personagem principal, que se destaca no ponto mais alto do grupamento, quase ao centro do quadro, com sua espada em riste, montado sobre um cavalo e iluminado pelo foco de luz que vem da direita. A partir dele, na base de uma composição triangular, vemos o opoente recém tombado de sua montaria branca. Em primeiro plano, no canto direito da tela, um grupamento se organiza para avançar no sentido da ação central. Na extremidade esquerda, em planos mais afastados, um batalhão de soldados negros aparece quase como silhuetas, posicionados em uma área de sombra sobre um fundo claro. Mais ao fundo, uma paisagem ricamente detalhada serve de cenário para a refrega.

Imagem 162: Batalha de Guararapes. Victor Meireles. 1879. Óleo sobre tela, 923x 494 cm. MNBA/RJ

As duas telas, apresentadas brevemente até aqui, foram pintadas entre os anos de 1874 e 1879 pelos dois maiores pintores da Academia Imperial de Belas Artes do Segundo Reinado. A primeira representa um episódio da história contemporânea a sua fatura, uma das batalhas da Guerra do Paraguai, encerrada quatro anos antes. A outra, refere-se a um evento do período colonial, uma batalha da chamada Guerra Brásilica, da qual se afastava mais de 200 anos. Em tudo distintas, ambas guardam em comum a representação de soldados negros, apresentados com mais ou menos destaque, em primeiríssimo plano ou como silhueta.

A representação de negros como soldados em duas obras de grande máquina⁸¹⁷ realizadas concomitantemente, surge como indício que provocou a presente investigação. A década de 1870 marcou um período de crise no Império de Pedro II, envolto na avaliação dos prejuízos da Guerra do Paraguai que, além da vitória sobre Lopez, deixou um rastro de perdas humanas e materiais, somado ao ocaso do sistema escravista. E, como veremos, essas duas telas terão um lugar de destaque nesse debate.

A disputa polarizada entre a oligarquia agrária sustentada pelo escravagismo, de um lado, e pelos chamados “novos liberais”, de outro, extrapolava as arenas políticas e galgava apelo na sociedade após o término do conflito do Prata. O discurso abolicionista ganhava contornos estéticos, sobretudo no período entre 1868 e 1888, quando articulou iniciativas no espaço público, na esfera institucional e na clandestinidade. Ao mesmo tempo em que ocorriam rebeliões escravas e a ação dos líderes liberais no Congresso e no judiciário, as artes adentravam a campanha pelo fim da escravidão. O maestro Carlos Gomes, por exemplo, realizou dezenas de conferências-concerto em prol da abolição. O tema foi incorporado à fatura das peças de teatro e de romances.⁸¹⁸

Nesse ambiente, em 7 de setembro de 1868, Castro Alves declamou em público pela primeira vez o poema que depois ganharia o nome de “Navio Negreiro”, marcado pelo sentimento de rebeldia e inconformismo perante o destino reservado aos povos trazidos da África para serem escravizados na América. O poeta baiano era aclamado pela capacidade de criar poemas imagéticos. E como percebeu Alberto da Costa e Silva, não foi através do relato de escravizados desembarcados no Brasil que Castro Alves conheceu a África que canta em seus versos. As paisagens desérticas que narra fazem referência ao norte do continente, dominado pela França, que não é de onde saíram as milhares de almas que cruzaram o Atlântico rumo ao Brasil. O africano desterrado que emerge de seus versos não encontra reflexo com o real. Para narrar o sofrimento dos escravizados brasileiros, Castro Alves bebeu na fonte do orientalismo romântico francês, construído por Delacroix, Gerome, Victor Hugo.⁸¹⁹

Tal deslocamento denuncia o distanciamento que, decerto, Castro Alves manteve em relação aos escravizados, por quem nutria sincera empatia, como aponta Costa e Silva. Mas principalmente, alerta para a ausência de uma visualidade nacional sobre a escravidão que pudesse inspirar e animar o discurso abolicionista. Se ao índio foi reservada a representação da

⁸¹⁷ São assim chamadas as pinturas de história em grande formato, feitos a ponto grande.

⁸¹⁸ ALONSO, Ângela. *Flores, votos e balas*. São Paulo, Companhia das Letras, 2015.

⁸¹⁹ SILVA, Alberto da Costa. *Castro Alves*. São Paulo, Companhia das Letras, 2006. p. 98.

nacionalidade pelo movimento romântico, o século XIX abriu poucas possibilidades para o “dar-se-a-ver’ dos indivíduos negros, relegando à invisibilidade tudo o que se desviasse do estrito escopo de representação dos padrões hegemônico”⁸²⁰, como afirma Renata Bittencourt.

Os artistas estrangeiros que tomaram o negro como tema o fizeram de forma a “abordar sua condição escrava, seja ressaltando o aspecto degradante desta condição, seja conferindo-lhe um ar de exotismo”⁸²¹, segundo Valéria Picolli. Nesses casos, quando ganhavam destaque surgindo em primeiro plano, como nas pranchas de Debret e Rugendas, nas quais o estranhamento frente à escravidão é escancarado, os personagens ali representados fazem as vezes de tipos, tendo ressaltadas suas características exóticas, marcas e comportamentos distintivos. Quando se confundiam com a paisagem, como nas telas de Nicola-Antoine e Félix-Émile Taunay, os negros aparecem de forma diminuta e pouco definida.⁸²²

Nessa narrativa, o “Retrato do intrépido marinheiro Simão”, de José Correia de Lima (1814-1857), surge, à primeira vista, como um desvio significativo⁸²³. O negro hercúleo figura imponente no quadro pintado a óleo, em dimensões grandes para o gênero (92x72 cm), por obra do então professor da cadeira de pintura de história da AIBA⁸²⁴. O “preto Simão” foi um personagem notório no tempo, autor do gesto de heroísmo que salvou a vida de 13 pessoas em um naufrágio. Graças a sua propalada excepcionalidade, o marinheiro mereceu a distinção do retrato e, mais tarde, a tela pode figurar na Exposição Geral de Belas Artes de 1859, cercada de cuidados para evitar possíveis incômodos da audiência, como mostra Cardoso⁸²⁵.

4.3 Raça, povo e cidadania nas pinturas de batalha de Pedro Américo e Victor Meirelles

⁸²⁰BITTENCOURT, Renata. *Modos de negra, modos de branca*. Dissertação de Mestrado. IFHC/Unicamp. 2005, p. 168.

⁸²¹PICOLLI, Valéria. As três raças do Império. In: *O Brasil Redescoberto*. Rio de Janeiro, Paço Imperial, 1999, p. 46.

⁸²²SCHWARCZ, Lília. *O sol do Brasil*. São Paulo, Companhia das Letras, 2008, p. 254.

⁸²³ Em termos semelhantes, caberia incluir aqui o retrato da mulher negra, de título atribuído “Baiana”, pertencente ao acervo do Museu Paulista da USP, analisado por Renata Bittencourt em seu mestrado. Cf. BITTENCOURT, 2005. Op. Cit.

⁸²⁴ Do mesmo José Correia de Lima, a obra “Magnanimidade de Vieira” também figura como exceção quanto ao tratamento reservado ao negro. A pintura retrata em primeiro plano, no canto esquerdo, um escravizado trabalhando no campo, representado nas mesmas proporções dos personagens que compõem a ação central, na qual o senhor de engenho João Fernandes Vieira recebe representantes do governo português em sua propriedade. Registrada na historiografia como o “primeiro quadro histórico de um brasileiro”, foi apresentada na exposição geral de 1841 e hoje só se conhece por reprodução de época. Cf. SQUEFF, 2012. Op. Cit.

⁸²⁵CARDOSO, Rafael. *A arte brasileira em 25 quadros (1790-1930)*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2008. pp. 45-53.

Como os pintores da AIBA resolveram nas imagens produzidas por seus pinceis a incômoda, nos termos apresentados acima, presença de negros como soldados nos batalhões imperiais durante a Guerra do Paraguai é o tema que perseguiremos nas próximas páginas. Acreditamos que caracterizar o negro como “o grande ausente da iconografia de guerra”⁸²⁶ é uma análise por demais redutora sobre o momento auge da pintura de história produzida Brasil. Como afirma Cardoso, frente à complexidade envolvida nas relações de raça, classe e gênero, que se sobrepõem, se cruzam e se contrapõem no contexto brasileiro, é preciso considerar a questão de sua visualidade a partir de múltiplos pontos de vistas, em combinações variadas⁸²⁷. Dessa forma acreditamos ser possível perceber a tensão racial como elemento produtivo nas telas apresentadas por Pedro Américo e Victor Meirelles na Exposição Geral de 1879.

A pintura brasileira ganhou um novo impulso com a crise vivenciada pelo Império a partir da década de 1870. A EGBA de 1879 foi o maior evento artístico protagonizado pela AIBA ao longo de sua história. A exposição que primeiro reuniu as duas telas de batalha mais célebres produzidas por artistas brasileiros foi também aquela em que se intentou constituir uma “Coleção de quadros nacionais formando a Escola Brasileira”⁸²⁸. Sob o conjunto assim denominado, foram reunidas pinturas de paisagem, históricas, retratos, natureza-morta, saídas da pena de artistas de nacionalidades diversas, como portugueses, franceses além de brasileiros⁸²⁹. Ambas realizações fizeram da 25ª EGBA um fenômeno de público e crítica⁸³⁰.

O ruidoso confronto promovido por defensores de Américo e de Meirelles movimentou a imprensa durante o período em que durou a exposição e certamente contribuiu para a maior

⁸²⁶ TORAL, André. O negro é o inimigo. In: *Mostra do descobrimento: Negro de corpo e alma*. Nelson Aguilar (org.). Fundação Bienal de São Paulo: Associação Brasil 500 anos artes visuais, 2000.

⁸²⁷ CARDOSO, Rafael. The problem of race in brazilian painting, 1850-1920. *Art History*. N. 3. Jun. 2015. Pp. 488-511. Disponível em: <https://www.academia.edu/12878055/The_Problem_of_Race_in_Brazilian_Painting_c._1850_1920>. Acesso em 28 de fev. de 2019.

⁸²⁸ Em paralelo à 25ª EGBA, foi apresentado um conjunto de 83 telas reunido pela diretoria da AIBA assim denominado. Cf. Catálogo da Exposição Geral de Belas Artes de 1879. P. 28

⁸²⁹ Sobre a coleção Escola Brasileira e a EGBA de 1879, ver: SQUEFF, 2012. Op. Cit. PITTA, Fernanda Mendonça. Um povo pacato e bucólico: costume e história na pintura de Almeida Júnior. (Tese de Doutorado). ECA USP, São Paulo, 2013.

⁸³⁰ Durante os mais de 60 dias em que a 25ª EGBA ficou aberta para visitação, entre os meses de março e maio de 1879, foram registrados 292.286 visitantes. Cf. ROSA, Ângelo Proença (Et al). *Victor Meirelles de Lima 1832-1903*. Rio de Janeiro: Pinakothke, 1982. p. 87.

circulação de pessoas nas galerias da AIBA, além de ter galvanizado o surgimento de uma crítica de arte no Brasil⁸³¹.

Motivados pela ambicionada formação de uma Escola Brasileira, os comentadores das obras transformaram o debate artístico em uma oposição entre o que foi na época denominado de escola naturalista ou realista, representada por Pedro Américo, de um lado, e escola idealista ou romântica, cujo expoente seria Victor Meirelles, de outro. O primeiro, identificado com valores modernos, com a desejada reformulação do ensino artístico. O segundo, com uma arte passadista que seria professada pela AIBA⁸³².

Sabemos hoje que nem uma nem outra classificação são capazes de dar conta das intrincadas pinturas, muito menos do conjunto da obra de seus autores. Elas dizem mais, isso sim, sobre a crise em que a Academia se encontrava envolta. A tensão entre posições que almejavam a renovação artística e aquelas que valorizavam a arte produzida pela AIBA extrapolaram os muros da instituição e ganharam contornos públicos através da oposição criada pelos defensores de Américo e Meirelles e suas respectivas batalhas.

A “questão artística” ressoou de tal maneira que os termos ditados naquela ocasião reverberaram no livro de Gonzaga Duque, “A arte brasileira”, publicado pela primeira vez quase uma década mais tarde, em 1888. Citando Hypolite Taine, Duque atestava a impossibilidade de existência de uma arte nacional de qualidade, uma vez que o meio e a sociedade brasileira não ofereciam as condições necessárias para isso. Pautado pela crítica à então chamada Missão Francesa, que teria barrado o desenvolvimento da arte local ao impor a cópia de modelos europeus, o crítico considera que nem mesmo a Guerra do Paraguai foi capaz de produzir uma arte genuinamente nacional⁸³³.

Os dois quadros que animaram a EGBA de 1879 foram encomendados com grande antecedência, entre agosto e setembro de 1872. Pouco depois de encerrada a Exposição Geral daquele ano, foram firmados os contratos do Governo Imperial com Pedro Américo e Victor Meirelles, responsabilizando cada pintor pela execução de “um quadro de assunto da história pátria”⁸³⁴.

⁸³¹ Cf. MELLO Jr., Donato. As Exposições Gerais na Academia Imperial das Belas Artes no Segundo Reinado. In: *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, Anais do Congresso de História do Segundo Reinado*. Vol. 1, Rio de Janeiro, IHGB, 1984. pp. 204-352.

⁸³² Cf. Por exemplo: *Jornal do Commercio*, 3 de abril de 1879. “A Exposição da Academia de Belas Artes”. p. 4.

⁸³³ DUQUE, Gonzaga. *A Arte Brasileira*. Campinas: Mercado das Letras, 1995. [1ª edição 1888].

⁸³⁴ Documentos GIF1 – 4H – Ministério do Império. Acervo do Arquivo Nacional, Rio de Janeiro.

Ainda que nos contratos não constasse o tema sobre o qual versariam as obras, sabemos que por iniciativa do então Ministro de Negócios do Império João Alfredo Correia de Oliveira (1835-1919) foi encomendado a Pedro Américo em 19 de agosto de 1872 a realização de um quadro que exaltasse a batalha de Guararapes, ocorrida no século XVII e que resultou na expulsão dos invasores holandeses do território de Pernambuco. Depois de assinado o contrato, porém, o artista recusou o tema proposto e se prontificou a realizar uma pintura sobre a recém-finda Guerra do Paraguai. Frente à recusa de Américo, o Ministro delegou a feitura do quadro sobre Guararapes a Meirelles, com quem firmou contrato em termos muito semelhantes aos do pintor paraibano, em 20 de setembro do mesmo ano⁸³⁵.

A 22ª Exposição Geral de Belas Artes realizada em 1872 apresentou três pinturas sobre a Guerra do Paraguai. A saber, “Batalha de Campo Grande”, de Pedro Américo; “Combate Naval de Riachuelo” e “Passagem de Humaitá”, de Victor Meirelles. Em exposições anteriores, realizadas em 1865, 1866, 1868 e 1870, outros artistas já haviam apresentados pinturas e esculturas sobre o conflito do Prata. Porém, as obras de Antônio Araújo Souza Lobo (1840-1909), Edoardo de Martino (1836-1912) e Francisco Manuel Chaves Pinheiro (1822-1884)⁸³⁶, não mereceram o mesmo tratamento dedicado àquelas de autoria de Victor Meirelles e Pedro Américo⁸³⁷.

A apresentação das telas de Américo e Meirelles sobre o conflito recém-encerrado gerou muito interesse e garantiu recorde de público à exposição – que só seria superado pela já comentada

⁸³⁵ RUBENS, Carlos. *Victor Meirelles: sua vida e sua obra*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1945. p. 65.

⁸³⁶ Relação das obras sobre a Guerra do Paraguai expostas nas EGBAS. 1865: Antônio Araújo Souza Lobo *Passeio dos Voluntários da Pátria pelas ruas do Rio de Janeiro depois da primeira reunião no Teatro Lírico (esboço)*; Arsênio Cintra da Silva, *Ataque à praça de Paissandú pelo Capitão Peixoto no dia 6 de dezembro de 1864 (esboço)*; 1866: Francisco Manoel Chaves Pinheiro: *Modelo colossal de uma estátua equestre representando Sua Majestade o Imperador em Uruguaiana (barro)*; 1867: Antônio Araújo Souza Lobo: *Tomada do Forte de Itapirú pelas tropas brasileiras: campanha do Paraguai*; 1870: Antônio Araújo Souza Lobo: *Bombardeamento do forte de Itapirú pelo encouraçado Tamandaré*; Edoardo de Martino: *Passagem de Humaitá por uma divisão da esquadra brasileira na noite de 19 de fevereiro de 1868*. 1872: Francisco de Azevedo Monteiro, *Desenho do modelo de um monumento que deve ser erigido no Campo da Aclamação em memória das vitórias alcançadas no Paraguai pelas armas brasileiras*; Ulrich Steffen, *Batalha de Caraguatai no Paraguai a 6 de Setembro de 1869*; Francisco de Azevedo Monteiro Caminhoá e Paul Bénard, *Monumento patriótico do Brasil em memória de nossas vitórias no Paraguai (fotogravura)*; 1876: Leopoldino Joaquim Teixeira de Faria, *Campanha do Paraguai: tomada da Ponte de Itororó pelo intrépido Duque de Caxias, auxiliado pelos valentes Generais Argolo e Gurjão, e pelo Coronel Fernandes Machado (esboço)*, Pedro Américo de Figueiredo e Melo, *Campanha do Paraguai: passagem do Passo da Pátria pelo General Osório, Marquês do Herval (esboço)*; 1879: N. Panini, *Episódio da Guerra do Paraguai. Combate de 19 de fevereiro de 1868, no reduto do estabelecimento sob o comando do General Andrade Neves, Barão do Triunfo*; 1884: Antônio Firmino Monteiro, *Um episódio da retirada da Laguna*. Cf. LEVY, Carlos Roberto Maciel. *Exposições Gerais da Academia Imperial e da Escola Nacional de Belas Artes*. Rio de Janeiro: Pinakothèque, 1990.

⁸³⁷ Referimo-nos à apresentação do Catálogo da Exposição, que traz, no caso das telas de Américo e Meirelles, um resumo do fato histórico representado seguido de uma descrição resumida da pintura, como complemento necessário à correta apreciação dos quadros, legitimando sua historicidade e indicando seu estatuto elevado na Exposição.

edição de 1879⁸³⁸. A pintura de história foi então ressignificada e colocou a AIBA no centro da arena política, cuja agenda, conturbada, ainda girava entorno da avaliação da guerra e suas consequências.

Um ano antes, em 1871, a aprovação da Lei Rio Branco, também chamada Lei do Ventre-Livre, sinalizava o avanço da pauta abolicionista, na retomada do processo interrompido pela guerra. O período de calmaria que se sucedeu ao imediato fim do conflito se encerrava com essa medida, que muito desagradou aos proprietários da mão-de-obra escrava. A afirmação da liberdade aos nascituros, somada à proibição da entrada de novos cativos em vigor desde 1850, datava o fim da escravidão no tempo de uma geração.

José Maria Paranhos (1819-1880), o Visconde de Rio Branco, assumiu a chefia do gabinete de ministros em março de 1871 com a tarefa dada por Pedro II de aprovar a lei que garantiria alforria aos filhos nascidos de mulheres escravas. Antes disso, foi o responsável por organizar o governo provisório no Paraguai, em 1869, quando da tomada de Assunção pelas forças brasileiras. Foi Rio Branco quem, em aliança com Conde d'Eu, aboliu a escravidão no Paraguai por decreto expresso nesse mesmo ano.

A experiência na guerra marcou uma virada na opinião do diplomata sobre a questão servil. Se antes Rio Branco criticara as sanções inglesas na crise de 1850 e se posicionou contra medidas imediatas no Conselho de Estado pelo fim da escravidão, a convivência com os vizinhos do Prata o teria feito ver que “a permanência desta instituição odiosa no Brasil nos vexava e nos humilhava perante o estrangeiro”⁸³⁹.

Sabe-se que um dos argumentos mobilizados contra a lei do Ventre-Livre em debates no Congresso foi o da ameaça à ordem pública⁸⁴⁰. Além de por em risco o desenvolvimento econômico do país, o ventre-livre trazia à tona, pela retórica escravista, a ameaça das experiências de revolução escrava, como a ocorrida no Haiti, ou de guerra civil, vivenciada nos Estados Unidos⁸⁴¹. Como se percebe, escamoteado da narrativa simbólica da nacionalidade, baseada no encontro entre o colonizador e o autóctone, o negro emergia nesse momento como problema a ser enfrentado.

⁸³⁸ Cerca de 60 mil pessoas visitaram a 22ª EGBA no ano de 1872. Sobre esta Exposição ver: PEREIRA, Walter. *Óleo sobre tela, olhos para a História*. Rio de Janeiro: 7Letras/ Faperj, 2013.

⁸³⁹ ALONSO, Ângela. 2015. Op. Cit. 54.

⁸⁴⁰ Sobre o temor da violência e rebelião escrava ver: MACHADO, Maria Helena T. *Crime e escravidão*. São Paulo: EDUSP, 2014.

⁸⁴¹ ALONSO, op. Cit. 2015, p. 64.

Não foi de forma alguma ingênua, portanto, a encomenda feita pelo Ministro de Negócios do Império no eco da exposição de 1872. O resgate do episódio histórico de Guararapes, ocorrido entre 1648 e 1649, que culminou com a expulsão dos invasores holandeses do território português, remete à narrativa da união das três raças, branco, índio e negro, como força constituidora da nação. O feito de Guararapes, retomado por Varnhagen na obra “História Geral do Brasil”, que começou a escrever em 1853, e mais detidamente em um ensaio que publica pela primeira vez em 1871, denominado “História das lutas contra os holandeses no Brasil, desde 1624 até 1654”, dialoga ainda com a tese de von Martius, vencedora do famoso concurso promovido pelo IHGB em 1844⁸⁴². Terminada a Guerra do Paraguai, o Império via-se agora envolto em novas batalhas.

4.4 O sentido da encomenda de Guararapes

Só sendo justa com o passado pode em realidade a história vir a ser mestra da vida, servindo a todos, no presente, de estímulo ou de ameaça, e para o futuro, de guia e de farol.
Francisco Adolfo de Varnhagen

Francisco Adolfo de Varnhagen (1816-1878) era um dos mais atuantes e respeitados pesquisadores do IHGB quando escreveu sua “História Geral do Brasil”⁸⁴³, obra seminal da historiografia brasileira. Membro do instituto desde 1841, Varnhagen era, porém, um opositor ferrenho do romantismo indigenista, e com suas pesquisas sobre as populações nativas buscava desmascarar a idealização que se fazia sobre os primeiros habitantes do Brasil. Sua visão de história era clara no sentido de prescrever a subordinação tanto do indígena quanto do negro ao colonizador português, no intento de formação da nação.

Na sua “História do Brasil”, Varnhagen já havia se detido longamente sobre o episódio da invasão holandesa no Nordeste, ocorrida no século XVII, e o processo que culminou com a Restauração Pernambucana, cerca de 30 anos depois. O episódio vivenciado nos tempos coloniais oferecia um momento chave na constituição do sentimento de nação, uma vez que a expulsão do inimigo estrangeiro foi conquistada, ou pelo menos assim descrita, a partir da união de índios e negros, subordinados aos objetivos da corte portuguesa. O tema era recorrente nas formulações do IHGB, e o próprio Pedro II, quando viajou ao nordeste em

⁸⁴² SCHWARCZ, Lília. *O espetáculo das raças*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. pp. 111-4.

⁸⁴³ O livro publicado originalmente em dois tomos, foi escrito entre os anos de 1854 e 1857. Dedicado ao Imperador Pedro II, tinha o seguinte subtítulo, autoexplicativo: “do seu descobrimento, colonização, legislação, desenvolvimento e da declaração de independência e do império, escrita em presença de muitos documentos inéditos recolhidos nos arquivos do Brasil, de Portugal, da Espanha e da Holanda”.

1859, interessou-se em recolher documentos e informações sobre João Fernandes Vieira, um dos protagonistas da chamada Guerra Bráslica, que foram então repassados ao Instituto⁸⁴⁴. A passagem de Pedro II pelo Recife foi seguida de uma viagem feita por Varnhagen, dois anos depois, com o intuito de aprofundar as pesquisas.

A narrativa da guerra contra os holandeses como um marco fundador da nação não era nova, portanto, quando a Guerra do Paraguai eclodiu. Mas é o próprio Varnhagen quem explica a retomada do tema a partir de 1866, que resultou na publicação do livro “História das Lutas com os Holandeses no Brasil desde 1624 a 1654”, em 1871.

Achávamo-nos, por motivos de serviço público, no Rio de Janeiro, e acidentalmente em Petrópolis, e ainda estava por decidir a titânica luta que o Brasil sustentou no Paraguai, e nem se quer as armas aliadas haviam vencido o Humaitá e éramos testemunhas dos desfalecimento de alguns, quando, como assentimento de vários amigos, nos pareceu que não deixaria de concorrer a acoroçoar os que já se queixavam de uma guerra de mais de dois anos, o avivar-lhes a lembrança, apresentando-lhes, de uma forma conveniente, o exemplo de outra mais antiga, em que o próprio Brasil, ainda tão insignificante colônia, havia lutado, durante vinte e quatro anos, sem descanso, e por fim vencido, contra uma das nações naquele tempo mais guerreiras da Europa.⁸⁴⁵

A memória da vitória na luta pela expulsão dos holandeses servia como uma promessa de sucesso no paralelo construído com a guerra em curso, em 1866. Finda a guerra, além de conformar o panteão nacional, a tentativa de rememorar a Batalha dos Guararapes propiciava ao Império a incorporação de índios e negros na narrativa bélica, em consonância com os recentes interesses da nação. Forjava-se dessa maneira um discurso de pertencimento que incorporava as “três raças fundadoras do Brasil”, reforçando certo sentido ufanista e sem tempo, a partir da ênfase na luta contra o invasor estrangeiro.

Porém, como perscrutava o próprio Varnhagen na citação que abre este item, a mobilização do passado histórico podia servir ao mesmo tempo “como estímulo ou ameaça ao presente”. A incorporação do elemento negro no discurso oficial sobre o imaginário nacional vinha recoberto de uma ordenação hierárquica, imposição que deveria servir de “estímulo” capaz de neutralizar o índice de “ameaça” contido em tal manobra.

4.5 Victor Meirelles: o negro como alegoria

⁸⁴⁴ Revista do IHGB, Tomo XXIII, 1860, pp. 399.

⁸⁴⁵ VARNHAGEN, Francisco Adolfo de. *História das Lutas com os Holandeses no Brasil desde 1624 a 1654*. Lisboa: Tipografia de Castro Irmãos, 1872, p. VI.

Para realizar sua versão da “Batalha de Guararapes”, Meirelles apoiou-se na documentação produzida pelo IHGB, que dava a esse episódio o sentido de constituição do povo brasileiro, como vimos. A união das três raças para derrotar o inimigo estrangeiro antevê a nação. Para pintá-la, o artista viajou para Pernambuco, cumprindo o rito de visitar o sítio histórico para garantir o sentido de verismo da representação. Lá, foi recebido pelo presidente do estado, desembargador Henrique Pereira Lucena, e durante três meses fez anotações sobre a paisagem local, consultou o arquivo e entrevistou membros do Instituto Arqueológico e Geográfico Pernambucano, de forma a atender também às demandas regionais quanto à memória de Guararapes⁸⁴⁶. Voltando da viagem à Pernambuco em meados de 1874, Meirelles se deteria na execução da tela que apresentou pela primeira vez na Exposição de 1879.

Em tudo oposta à composição apresentada por Pedro Américo no mesmo ano, a batalha de Meirelles foi definida pelo próprio pintor como “um encontro feliz em que os heróis daquela época se viram todos reunidos”⁸⁴⁷. Como bem analisou Jorge Coli, a pintura de história do artista catarinense não se reduz ao aspecto ilustrativo do evento, mas subordina-se a princípios outros, da arquitetura visual⁸⁴⁸.

Meirelles organizou a composição a partir de João Fernandes Vieira, comandante da ação portuguesa na investida contra o exército holandês. Vieira aparece no ponto mais alto do grupamento, vestido em cores vibrantes, montado em um cavalo que empina. A derrota holandesa é representada pela queda do comandante Johan van den Brincken, cuja cabeça forma uma diagonal ascendente até a espada de Vieira. O grupo central é iluminado da direita para a esquerda e composto predominantemente por tons de amarelo, vermelho e marrons.

No primeiro plano, à direita da tela, em uma área sombreada, aparece Felipe Camarão, caracterizado com um chapéu adornado por penas coloridas que sugerem um cocar, orientando seus soldados a avançar. Junto deles, um tambor assiste ao combate, e lança o olhar ao comandante holandês ao chão. Ainda no primeiro plano, no centro da tela, há mais holandeses caídos, alguns mortos. Nessa área, o pintor valeu-se de tons verdes e azuis, escurecendo o conjunto de forma a não disputar a atenção com a ação central.

⁸⁴⁶ Evaldo Cabral de Mello afirma que a visita do Imperador em 1859 e de Varnhagen em 1861 a fim de recolher documentação sobre as lutas contra os holandeses foram decisivas para que a elite pernambucana tomasse a iniciativa de fundar o IAGP em 1862. Preocupados em garantir a interpretação regional sobre o feito, buscavam dessa forma evitar distorções construídas pela narrativa imperial. MELLO, Evaldo Cabral de. *Rubro veio: o imaginário da restauração pernambucana*. São Paulo: Alameda, 2008, p. 56-57.

⁸⁴⁷ SÃO PAULO, 1880. Op. Cit.

⁸⁴⁸ COLI, 2005. Op. Cit., p 68.

Imagem 162: As áreas demarcam os grupamentos militares comentados no texto. Da esquerda para a direita: Terço Negro de Henrique Dias; Tropa luso-brasileira; Exército Holandês; Terço indígena de Felipe Camarão.

À esquerda, em plano afastado, avança o Terço de Henrique Dias⁸⁴⁹, fazendo a retaguarda de Viera. Os soldados negros aparecem em uma área de sombra, de forma que Henrique Dias se destaca como silhueta na contraluz do fundo iluminado. Nesse grupo estão os únicos combatentes representados de torso e braços nus.

A metade superior do quadro foi reservada para a representação da paisagem. À direita, no horizonte longínquo, vê-se o Cabo de Santo Agostinho, palco histórico da refrega. À esquerda, no plano afastado, a vegetação dá densidade e chama atenção para essa área do quadro. Sob uma atmosfera carregada por nuvens ou fumaça, o céu surge iluminado em tons de amarelo, rosa e azul.

Gonzaga Duque classifica como “alegoria” a “Batalha de Guararapes”, posto que a preocupação do artista foi “reunir de uma maneira bonita os heróis da guerra contra Keewer”⁸⁵⁰, rejeitando o sentido de realidade da narrativa histórica contido na pintura. E é justamente da análise dos tipos negros e indígenas que o crítico conclui que “esse bando de figuras estáticas faz do quadro uma verdadeira alegoria”. Uma alegoria do encontro de diferentes raças originando uma nação.

⁸⁴⁹ Terço é uma denominação de unidade militar utilizada entre os séculos XVI e XVIII, referida na época sobre a Guerra Brasileira.

⁸⁵⁰ DUQUE, 1995. Op. Cit., p. 176.

4.6 A ‘Inflexível hierarquia social’

A tela de Meirelles foi analisada com lupas racialistas, como não poderia deixar de ser no período. Os comentários críticos sobre ela, para além das questões já referidas quanto às comparações com o Avaí de Américo, concentraram-se no tratamento dispensado pelo pintor na apresentação das diferentes raças ali representadas. Assim, a organização das figuras na tela aparece naturalizada, pautada pela “inflexível hierarquia social”, segundo a análise do crítico anônimo:

Victor Meirelles colocou apenas nos planos mais salientes, como prescrevem as leis mais elementares da estética, os heróis pernambucanos segundo a sua hierarquia social, segundo a sua importância histórica. André Vidal de Negreiros, Fernandes Vieira e Dias da Silva ocupam com todo o direito o centro da tela; Camarão à direita, Henrique Dias à esquerda não esqueceram a gratidão da pátria e conservam um lugar relativamente secundário aos primeiros, **como a inflexível hierarquia social, mal ou bem, determina.**⁸⁵¹

A afirmação da hierarquia identificada pelo crítico era uma exigência que acompanhava o reavivamento da memória de Guararapes, conforme formulado pelo IHGB. Ou seja, para poder exaltar o indígena e o negro como heróis, era preciso explicitar o ordenamento que os subordinava ao comando da corte portuguesa. Demonstrando clareza quanto ao que lhe fora encomendado, Meirelles afirmou que a disposição dos grupamentos no quadro atendeu ao “merecimento respectivo de cada um deles, conforme a importância que se lhes reconhece de direito”⁸⁵². O Brasil que se apresenta nessa imagem era, portanto, fruto da união estática e pontual das três raças, devidamente ordenadas.

A inserção do conceito de raça no vocabulário científico, no século XIX, trouxe consigo a ideia de diferenças marcadas e intransponíveis. Em contraponto à igualdade propagada pela Revolução Francesa no final do século XVIII, a partir dos anos 1850 observa-se o recrudescimento de um projeto classificador da humanidade a partir de suas diferenças, percebidas como naturais e calcadas na biologia.⁸⁵³

Nesse contexto, a antropologia física dava seus primeiros passos como disciplina autônoma e, separada da etnologia social, pautava-se sobretudo na análise biológica do comportamento humano. Neste cenário, ciência e arte se misturavam nos comentários sobre a pintura de Victor

⁸⁵¹ Jornal do Commercio, 18 de março de 1879, p. 1 (grifo da autora).

⁸⁵² Jornal do Commercio, 19 de abril de 1879, p. 3.

⁸⁵³ SCHWARCZ, 1993. Op. Cit.

Meirelles, como se evidencia na crítica assinada por R. de S.P., a quem cremos ser possível afirmar tratar-se de Rangel de São Paio:⁸⁵⁴

Não é com o manequim que se modelam aqueles homens, cada um com a fisionomia particular de sua raça, os negros com as fronte deprimidas, o prognatismo acentuadíssimo, os lábios espessos, as fisionomias pouco inteligentes; os indígenas também prognatas, mas as maçãs salientes, fronte mongólicas, cabelos rijos, direitos, sem a menor ondulação; os batavos tanto ou quanto eurignatas (maçãs salientes), bracícefalos, ruivos, rosados, robustos – daqueles homens que serviram de modelo aos Rembrandts; os luso-brasileiros de raça branda, de fronte ovais, tez amorenada e cabelos escuros.⁸⁵⁵

O crítico rechaça a acusação de que Meirelles havia utilizado manequins na composição de sua cena. Na defesa do pintor, descreve os personagens do quadro a partir de suas características fenotípicas, cujas especificidades só poderiam ter sido alcançadas a partir do estudo do natural. Porém, o que se depreende deste inventário, digno de tratado científico, são tipos ideais, que prescindem de observação. Ao que parece, nem ele próprio precisou olhar o quadro para descrever aquilo que acredita estar vendo. A grande repercussão alcançada pelo embate criado entre Guararapes e Avaí deu vazão para o debate público, feito a partir dos jornais, sobre questões prementes envolvendo raça e nacionalidade, que muitas vezes extrapolavam as pinturas.

Os soldados do terço negro de Henrique Dias foram chamados de maneira recorrente de “pretinhos”, em um tratamento, diminutivo, que revela mais do que os adjetivos que os acompanhava. Sabe-se que o racismo científico qualificava os negros como uma raça menos evoluída do que a branca, estacionada em um estágio anterior. Tal percepção fez com que se estabelecesse um paralelo entre negros e crianças, expresso, por exemplo, na designação “moleque”, associada a escravizados de qualquer idade. Foi por essa “falta” que o crítico valorizou os soldados de Henrique Dias:

O furor é tal na gente de Henrique Dias que um de seus combatentes, sem atender a distância, forma um soco e atira-o ao ar como se fosse sobre o rosto do inimigo. Oh! É belo, é de uma eloquência admirável esse gesto natural nas pessoas rudes. (...) A cólera no homem não modificado pela razão é por demais expansiva. Ela manifesta-se nos gestos violentos, nas palmadas dadas contra o próprio peito, no batido de pé, no grito, na palavra obscena.⁸⁵⁶

⁸⁵⁴ João Zeferino Rangel de São Paio [ou Sampaio, em variação recorrente] (1838-1893). Foi romancista, dramaturgo e crítico de arte. Amigo e admirador de Victor Meirelles, escreveu dois livros dedicados à sua obra: *O combate naval de Riachuelo*, em 1883, e *O quadro Batalha de Guararapes, seu autor e seus críticos*, em 1880.

⁸⁵⁵ *Jornal do Commercio*, 6 de abril de 1879, p. 3.

⁸⁵⁶ APUD. São Paio, 1880, op. Cit. p. 240.

A condescendência de quem aponta o belo no “gesto natural nas pessoas rudes” mal disfarça o desprezo àquele homem “não modificado pela razão”.

Houve quem tenha admirado a boa intenção do pintor expressa no melhoramento que fez em Felipe Camarão, aproximado do tipo branco, a fim de torna-lo digno da posição de comando que ocupou.

Nota-se um certo aperfeiçoamento no tipo do índio, há nos seus traços fisionômicos, conservado embora o tipo comum de sua raça, um arrançamento mais belo de linhas, mais perfeição de forma, expressão de inteligência, penetração de olhar, que lhe dão um caráter de comando e indicam sua superioridade. Sente-se que ele deve ser um herói, um chefe da sua tribo, que se aproxima de uma raça superior a sua, que é por assim dizer o traço de união entre o selvagem da floresta e o homem policiado da civilização.⁸⁵⁷

Ainda sobre a figura do comandante indígena, Meirelles trouxe à baila o livro de Dessalines d’Orbigny, “O homem americano da América Meridional”, para justificar sua opção por representar um Felipe Camarão jovem, apesar dos mais de 70 anos que já deveria ter na ocasião da batalha. Apoiando-se na autoridade do paleontologista francês, conhecido pelas explorações que fez junto aos povos da América do Sul, Meirelles afirma que Camarão não poderia ser figurado como velho, pois “essa raça do norte, tão robusta, só começa a mostrar indícios de velhice depois de 100 anos”⁸⁵⁸.

⁸⁵⁷ O Repórter, 2 de abril de 1879, p. 1.

⁸⁵⁸ Jornal do Commercio, 19 de abril de 1879, p. 1

Detalhe da imagem 162: Terço indígena de Felipe Camarão

Frente à anotação classificatória dos tipos expressos na pintura de Guararapes, é interessante notar o lugar reservado ao ‘brasileiro’ pelos críticos. Mencionavam-se quatro raças representadas pelo pintor: o índio, o negro, o luso-brasileiro e o europeu. E percebia-se, ora em tom crítico, ora laudatório, que o artista marcara pouco a diferença entre os dois últimos – o brasileiro e o inimigo holandês.

O sr. Victor Meirelles tinha pelo menos quatro tipos bem distintos a retratar; o negro, o índio, o brasileiro e o holandês; devia retratar o tipo de uma nacionalidade, dar os traços distintivos de cada raça, mas apenas os índios e os pretos tem os seus traços especiais: o tipo holandês distingue-se muito pouco do tipo brasileiro.⁸⁵⁹

Essa afirmação das quatro raças transparecia a noção de que índios e pretos não eram considerados brasileiros. Além disso, na defesa do pintor, acusado de não ter sido capaz de distinguir brasileiros e holandeses, São Paio expressou a convicção de estas duas raças se afastavam apenas por consequência dos determinismos físicos e geográficos a que estavam expostos.

Havia quatro tipos a representar no quadro – o negro, o indígena, o branco do norte (raça caucasiana mais pura) e a mesma raça modificada por acidentes climatológicos e por cruzamentos, mais ou menos remotos, com o elemento semítico, típico e africano. De certo que o luso brasileiro, nesse tempo menos mesclado do que hoje com aquelas

⁸⁵⁹ O Repórter, 28 de março de 1879, p. 1.

outras raças, não podia mostrar muitas outras diferenças, além dos acidentes de coloração.⁸⁶⁰

Diferente da Guerra do Paraguai, em que ao inimigo era imputada a característica de bárbaro como parte da justificativa da empreitada bélica, na rememoração da luta contra os holandeses o inimigo era alguém a se admirar e copiar, exemplares da “raça mais pura”. Varnhagen, no livro que serviu de fonte à Meirelles, enumerou os benefícios trazidos pela Guerra Brasileira. Entre eles, citou a aproximação entre as três raças e a união das capitanias no sentimento de nação. Além disso, segundo Varnhagen, o contato do povo do norte do Brasil com os holandeses garantiu um salto civilizacional aos primeiros, seja pelo convívio, seja pelos avanços técnicos e estruturais propiciados pelo Brasil Holandês⁸⁶¹.

Aos inimigos da batalha rememorada se imputavam mais semelhanças do que diferenças, mais razões a se admirar do que a censurar. O contraste voltava-se justamente àqueles que compunham a propalada união. Principalmente aos “pretinhos de Henrique Dias” que foram comumente relacionados a valores semelhantes aos que se via expressos sobre os paraguaios, quando os mesmos críticos se referiam ao quadro de Avaí, como veremos abaixo: a valentia inconsequente, o “patriotismo supersticioso”, a ferocidade irracional.

Os debates desencadeados pela pintura de Guararapes permitem perceber a complexidade contida na tela. A imagem encomendada pelo Império para estabelecer uma narrativa de unidade entre as raças foi lida, paradoxalmente, pela separação operada entre elas. A ciência, mais do que a arte, fez-se ver nas análises. A arte fustigava outros debates e produzia novas certezas. Da pintura, muitas vezes, inferia-se mais do que ela oferecia ao olhar.

4.7 O ‘preto falso e extravagante’

A encomenda da tela de Guararapes ofereceu a Meirelles uma narrativa que sustentava a representação de negros em uma tela de grande máquina. Mas a ausência de tais personagens no seu repertório anterior parece ter-lhe criado alguns embaraços⁸⁶². Era necessário se haver

⁸⁶⁰ SÃO PAULO, Op. Cit. 1880 p. 66.

⁸⁶¹ Cf. VARNHAGEN, 1871. Op. Cit.

⁸⁶² Vale notar que em 1864 o pintor realizou um estudo para um quadro de história que se referia à chamada “Questão Christie” em que sugeriu a representação de negros ao redor do Imperador Pedro II. O estudo figurou na Exposição Geral de Belas Artes de 1865 sob o título “Sua Majestade o Imperador Pedro II falando ao povo na tarde do dia 5 de janeiro de 1864”, mas não mereceu uma encomenda para que fosse reproduzido em ponto grande. No catálogo da EGBA de 1865 o estudo foi acompanhado da seguinte descrição: “Depois de verificar-se a notícia de que os vapores de Guerra ingleses Stromboli e Curlew haviam apresado navios de propriedade brasileira; Sua Majestade o Imperador, dirigindo-se pelas seis horas da tarde ao Paço da Cidade, onde se reunia o

com falta de prática de pintar a carnção negra em ponto grande, por parte do artista, e com a falta de prática de ver o negro assim retratado, por parte do público.

Para melhor avançar nesse ponto, interessa resgatar um episódio que remete à gestão de Félix-Emile Taunay como diretor da AIBA, em meados da década de 1830. Conforme relata Elaine Dias, um dos problemas enfrentados por Taunay para garantir o bom funcionamento da Academia nos seus primeiros anos foi a falta de oferta de modelos vivos aptos para o trabalho. A aula de desenho de modelo vivo era parte essencial da formação do artista, indispensável aos pintores de história, segundo a tradição acadêmica. Afinal, o bom desempenho de um pintor de figuras dependia do correto aprendizado sobre a anatomia humana.

Os impedimentos enfrentados por Taunay passavam pela ausência de atributos físicos mínimos, que lhe fizeram rejeitar candidatos descritos como: “mediocre nas partes superiores”, “magro e de extremidades defeituosas”, “descarnado, mesmo mal feito”, entre tantas outras características desabonadoras. Tal preciosismo se explica pela ideia de que para aprender corretamente a anatomia humana, era preciso estudar um corpo de medidas ao menos próximas do ideal, cujo padrão, nesse caso, estava assentado na estatuária clássica. Nisso estava pressuposto, entre tantas outras coisas, que o individuo devia ser branco, atributo exigido nos primeiros anúncios publicados em jornal.

Repetidos insucessos levaram Taunay a buscar entre os escravos da Academia um possível modelo, ou mais especificamente um “preto” que se prestasse a função. Em uma das atas da congregação, datada de março de 1837, consta a seguinte recomendação, que soa como um apelo: “[...]que os senhores professores não se descuidassem de procurar algum homem que queira servir como modelo vivo, ainda que fosse um preto, visto haver entre estes, indivíduos dotados de formas artísticas.”⁸⁶³

O uso do negro como modelo vivo em um curso voltado ao ensino das formas clássicas, aparecia, portanto, como recurso excepcional, “ainda que suas belas formas o autorizassem à profissão”, como afirma Dias.⁸⁶⁴ Embora se refira a um período anterior, distanciado cerca de 40 anos da EGBA de 1879, os impasses que afligiram Taunay são significativos para

Conselho de Ministros, viu-se cercado por uma multidão imensa de povo que rompia em vivas aclamações ao Chefe do Estado: Sua Majestade comovido falou ao ajuntamento, e disse que era ele primeiro que tudo brasileiro, e como tal mais do que ninguém, empenhado em manter ilesas a dignidade e a honra da nação; e que assim como ele confiava no entusiasmo do seu povo, confiasse o povo nele e no seu governo, que ia proceder como as circunstâncias requeriam, mas de modo a que não fosse aviltado o nome brasileiro”. Cf. LEVY, 1990. Op. Cit. p. 166.

⁸⁶³ Apud: DIAS, Elaine. *Paisagem e Academia*. Campinas: Editora Unicamp, 2009. p. 100.

⁸⁶⁴ DIAS, Elaine. *Paisagem e Academia*. Campinas: Editora Unicamp, 2009. pp. 92-106.

entendermos os processos envolvidos na formação do pintor de história na AIBA. Mais do que isso, esse episódio informa sobre a intrínseca relação entre raça e os ideais de beleza difundidos pela arte dita ocidental⁸⁶⁵.

Sabemos hoje o quanto a “cor-de-pele” é um conceito construído e reconstruído ao longo do tempo, nunca um dado natural⁸⁶⁶. Desde o Renascimento, os esquemas de representação da carnção são valorizados pela associação à ideia de “criação de vida” na pintura. Com o desenvolvimento da ciência, ao longo do século XVIII, a figuração da pele humana na pintura passou a ser relacionada com novos elementos. O problema visual, interpretado até então como estatuto autônomo, passa também a ser objeto de interesse científico⁸⁶⁷, além de conter em si questões ligadas à técnica⁸⁶⁸ e à estética da modernidade⁸⁶⁹.

Convencionou-se na pintura que a pele do tipo branco ganharia um tom rosado, mais ou menos aparente. E assim aprendeu-se a ver a “pele branca” representada por esquemas visuais complexos⁸⁷⁰. Da mesma forma, o “ver o negro” representado por convenções pictóricas era algo que precisava ser aprendido e, para isso, praticado.

O ensaio de Daniel Arasse sobre “Adoração dos reis Magos”, de Bruegel, demonstra como o problema da invisibilidade do negro na pintura vai além da questão de sua presença ou ausência enquanto personagem:

Mas há outra razão: se ele levou algum tempo a reparar em Gaspar foi também porque, muito simplesmente, o rei é negro. É curiosa a dificuldade que temos em ver os negros nos quadros; em muitos casos, a cor de sua pele cria uma espécie de buraco negro que a percepção ignora em benefício das cores circundantes. De fato, para dar a

⁸⁶⁵ Cf. BINDMAN, D. *Ape to Apollo. Aesthetics and the Idea of Race in the 18th Century*. New York: Cornell University Press, 2002.

⁸⁶⁶ Cf. SCHWARCZ, Lilia. Nem preto, nem branco, muito pelo contrário: cor e raça na intimidade. In: *História da vida privada no Brasil*. Vol. 4. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. Pp. 173-244.

⁸⁶⁷ Cf. FEND, Mechthild. *Fleshing out surfaces: Skin in French art and medicine, 1650–1850*. Manchester University Press, 2016; LOTIERZO, Tatiana. *Contornos do (in)visível*. São Paulo: EdUSP, 2018.

⁸⁶⁸ Nos referimos, por exemplo, às questões levantadas por Lorna Roth quanto à padronização de cores na impressão fotográfica, balanceada pelo tipo branco, o que causava dificuldade nos ajustes dos retratos de negros. Cf. ROTH, Lorna. Looking at Shirley, the ultimate norm: clour balance, image technologies and cognitive equity. *Canadian Journal of Communication*, Vol 34 (2009), pp. 111-136. Disponível em: <<https://fotopodcast.de/wp-content/uploads/2015/12/2196-5220-1-PB.pdf>>. Acesso em 28 de fev. de 2019.

⁸⁶⁹ Jorge Coli comenta a importância do preto enquanto pigmento na criação de uma estética moderna, a partir da obra de Manet. Cf. COLI, J. Manet: o enigma do olhar. In: NOVAES, Adauto. *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. pp. 225-246.

⁸⁷⁰ Modesto Brocos narra em seu livro “Retórica dos pintores” um caso contado por Le Chevreul sobre uma pintura de Delacroix, uma figura de mulher nua “cuja carnção conserva na sombra o tom mais delicado e transparente”, admirados da “frescura do tom rosado” dado àquela pele, uma testemunha que viu Delacroix pintando a cena contou que “o efeito foi obtido com tons que, vistos separadamente pareceriam tão apagados como a lama das ruas (...) numa palavra, uma cor resultante que é justamente o que se chama de *mélange* ótico”. BROCOS, Modesto. *A retórica dos pintores*. Rio de Janeiro: Typ. Industria di Livro, 1933. pp. 60.

ver um negro na pintura, há que o destacar contra um fundo claro. [...] Por outro lado, não vemos o rosto de Gaspar. É demasiado escuro⁸⁷¹.

Detalhe da imagem 162: Terço Negro de Henrique Dias

O comentário de Mello Moraes sobre Guararapes é interessante, nesse sentido. Apreciador das artes plásticas, Moraes vê nos soldados holandeses, ditos “de tez rosada”, uma “carnação deveras natural”, que contrasta “indesculpavelmente com Henrique Dias e seus pretos, em que o colorido é falso e extravagante”⁸⁷². Avançando, o crítico afirma enxergar no comandante holandês:

Um colorido alvo e só por circunstâncias extraordinárias rosado como está, cabelos do mais formoso louro, tecido celulo-graxo desenvolvido, faz ver, a todas as vistas, a riqueza de seu sistema linfático, não podia entregar-se às mesmas expansões que Henrique Dias, todo formado de nervos, tolerem-me a frase, todo sensibilidade, todo entusiasmo.⁸⁷³

Questão parecida levantam outros críticos que apontaram a ausência de realidade no “colorido uniforme de Henrique Dias e seus soldados”⁸⁷⁴; ou “os acidentes de luz nas figuras do terço”⁸⁷⁵ negro. A insistência em comentários como esse levaram Vitor Meirelles a vir a público explicar sua opção:

O efeito sobre Henrique Dias é o de uma figura que se acha imersa na sombra, contrastando sobre o fundo que está em luz. Alguns dos pretos que o acompanham e precedem, recebendo a luz direta do sol um tanto dourado e fraco pela hora da tarde,

⁸⁷¹ ARASSE, Daniel. *Não se vê nada*. Lisboa: KKYM, 2014. p. 32.

⁸⁷² Gazeta de Notícias, 16 de abril de 1879, p. 1.

⁸⁷³ Jornal A Reforma, 28 de junho de 1872.

⁸⁷⁴ Gazeta de Notícias, 1 de maio de 1879.

⁸⁷⁵ Revista Musical, 3 de maio de 1879 p. 3.

é a causa da modificação sobre a cor local do preto, que a faz parecer à primeira vista falsa e extravagante⁸⁷⁶.

O pintor primeiro explicita a opção por colocar o comandante dos negros em uma área de sombra, o que trouxe prejuízo à definição de suas feições, mas serviria como um recurso pictórico capaz de destacar o preto, a partir do fundo iluminado. Quase todo o batalhão de Henrique Dias está na dita área de sombra, à esquerda do quadro. Uns poucos aparecem em planos mais próximos, iluminados pelo sol dourado a que se refere o pintor. Entre esses, o que tem mais destaque está colocado entre Dias Cardoso, ao chão, e João Fernandes Vieira, montado. Não se pode deixar de notar que o soldado do terço negro comparte com o cavalo do comandante luso-brasileiro a mesma “cor de pele”.

Detalhes da imagem 162: Terço Negro de Henrique Dias

4.8 Terço da Gente Preta: distintos pela exceção

O terço negro de Henrique Dias retratado em Guararapes foi uma das primeiras experiências de regimento de homens pretos no Império português. Henrique Dias era natural de Pernambuco, filho de pais africanos escravizados. O “Terço da Gente Preta” foi criado no início da guerra contra os holandeses e ficou em atividade durante os cinco anos de conflito.

Por seu papel na guerra, Dias recebeu, através de carta enviada da corte, em 1638, a promessa de um título de fidalgo e de hábito da Ordem Militar. A distribuição de títulos de nobreza e da ordem militar, elementos centrais da legitimidade do Estado português na colônia, era vetada a homens pretos. Tal veto foi, entretanto, dispensado pelo rei em favor de Henrique Dias, que receberia ainda o título de “Governador dos crioulos, negros e mulatos”, no dia 4 de setembro

⁸⁷⁶ Jornal do Commercio, 19 de abril de 1879, p. 3.

de 1639⁸⁷⁷. Neste ato, quando esteve em Lisboa, Dias requereu a manutenção do seu Terço de Pretos, em uma época em que, em tempos de paz, era vetada a participação de negros nas tropas. Teve o pedido concedido pelo período em que ele fosse vivo⁸⁷⁸.

As companhias de homens pretos, chamadas a partir de então de “Henriques”, seguiram existindo até meados do século XVIII. Eram compostas por libertos e descendentes de africanos, diferindo-se das milícias de pardos livres, compostas pela população dita “não europeia” livre. Os “Henriques” organizavam-se a partir de uma identidade de raça bastante definida, e constituíram uma elite militar advinda da escravidão que disputou lugar de prestígio na hierarquia da colônia⁸⁷⁹. É com distinção militar e comanda real que Henrique Dias foi retratado em tela anônima datada de 1709, pertencente ao Museu do Estado de Pernambuco.

Imagem 163: Retrato de Henrique Dias. Anônimo. 1709. Óleo sobre tela, 96 x 70 cm. Museu do Estado de Pernambuco.

⁸⁷⁷ MATOS, Hebe. ‘Pretos’ and ‘Pardos’ between the cross and the sword: Racial Categories in Seventeenth Century Brazil. In: *Revista Europea de Estudios Latinoamericanos y del Caribe*. N. 80, abril de 2006. pp. 43-55.

⁸⁷⁸ Francis Albert Cotta. *Negros e mestiços nas milícias da América portuguesa*. Belo Horizonte: Crisálida, 2010.

⁸⁷⁹ MATOS, 2006. Op. Cit.

Na tela (Imagem 163), Dias aparece a meio corpo, vestindo uniforme completo e com uma condecoração da Ordem da Cruz de Cristo no peito. Seu rosto apresenta feições definidas, pele escura, cabelos crespos bem penteados. Retratado sobre um fundo escuro, a cabeça perde destaque perante o traje branco que quase salta da tela. Uma mão, direita, está cortada pelo enquadramento e a outra, com a qual sustenta o chapéu que compõe a farda de gala, veste uma luva branca. Imaginamos que o pintor tenha querido se referir ao braço que Henrique Dias teria perdido em batalha, ainda que pela tradição se afirme que o comandante negro tenha ficado manco da mão esquerda. Não foi possível, até o presente momento, reconstituir a fortuna crítica da tela e não encontramos registros que informem se ela estava exposta a público quando Meirelles foi a Pernambuco realizar pesquisas para seu quadro. Sabemos que ela foi feita para decorar a Câmara de Vereadores de Recife, de onde saiu para compor o acervo do museu que a conserva até hoje⁸⁸⁰.

A Revista do IHGB de 1868 publicou um estudo biográfico sobre Henrique Dias escrito por Joaquim Caetano Fernandes Pinheiro (1825-1876)⁸⁸¹. A monografia compôs o esforço de reconstituição da história da Guerra Brasílica empreendida pelo Instituto. Como já vimos, desde 1860, logo após a passagem de Pedro II pelo Recife, o IHGB divulgou uma série de estudos e pesquisas sobre o evento e seus personagens, culminando na publicação do livro de Varnhagen, em 1871.

Na biografia escrita por Fernandes Pinheiro, assim como no retrato anônimo, Henrique Dias aparece como uma exceção, um herói destacado pela nobreza de caráter. Como forma de reforçar sua excepcionalidade, o autor relata “o afã com que os negros e os índios lançaram-se sobre os despojos dos inimigos mortos”, que quase pôs a perder o combate. Henrique Dias e Felipe Camarão, é claro, não compactuaram com a atitude de seus soldados que “careciam da força moral que só dá a disciplina”⁸⁸².

A narrativa da excepcionalidade acompanha a maior parte dos negros que mereceram a distinção de figurar em pinturas, como retratados ou personagens históricos, nesse período. Foi assim que o “Intrépido marinheiro Simão” galgou seu lugar nas galerias da Exposição Geral de

⁸⁸⁰ Junto desse quadro no Museu do Estado de Pernambuco há outro de fatura e referências semelhantes que representa o comandante do Terço dos índios, Felipe Camarão.

⁸⁸¹ Para uma biografia do autor ver: PINHEIRO, Mario Portugal Fernandes. *Cônego Fernandes Pinheiro: vida e obra*. Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa Nacional, 1958. Sobre sua atuação como crítico literário e sua inserção no ambiente intelectual ver: MELO, Carlos Augusto de. *Cônego Fernandes Pinheiro: um crítico literário pioneiro do romantismo no Brasil*. Dissertação (Mestrado). UNICAMP/IEL, 2006.

⁸⁸² PINHEIRO, J. C. Fernandes. Biografia de Henrique Dias. In: Revista do IHGB, Tomo 31 p.1. 1868, pp. 365-383.

Belas Artes de 1859. Destacando o sentido de exceção contido em seu gesto, uma das matérias de jornal que celebrou sua ação, sentenciou: “A cor não faz o herói, não, são seus feitos!”⁸⁸³. No que ecoa a frase que acompanhou por muito tempo o famoso retrato do líder insurgente Cinque, sobre quem se afirmava que “nem parece ser africano”⁸⁸⁴.

É curioso ainda perceber que, além das narrativas, também os retratos de Henrique Dias e Simão guardam alguma semelhança formal. Distantes 150 anos no tempo e mais de 2 mil quilômetros no espaço, não queremos aqui inferir um vínculo causal entre quadros de fatura em tudo distintas. Mas deve-se destacar as dimensões idênticas de ambos, além de soluções compartilhadas, notadamente o fundo chapado em tom escuro.

Imagem 163

Imagem 164: Retrato do Intrépido Marinheiro Simão, Carvoeiro do Vapor Pernambucana. José Correia de Lima. 1853. Óleo sobre tela, 93 x 72 cm. MNBA/RJ.

Voltando à biografia de Henrique Dias escrita por Fernandes Pinheiro, encontramos neste relato a sugestão que seria abraçada pelo Governo do Império quatro anos mais tarde. Ao descrever o episódio da batalha de Guararapes em que os três batalhões se ordenaram para atacar por diferentes flancos, Fernandes Pinheiro registrou que “este momento será por certo

⁸⁸³ Apud: CARDOSO, Rafael. *A arte brasileira em 25 quadros*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2008. p. 49.

⁸⁸⁴ Refiro-me ao retrato a óleo pintado pelo artista norte-americano Nathaniel Jocelyn, em 1839. Para uma análise sobre esta obra ver, entre outros: POHL, Frances. “Blancos y Negros em América”. In: EISENMAN, S. (at.all). *Historia crítica del arte del siglo XIX*. Madrid: Ediciones Akal, 2001. pp.174-5.

escolhido por algum Horácio Vernet brasileiro que quisesse imortalizar a tela escolhendo seus assuntos nos nossos gloriosos fastos”⁸⁸⁵. Lançada a ideia, foi preciso esperar o fim da Guerra do Paraguai e uma bem-sucedida Exposição Geral para que ela se concretizasse em encomenda em 1872 e em tela, finalmente, em 1879.

4. 9 Henrique Dias vai ao Paraguai

As companhias de Henriques seguiram atuando mesmo após a morte de seu patrono, contrariando a primeira ordem do rei. Só foram abolidas em 1831, quando, com a criação da Guarda Nacional, foram proibidas as unidades segregadas de cor. Em 1837, o exército acabou com a exclusão de homens pretos em suas fileiras. Desde então, formalmente a instituição não diferenciava seus membros por raça ou cor⁸⁸⁶.

Ainda assim, em 1865 organizou-se na Bahia, por iniciativa de Quirino Antônio do Espírito Santo e com anuência do Presidente do Estado, um recrutamento de voluntários da pátria para a atuação na Guerra do Paraguai voltado exclusivamente a “cidadãos crioulos”, convocados “em memória aos combatentes de Henrique Dias”. Para tanto, o governo do estado aprovou subscrição voltada a fardar os recrutas com um uniforme semelhante ao utilizado pelas tropas coloniais francesas na Argélia⁸⁸⁷. A mesma identidade zuava fora utilizada em outros confrontos, como pelas tropas da União na Guerra Civil dos Estados Unidos. Não há consenso sobre o porquê desta escolha por parte dos combatentes negros da Bahia.

Os Zuavos baianos formaram onze companhias, que somaram 635 praças. De Pernambuco também saíram companhias compostas exclusivamente por negros, com as quais estima-se que o número de soldados organizados desta forma tenha chegado próximo aos mil⁸⁸⁸. As companhias de Zuavos foram compostas de forma a manter o perfil racial definido. Assim, a atuação dos recrutas era revestida de um significado social específico. Há relatos que sustentam que no período de recrutamento criou-se uma relação de solidariedade entre zuavos e escravizados que optavam por assentar praça, de forma a facilitar sua liberdade condicionada pelo alistamento,

⁸⁸⁵ PINHEIRO, 1868. Op. Cit.

⁸⁸⁶ Sobre política de recrutamento do exército brasileiro, ver: KRAAY, Hendrik. *Política racial, Estado e forças armadas na época da Independência: Bahia, 1790-1850*, São Paulo: Hucitec, 2011.

⁸⁸⁷ Jornal do Commercio, 10 de fevereiro de 1865.

⁸⁸⁸ KRAAY, Hendrik. Os companheiros de Dom Obá: os zuavos baianos e outras companhias negras na Guerra do Paraguai. In: *Afro-Ásia*, n. 46, 2010. pp 121-161.

independente da vontade do proprietário⁸⁸⁹. Os zuavos atuaram sob essa identidade até o fim de 1866, quando foram definitivamente extintos por ordem do então General Osório, que rejeitava unidades avulsas temendo indisciplina ou dificuldade de comando.

Desde antes da invasão do Paraguai, no início de 1866, diz-se que os batalhões de zuavos foram postos a trabalhar em tarefas de menos prestígio, como auxiliares de hospitais e cozinheiros, em ato que remeteria à ordem escravista. Dionísio Cerqueira, em suas memórias publicadas depois da guerra, lamentou que Osório não tenha se valido da “tradição guerreira de Henrique Dias”. Mas permitir a formação de milícias negras dentro do exército não era prudente para um Império escravista. Pelo mesmo motivo, o recrutamento de negros libertos foi uma decisão difícil de ser tomada. A agremiação racial entre membros das armas era algo a ser evitado a qualquer custo.

Rangel de São Paio, em crítica publicada no *Jornal do Commercio*, provocou o tema do futuro reservado aos combatentes negros, uma vez terminado o conflito.

E a figura soberba de Henrique Dias, que biparte a atenção entre o inimigo, que espreita, e o seu terço, que não perde de vista, e a quem anima com a palavra e o exemplo, parecendo temeroso que aqueles homens, sem direito de pátria, não o abandonassem de repente, perguntando: ‘o que temos nós com esse pleito, o que lucraremos com ele depois de terminado?’⁸⁹⁰

Resgatar a memória de Guararapes serviu para, finda a guerra, estabelecer um sentido de continuidade da unidade da nação pelas armas contra o inimigo externo, que vinha, segundo esta narrativa, desde tempos colônias. Os “Henriques” evocavam o negro à serviço da corte. Os zuavos, porém, podiam instigar outro tipo de ação. Não por acaso, são raros os registros imagéticos destes grupamentos de soldados negros, fardados à moda orientalista, apesar da curiosa figura que formavam.⁸⁹¹

4.10 As encomendas da Marinha

Antes de pintar a “Batalha de Guararapes”, Victor Meirelles apresentou, na EGBA de 1872, duas telas sobre a Guerra do Paraguai, encomendadas pelo Ministério da Marinha. O

⁸⁸⁹ KRAAY, 2010. Op. Cit.

⁸⁹⁰ *Jornal do Commercio*, 6 de abril de 1879. p. 3

⁸⁹¹ Cândido Lopes, pintor argentino que acompanhou o avanço das tropas deste país como soldado, representou um batalhão de zuavos no acampamento de Curuzu, às vésperas daquela que deve ter sido a última ocasião em que os soldados lutaram nesta conformação.

artista ocupava a cátedra de pintura de história da AIBA desde 1861, quando regressou do período de estudos na Europa, onde compôs a sua “Primeira Missa no Brasil”, tela que o consagraria como mestre do gênero mais elevado na hierarquia das artes plásticas. Discípulo de Manoel Araújo Porto-Alegre, que orientou sua formação nos ateliês de Roma e Paris, Meirelles se tornaria o principal pintor do indigenismo na AIBA, junto de nomes como José Maria de Medeiros e Rodolfo Amoedo. Além da Primeira Missa, Meirelles foi autor de “Moema”, pintada em 1866, tela ícone do movimento romântico brasileiro nas artes plásticas⁸⁹².

Como titular da cadeira de pintura de história, foi a ele que o Ministro da Marinha, Afonso Celso, encomendou em 1868 as duas pinturas que deveriam celebrar os feitos da esquadra brasileira na Guerra do Paraguai. As telas “Combate Naval de Riachuelo” e “Passagem de Humaitá” foram expostas pela primeira vez na EGBA de 1872, ao lado da “Batalha de Campo Grande”, de Pedro Américo. Para realizá-las, Meirelles viajou ao Paraguai, onde passou cerca de quatro meses sob a proteção da Marinha, a bordo, na maior parte do tempo, do navio-chefe da esquadra, Brasil. Dali, teria assistido algumas batalhas que lhe permitiram fazer apontamentos que serviriam para a composição posterior dos quadros.⁸⁹³

A encomenda da Marinha teve um sentido bastante particular. A esquadra brasileira havia recém conquistado o feito da Passagem do canal de Humaitá, realizada em 19 de fevereiro de 1868, quando Afonso Celso contratou Meirelles, em junho do mesmo ano. Entre a vitória de Riachuelo, ocorrida no início do conflito, em 11 de junho de 1865, e a passagem do canal de Humaitá realizada quase três anos mais tarde, a Marinha foi foco de duras críticas. A passagem do canal de Humaitá pela esquadra foi adiada por mais de um ano, tempo em que as tropas de terra ficaram impossibilitadas de avançar, causando grande embaraço nas operações⁸⁹⁴. O feito, que significou o fim de um longo impasse que prolongou ainda mais a guerra foi muito comemorado na corte. Para marcar o êxito da empreitada, o ministro Afonso Celso

⁸⁹² Para uma análise sobre essa pintura ver: Miyoshi, Alexander. *Moema é morta*. Tese (doutorado). IFCH/Unicamp, 2010.

⁸⁹³ Sobre os desenhos de Vitor Meirelles e seus usos posteriores na produção pictórica sobre a Guerra do Paraguai ver: BAUER, Letícia. “Projeto Victor Meirelles – memória e documentação”. In: VALLE, A. e DAZZI, C. (orgs). *Oitocentos: Arte brasileira do Império à República*. Tomo 2. Rio de Janeiro: EDUR-UFRRJ, 2010. Pp. 305-315; XEXEO, Mônica. “Victor Meirelles: um desenhista singular”. In: TURAZZI, M. I. (org.) *Victor Meirelles: novas leituras*. São Paulo: Studio Nobel, 2009, pp. 64-77.

⁸⁹⁴ Como a manobra impunha um risco grande para as naves do Império, os comandantes da Marinha, Almirantes Tamandaré e José Ignácio, recusavam cumprir as ordens de avanço dadas por Bartolomé Mitre, presidente da Argentina que ocupava o posto de Comandante das forças aliadas. Desconfiavam de interesses escusos por parte do chefe argentino, que podia estar interessado no enfraquecimento da esquadra tendo em vista futuros confrontos. O impasse só se resolveu com a saída de Mitre do comando, quando a morte do vice-presidente argentino, Marcos Paz, obrigou o seu retorno ao país. Com Caxias a frente da tropa, a ordem foi finalmente cumprida e a manobra fluvial realizou-se com êxito e, diferente do que se imaginava, sem maiores dificuldades.

encaminhou uma série de medidas. Em março, aprovou decreto de criação do Museu Naval; em maio, encomendou a Victor Meirelles a realização dos dois grandes painéis, pelos quais pagou 16 contos de réis⁸⁹⁵. Em 15 de junho de 1868 o pintor viajou para o Paraguai para fazer estudos do natural direto do front. Cerca de quatro anos depois, as telas seriam expostas ao público.

As primeiras grandes máquinas de gênero histórico sobre a guerra não foram encomendadas pela coroa, diretamente. Atenderam, isso sim, aos interesses da Marinha, que visava manter seu prestígio de principal força armada brasileira, depois de um período de descrédito sofrido pela hesitação frente à transposição do canal de Humaitá. Claro que também era importante ao Império valorizar a esquadra, uma vez que a Marinha brasileira era um forte componente do equilíbrio, ou do desequilíbrio, se preferirmos, de forças na região. A disputa que se travava por ali, desde os tempos da colônia, sempre disse respeito aos direitos de navegação no estuário do Prata e nenhum dos países – Uruguai, Paraguai, Argentina – possuía as mesmas condições da marinha do Brasil. Daí que a utilização dos navios brasileiros no conflito fosse tema tão complexo.

Voltando do Paraguai, Meirelles instalou ateliê no Convento de Santo Antônio, no Rio de Janeiro, onde teria espaço suficiente para realizar os dois grandes painéis. As telas foram apresentadas ao público pela primeira vez na 22ª Exposição Geral de Belas Artes, em 1872, como já dissemos.

Victor Meirelles deu soluções bem distintas para cada uma das pinturas. Em “Combate Naval de Riachuelo”, o pintor escolheu representar o momento em que a batalha já estava encerrada e a vitória era anunciada pelo almirante Barroso, comandante da esquadra, da proa do navio Amazonas. No primeiro plano à direita da tela aparece um grupamento de soldados que equilibra o conjunto pictórico e dá mostras da ação desenrolada no confronto. Ao fundo, vê-se uma dezena de embarcações em meio a uma densa fumaça que encobre quase todo o céu.

⁸⁹⁵ A marinha já contava com o pintor-marinheiro Edoardo de Martino, sobre quem voltaremos a falar abaixo, que acompanhava a esquadra desde o início do conflito, tendo realizado nesse tempo uma série de registros, entre estudos e quadros. A encomenda feita a Meirelles, no entanto, era de outra natureza. Com as grandes telas de gênero histórico a marinha intentava deixar seus feitos marcados na memória nacional.

Imagem 165: Batalha Naval do Riachuelo. Victor Meirelles, 1882/83. Óleo sobre tela, 400 x 800 cm. MHN/RJ

A “Passagem de Humaitá” é uma pintura menos narrativa quando comparada a outros quadros históricos. A batalha que ocorreu nas primeiras horas do dia, antes do sol nascer, se apresenta em um jogo cromático, como diz Maraliz Christo,⁸⁹⁶ em que se sobressaem tons alaranjados, remetendo ao fogo e às bombas que explodem na água. A cena naval se desenrola sobre um fundo escuro, formado pela fumaça que encobre o céu e só deixa descobrir a lua minguante em um rasgo à meia altura. As embarcações aparecem como silhuetas e equilibram a composição com o canto de paisagem à direita da tela. Nenhuma figura humana cabe na vista apocalíptica⁸⁹⁷ criada pelo pintor.

⁸⁹⁶ CHRISTO, Maraliz. “Uma batalha cromática: Victor Meirelles e a passagem de Humaitá”. Anais do XI Encontro de História da Arte/Unicamp, 2015. Disponível em: <<https://www.ifch.unicamp.br/eha/atas/2015/Maraliz%20de%20Castro%20Vieira%20Christo.pdf>>. Acesso em 28 de fev. de 2019.

⁸⁹⁷ COLI, J. A linha e a mancha. In: TURAZZI, M. I. (org.) *Victor Meirelles: novas leituras*. São Paulo: Studio Nobel, 2009. p. 42.

Imagem 166: Passagem de Humaitá. Vitor Meirelles. 1872. Óleo sobre tela, 268 x405 cm. MHN/RJ

A crítica se ressentiu da opção contemplativa adotada por Meirelles para representar feito tão importante. Da “Passagem de Humaitá”, mesmo os que valorizam os contrastes de luz realizados pelo pintor, afirmam que o conjunto resultou em “um quadro frio, apesar do tom quente que o domina”. Cobra-se a ausência dos heróis do feito: de um quadro histórico “não basta poesia e beleza”⁸⁹⁸, como disse um crítico. “Diante da Passagem de Humaitá, fiquei a ver navios”⁸⁹⁹, resumiria o comentador anônimo no *Jornal do Commercio*.

O “Combate Naval de Riachuelo” renderia comentários muito mais animados. Afinal, ali “o primeiro sentimento que assalta o espírito do observador é o da justa admiração pelo próprio feito de nossos heróis”⁹⁰⁰. A escolha do momento é valorizada, assim como a “imitação fiel da natureza”, a destreza na aplicação da perspectiva linear, a representação “dos tipos conscienciosamente estudados no natural, ricos de verdade e escolhidos com esmero”⁹⁰¹.

Da figura de Barroso na proa do navio o mesmo crítico comenta que “não tem grandes proporções” de forma que “a expressão fisionômica perde-se inteiramente”⁹⁰². De fato, o protagonismo da tela de Meirelles é reservado às grandes naves, que dominam a cena do

⁸⁹⁸ *Jornal do Commercio*, 6 de julho de 1872, p. 3.

⁸⁹⁹ *Jornal do Commercio*, 27 de junho de 1872, p. 3.

⁹⁰⁰ *Jornal do Commercio*, 13 de julho de 1872, p. 3.

⁹⁰¹ *Idem*.

⁹⁰² *Idem*.

primeiro ao último plano. A escala com que representa Barroso sobre a proa do Amazonas não foi descuidada. Afirmar a superioridade – e modernidade – da frota brasileira era tão ou mais importante que saudar o homem que a conduziu à vitória. A atmosfera esfumada do quadro, além de reforçar a dramaticidade plástica da cena, servia para chamar a atenção ao uso do navio a vapor, como se afere do relatório apresentado à Câmara dos Deputados em 1866:

Jamais se vira, desde o emprego do vapor nas evoluções navais (e em teatro tão singular!) esquadra contra esquadra disputando a vitória. Foi um fato nos anais da marinha a vapor, que veio mostrar, em grande, o magnífico quadro do desejado conflito, que até então apenas se dera em pelejas parciais, sem resolver a questão.⁹⁰³

Atento aos interesses do encomendante, o pintor trouxe de sua passagem pelo Paraguai algumas dezenas de estudos detalhados de embarcações, com notações técnicas sobre suas funções e potenciais bélicos. Além disso, quando embarcou para o teatro da guerra Meirelles já conhecia a produção do pintor-marinheiro Eduardo de Martino (1836-1912), que acompanhava a esquadra brasileira desde 1868. Martino era oficial da marinha italiana antes de atuar como pintor do Império na Guerra do Paraguai, e com os conhecimentos de um prático, era exímio retratista de embarcações. Meirelles não deixou por menos em sua representação dos navios no combate de Riachuelo.

No primeiro plano do quadro, Meirelles representou a batalha pela atuação dos soldados – não das naves, nem dos oficiais destacados ao fundo. É ali que encontramos as paixões do confronto, identificamos os inimigos e vislumbramos um rasgo de heroísmo do marinheiro brasileiro colocado no centro da cena.

⁹⁰³ LOBO, Francisco de Paula da Silveira. *Relatório do ano de 1865 apresentado a Assembléia Geral Legislativa na 4ª sessão da 12ª legislatura*. Rio de Janeiro: Tipografia Perseverança, 1866, p. 13.

Imagem 165 (detalhe)

Meirelles é quase didático na apresentação destas figuras. As posições dos corpos mostram escorços variados, nos fazendo sentir o desequilíbrio daqueles tentam se manter sobre o barco que afunda. Logo atrás do velho que corre sem camisa, fugindo do confronto, aparece um menino, assustado, muito novo para enfrentar tanto horror. Mesmo derrotados, os paraguaios não se rendem, e um deles aponta a arma em direção ao Amazonas como um último gesto de determinação. A disposição por demais ordenada dos soldados paraguaios desagradou a alguns, que esperavam mais “selvageria” na representação dos inimigos:

Muitas das que melhor admiramos, pela beleza da situação, exprimem um gesto de terror, impróprio talvez de homens selvagens e aguerridos; alguns parecem recolher-se em uma atitude concentrada, e até os há que se conservam sentados e imóveis perante a terrível catástrofe!⁹⁰⁴

4.11 O marinheiro suplicante

No centro da tela e colocado em um ponto mais alto em relação às outras figuras do mesmo plano aparece um marinheiro brasileiro, que leva a mão ao peito ao ser atingido por um tiro. “É uma das figuras de mais efeito e das mais poeticamente concebidas”, nas palavras do comentarista do *Jornal do Commercio*, o mesmo que criticara a pequena proporção reservada à representação do comandante Barroso⁹⁰⁵. Seu gesto e colocação levaram alguns a perceber nesse

⁹⁰⁴ VASARI, Giorgio. Análise crítica da Batalha de Campo Grande e do Combate de Riachuelo, dos distintos mestres, Dr. Pedro Américo e Comendador Victor Meirelles, Rio de Janeiro, 1872. Apud JÚNIOR, Donato Mello. Temas históricos. In: Rosa, Ângelo de Proença. et alli. Op. Cit.; p. 72.

⁹⁰⁵ *Jornal do Commercio*, 13 de julho de 1872. p. 3.

“aludido grupo de naufragos alguma afinidade com o representado por Géricault no Naufrágio da Medusa, copiado por Vítor Meirelles quando estudante em Paris, em 1856.”⁹⁰⁶

A figura do marinheiro negro em primeiro plano, no centro da tela da batalha naval, equilibra a composição em relação aos volumes formados pelos navios ao fundo. A partir dele, nosso olhar logo alcança a proa do Amazonas, onde se desenrola a narrativa heroica celebrada no 11 de junho de 1865.

O marinheiro é o único brasileiro na embarcação paraguaia. Está ajoelhado sobre a caixa de roda do navio já emborcado e leva a mão ao peito enquanto lança o olhar ao céu no momento em que é atingido por um tiro disparado pelo inimigo. Assume, assim, uma posição suplicante. Foi levado à morte por um gesto de imprudente valentia e agora parece pedir clemência aos céus.

A figura foi bastante estudada por Meirelles, como nos deixam saber os desenhos preparatórios ao quadro. Seu gesto, expressão e feições foram pensados de maneira a comover o espectador. Assistimos ao seu último fôlego e não vemos nele desespero ou fúria, mas uma súplica silenciosa e reservada que o afasta do caos ao redor.

Imagem 167: *Estudo para a “Batalha Naval de Riachuelo”*. Victor Meirelles, 1868. MNBA/RJ

O gesto e expressão emprestados ao marinheiro fazem lembrar a tópica do negro que em súplica, agradece pela dádiva da liberdade oferecida pelo senhor. Tal imagem foi mobilizada como emblema do abolicionismo nos Estados Unidos, especialmente por aqueles que justificavam a abolição pelo discurso religioso.

⁹⁰⁶ LEITE, José Roberto Teixeira. 1988. Op. Cit.

Imagem 168: *Am I not a man and a brother?* (Josiah Wedgwood, 1787)

Segundo Bindman e Gates, a tradução do gestual sacro para a causa da emancipação foi disseminada nos Estados Unidos a partir da medalha cunhada por Josiah Wedgwood em 1787. Na imagem, o contexto religioso é reforçado pela inscrição que a acompanha “Am I not a man and a brother?”, expressão dos preceitos cristãos de igualdade perante deus. Além disso, a evocação da submissão implícita do negro na forma patética da docilidade, subserviência e inferioridade, ia ao encontro das teorias evolucionistas em voga. Dessa forma, a associação do discurso religioso com a causa da emancipação, concorrendo com a ciência da época, propiciou uma grande disseminação do emblema, que foi apropriado e reproduzido nos mais diversos suportes e ganhou diferentes versões ao longo do tempo.⁹⁰⁷

A associação do marinheiro suplicante de Meirelles à imagética abolicionista dos Estados Unidos nos parece sugerida na opção formal adotada pelo pintor na representação do negro que ocupa o primeiro plano do quadro. Não seria a primeira vez que, no Brasil, se recorreria ao vocabulário imagético produzido pelo movimento abolicionista dos Estados Unidos⁹⁰⁸.

Por ocasião da aprovação da Lei do ventre-livre, em 1871, ao menos duas esculturas foram projetadas em sua comemoração. Francisco Manuel Chaves Pinheiro concebeu o grupo escultórico intitulado “A emancipação do elemento servil”, uma alegoria que apresenta uma escrava acompanhada de três crianças, liberta pela lei e protegida pela religião, ambas representadas por figuras femininas. A escultura foi exposta na EGBA de 1872 ainda não fundida, modelada em barro, o que levou um comentarista do jornal *A República* a afirmar

⁹⁰⁷ BINDMAN, David e GATES, H. Louis. *The image of the black in western art*. Vol. IV, P.1. pp. 40-53.

⁹⁰⁸ Para um estudo desta tópica mobilizada especialmente pela iconografia da Guerra Civil ver: SAVAGE, Kirk. *Standing soldiers, kneeling slaves*. Princeton University Press, 1997.

jocosamente que “o trabalho do inteligente artista participa da lei que o inspirou, está manco por ora”⁹⁰⁹. Esse conjunto escultórico não é conhecido por imagem, atualmente. É possível que tenha quebrado antes de ser transposto ao bronze.

Outra escultura realizada em alusão à mesma lei foi executada por A. D. Bressae. A “Alegoria à Lei do Ventre-livre” representa uma criança negra, sorrindo, vestida apenas por um pano colorido em tons de vermelho, amarrado em volta da cintura. Sustenta na mão direita, elevada acima da cabeça, um papel que representa a lei, onde se lê a referência ao Imperador e ao Visconde de Rio Branco. Na mão esquerda, abaixada, guarda o resquício da antiga condição de escrava representada pelos grilhões rompidos. A base da estátua é irregular e há uma sugestão de uma rocha junto ao pé esquerdo do menino. Esta escultura, apresentada abaixo à esquerda, é feita em gesso, mede 171 x 55 cm e não possui registro da data de sua realização, que só se sabe ser do XIX.

Imagem 169: Alegoria à Lei do Ventre-livre

Imagem 170: *L'emancipazione dei Negri*

Encontramos na obra do italiano Francesco Pezzicar, *L'emancipazione dei Negri*, acima à direita, uma solução formal bastante semelhante àquela adotada por Bressae. A escultura do artista italiano foi realizada em 1873 e homenageava o Ato de Emancipação de 1862, proclamado

⁹⁰⁹ A República, 16 de junho de 1872, p. 2.

durante a Guerra Civil americana, que pôs fim à escravidão naquele país⁹¹⁰. Foi apresentada na Exposição Universal da Filadélfia de 1876, onde causou repercussão pelo realismo sugerido pela proporção real da figura.

Nela, o negro, adulto, segura na mão esquerda o papel que simboliza a lei assinada por Lincoln e tem no pulso direito o grilhão aberto. A forma como a figura segura o papel e ergue os braços, como quem acabou de, por conta própria, romper os grilhões, sugere força e virilidade ao conjunto. A corrente que lhe cerceava a liberdade aparece caída na base da estátua. Seu corpo é coberto apenas por um pano amarrado à cintura, expondo uma musculatura rija e forte. Suas feições são bem definidas e guardam as características fenotípicas negras, apresentadas com beleza e dignidade.

A escultura italiana foi finalizada em bronze, diferente da brasileira, que assim como àquela realizada por Francisco Manoel Chaves Pinheiro não chegou nunca a ser fundida, permanecendo “manca”, como sugeriu o crítico do jornal citado acima. O gesso de D. Bressae, que deveria ter servido de molde a uma peça de metal, mais perene, foi pintado, provavelmente para a ocasião de sua primeira exposição. A pintura dá ao menino um tipo falso, próximo daquilo que no teatro se convencionou chamar de “black face”. Fora o cabelo crespo, as feições da estátua não sugerem o uso de um modelo negro. Sua caracterização como tal se afirma pela tinta preta aplicada na representação da pele e por uma boca caricaturalmente vermelha, de forma a se aproximar de um estereótipo⁹¹¹.

Voltando à tela de Meirelles, faz-se importante lembrar que o episódio bélico de Riachuelo representado pelo pintor teve um inesperado herói, além dos comandantes e da esquadra em si. Marcílio Dias, marinheiro de 1ª classe especializado em artilharia, se sobressaiu no combate pela valentia e teve seus feitos registrados na história da Marinha. No convés da canhoneira Parnaíba, abordada por vapores paraguaios, deu-se um sangrento combate corpo-a-corpo no qual Marcílio Dias teria sustentado a luta com quatro paraguaios, conseguindo matar dois, mas sendo enfim morto pelos demais. Antes de ele assumir a resistência, vários outros marinheiros

⁹¹⁰ Sobre o processo de abolição nos Estados Unidos em uma perspectiva comparada com o Brasil ver, entre outros: AZEVEDO, Celia Maria M. Abolicionismo: Estados Unidos e Brasil. São Paulo: Annablume, 2003; GRINBERG, K. e PEABODY, S. Escravidão e liberdade nas Américas. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2013. BRITO, Luciana da C. Abolicionistas afro-americanos e suas interpretações sobre escravidão, liberdade e relações raciais no Brasil no século XIX. In: Tornando-se livres. São Paulo: Edusp, 2015.

⁹¹¹ Estereótipo do negro a partir da representação como criança, com as características estéticas que identificamos – lábios marcados, cabelo crespo, em feições que não se encaixam no conjunto sugerido. A representação do tipo negro reduzido à essência, fixado a sua natureza, como se refere Stuart Hall. Cf. HALL, S. The spectacle of the other. In: *Representation: cultural representations and signifying practices*. The open University, 1997.

se lançaram ao rio a fim de evitar o inimigo. O gesto de Marcílio Dias serviu de encorajamento para os brasileiros que, então, passaram a lutar para evitaram o avanço paraguaio.

O comandante do Parnaíba dedicou cinco páginas do relato oficial que apresentou sobre a batalha à ação de Marcílio Dias. Assim, a história chegou ao comandante Barroso, chefe da esquadra, e foi parar na imprensa carioca que a reproduziu na edição de 30 de junho do *Jornal do Commercio* e em 1 de julho no *Diário de Notícias*. O marinheiro destemido virou herói nacional, saudado em verso e prosa⁹¹².

Registrado no livro de socorros da marinha como “solteiro, pardo-escuro, olhos e cabelos pretos, altura de 5 pés e 2 polegadas”⁹¹³, pouco mais se sabia sobre o inesperado herói. Dois meses depois do feito de Riachuelo, porém, seu nome batizava um navio recém adquirido pela Marinha e Marcílio Dias ganhava um lugar de destaque na história oficial da Armada.

Seja pela descrição dos feitos ou pela sabida admiração pública conquistada pelo marinheiro, é tentador buscar relação entre o negro suplicante do primeiro plano e Marcílio Dias. O crítico de arte Félix Ferreira se posicionou sobre isso a partir de argumentos significativos, que transcrevemos, apesar de longo, pois julgamos úteis para nos aproximarmos da compreensão do tempo. Primeiro, ele pondera o sentido de citação histórica inscrito naquela figura, a que julga antes um artifício formal do artista:

Querem muitos que esse episódio seja histórico, havendo até quem dissesse pela imprensa constar ele das partes oficiais, quando na verdade nenhuma menção se encontra de semelhante fato nos documentos conhecidos com cunho autoritário. No entanto, estudada com mais atenção, reconhece-se que essa figura ali está menos pelo rigor histórico, que realmente não existe, do que talvez pela necessidade que teve o artista de ir levantando animado o primeiro plano, de modo a conduzir a vista do espectador, naturalmente e sem esforço, ao vapor Amazonas, em cuja proa está posto o grupo culminante da estética do quadro. [...] Uma figura como esta basta para firmar a reputação de um artista.⁹¹⁴

Depois de refutar a ideia de que aquela figura seja um retrato de Marcílio de Dias, sob o argumento da verossimilhança histórica, Ferreira por fim sentencia:

Do mesmo modo que a nação agradecida deu a um de seus vasos de guerra, como justo e bem merecido preito, o nome de Marcílio Dias, assim o Sr. Victor Meirelles,

⁹¹² Para ver um levantamento das notícias publicadas na época sobre Marcílio Dias Cf: COSTA, Didio. *Marcílio Dias imperial marinheiro*. Rio de Janeiro: Mundomar, 1943.

⁹¹³ NASCIMENTO, Álvaro P. “O vaivém da memória: Marcílio Dias e João Cândido na história” In: *Repensando o Brasil do oitocentos*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2009.

⁹¹⁴ FERREIRA, Félix. *Belas Artes: estudos e apreciações*. [1ª edição 1885] [introdução e notas de Tadeu Chiarelli]. Porto Alegre: Zouk, 2012. pp. 162-3.

nesse belo e escultural marinheiro, perpetuou na tela a lembrança do herói da Parnaíba⁹¹⁵.

Ou seja, ao mesmo tempo em que o crítico afirma que o pintor não buscou realizar um retrato individualizado naquela figura, senão apresentar através dela a paixão do conflito, a memória de Marcílio Dias não surge sem intenção quando admiramos o marinheiro heroico da tela de Riachuelo.⁹¹⁶

Nas duas vezes em que representou o negro em pinturas de história, Victor Meirelles recorreu a imagens de tipo alegórica para fazê-lo. Na “Batalha de Guararapes”, eclipsou o comandante Henrique Dias em um efeito de contraluz que o poupou de imaginar-lhe feições definidas, bastando a representação de uma silhueta ativa, como devia ser a figura do comandante do Terço da Gente Preta. A contraluz destacou o combatente negro no segundo plano a que foi relegado, a fim de atender a devida disposição hierárquica. Aqueles negros que aparecem mais a frente, iluminados, apresentam as feições tipificadas, devolvendo a expectativa cientificista da audiência que vê neles os “pretinhos” em cena.

Na tela do combate de Riachuelo, Meirelles recorreu a uma alegoria para apresentar o negro que coloca em cena, no primeiro plano. A figura cumpre o papel de representar a paixão do combate, o momento em que se vislumbra a morte. A memória do evento evoca o personagem Marcílio Dias, marinheiro que morreu por gesto heroico na batalha. Mas a imagem não o personifica. A referência ao escravizado que suplica a liberdade emerge no soldado que pede pela vida, ou pela boa morte.

4.12 Pedro Américo: pintor da “contemporaneidade do porvir”

Para rejeitar o tema de Guararapes encomendado pelo Ministro do Império em 1872, Américo justificou a dificuldade envolvida na reconstituição histórica, conforme exigido pelo gênero de pintura, de um tempo longínquo⁹¹⁷. Sabemos, porém, que esse não foi o único

⁹¹⁵ Idem.

⁹¹⁶ Maraliz Christo faz uma leitura diferente sobre essa pintura, em que rejeita a citação a Marcílio Dias e vê na figura em primeiro plano um recurso formal, que funciona como um “detalhe que subverte a lógica”. Cf: CHRISTO, M. “Uma batalha cromática: Victor Meirelles e a passagem de Humaitá”. Anais do XI Encontro de História da Arte/Unicamp, 2015. Disponível em: <<https://www.ifch.unicamp.br/eha/atas/2015/Maraliz%20de%20Castro%20Vieira%20Christo.pdf>>. Acesso em 28 de fev. de 2019.

⁹¹⁷ Documentos GIF1 – 4H – Ministério do Império. Acervo do Arquivo Nacional, Rio de Janeiro.

motivo que o levou a optar por um episódio da história recente, como a batalha do Avaí, ocorrida apenas quatro anos antes.⁹¹⁸

Em discurso proferido pelo pintor em março de 1870, em presença do Imperador, por ocasião da abertura do curso de “Estética, história das artes e arqueologia” do qual era catedrático, Américo proclamava sua convicção sobre “o quanto importa ao progresso da arte o não fugir o artista do seu século, deixando de trabalhar, com o estadista e o soldado, para o engrandecimento da própria pátria”.⁹¹⁹

A contemporaneidade era condição necessária da pintura, segundo valores defendidos pelos pintores realistas, como Coubert. O movimento artístico em voga na Europa a partir de 1850, dilatou a visão histórica ao incorporar tipos populares em atividades cotidianas em representações antes reservadas à nobreza ou aos heróis. Em texto sobre o *Salon* de 1868, Zola se refere a Monet, Bazille e Renoir como:

Pintores que amam seu próprio tempo com inteligência artística. Longe de se contentar com risíveis *trompe d'oeil*, eles interpretam seu próprio tempo como homens que o vivem e sentem, que o possuem e são felizes por isso. Suas obras estão vivas porque eles a fazem a partir da verdade e do amor que sentem pelo homem moderno.⁹²⁰

Sem procurar com isso associar a obra de Américo a uma classificação estilística, acreditamos, porém, como afirma Coli, que “as questões vinculadas aos estudos das artes brasileiras, mais especificamente às do século XIX, surgem num tecido internacional do qual, em primeiro lugar, é preciso ter consciência”.⁹²¹ Américo viveu e pintou a maior parte de seus quadros imerso no ambiente artístico europeu, acompanhando de perto as mudanças em curso nesse período.

Em 26 de julho de 1869, pouco tempo depois de retornar de um período de licença de dois anos na Europa, Pedro Américo recorreu ao Imperador pedindo que intervisse junto à direção da AIBA para que lhe concedessem a cadeira de história da arte, estética e antiguidades. Sendo então professor de desenho, reclamou que nesta função era obrigado a lidar com alunos de muita pouca instrução, já que dos primeiros anos do curso, “que ignoram até os termos

⁹¹⁸ Em pesquisa voltada a fazer uma biografia intelectual de Pedro Américo, Fábio d’Almeida sugere que o pintor recusou a proposta de pintar a batalha de Guararapes, pois era um defensor do arianismo, a quem não interessava, portanto, reforçar o sentido de união das três raças. D’ALMEIDA, Fábio. *O jovem Pedro Américo entre arte, ciência do belo e um outro nacional*. Tese (doutorado), ECA/USP, 2017, p. 483.

⁹¹⁹ MELLO, Pedro Américo de F. *Discursos*. Florença: Imprensa de l’arte della stampa, 1888, p. 13.

⁹²⁰ Apud: NOCHLIN, Linda. *Realism*. Harnondsworth: Penguin Books, 2003. P. 11 (tradução da autora)

⁹²¹ COLI, Jorge. *Como estudar a arte brasileira do século XIX?* São Paulo: Senac, 2005.

vulgares com que se designam as diversas partes de uma figura humana.”⁹²² Como professor de história pretendia:

[...]executar quadros das nossas vitórias e retratos dos nossos grandes homens, que tanto servem para desenvolver o gosto, consolidar o patriotismo e hão de servir para levarem a outras épocas a memória dos altos acontecimentos que se vão reproduzir sob o feliz reinado de Vossa Majestade Imperial.⁹²³

Na sua súplica, Pedro Américo elencou os trabalhos que, conforme afirmava, lhe credenciavam para a vaga pleiteada. Além do manuscrito intitulado “Estudo acerca das Belas Artes entre os antigos”, o pintor paraibano citou os quadros: Carioca, São Marcos, São Jerônimo, São Pedro e Sócrates arrancando Alcebiades dos braços da prostituição.

Como se vê, a lista apresentada por Américo era composta de alegorias, temas religiosos e da antiguidade. Até 1869 o artista não havia se aventurado na execução de um quadro sobre a história pátria. Mas é com a disposição de perpetuar os feitos do Império de Pedro II e, quiçá, se ombrear a Vitor Meirelles, que ele se apresenta à tarefa de pintor de história, em pleno desenrolar da guerra contra o Paraguai.

4.13 Batalha de Campo Grande: estreia na pintura pátria

Américo esteve fora do Brasil desde março de 1866, quando obteve uma licença de dois anos para estudar na Europa. Retornou ao Rio de Janeiro no final de 1869, depois de postergar algumas vezes a viagem. Não acompanhou da corte, portanto, os principais feitos das armas brasileiras no conflito do Prata. Mas tão logo chegou, com certeza informado sobre os trabalhos encomendados pelo Ministro da Marinha a Victor Meirelles, Américo se prontificou, por livre iniciativa, a representar em tela o episódio da Batalha de Campo Grande, ocorrido no próprio ano de 1869, quando as tropas imperiais estavam sob desígnio do genro de Pedro II, conde d’Eu.

Em carta destinada ao mordomo do príncipe consorte Gastão de Orléans (1842-1922), datada de 8 de novembro de 1869, Américo anuncia seu desejo de “(...) representar em um grande quadro o momento em que S. A. o Senhor Conde d’Eu prende o seu ajudante de ordens, Capitão Almeida Castro, na batalha de Caraguatay, de que deram resumida descrição os diários

⁹²² Arquivo Nacional, Pasta IE7 43. Documento 284. 26 de julho de 1869.

⁹²³ Idem.

de 15 e 16 de setembro desta corte.⁹²⁴ Para tanto, pede ajuda quanto a detalhes e circunstâncias indispensáveis para a execução do painel. Termina a carta solicitando “retratos fotográficos dos três ou quatro principais senhores do Estado Maior de S.A.”, demonstrando se valer do já bastante documentado recurso de usar fotografias como *aide-memoire*.⁹²⁵

No dia 10 de maio de 1871 uma comitiva real acompanhada de Pedro II visitou o gabinete de Pedro Américo na AIBA “para verem pela quarta vez o famoso painel representando o celebre episódio de Campo Grande, que por amor a arte e sem encomenda está fazendo o notável artista”, conforme publicado no Jornal do Commercio. Na mesma matéria afirma-se que SSMM retirou-se “satisfeito com o belo trabalho do artista”⁹²⁶.

Na tela de medidas 332 x 530 cm, Pedro Américo registrou uma das últimas batalhas da Guerra do Paraguai. Sob a liderança do Conde d’Eu o exército brasileiro derrotou os últimos batalhões paraguaios nos campos de Caraguatay. A partir de fotografias e descrições detalhadas que recebeu não só do encarregado do príncipe consorte, mas também de outros oficiais que participaram da contenda, incluindo o então 1º tenente Alfredo de Taunay e o capitão Francisco d’Almeida Castro, Américo compôs a cena a partir de um grupamento central, em estrutura piramidal cujo vértice é ocupado pelo Conde d’Eu em sua montaria. As outras pontas são marcadas à direita pelo capitão Almeida Castro, que impede o avanço do comandante, segurando com a mão direita os arreios do cavalo montado pelo príncipe. À esquerda, o coronel Galvão se aproxima de d’Eu com um gesto em que respalda a atitude do capitão e procura obstar o movimento do comandante das tropas. Tanto para a composição do grupo principal, como para a formação de alguns núcleos secundários, Américo se valeu do repertório de pinturas de batalhas que conheceu em suas estadias na Europa, principalmente de artistas italianos e franceses⁹²⁷.

⁹²⁴ Museu Imperial de Petrópolis. Arquivo da Casa Imperial do Brasil. Maço 149, documento 7193.

⁹²⁵ Vladimir Machado sugere que Pedro Américo se valeu de usos inovadores da fotografia e de técnicas de projeção luminosa na composição da “Batalha do Avahy”, para além do recurso de citação de retratos, que era convencional nesse tipo de pintura. Cf. MACHADO, Vladimir. Projeções Luminosas e os métodos fotográficos dos Panoramas na pintura da *Batalha do Avahy* (1875-1876): O “espetáculo das artes”. 19&20, Rio de Janeiro, v. III, n. 1, jan. 2008. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/obras/obras_pa_avahy.htm>. Acesso em 28 de fev. de 2019.

⁹²⁶ Jornal do Commercio, *Bellas-Artes*, 20 de maio de 1871. p.2.

⁹²⁷ Além da notória referência à *Batalha de Fontenoy*, de Horace Vernet, a crítica da época identificou diálogos com a obra de Rafael Costantino contra Maxêncio. Para uma análise sobre as apropriações ou citações mobilizadas por Pedro Américo para a composição desta tela ver: CHRISTO, Maraliz. 2005. Op. Cit. e CHRISTO, Maraliz. Quando os subordinados roubam a cena: a Batalha de Campo Grande de Pedro Américo. In: *Revista de História Saeculum*. João Pessoa, jul/dez 2008., pp. 81-101.

Imagem 171: Batalha de Campo Grande. *Batalha de Campo Grande*. 1871. Óleo sobre tela, 332 x 530 cm. MIP

O primeiro plano do quadro é ocupado por paraguaios, muitos dos quais feridos, todos facilmente identificados pelo torso nu. Nas figuras dos inimigos, Américo valoriza os escorços, com o quais demonstra domínio da perspectiva e do desenho. Mais do que isso, é com elas que ele dá sentido à batalha. Afinal, a guerra foi justificada pelo Império brasileiro como uma jornada que visava libertar o povo paraguaio do atraso e pobreza imposto pelo jugo do tirano Solano López. Uma batalha da civilização contra a barbárie, assim tratada nos palcos políticos e na crítica de época, como já notaram diversos comentadores⁹²⁸.

Apesar do apreço declarado do Imperador, a recepção da tela de Américo, que só seria exposta a público oficialmente a partir de 6 de março de 1872, quando se deu a abertura da 22ª EGBA, não foi unânime. As críticas negativas sobre o trabalho de Américo concentraram-se, sobretudo, na representação do Conde d'Eu, figura central do quadro⁹²⁹. Diversos comentaristas

⁹²⁸Sobre isso, ver: SALLES, Ricardo. *Guerra do Paraguai: Escravidão e Cidadania na Formação do Exército*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990. ALAMBERT, Francisco. Civilização e barbárie, história e cultura. In: *Guerra do Paraguai 130 anos depois*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1995. CARDOSO, Rafael. 1999. Op. Cit. SCHWARCZ, Lília; STUMPF, Lúcia K.; LIMA JR., Carlos. *A batalha do Avaí: a beleza da barbárie*. Rio de Janeiro: Sextante, 2013.

⁹²⁹ Maraliz Christo apresenta uma interessante interpretação sobre a intencionalidade do artista contida nesta representação do Conde d'Eu – e também em obras posteriores – operando um esvaziamento da figura do herói nas pinturas de história. CHRISTO, Maraliz. *Pintura, história e herois*. Tese (doutorado), IFCH/UNICAMP, 2005.

apontaram a ausência de expressividade e de vigor do comandante, sua “posição afetada e muda” que mais o faziam parecer um “manequim vestido”, segundo registraria mais tarde Gonzaga Duque⁹³⁰.

Na carta que enviou ao mordomo de d’Eu, entre perguntas sobre detalhes de cor do uniforme e características da paisagem, Américo acrescenta a questão: “se poderei figurar alguns feridos paraguaios junto à ação principal do quadro”. E é assim, mortalmente ferido à cabeça, que aparece o paraguaio em primeiríssimo plano à esquerda da tela. Os três descamisados que se destacam nesse plano do quadro carregam no pescoço uma espécie de patuá. Junto da ausência de roupas, uma vez que todos se apresentam cobertos apenas com panos surrados amarrados à cintura, o acessório místico conforma a caracterização de selvagens que se queria imputar ao inimigo.

O texto publicado no catálogo da exposição de 1872 informa que “as figuras paraguaias foram tiradas, mais ou menos exatas, mais ou menos modificadas pelas exigências da composição, dos muitos prisioneiros e outros paraguaios que estiveram nesta capital”⁹³¹. Ainda que a concessão às “exigências da composição” seja explicitada, a afirmação do estudo feito do natural pretende dar um caráter de retrato aos tipos paraguaios, buscando um sentido de verossimilhança.

A crítica acusa a esperada recepção. Em um laudatório artigo sobre a tela publicado no *Jornal do Commercio*, Ladislao Netto (1838-1894) identifica à direita no primeiro plano “um paraguayo de má catadura, mais tigre do que homem, não tão bravo quanto brutal”. Um animal selvagem, desprovido de razão, portanto. E segue: “o mísero escravo da superstição traz

⁹³⁰ DUQUE, Gonzaga. *A arte brasileira*. Campinas: Mercado das Letras, 1995. p. 148.

⁹³¹ *Catálogo das obras expostas no palácio da Academia Imperial de Belas Artes em 15 de junho de 1872*. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1872. P. 23-24 O texto integral reproduzido sobre essa obra foi o seguinte: “No alto e ao mesmo tempo no vértice da pirâmide formada pelas figuras principais, está Sua Alteza, cujo cavalo é rigorosamente sofreado pelo Capitão (hoje Major) Almeida Castro, que já traz ferida a mão esquerda, e o animal que cavalga prestes a sair do combate. A’ direita do Conde, o Coronel de engenheiros Dr. R. Enéas Galvão, brada ao Capitão Almeida Castro largue as rédeas que tem presas, dando-lhe ao mesmo tempo voz de prisão por ordem de Sua Alteza. No fundo, e no mesmo plano vertical que passa pelos olhos do observador e pela destra do General em chefe, vê-se o Major Benedito de Almeida Torres; e um pouco á frente, mais á esquerda do observador, o Capitão (hoje Major) de Engenheiros Dr. A. E. Taunay, tendo em sua retaguarda o Tenente Coronel Moraes e mais além o clarim-mor do exercito, que também é retrato. Na extrema esquerda vê-se, na parte superior do quadro, o Capitão de mar e guerra João Mendes Salgado, precedendo um corpo de infantes, que carrega corajosamente por cima da macega incendiada; na parte inferior o venerando Frei Fidelis d’Ávila, em cujos braços expira exangue o bravo e jovem Capitão Arouca, ferido de uma bala paraguaia. Á direita do painel, e um tanto ao longe, avista-se o General Pedra em luta com o bárbaro que tentara perpassa-lo com a lança; mais ao longe, no terceiro e quarto planos, brasileiros e inimigos na mais encarniçada luta; e um pouco á frente do Pedra, quase no primeiro plano, muitos inimigos, que resistem, ou fogem aos golpes dos nossos soldados. As figuras paraguaias foram tiradas, mais ou menos exatas, mais ou menos modificadas pelas exigências da composição dos muitos prisioneiros, e outros paraguaios, que estiveram nesta capital. Os uniformes e as armas brasileiras, bem como todos os objetos paraguaios, foram fielmente copiados do natural. (Para maiores esclarecimentos, consultem-se as primorosas descrições, apreciações ou análises do painel, que correm impressas).”

por vestimenta o quipá e como único distintivo militar uma grosseira barretina de pele de anta que lhe cobre negligentemente a cabeça achatada e feia”.⁹³²

Detalhe da imagem 171

A descrição do paraguaio denota o cientificismo da época operando na análise do botânico que poucos anos mais tarde assumiria o cargo de diretor do Museu Nacional, em 1876⁹³³. Ladislao Netto, além de relacionar os paraguaios a animais selvagens, enxerga neles uma “cabeça achatada e feia”. Tal descrição remete à gramática em voga, que tinha a biologia como modelo de análise para as teorias da evolução que avultavam entre a intelectualidade brasileira⁹³⁴. A referência ao formato da cabeça alude à frenologia, doutrina segundo a qual a capacidade intelectual e o estágio do desenvolvimento eram indicados pela medida e formato do crânio⁹³⁵. A hierarquização da cena, recurso retórico das pinturas de batalha, dá destaque ao comandante em chefe no momento em que precisa ser contido pelo excesso de valentia. O primeiro plano é reservado aos inimigos, mortos e feridos, em outra tópica desse gênero de pintura. Nos planos mais afastados, as figuras que circundam o grupo principal estabelecem narrativas simultâneas

⁹³² Jornal do Commercio, *Batalha de Campo Grande*. 3 de novembro de 1871, p. 4.

⁹³³ Ladislao de Souza Mello Netto (1838-1894) era doutor em ciências naturais formado na França. Foi diretor do Museu Nacional entre os anos de 1874 e 1893.

⁹³⁴ SCHWARCZ, 1993. Op. cit., p. 30.

⁹³⁵ Cf. BINDMAN, David. *Ape to Apollo: Aesthetics and the Idea of Race in the 18th Century*. Cornell University Press, 2002. GOULD, Stephen Jay. *A falsa medida do homem*. São Paulo: Martins Fontes, 2003. LOMBROSO, Cesare. *O homem delinquente*. São Paulo: Ícone, 2007.

que criam o sentido de verossimilhança. Diversos oficiais que se destacaram na batalha são retratados em ação, de maneira distintiva⁹³⁶.

Para além desses retratos, Américo compõe a cena com a representação de diversos soldados dos batalhões brasileiros, anônimos, mas não indistintos na batalha. Em carta aberta à Quintino Bocayuva, que lhe havia escrito outra muito elogiosa, dias antes, publicada no jornal *A República*, o pintor destaca essa presença:

Esforcei-me, é verdade, para honrar a arte brasileira e a nossa pátria, aformoseando e reproduzindo na tela, na tela que há de ser contemporânea do porvir, um dos mais grandiosos episódios de uma batalha na qual houve tanta bravura e tanto heroísmo da parte do general, quanto denodo e dedicação da parte dos soldados brasileiros.⁹³⁷

À esquerda da tela, em plano afastado, vê-se em destaque sobre um fundo claro um grupo de soldados que avança na direção da ação, emoldurados pelas figuras do capitão de fragata João Mendes Salgado, no limite do enquadramento, e do capitão Alfredo Taunay, à direita. Toma a frente um soldado negro, que encara o espectador e nos convida à cena, portanto. É atrás desse grupo, destacado em um foco de luminosidade lançado da esquerda, que aparece erguida a única bandeira do Império em cena.

⁹³⁶ Esses retratos que compõem unidades de ação distintas dentro da grande pintura foram bem analisados por Liana Rosenberg, que justapôs os relatos escritos sobre a batalha com a imagem transposta em tela pelo artista. In: ROSENBERG, Liana Ruth B. *Da imagem retórica: a questão da visualidade na pintura de Pedro Américo no Brasil oitocentista*. Tese (doutorado). FAU/USP, 1998. pp. 21-45.

⁹³⁷ *A República*, Carta à Quintino Bocayuva 25 de outubro de 1871. p. 2.

Detalhe da imagem 171

Na exegese publicada como carta a Machado de Assis, Ladislao Netto não deixaria de notar esse esforço de representação:

Rostos variados, deixando ver claramente a diferença de sentimentos, de cultura moral e de civilização; (...) a fealdade física e moral representada com parcimônia quanto baste para o realce de nossas tropas; grandes contrastes de luz, de cor local e de tipos fisionômicos (...).⁹³⁸

O mesmo tipo de análise dedicada aos paraguaios é repetido na observação dos tipos brasileiros, identificados em gradação moral e física. O crítico elogia a “parcimônia” utilizada pelo pintor no realce da “cor local” das tropas no quadro que, mais adiante, vai caracterizar como “verdadeiro, mas não realista”, uma vez que para atingir o efeito desejado da pintura de história o artista “eliminou, sempre que pode, tudo que lhe parece acidental e medíocre”⁹³⁹.

Ladislao Netto, como biólogo e membro ativo de expedições científicas oficiais, poderia ser uma exceção ao propor esse tipo de leitura fortemente racializada da pintura de Américo. Mas na época em que “no Brasil respira-se ciência”, o consumo de teorias evolucionistas e social-

⁹³⁸ Jornal do Commercio, *Batalha de Campo Grande*. 3 de novembro de 1871, p. 4.

⁹³⁹ Idem.

darwinistas compunha o ambiente intelectual, conformando uma voga em que imperava uma espécie de “cientificidade difusa”, como afirma Lilia Schwarcz⁹⁴⁰.

Conceitos de raça, teorias evolucionistas, interpretações variadas sobre a origem do homem eram apropriadas de maneira muito diversa e, ao mesmo tempo, particular, pela intelectualidade brasileira. Importadas da Europa e dos Estados Unidos, tais ideias precisavam ser ajustadas para dar conta da complexidade de uma sociedade fundada sobre uma ordem escravocrata. Assim, nesse momento é possível encontrar arranjos dos mais diversos, arrumações forjadas entre teorias científicas e opiniões políticas sobre os rumos do país, no que Ângela Alonso identificou como uma fusão dos campos intelectual e político operando na crise do Império⁹⁴¹. Hipolite Taine, que será repetidamente evocado por Pedro Américo em seus escritos e discursos, como veremos, foi um dos responsáveis pela transformação que se operou na noção de raça, que, além do conteúdo biológico, passava a conter em si a ideia de nação⁹⁴².

Por ocasião da exposição de 1872, foi publicado um opúsculo em que, sob o pseudônimo de Giorgio Vasari, um comentarista analisava as telas “Batalha de Campo Grande”, de Américo, e “Combate de Riachuelo”, de Meirelles⁹⁴³. No texto, Vasari elogiou a obra de Américo por nela estarem representadas “os quatro tipos de raças humanas que povoam a América do Sul”, nomeando em seguida as raças branca, vermelha, negra e parda. Na sequência, Vasari discute qual foi a contribuição de cada uma dessas raças para a formação do “caráter nacional”, ressaltando os atributos de valentia dos negros e pardos.

Comentaristas perceberam a força das ideias advindas da ciência agindo sobre o pincel de Américo, conforme afere-se da crítica assinada por Luiz Correa:

Pedro Américo leva no traço a precisão anatômica das formas; sob os tecidos sente-se que o seu personagem tem músculos a contrair-se, tendões a distender-se e veias a colorir. Esta correção é devida à cultura da ciência: é resultado de apurado estudo e de uma rigorosíssima observação sustentada⁹⁴⁴.

No discurso que fez na abertura do curso que lecionaria na AIBA, poucos dias depois de encerrada a guerra, o próprio pintor, que havia defendido há pouco uma tese intitulada “A ciência e os sistemas: questões de história e de filosofia natural” que lhe garantiu o título de

⁹⁴⁰ SCHWARCZ, 1993. Op. Cit. p. 30

⁹⁴¹ ALONSO, 2002. Op. Cit.

⁹⁴² SCHWARCZ, 1993. Op. Cit., p. 63.

⁹⁴³ VASARI, Giorgio. *Analyse Critica da Batalha de Campo Grande e do Combate de Riachuelo dos Distinctos Mestres Dr. Pedro Americo e Comm. Victor Meirelles*. Rio de Janeiro: Typographia Universal de Laemmert. 1872.

⁹⁴⁴ A República, 30 de setembro de 1871, p.4.

doutor pela Universidade de Bruxelas, valorizou a aproximação entre o saber científico e sensibilidade artística:

É que o mundo caminha: a inteligência humana cada dia recebe maior cabedal de ciência, na mesma unidade de tempo; e a sensibilidade artística não podia deixar de aguçar-se com as novas aquisições da vida civilizada, que inoculam no animo do homem o gérmen de ideias e percepções até então desconhecidas.⁹⁴⁵

Nessa mesma ocasião, clamou às ciências sociais que “aclarassem a razão pública, consolidando no coração das massas populares a paixão das virtudes pacíficas”, em uma afirmação que, feita em presença do Imperador, pode ter gerado algum constrangimento, quando o momento ainda era de comemoração pelas vitórias nos combates. E continuou fazendo um exercício de projeção em que via num futuro próximo “as artes elevando um templo para acolher as primícias do gênio brasileiro”, assim como via “desaparecer a escravatura, sem que a violência salpicasse de sangue a sagrada estringe da liberdade”⁹⁴⁶.

Américo foi um ótimo estrategista de si mesmo. Ao longo de toda sua carreira soube valer-se como poucos da opinião pública e de sua proximidade com os espaços de poder político para agenciar sua obra. A iniciativa de pintar a tela “Batalha de Campo Grande”, sem uma encomenda que lhe assegurasse a aquisição, pode ser considerada ousada, mas não arriscada⁹⁴⁷.

O pintor tratou de informar a feitura da tela à família imperial desde o primeiro momento, quando se dirigiu ao mordomo do príncipe consorte para solicitar informações. Na mesma ocasião, aproveitou para perguntar sobre como deveria se portar em relação a temas mais sensíveis, apresentando a intenção de representar paraguaios feridos e mortos próximos ao retrato do Conde d’Eu. O Imperador em pessoa foi visitar o ateliê do pintor ao menos quatro vezes durante a realização da tela, conforme informa matéria do *Jornal do Comércio* já citada. Acompanhou o processo de sua realização de perto, portanto.

Uma vez exposta a público, porém, a recepção da tela adquire autonomia. Em meio a acalorados debates sobre o mérito artístico da pintura, que ganham relevo a partir da comparação feita com as telas de Victor Meirelles, é possível perceber uma postura de defesa de Américo assumida por expoentes do recém-fundado Partido Republicano. Em uma série de

⁹⁴⁵ MELLO, 1888. Op. Cit. p. 55.

⁹⁴⁶ Idem, p. 34.

⁹⁴⁷ Madalena Zaccara caracteriza a ação de Pedro Américo para a venda da tela como uma “campanha publicitária bem sucedida”, em termos que achamos, porém, um pouco exagerados para a época. Ver: ZACCARA, Madalena. *Pedro Américo: um artista brasileiro do século XIX*. Recife: Editora UFPE, 2011. Págs. 91-103.

notas publicadas no jornal *A República*, órgão do referido partido, fica evidente a tentativa de vincular a arte de Américo aos valores e preceitos republicanos, como bem notou Cardoso⁹⁴⁸.

O fato não passou despercebido na época, como se percebe por um pequeno “a pedido” publicado no *Jornal do Commercio*, pelo qual se infere que o pintor tenha se ressentido de comentários nesse sentido. Lê-se:

Dr. Pedro Américo diz: ‘seus autores me inculcam democrata republicano e não sei o que mais’. Se não fosse o inteligente núcleo republicano o que valeria seu quadro de Campo Grande? Assinado: A voz da ingratidão⁹⁴⁹.

Se é fato que a imprensa republicana fez uma interpretação do quadro que validava suas credencias patrióticas, não se pode inferir disso, porém, uma filiação intencional do pintor a tal grupo. A gradação política da intelectualidade brasileira na década de 1870 não permite leituras fáceis e taxativas. A começar pela aparente contradição presente na eleição de uma tela que tinha como centro a representação do príncipe consorte, um estrangeiro que ilustrava a possibilidade (ou o risco) de um Terceiro Reinado, pelos partidários de ideais republicanos. Para não citar a simbologia contida na opção de homenagear o pintor com uma “coroa de ouro”, pelos méritos da obra apresentada, por iniciativa de uma comissão constituída entre outros por notórios republicanos como Quintino Bocayuva e Joaquim Saldanha Marinho⁹⁵⁰.

A par de todas as leituras e apropriações tão diversas produzidas pelo quadro de Pedro Américo, Pedro II não só autorizou sua compra pelo valor de 13 contos de reis⁹⁵¹, como ainda condecorou o pintor com a Ordem da Rosa e por fim o nomeou “Pintor Histórico da Minha Imperial Câmara”⁹⁵², em uma sequência de gestos de apreço e reconhecimento realizadas ao longo do ano de 1872, que teve como ápice a assinatura do contrato celebrado com o pintor em agosto deste mesmo ano que resultaria na tela “Batalha do Avaí” exposta pela primeira vez em 1877.

⁹⁴⁸ Cf. CARDOSO, 1999. Op. Cit.

⁹⁴⁹ *Jornal do Commercio*, 20 de outubro de 1872.

⁹⁵⁰ Cf. *Jornal do Commercio*, 20 de setembro de 1871. *Pedro Américo*, p. 2.

⁹⁵¹ O valor não era de maneira nenhuma insignificante se lembrarmos que, na época, mais especificamente em 1873, o salário anual de um catedrático da Academia de Belas Artes era de dois contos e quatrocentos mil reis. Cf. DURAND, José Carlos. *Arte, privilégio e distinção*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2009. p. 14.

⁹⁵² Arquivo Histórico do IHGB, Lata 610, Pasta 9. Documento de 4 de junho de 1872.

4.14 Batalha do Avaí: “a própria guerra sobrecarregada de todos seus horrores”

Não há documento da civilização que não seja
ao mesmo tempo um documento da barbárie.
Walter Benjamin

Foi na esteira dos acontecimentos da 22ª EGBA e da apresentação ao público da sua primeira tela sobre a história pátria (Batalha de Campo Grande) que Pedro Américo foi contratado para executar uma pintura sobre a Batalha dos Guararapes, tema que logo rejeitaria em favor de outro mais recente, relacionado à Guerra do Paraguai, como já mencionado acima. Para realizar o trabalho, Américo reuniu uma série de materiais e depoimentos em pesquisa que faz sobre os meandros do episódio bélico ao longo do ano de 1873. Em janeiro de 1874, em licença remunerada da Academia, embarcou para a Europa onde executaria a pintura. Fixou-se em Florença, na Itália, onde contou com o apoio das autoridades locais que lhe cederam uma sala na biblioteca do convento *Santissima Anunziata* como atelier, já que o trabalho demandava amplo espaço.⁹⁵³

Junto dos documentos reunidos, entre os quais constavam manuscritos do comandante Duque de Caxias, apontamentos feitos pelo pintor Eduardo de Martino, retratos de alguns oficiais que participaram do combate, é muito provável que Américo tenha também levado a pasta em que reuniu as críticas publicadas sobre a tela “Batalha de Campo Grande”. Hoje organizadas em três pastas pertencentes ao arquivo histórico do Museu Imperial, os recortes de jornais sobre a recepção de Campo Grande foram sistematicamente organizados pelo pintor, que escrevia comentários manuscritos sobre seu conteúdo ou autores nas bordas do papel⁹⁵⁴.

Ao escolher representar dentre todos temas da guerra a batalha do Avaí, evento que compôs a chamada “Dezembrada”, como ficou conhecida a série de combates ocorridos em dezembro de 1868 que determinaram a derrota do exército paraguaio pelas tropas então lideradas por Caxias⁹⁵⁵, Américo pode ter buscado equilibrar a nuance da crítica que recebeu sobre o protagonismo dado ao Conde d’Eu na “Batalha de Campo Grande”.

Sabe-se que o Conde d’Eu só foi ao Paraguai quando a guerra já havia sido dada como vencida, justamente após a “Dezembrada” de 1868 que deixou o exército paraguaio sem condições de reação. A partir daí, restou a tarefa de caçar Solano López, que fugiu para o interior do país

⁹⁵³ OLIVEIRA, J. M. Cardoso de. *Pedro Américo: sua vida e suas obras*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1943, p. 93.

⁹⁵⁴ Museu Imperial de Petrópolis. Arquivo Histórico. Pasta/Dossiê Pedro Américo.

⁹⁵⁵ As principais batalhas que compõem a Dezembrada são: Itororó (6), Avaí (11), Lomas Valentinas (21 a 27) e Angostura (30).

escoltado por um pequeno contingente formado por seu Estado-maior. Foi apenas nesse momento, e contra sua vontade, que o príncipe consorte assumiu o comando do exército brasileiro, substituindo Caxias, que se recusou a seguir no Paraguai depois da conquista de Assunção.

Os heróis aclamados popularmente após a guerra eram Caxias e Osório, o Comandante e o General do exército brasileiro que estiveram no front desde o início do confronto até a vitoriosa campanha de dezembro de 1868. Caxias era conhecido como “Duque de Ferro”, admirado como grande estrategista militar desde sua atuação no comando das forças imperiais durante a Balaiada, em 1841⁹⁵⁶. Osório, por sua vez, era consagrado como ícone de bravura, tendo suas façanhas em batalhas cantadas por aliados e inimigos⁹⁵⁷. Ao eleger um episódio da “Dezembrada” para representar em tela, Américo poderia fazer justiça à atuação desses dois personagens, tão presentes no imaginário da corte no pós-guerra⁹⁵⁸.

Américo era consciente de seu papel de construtor de memórias e símbolos nacionais quando pintou as duas telas sobre a Guerra do Paraguai. Em discurso feito na ocasião da distribuição dos prêmios da Academia em 1870, dirigindo-se aos alunos de história, mas também pensando em sua própria produção, o pintor afirmou que “as sociedades futuras terão os olhos fitos nos primores saídos de vosso engenho, quando quiserem historiar vossa época.”⁹⁵⁹ Foi imbuído dessa certeza que o pintor se lançou à execução daquele que foi seu mais ousado projeto artístico.

Para a composição da “Batalha do Avaí”, Pedro Américo partiu das anotações da Ordem do Dia, registro oficial das atividades militares, relativos à ação ocorrida em 11 de dezembro de 1868, quando às margens do arroio Avaí, em território Paraguaio, ocorreu um dos mais sangrentos episódios da guerra. A tela de quase 60m², levaria cerca de três anos para ser concluída e diz-se que além de Américo, ao menos seu irmão, Aurélio de Figueiredo, e Décio Villares colaboraram em sua execução⁹⁶⁰.

⁹⁵⁶ Caxias recebeu o título de *duque*, a mais alta condecoração nobiliárquica da monarquia brasileira, quando do seu retorno do front, em 23 de março de 1869. Foi a única pessoa a receber tal condecoração no Império de Pedro II.

⁹⁵⁷ Na biografia que escreve sobre o Marques do Herval, Francisco Doratioto afirma que no momento de seu retorno ao Brasil, em 15 de dezembro de 1869, Osório era, à exceção de Pedro II, o brasileiro mais popular do Império. Tal popularidade geraria, inclusive, uma disputa futura entre Osório e o duque de Caxias. DORATIOTO, Francisco. *General Osório*. São Paulo, Companhia das Letras, 2008. p. 201.

⁹⁵⁸ Para uma análise sobre o conteúdo da representação de Caxias e Osório nesta tela ver: SCHWARCZ, STUMPF e LIMA JR., 2013. Op. Cit. pp. 45-56.

⁹⁵⁹ MELO, 1888. Op. Cit. pp. 47-48.

⁹⁶⁰ Cf. LEAL, Elisabete da Costa. *Filósofos em Tintas e Bronze: arte, positivismo e política na obra de Décio Villares e Eduardo de Sá*. Tese (Doutorado em História Social). Rio de Janeiro: IFCS – UFRJ, 2006. p. 97.

A primeira exposição pública da pintura foi feita ainda em Florença, em março de 1877, e contou com a presença do Imperador Pedro II, além de uma série de representantes da aristocracia europeia e comunidade artística italiana⁹⁶¹. A “Batalha do Avaí” ficou exposta por 18 dias na cidade em que foi concebida, o que rendeu uma série de notícias e críticas em diversos jornais da Europa. Em abril do mesmo ano foi despachada ao Brasil, onde fez sua estreia em agosto. A pintura foi apresentada a público em uma construção especialmente construída para esse fim, na praça Pedro II, no centro da capital, onde ficou exposta até o mês de dezembro⁹⁶². A tela voltaria a ser apresentada dois anos depois, agora ao lado da “Batalha de Guararapes”, na Exposição Geral de Belas Artes, em março de 1879.

A tomar pelo texto do catálogo distribuído na ocasião da Exposição Geral de Belas Artes de 1879⁹⁶³, a tela se resume a uma colagem de narrativas de feitos heroicos perpetrados pelos oficiais das armas. Escrito, ao que parece, a partir da Ordem do dia do exército, mesmo documento segundo o qual o artista afirma ter baseado a composição, a descrição da tela não dá conta do turbilhão – expressão cunhada pela crítica da época e adotada até os dias de hoje para descrever a sensação vertiginosa causada pela pintura – representado pelo pintor.

Américo seguiu as premissas da pintura de história ao balizar sua composição em relatos fornecidos pelos protagonistas da batalha. Foram inúmeras as cartas trocadas com diversos

Ângelo Agostini se referiu jocosamente ao fato de Américo não ter sido o único pintor do painel na charge publicada na Revista Ilustrada em 10 de maio de 1879, n. 160, p. 4., que fazia ainda referência às acusações de plágio impostas ao pintor.

⁹⁶¹ ROSEMBERG, 1998. Op. cit. p. 60.

⁹⁶² Foi o próprio Américo quem solicitou a construção temporária de um barracão para apresentar a tela, uma vez que a Academia passava por uma reforma que impediria a exposição. Fábio d’Almeida faz uma análise interessante que aproxima essa forma de exposição da prática de construção de pinturas de panoramas no século XIX. D’ALMEIDA, Fábio. *O jovem Pedro Américo entre arte, ciência do belo e um outro nacional*. Tese (doutorado), ECA/USP, 2017.

⁹⁶³ “A Batalha do Avahy. No dia 11 de Dezembro de 1868, sob o comando do invicto general Duque de Caxias, deu-se esta memorável batalha nas margens do rio Avahy, confluyente do Paraguay. Era chuvoso o dia e a batalha que feriu-se às 10 horas da manhã terminou cerca de meio-dia; pouco antes o sol rompeu as densas nuvens que escureciam o céu e eliminou ao longe as coxilhas de Lomas Valentinas. No primeiro plano do quadro há dois grupos principais: o da esquerda representa o tenente Alves Pereira sobraçando dois estandartes paraguayos e cercado de inimigos por todos os lados; o oficial que, caído, procura defende-lo é o 2º tenente de marinha Cunha Telles; mais para a esquerda montado sobre uma peça de artilharia, vê-se o jovem cadete Seraphim, que se tornou celebre pelo seu heroísmo e temeridade e foi, poucos dias depois, morrer em Lomas Valentinas. O grupo da direita representa uma família indígena que emigrava, conduzida em um carro campônio, e foi surpreendida pela batalha. Um pouco mais para o centro do quadro vê-se o bravo General Osório, Marques do Herval, ferido no rosto. No segundo plano, à esquerda e sobre uma eminência, se acha o General em chefe Duque de Caxias, rodeado do seu Estado-Maior, composto dos Brigadeiros Barão da Penha e José Menna Barreto, Capitão de Mar e Guerra Luiz Pereira da Cunha observando a luta com binoculo, e os Tenentes Coronéis Luiz Alves Pereira e Candido Xavier Rosado. Em planos mais remotos vê-se a cima do carro campônio o destemido Barão do Triunfo; no centro o Tenente-coronel Sá e Brito mortalmente ferido e mais longe o General Câmara (então coronel)”. In: *Catalogo das obras expostas na Academia das Bellas Artes em 15 de março de 1879*. Rio de Janeiro, Typ. De Pereira Braga, 1879. Pp. 14-15.

interlocutores – do comandante Caxias ao pintor e colega que esteve nos *chacos* paraguaios, Edoardo de Martino - na busca de descrições detalhadas que lhe permitissem alcançar o efeito de veracidade esperado. Além dos relatos verbais, Américo contou com elementos materiais, como uniformes e armas enviados por Caxias, e fotografias de personalidades e até mesmo de cavalos que lhe servissem de modelo.

Afinal, a tela deveria fornecer uma representação verista de um evento patriótico representativo da história recente. E é assim que o pintor eterniza uma série de momentos heroicos ocorridos na batalha, destacando e individualizando os valentes oficiais da Dezembrada, em cenas que ocupam diversos planos da tela⁹⁶⁴. Além disso, o pintor recorre a uma série de tópicos clássicas desse gênero de pintura, elementos que por vezes se recobrem de sentido metafórico dentro da narrativa⁹⁶⁵.

Mas “Batalha do Avaí” não se resume a uma ilustração dos feitos ocorridos na manhã de 11 de dezembro de 1868. Como diria o próprio artista alguns anos mais tarde, “a realidade inspira, e não escraviza o pintor.”⁹⁶⁶ E Américo faria desse quadro de monumentais dimensões, com o qual se apresentou como um historiador visual e um intelectual de seu tempo, uma expressão de ideias e ideais que se apreendem para além do que se apresenta a um primeiro olhar.

Fazendo um paralelo entre a pintura de história realizada na França e no Brasil, Claudia Mattos associa a opção pela narrativa de um evento contemporâneo à mudança operada na iconografia produzida sobre Napoleão Bonaparte, que secularizou a pintura de história ao fazer-se representar rejeitando as metáforas construídas com a antiguidade, realizadas no período de Luiz XIV⁹⁶⁷. Porém, ao assumir o modelo de pintura de história organizado pela narrativa de acontecimentos contemporâneos, Américo operou uma mudança em curso na constituição do imaginário do Segundo Reinado que, como percebeu Lilia Schwarcz, ao afirmar um nacionalismo, tira o Imperador do centro da cena de seu próprio teatro.⁹⁶⁸

⁹⁶⁴ Para uma leitura da tela a partir de seus núcleos narrativos ver: SCHWARCZ, STUMPF, LIMA JR., 2013. Op. cit. Para o apontamento dos diálogos e citações de pintores europeus na pintura de Américo ver: CHRISTO, 2005 Op. Cit. Especialmente pp. 205-14.

⁹⁶⁵ Os civis perdidos na batalha, a rendição do inimigo perante o comandante, os mortos e feridos em primeiro plano, o ladrão que se aproveita fortuitamente da situação, o movimento suspenso (de um tiro ou de um golpe de espada) que antevê a morte iminente, o teatro de guerra apresentado em planos variados, o roubo da bandeira inimiga. Sobre isso ver, entre outros: GERVEREAU, Laurent. *La Guerre sans dents*. Versailles: Skira Flammarion, 2009.

⁹⁶⁶ MELO, Pedro Américo de Figueiredo e. *O Brado do Ipiranga* ou a proclamação da Independência do Brasil. Florença, 1888. p. 19

⁹⁶⁷ MATTOS, 1999. Op Cit. p. 88

⁹⁶⁸ SCHWARCZ, 2010. Op. Cit. Especialmente Capítulo 12: “Um monarca cidadão”.

Jorge Coli percebe na “Batalha do Avaí” referência às pinturas de batalha do século XVII, que valorizavam o caos da luta em detrimento do elevamento do herói ou da representação do evento específico⁹⁶⁹. Avançando nesse sentido, Maraliz Christo identifica uma intencionalidade de enfraquecimento do herói e uma crítica da própria guerra contida na tela⁹⁷⁰. Rafael Cardoso, por sua vez, destaca a fragmentação que se depreende da imagem, resultado da opção do pintor de sacrificar o ideal de unidade em favor da sensação de turbilhão que o caracteriza⁹⁷¹.

As opções feitas na “Batalha do Avaí”, conforme já analisadas por estudos anteriores, dá-a-ver por diferentes ângulos a crise enfrentada pelo Império na década de 1870. De nossa parte, frente ao exposto até aqui, acreditamos ser possível avançar na compreensão sobre a representação dos soldados que costuram a cena como pano de fundo, e se destacam enquanto detalhes. Apoiados nas críticas da época e em escritos do próprio artista, além do olhar à tela, propomos uma interpretação da pintura pelo viés racial em voga.

4.15 “Tudo tem o seu ponto negro”

Quem nos convida a olhar para os soldados é o próprio pintor, que se faz representar em autorretrato bem no ponto em que se cruzam duas linhas transversais traçadas a partir dos extremos altos do quadro, no centro da visão do espectador. Pedro Américo já havia utilizado o recurso da autoimagem na “Batalha de Campo Grande”, e aqui ousou muito mais na colocação do personagem que guarda suas feições. Arma em punho, Américo encarna um combatente que avança no sentido da batalha, respondendo ao olhar do espectador.

⁹⁶⁹ COLI, 2005. Op. Cit.

⁹⁷⁰ CHRISTO, Maraliz. A pintura de história no Brasil do século XIX: panorama introdutório. In: *Arbor Ciência, Pensamiento y Cultura*. Nov/dez, 2009, pp. 1147-1168.

⁹⁷¹ CARDOSO, Rafael. *A arte brasileira em 25 quadros: 1790-1930*. Editora: Record. Rio de Janeiro, 2008, pp. 70-80.

Imagem 161 (detalhe)

Os soldados que o circundam, cada um com uma fisionomia própria, compõem uma tropa de negros, todos representados em uniformes completos, baionetas em riste, atentos aos vários eventos que se sucedem ao redor. Ao lado do soldado-pintor, um combatente brasileiro atira contra o paraguaio que aparece de costas no primeiro plano, de torso nu e porte hercúleo, repetindo a retórica utilizada em Campo Grande quanto à caracterização do inimigo, cuja morte antevemos. Ao lado dele, já tombado pelo combate, jaz um corpo negro de cuja cabeça escorre o sangue que denuncia sua condição.

Imagem 161 (detalhe)

Representado em primeiro plano, no centro da tela, em um escorço bem executado e com um ferimento cujos detalhes inspiram repugnância, o corpo negro chamou a atenção da crítica. Diante de imagem tão explícita, houve quem tenha ficado em dúvida sobre o que via, e, como incrédulo, perguntasse: “De que cor será o corpo do soldado que está morto no primeiro plano? Será preto? Bronzeado? Acreditamos que o autor quis representar um negro; mas estará ali com efeito um negro?”⁹⁷²

Desacostumados a ver – e a representar – negros de tal dimensão em pinturas, o estranhamento tomou forma de crítica ao tom – pouco correto – escolhido pelo pintor, como denuncia A. Gil: “Podem os críticos consumados encontrar falta de planimetria no colorido e um ou outro detalhe que destoe, como a cor do negro, no primeiro plano, que muitos condenam”, em texto que conclui cheio de ironia, depois de condenar quem amesquinha a tela por “minudências” como essa: “De mais, tudo tem o seu ponto negro!...”⁹⁷³

Na “Batalha do Avaí” o ponto não era apenas um, mas vários, espalhados por todo o painel. O corpo inerte em primeiro plano serve como um chamariz para a questão, assim como o autorretrato do pintor que aparece circundado por personagens negros. Colocados como detalhe, mas não sem destaque, os soldados brasileiros foram assim percebidos pela crítica internacional.

Antes mesmo da “Batalha do Avaí” ser exposta na Praça Pedro II, em 1877, os jornais do Rio de Janeiro reproduziram as críticas escritas na imprensa estrangeira pela ocasião de sua apresentação em Florença. Nesses textos é possível perceber o estranhamento gerado pelas características fenotípicas dos personagens representados, como quando o articulista do jornal *Firenz Artistica* afirma que o quadro “afasta-se bastante do comum, e seja isso devido à fisionomia especial dos combatentes”.

É assim que o jornal alemão *Ueber Grand und Meer* (sic) elogia “tanto a composição como o desenho, o colorido, a perspectiva, a fidelidade dos tipos e da expressão”⁹⁷⁴ presentes no quadro; o *Studi sulle arti* de Milão saúda o pintor que “com tamanha verdade reproduz os gestos, o caráter, os costumes, a fisionomia do seu povo”; o *Le Touriste de Italie* destaca entre retratos de generais brasileiros os “soldados trigueiros, negros e bronzeados, tipos do mais puro sangue

⁹⁷² Jornal do Commercio, 7 de novembro de 1877. P. 2 *A Batalha do Avahy*. José Leandro.

⁹⁷³ Revista Ilustrada, abril de 1879, n. 156 p. 2.

⁹⁷⁴ Reproduzido no Brasil pelo Jornal Gazeta de Noticias em 7 de maio de 1877, p. 1.

americano”⁹⁷⁵. A Princesa Isabel enviou para o pintor uma tradução para o francês escrita de seu próprio punho de uma crítica publicada em um jornal de São Petersburgo que em determinado momento destacava “os corpos mortos, os soldados de variados tipos, criados em contrastes de tons e luz”.⁹⁷⁶

Aos comentaristas estrangeiros, chamou atenção a caracterização dos soldados, ora destacada pela “fisionomia típica” que “afasta-se bastante do comum”, ora pelo tom de pele do que creem ser a representação do “puro sangue americano”.

O desconforto com a presença do negro em destaque no primeiro plano também aparece na crítica internacional, mas aqui expressa outro tipo de sentimento, que não o questionamento da cor: “No primeiro plano da pintura, aquele desventurado negro estendido no chão, nu e maltratado, inspira-vos piedade”, escreveu o editor da *Gazetta de Belle Arti*⁹⁷⁷. Curioso perceber que a mesma figura que inspira piedade ao comentarista italiano, gera repugnância ao brasileiro: “um negro estirado, com o crânio rachado desde a região frontal à occipital de cuja longa e repugnante brecha jorra, ao chão lamacento, o sangue levando em grumos a massa encefálica”⁹⁷⁸.

Pedro Américo acusa a intencionalidade da representação do tipo brasileiro nas feições diversas dos soldados quando em um “A pedido” que publica para responder a críticas que recebera, valorizou o fato de que “mesmo pintando na Itália consegui dar às fisionomias sul-americanas o seu verdadeiro caráter, de modo que não se vê no painel a menor semelhança com as caras que me rodeavam”. Mais adiante volta a gabar-se de pintar “cavaleiros e infantes, cujo aspecto e fisionomia tanto impressionaram aos europeus.”⁹⁷⁹

4.16 Às armas, cidadãos

Joaquim Nabuco, pensando retrospectivamente na articulação entre a Guerra do Paraguai, a questão servil e a derrocada do Império, identifica na viagem que o Imperador fez à Uruguaiana em 1866, no episódio em que Pedro II toma contato com a realidade do conflito, a virada que reforçou sua convicção sobre a inexorabilidade do fim da escravidão no Brasil⁹⁸⁰.

⁹⁷⁵ Reproduzido no Brasil pelo Jornal Gazeta de Noticias em 19 de abril de 1877, p. 1.

⁹⁷⁶ Bromberg Zeitung, 21 de abril de 1877. Apud: ROSEMBERG, 1998. Op. cit. p 63 (tradução da autora).

⁹⁷⁷ Publicado em português no jornal do Commercio em 2 de novembro de 1877, p. 3.

⁹⁷⁸ Jornal do Commercio, 5 de abril de 1879 p.4.

⁹⁷⁹ Jornal do Commercio, 27 de outubro de 1877, p.2.

⁹⁸⁰ NABUCO, Joaquim. *O Estadista do Império*. V.II São Paulo: Instituto Progresso Editorial, 1949.

A presença de negros nas forças armadas não era um tabu no Brasil, como vimos. No período colonial existiam batalhões de “homens pretos”, como foi o terço de Henrique Dias na Guerra Brasileira. As unidades segregadas nas forças armadas só foram extintas em 1831, quando da criação da Guarda Nacional, e a exclusão de negros das fileiras do exército estava abolida desde 1837, quando o governo do Regresso sentiu necessidade de aumentar o efetivo⁹⁸¹.

A polêmica envolvida na política de recrutamento da Guerra do Paraguai refere-se à iniciativa de alforriar escravizados para o fim de servirem no exército, isso sim uma novidade imposta pelas circunstâncias. Estima-se hoje em cerca de 10 mil o número de escravos alforriados pelo recrutamento para a Guerra do Paraguai⁹⁸². Frente à necessidade de enviar mais homens ao fronte, em 6 novembro de 1866 o governo do império elaborou a seguinte consulta ao Conselho de Estado⁹⁸³:

1º) Continuando a guerra, será conveniente lançar mão da alforria de escravos para aumentar o número dos soldados do exército? 2º) Que escravos são preferíveis para o fim de que trata o item 1º: os da Nação, os das ordens religiosas ou os dos particulares? 3º) Como realizar essa medida?⁹⁸⁴

As opiniões apresentadas pelos conselheiros foram das mais diversas, demonstrando a complexidade envolvida nesse caso. Logo foi esclarecido que nem o governo nem as ordens religiosas possuíam escravizados em número suficiente, de forma que quanto à segunda questão foi respondido que os escravos deveriam vir de propriedade particular. De resto, quase não há consenso entre os membros do Conselho.

Em posicionamento favorável à medida manifestaram-se o visconde de Abaeté, visconde de Sapucaí, Pimenta Bueno e Sousa Franco. Pimenta Bueno justificou seu voto argumentando que “a política aconselha que em vez de diminuir a população livre, pelo contrário se diminua o número de escravos”. E segue: “Porque não sendo nossa sociedade homogênea, é preferível poupar a classe mais civilizada e mais moralizada e não a outra que é menos e que pode ser perigosa. Entre os males cumpre escolher os menores.”⁹⁸⁵

⁹⁸¹ KRAAY, Hendrik. *Política racial, Estado e forças armadas na época da Independência: Bahia, 1790-1850*. São Paulo: Hucitec, 2011.

⁹⁸² SALLES, Ricardo. A Guerra do Paraguai, a “questão servil” e a questão nacional no Brasil (1866-1871). In: *Estado e nação no Brasil e no Chile ao longo do século XIX*. Rio de Janeiro, Garamond, 2010. p. 139.

⁹⁸³ Essa reunião do Conselho foi analisada também em SALLES, 2010. Op. cit.

⁹⁸⁴ Atas do Conselho de Estado Pleno. Terceiro Conselho de Estado, 1865-1867. <http://www.senado.leg.br/publicacoes/anais/pdf/ACE/ATAS6-Terceiro_Conselho_de_Estado_1865-1867.pdf>. Acesso em 28 de fev. de 2019.

⁹⁸⁵ Atas do Conselho de Estado. Op. Cit.

Ou seja, alforriar os escravos para a guerra seria, nesses termos, uma medida de defesa da manutenção do sistema escravista. Entre aqueles que foram contrários a qualquer ação de alforria para o aumento das tropas estavam os viscondes de Jequitinhonha⁹⁸⁶ e Itaboraí⁹⁸⁷, políticos de visões e posicionamentos em geral opostos. Itaboraí apresentou entre os inconvenientes dos batalhões de libertos “os perigos de dar armas a quem acumulou rancores durante o cativo”. Além disso, afirmou que:

Chamar os escravos a defender como homens livres a integridade do Império, e a vingar os ultrajes recebidos de uma pequena República, é confessarmos de modo mais autêntico e solene perante o mundo civilizado que somos impotentes para, sem o auxílio dos nossos escravos, defendermo-nos como nação.⁹⁸⁸

É forte o conteúdo da fala de Itaboraí, quando afirma rejeitar confirmar ao mundo e ao inimigo a veracidade daquele que era o principal motivo de crítica ao Império. Calou fundo na moral do país – seus dirigentes e forças armadas – o discurso, em grande medida visual, propagado pelo Paraguai sobre o perfil das tropas brasileiras. Os paraguaios, como já vimos, relacionavam a composição racial predominantemente negra e “mestiça” do exército brasileiro à falta de coragem e bravura das tropas.

Torres Homem questionou ainda o mérito de introduzir nas fileiras do exército “entes degradados pelo cativo da véspera, destituídos dos sentimentos que constituem a nobreza do coração do soldado”.⁹⁸⁹ No mesmo sentido, José Maria Paranhos, futuro visconde de Rio Branco, temia que essa medida viesse a “ressentir os Voluntários da Pátria e Guardas Nacionais, vendo-se obrigados a ombrear com indivíduos que ainda ontem eram cativos”⁹⁹⁰.

Por fim, a decisão tomada foi a de evitar a alforria pelo recrutamento como medida massiva adotada pelo Estado, e ao mesmo tempo incentivar o oferecimento de escravizados por particulares, mediante indenização. Pouco tempo depois, porém, a contingência do conflito fez com que Pedro II adotasse a medida de forma mais veemente. O ano de 1866 foi aquele em que houve maior número registro de casos de alforria condicionada pelo recrutamento.

⁹⁸⁶ Francisco Gê Acayaba de Montezuma (1794-1870), foi um dos fundadores do IHGB, eleito deputado pela primeira vez em 1823, e senador em 1851. Político liberal de tendências abolicionistas. Membro do Conselho de Estado desde 1850.

⁹⁸⁷ Joaquim José Rodrigues Torres (1802-1872), foi Ministro da Marinha em 1831 e senador entre os anos de 1844 e 1872. Membro do partido conservador.

⁹⁸⁸ Atas do Conselho de Estado. Op. Cit.

⁹⁸⁹ Ibidem.

⁹⁹⁰ Ibidem.

Os esforços de guerra e as políticas de emancipação estiveram unidos de forma ambígua no Brasil. Uma vez decidida, a medida de alforria condicionada ao alistamento continuaria a gerar polêmica e contraditos no teatro da guerra e fora dele. Como vimos pelo extrato do debate ocorrido no Conselho de Estado, liberais e conservadores, abolicionistas e escravocratas embaralhavam convicções ao apoiar ou contrapor a presença de libertos no teatro da guerra.

A necessidade de ampliar o contingente das tropas gerava, por outro lado, como consequência, o potencial aumento do número de libertos na sociedade da corte, pensando naqueles que sobreviveriam ao conflito. No Brasil, liberdade era sinônimo de cidadania. Fora alguns poucos direitos já bastante restritivos por critérios censitários, como o de ser votado, o liberto gozava de direitos muito semelhantes ao de pobres livres garantidos pela Constituição de 1824⁹⁹¹. A participação no exército, que em sociedades como a grega e a romana era critério de cidadania, no Brasil tornou-se a primeira experiência de igualdade de direitos e deveres para libertos e ex-senhores. Um problema que não permitia simples solução, como nota Nabuco em livro publicado em 1883:

Atenas, Roma, Virginia, por exemplo, foram tomando uma comparação química, simples misturas nas quais os diversos elementos guardavam as suas propriedades particulares; o Brasil, porém, é um composto, do qual a escravidão representa a afinidade causal. O problema que nós queremos resolver é o de fazer desse composto de senhor e escravo um cidadão.⁹⁹²

A historiografia brasileira assinala o espírito emancipacionista e abolicionista que se teria desenvolvido nas forças armadas a partir da convivência entre livres e libertos no fronte. Tal apoio tem sua expressão pública na famosa carta que o Clube Militar, com Deodoro da Fonseca à frente, enviou à regente Isabel em 1887 pedindo a dispensa do exército da “tarefa degradante” de recapturar escravos fugidos “porque viviam cansados de sofrer-lhe os horrores, ou porque um raio de luz da liberdade lhes tenha aquecido o coração e iluminado a alma”⁹⁹³.

Um registro epistolar do período da guerra, porém, nos permite saber que a diversidade racial foi um fator de desagrado para uma parte dos oficiais. Conde d’Eu ressaltou positivamente o

⁹⁹¹ Importante lembrar que apesar da igualdade de direitos civis reconhecida pela Constituição, os brasileiros não-brancos tinham que se submeter à comprovação de sua condição de cidadãos a todo momento, vivendo em um regime de liberdade precária. Cf. MACHADO, Maria Helena e CASTILHO, Celso T. Tornando-se livre. São Paulo: Edusp, 2015; CHALHOUB, Sidney. *A força da escravidão: ilegalidade e costume no Brasil oitocentista*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. MAMIGONIAN, Beatriz. A liberdade no Brasil oitocentista. In: *Afro-Ásia*. N. 48, Jul/dez, 2013.

⁹⁹² NABUCO, Joaquim. *O Abolicionismo*. São Paulo: Instituto Progresso Editorial, 1949, p. 152.

⁹⁹³ Apud: MONTEIRO, Hamilton M. *Brasil Império*. São Paulo: Brasiliense, 1986. pp.71-2.

31º batalhão de Voluntários da Pátria que “ao invés de todos os outros, é, na sua maioria, formado por brancos”. O comandante Caxias, em correspondência privada com o Ministro da Guerra logo após a dezanovada escreveu:

Tanto no combate que teve lugar no dia 6 do corrente como na batalha de 11 [Avaí], testemunhei com entusiasmo muitos feitos brilhantes por nossos oficiais e tropa, mas a verdade me obriga a dizer que também presenciei muitos atos vergonhosos que depõem contra nosso Exército. A introdução do elemento servil nas suas fileiras está produzindo maléficos resultados por meio dos exemplos imorais, e de todo contrários à disciplina, e subordinação dados por homens que não compreendem o que é pátria, sociedade e família, e que se consideram ainda escravos que apenas mudaram de senhor.⁹⁹⁴

Visão semelhante expressara o coronel José Antônio Correa da Câmara, que explicou o insucesso de uma ação por “nossos soldados de infantaria [serem] os negros mais infames deste mundo, que chegam a ter medo até do inimigo que foge”⁹⁹⁵. Assim como Benjamin Constant, que escreve a sua mulher reclamando dos serviços prestados pelos “estúpidos e miseráveis cativos, incumbidos de defender os brios e a honra da nação”⁹⁹⁶.

O receio do visconde de Rio Branco expresso na reunião do Conselho de Estado mostrava que tinha razão de ser. Transformar negros libertos em soldados ombreados a brancos livres não era algo de fácil assimilação, principalmente para os representantes das camadas mais altas que conformavam a oficialidade do exército. A contradição posta, na verdade, cabia mais aos escravos, como expressa Nabuco quando questiona:

Como há de uma nação, assim atada ao pelourinho do mundo, dar ao seu exército e à marinha, que amanhã podem ser talvez empregados em dominar uma insurreição de escravos, virtudes viris e militares, inspirar-lhes o respeito à pátria?⁹⁹⁷

Mas era nos ex-senhores que a condição de igualdade calava mais alto. A liberdade conquistada com o alistamento não afastava dos soldados libertos as chagas da escravidão, nem perante seus próprios oficiais, nem perante o inimigo.

⁹⁹⁴ Carta confidencial e reservada ao Ministro dos Negócios da Guerra de 13 de dezembro de 1868. Apud: SALLES, 1990. Op. Cit. p. 136.

⁹⁹⁵ Apud: DORATIOTO, 2002. Op. Cit. p. 275

⁹⁹⁶ Apud: MAESTRI, Mário. *A guerra no papel: história e historiografia da Guerra no Paraguai*. Passo Fundo: PPGH/UPF, 2013. P. 105.

⁹⁹⁷ NABUCO, Joaquim. *O Estadista do Império*. V.II São Paulo: Instituto Progresso Editorial, 1949, p. 55.

4.17 ‘Contemporâneo do porvir’

Assim segue a exposição incessante dos povos, entre a ameaça de
desaparição e a necessidade vital de aparecer, apesar de tudo.
Didi-Huberman

Na ocasião da distribuição anual dos prêmios aos alunos da AIBA, em setembro de 1870, Américo afirmou em seu discurso que: “já não podemos considerar os fenômenos artísticos realizados por brasileiros como um elo desprendido da cadeia de fatos que nos ilustram, uma página solta desse livro imorredouro em que vão se arquivando todas as glórias nacionais”⁹⁹⁸. A arte estava intrinsecamente “ligada aos eventos de seu tempo”⁹⁹⁹, concluiria. Como um apreciador de Taine, Américo acreditava que a produção artística era determinada pelo estado geral do espírito e costumes de cada época. Tempos de incertezas e turbulências, no período em que produziu suas telas de batalha. Anos em que o Império tinha que se haver com as consequências da guerra e, entre elas, com a iminência da abolição da escravatura. Mas a partir das críticas de época, como pretendemos ter conseguido demonstrar até aqui, é possível perceber que a pintura de Américo produzia realidade, tanto quanto era produzida por ela. Algo que, como sugerido por Jean Starobinsky sobre o “mito solar” da Revolução Francesa:

Situa-se a um nível de consciência que é conjuntamente o da interpretação do real e o da produção de uma nova realidade. É uma leitura imaginária do momento histórico e é ao mesmo tempo um ato criador que contribui para modificar o curso dos acontecimentos.¹⁰⁰⁰

A guerra que se pretendia celebrar com as pinturas deixou, apesar da vitória, muitas perdas humanas e materiais, e uma insanável fissura com relação à “questão servil”. Já não se podia mais recuar – a cidadania obtida por meio da alforria condicionada ao recrutamento agitou toda a estrutura escravista, como Nabuco aponta em 1883:

A significação de tais fatos não podia ser outra para a massa dos escravos brasileiros senão que o Estado, por sua própria dignidade, procuraria no futuro fazer cidadãos os companheiros daqueles que tinham ido morrer pela pátria no mesmo dia em que tiveram uma.¹⁰⁰¹

E ainda era muito cedo para avançar. Com a economia e o apoio político fundado nesse sistema de produção, era preciso ser cauteloso com as mudanças que já não se podiam evitar.

⁹⁹⁸MELLO, 1888. Op. Cit., p. 41.

⁹⁹⁹ Idem.

¹⁰⁰⁰ STAROBINSKY, J. 1789: *os emblemas da razão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. P. 40

¹⁰⁰¹ NABUCO, Joaquim. *O Abolicionismo*. São Paulo: Instituto Progresso Editorial, 1949, p. 54.

Momento de impasse no Império, que não por acaso buscou na história longínqua do passado colonial o ancoradouro capaz de dar a estabilidade necessária ao tempo presente. A encomenda de Guararapes atendeu ao discurso que estava sendo operado a partir do IHGB, conforme vimos, com o sentido de resgatar uma narrativa de constituição do povo brasileiro pela união das três raças fundadoras: branca, indígena e negra. Menos do que incluir o negro na narrativa, a preocupação estava voltada a determinar o lugar dentro da “inflexível hierarquia social” destinado a ser ocupado por estes que, em breve, já não estariam mais apartados de direitos e civilidade.

Américo recusou pintar Guararapes. Como afirmou em carta à Quintino Bocayuva, queria pintar telas que fossem “contemporâneas do porvir”. Curiosa expressão, que guarda o sentido de um presente que se pretende entender pelo futuro.

Quando pintou “Campo Grande”, uma parte não menor das críticas que Américo recebeu referiram-se, de forma mais ou menos velada, à característica racial que deu à tropa brasileira, assim como ao tratamento dispensado aos paraguaios, como demonstramos acima. Nessa tela, há um centro pictórico bem definido, uma quantidade controlada de elementos que compõem, e não disputam, a formação piramidal em cujo vértice está o conde d’Eu. Ainda assim, resta lugar não só para justificar o empreendimento bélico a partir da caracterização do inimigo paraguaio como bárbaro, como para apresentar uma tropa de soldados formada por negros.

Para representar a batalha do Avaí, Américo optou por uma cena sem centro único, composta de narrativas múltiplas, em que os gestos de heroísmo e bravura embora identificáveis, se fundem num turbilhão. Dentro dela, os soldados negros surgem como uma imagem-sintoma, que interrompe o curso normal da representação.¹⁰⁰² Frente ao contexto da época e atentos à recepção da crítica, que não deixou de perceber a caracterização dada por Américo às tropas, como esperamos ter demonstrado, os soldados negros aparecem como detalhe que nos obriga a olhar para além da observação passiva ou tautológica.

Didi-Huberman afirma que é preciso treinar o olhar para perceber a figura anônima da história quando ele deixa de ser invisível e toma forma visual. É preciso intencionar uma mudança de foco para dar voz aos figurantes. De forma que “ao abordar o indivíduo que compõe a multidão, as pessoas anônimas, é que se devolve a cada um o poder de se impor, o direito de existir como retrato.”¹⁰⁰³

¹⁰⁰² DIDI-HUBERMAN, George. *Ante el tiempo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2008. P. 44

¹⁰⁰³ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Peuples exposés, peuples figurants*. Paris: Les éditions de minuit, 2012. P. 43

São vários os soldados negros imersos na batalha caótica imaginada por Américo. Alguns deles estrategicamente posicionados, como aquele em primeiro plano, ou o que ombréia o soldado-pintor, como já apontamos. É negro o soldado emoldurado pela espada em riste do general Osório, assim como aquele posicionado bem em frente à bandeira brasileira à esquerda do quadro, por onde começamos sua leitura. Destacados como detalhes, pois compõem indistintamente a tessitura das tropas.

Imagem 162 (detalhes)

A cor e feições dos soldados não devem ser consideradas desinteressadas, sendo a tela, como quer o próprio Américo, um fruto de seu tempo. Um tempo em que não se pensava em outra coisa, seja pelo aspecto científico das teorias racialistas, seja pelo aspecto político-econômico que fundamentava o Império no sistema escravista.

Assim como não se deve desprezar o simbolismo contido no negro apresentado em armas, com atitude heroica, em cena que remetia à história recente de um país que ainda vivia sob a égide da escravidão.¹⁰⁰⁴ Henrique Dias era o “herói morto”, como Aymoré. Os negros armados que

¹⁰⁰⁴ A historiografia americana sobre a Guerra Civil daquele país demonstra a mudança de paradigma trazida pela representação do negro como soldado, primeiro nos jornais ilustrados, depois nas pinturas de gênero e os impactos disso no processo que sucedeu à abolição e o fim da guerra.

Américo levou para a Exposição Geral de Belas Artes, fossem livres ou libertos, estavam circulando do lado de fora dos salões, como veteranos de guerra.

A vasta iconografia sobre a Guerra do Paraguai produzida durante o desenrolar do conflito desviou do tema do soldado negro o quanto pode, como mostramos em capítulos anteriores. Quando ele aparece, nunca está em combate. Nesse sentido, quando iluminamos o pano de fundo da batalha de Américo e damos voz aos figurantes, como propõe Didi-Huberman, os soldados dispersos no turbilhão ressurgem como imagens mais potentes do que qualquer retrato de grandes dimensões que, para elevar o negro, o exclui de sua condição.

Como o próprio pintor destacou, não foi sem planejamento que ele retratou, estando na Europa, tantos “tipos distintos de brasileiros”. Convivendo em um ambiente em que o orientalismo estava em voga, Américo guardou o lugar do exótico ao paraguaio, que era o outro em cena. Negou a fácil exotização do negro, a quem naturalizou a presença.¹⁰⁰⁵

Os negros de Américo estão ombreados a todos os soldados, como temia o visconde de Rio Branco. Com os mesmos uniformes, as mesmas armas e a mesma coragem dos demais, a despeito do que dizia Caxias¹⁰⁰⁶. Representa-los indistintos na “poeira dos indivíduos” foi o que os dotou de uma nova potência e lhes garantiu destaque.

O tema do soldado negro voltaria a ser abordado pelo pintor no romance que publicou em 1882, “Holocausto”, pelo qual Gonzaga Duque, emprestando expressão de Zola, chama Américo de “idealista histórico”¹⁰⁰⁷. De valor literário questionável, o romance, que se pretende uma autobiografia fantasiada, é marcado pelo cientificismo e determinismo de Taine¹⁰⁰⁸. Nele, o alter-ego de Américo, Agavino, é um escravo liberto que, dito mulato, é vítima de

¹⁰⁰⁵ O orientalismo aparecerá de maneira destacada na obra de Américo mais tarde, nos quadros apresentados na Exposição Geral de Belas Artes de 1884. Cf: DURO, Fabriccio Novelli. *Pedro Américo e a Exposição Geral de 1884: Pintura Histórica Religiosa e Orientalismo*. Dissertação (Mestrado). EFLCH/Unifesp, 2018. Um extrato da pesquisa, ainda inédita, pode ser visto em:

<[https://www.academia.edu/37898389/Pintura_histórica_religiosa_e_orientalismo_nos_envios_de_Pedro_Américo_para_a_Exposição_Geral_de_1884_no_Rio_de_Janeiro](https://www.academia.edu/37898389/Pintura_hist%C3%B3rica_religiosa_e_orientalismo_nos_envios_de_Pedro_Am%C3%A9rico_para_a_Exposi%C3%A7%C3%A3o_Geral_de_1884_no_Rio_de_Janeiro)>. Acesso em 28 de fev. de 2019.

¹⁰⁰⁶ Aqui vale lembrar o conjunto de aquarelas atribuídas a José Washt Rodrigues (1891-1957), nas quais retratou os modelos de fardamento das forças armadas brasileiras utilizadas no período da guerra. Nelas, o uniforme dos combatentes negros é diferente dos demais. Além de vestir-se em cores claras, o negro usa sandálias de tiras nos pés ao invés de botas, de forma a deixar seus pés se não em contato direto com o chão, como os dos paraguaios, expostos, o que imediatamente remete à proibição do uso de sapatos aos escravos, aos pés descalços como estigma da escravidão.

¹⁰⁰⁷ DUQUE, 1995. Op. Cit. p. 142.

¹⁰⁰⁸ Para uma análise literária do romance de Américo ver: VERMEERSH, Paula. Pedro Américo Romancista. In: *Rotunda*, n. 3, outubro de 2004. pp. 5-13.

preconceitos de raça. Seu fiel companheiro é o negro Zangão, soldado da Guarda Nacional que se distingue pelo uniforme que veste.¹⁰⁰⁹

No romance, Américo ousa mais do que na tela – como já vimos, a pena agride menos que o pincel. No seu “Holocausto”, o negro Zangão faz jus a uma promoção e se torna oficial. Sintomaticamente, a farda de honra não vai servi-lhe. E quando Zangão, mal-vestido de oficial, adentra a corte montado na sua égua “de mesma cor”, com a qual forma “um todo indivisível”, transformado num “verdadeiro centauro negro”, a assistência o cerca “rindo-se alto, como de estranha raridade”.¹⁰¹⁰

No prólogo do “Holocausto”, elogiado por Joaquim Nabuco em carta publicada no *Jornal do Commercio*, Américo expressa o desejo de igualdade contido no porvir quando, falando da morte de seu protagonista, afirma que a Providência - e os vermes - nivelam todos os seres. E conclui: “É, com efeito, questão de oportunidade e de tempo”¹⁰¹¹, parafraseando Pedro II, que assim se manifestava, quando no exterior, sobre o fim da escravidão.

4.18 No fio do tempo

Terminada a Guerra do Paraguai, o Império se viu enfrentando uma luta contra – ou melhor nesse caso seria pelo – tempo. Vencido o inimigo externo, era chegada a hora de se haver com seus próprios fantasmas. A década de 1870 foi marcada por emergências: era preciso mudar para ficar tudo como estava. O governo precisava se equilibrar no frágil fio da história. As guerras e revoluções são, por definição, momentos de aceleração das transformações, em que os agentes que delas participam desenvolvem a sensação de que o futuro está em curso, se funde ao presente¹⁰¹². Com o seu término, era preciso estabilizar o relógio, desacelerar. Como parte desse esforço, o Ministério do Império encomendou à AIBA uma pintura de grande máquina sobre um evento ocorrido num passado remoto, nos tempos coloniais.

¹⁰⁰⁹ Uma série de elementos no livro nos leva a crer que Zangão faz referência nem tão velada a Cândido da Fonseca Galvão (1845-1890), autoproclamado Dom Obá II d’África. Personagem conhecido da corte, Dom Obá foi voluntário da Guerra do Paraguai, onde compôs um dos batalhões de zuavos da Bahia. No seu retorno ao Rio de Janeiro, por doença, em 1866, Obá foi demitido do exército, perdendo a patente de alferes e o direito de usar farda. Sua insistência em proclamar-se nobre, pois era neto de um rei africano trazido como escravizado ao Brasil, somado a certos hábitos excêntricos, que incluíam o uso de uma vestimenta excessivamente pomposa, fizeram de Obá II alvo constante de chacota pública. O pintor Belmiro de Almeida fez dois retratos de Dom Obá no ano de 1886, no que se julga ser um estudo e a versão final.

¹⁰¹⁰ MELO, Pedro Américo de Figueiredo e. *Holocausto*. Florença: 1882, p. 382.

¹⁰¹¹ Idem, p. VII.

¹⁰¹² KOSELLECK, R. 2006. Op. Cit.

Durante a Guerra do Paraguai, a memória construída sobre batalha de Guararapes pelo IHGB ofereceu a certeza da vitória vindoura. Uma vez encerrada, esse mesmo evento evocava a constituição do povo formador da nação. Era preciso absorver no discurso da ordem reinante o negro liberto e armado pelo conflito do Prata. Com a guerra, o corpo negro, intrinsecamente associado à condição escrava, ganhou uma visibilidade outra, que não era controlada pelo Império. As circunstâncias obrigaram o Império a se haver com a herança negra a partir da visualidade.

Victor Meirelles, a quem coube a realização da pintura da Batalha de Guararapes desejada pelo governo, devolveu a imagem do passado como um tempo estanque, onde o movimento não tem lugar. Fez da história uma alegoria, “uma representação que interpreta a si mesma” na definição de James Clifford¹⁰¹³. O tempo aparece congelado na cena imaginada pelo pintor. A ação é suspensa antes do desenlace. Uma pintura “rigorosa e antinarrativa”, que representa a “gênese da lentidão”, como bem descreveu Coli¹⁰¹⁴. Uma imagem do tempo vazio e homogêneo descrito por Anderson. A tela de Guararapes retrata a simultaneidade do passado e do futuro no presente momentâneo, algo que sempre existiu e que será cumprido.¹⁰¹⁵

Na tela de Meirelles os acontecimentos estão isolados uns dos outros e só se articulam como “um sistema de tensões”. O exército formado pelos três batalhões, analogia do povo formado pelas três raças, faz-se ver pela separação e pela ordenação rígida, hierárquica. Cada tipo ali representado é isolado, distinguido. A nação é formada pelo intento de união, mas a mistura não se efetiva. O recurso ao passado estabilizava o presente, no sentido dado à narrativa pelo IHGB. A tela de Meirelles oferecia uma contemplação calma e reflexiva para um Estado aturdido pelas emergências.

O tempo congelado na tela de Meirelles, porém, era implacável na roda da história. As mudanças que o Império tentava evitar já não se permitiam controlar. E foi para elas que Américo apontou na sua representação da batalha do Avaí.

Aqui tudo é movimento. A ausência de ordem é sentida em cada elemento da representação. O pintor desdenha dos esquemas hierárquicos e dissolve o herói, como dissolve o negro no meio do turbilhão. A “Batalha do Avaí” é a primeira vez em que o negro é representado como parte do todo, sem papel definido, em uma pintura produzida pela AIBA. Ali ele não é um tipo, não

¹⁰¹³ CLIFFORD, J. *A experiência Etnográfica*. Rio de Janeiro: EdUFRJ, 2011.

¹⁰¹⁴ COLI, 2005. Op. Cit. p. 21.

¹⁰¹⁵ ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

é escravo, não é exótico, não é excepcional. É mais um, conformando o povo de uma nova nação.

Importa lembrar que Américo pintou Avai em Florença, na Itália, no momento do chamado *Risorgimento*, em que se operava nas artes, a partir de ações do Estado, o discurso de unificação do país¹⁰¹⁶. A conhecida frase atribuída a Massimo D'Azeglio, “*Abbiamo fatto l'Italia, ora dobbiamo fare gli italiani*” [Nós já fizemos a Itália, agora façamos o italiano] expressa o desafio de amalgamar um povo, impositivo à constituição de uma nação.¹⁰¹⁷

Na tela de Meirelles, o passado evoca uma memória de presente inexistente; na de Américo, o presente evoca uma memória do futuro por vir.

O anacronismo, como virtude do tempo, nasce de uma relação peculiar entre a imagem e a história. Como Walter Benjamin, Didi-Huberman entende que a imagem não é atemporal ou absoluta, mas que sua temporalidade é um fator histórico. Nesse sentido, o anacronismo é um mecanismo dialético, pois supõe sempre uma tensão entre os diversos modelos de tempo. Ele indica que em cada presente várias dimensões temporais se relacionam, que em cada obra há uma fusão de diversos tempos genealógicos. A imagem é portadora de memória, de modo que a relação entre tempo e imagem supõem uma montagem de tempos heterogêneos e descontínuos que, contudo, se conectam.¹⁰¹⁸

A representação do tempo estático na “Batalha de Guararapes” foi o que mais agradou a comissão julgadora da Exposição Geral de 1879. No parecer final sobre os trabalhos foi destacada entre suas qualidades “principalmente a tranquilidade geral da composição, tão recomendada pelos grandes mestres e tão difícil de conseguir em quadros de batalha”¹⁰¹⁹. A tranquilidade era valor dos mais estimados em um presente convulsionado pelas mudanças.

¹⁰¹⁶ COLI (2005) e CHRISTO (2005) apontaram diálogos nas telas de Américo com pintores do *Risorgimento*, como F. Hayez, Pagliano, Faruffini. Sobre isso ver ainda D'ALMEIDA, 2017 Op. Cit. Sobre o movimento artístico italiano *per se* ver: BOIME, Albert. *The art of the Macchia and the Risorgimento*. Chicago: The University of Chicago Press, 1993.

¹⁰¹⁷ Contraindo as duas telas de batalha a partir do sentido programático expresso por elas, ainda que sem dar ênfase à questão racial, Luciano Migliaccio afirma que em Avai, Américo “concebe uma épica democrática, igualmente artificial, mas aberta a uma noção moderna de povo e de nação, que se forma durante a experiência da guerra.” MIGLIACCIO, L. A arte no Brasil entre o Segundo Reinado e a Belle Époque. In: BARCINSKY, F. (org.) *Sobre a arte brasileira: da pré-história aos anos 1960*. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2014, p. 187.

¹⁰¹⁸ DIDI-HUBERMAN, 2008. Op.

¹⁰¹⁹ Parecer da Comissão Julgadora da EGBA de 1879: Sobre a batalha de Guararapes: É um quadro original de vasta dimensão, que mede uma superfície de 882 palmos quadrados, e que contém centenas de personagens, sendo as do primeiro plano de grandeza natural, e de forte proporção. Inteira concepção do assunto, unidade de composição, correção de desenho, colorido brilhante e harmonioso, efeito completo de perspectiva, em que sobressai a verdade das tintas quentes do céu dos trópicos, figuras bem concebidas, bem proporcionadas, notando-se-lhes a exatidão das expressões fisionômicas, panejamentos escolhidos e executados com aquele gosto e aquele talento que distinguem as obras dos mestres; e principalmente a tranquilidade geral da composição tão

Ao mesmo tempo, sobre a “Batalha do Avaí”, a comissão julgou-se “dispensada de emitir opinião”, alegando que o público já havia se manifestado o suficiente a favor da obra¹⁰²⁰. Por seu Avaí, Américo não recebeu aval da comissão artística da academia, que diplomaticamente absteve-se de opinar, assim como viu negado o título nobiliárquico de Barão, que cabia exclusivamente ao Imperador ofertar, o qual almejou conquistar depois da Exposição de 1879¹⁰²¹.

Entre a ausência de ação e excesso dela, houve quem tenha proposto um meio termo, valendo-se das teorias raciais para solucionar a fatura dos artistas: “Se às qualidades artísticas dos nossos dois pintores históricos se pudesse aplicar o processo de cruzamento, como se efetua entre dois indivíduos de diferentes raças, o Brasil ficaria com um dos mais notáveis pintores históricos do mundo”¹⁰²².

Nas disputas criadas entre Américo e Meirelles, passado e futuro, subordinação ou igualdade, deu-se um dos mais importantes episódios da história da arte do Império. E dele ninguém sairia vitorioso.

recomendada por todos os grandes mestres, e tão difícil de conseguir em quadros de batalhas, são as qualidades principais desta obra capital; obra que só será devidamente adquirida quando com o correr dos tempos, e os progressos da nossa sociedade, souber o nosso público conhecer onde na arte reside o verdadeiro merecimento. (...) Sobre a Batalha do Avaí do Dr. Pedro Américo de Figueiredo e Melo, quadro de igual dimensão, e não menos trabalhoso que o precedente, a Comissão julga-se dispensada de emitir opinião, visto como já tem sido esta obra muito discutida e analisada; ela tem sem duvida elevado merecimento, pois sem isso não conseguiria seu ilustre autor, como conseguiu, galvanizar o habitual indiferentismo do nosso publico, e obter por ela do Governo Imperial uma recompensa pecuniária que honra a arte e o artista. Este fato, pois, denotando um juízo já feito sobre o valor da obra, justifica a classificação que do seu autor faz a Comissão. In: Mello Jr., Donato. Manuel de Araujo Porto-Alegre e a Reforma da Academia Imperial de Belas Artes em 1855: A Reforma Pedreira. In: *Revista Crítica de Arte*, Rio de Janeiro, n. 4, 1981. p. 57 Apud: Mattos, 1999. Op. Cit.

¹⁰²⁰ Aqui vale lembrar que a mesma comissão julgadora da EGBA de 1879 envolveu-se em uma polêmica quanto à não premiação de Estevão Silva, pintor negro, filho de escravos, em um episódio do qual se pode aferir a interferência das tensões raciais do período nos encaminhamentos da AIBA. Sobre isso ver: SQUEFF, Leticia. "Um maldito na Academia: Estevão Silva -algumas notas sobre os caminhos da modernidade no Rio de Janeiro de fins do século XIX". In: BAREL e COSTA (orgs.) *Cultura e poder entre o Império e a República (1822-1930)*. São Paulo: Alameda, 2018.

¹⁰²¹ Cf. ZACCARA, 2010. Op. cit. p. 121.

¹⁰²² Jornal do Commercio, 30 de março de 1879.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O avesso do mesmo lugar: a guerra acontece hoje

O duque de Caxias é um homem a cavalo reduzido a uma estátua. Aquela espada que o duque ergue ao ar [...] oxidou-se no coração do povo. O povo está cansado de espadas e de cavalos. O povo urina nos heróis de pedestal.
Lourenço Diaféria

A despeito da euforia que se seguiu à notícia da morte de Solano Lopez, ocorrida nos campos de Cerro Corá em 1ª de março de 1870, e o consequente fim da guerra, a popularidade de Pedro II fora profundamente abalada pelo conflito. O discurso que justificava o empreendimento bélico como uma jornada de libertação do povo paraguaio, refém de um “déspota sanguinário”, não se sustentou frente à destruição do país, que levou à morte um sem número de civis. A crueldade daquele evento se apresentava aos olhos da população da corte nas centenas de “inválidos”, ex-combatentes mutilados, que ocupavam as ruas do Rio de Janeiro em mendicância. Com o término da guerra, os voluntários da pátria exigiam do governo as braças de terra que lhes foram prometidas como recompensa ao alistamento e os militares cobravam os soldos atrasados. Os empréstimos públicos contraídos por força da ocasião, além de impedir que o governo honrasse as dívidas com os combatentes, fez a inflação do país crescer, aumentando o descontentamento popular.

Frente a isso, Pedro II resistiu às propostas feitas por seu Ministério e pela Câmara dos deputados em realizar uma comemoração oficial pelo fim da guerra. Afirmava recear que as aglomerações públicas, nesse momento, propiciassem uma epidemia de cólera ou febre amarela, doenças trazidas do fronte. Mais provável é que temesse uma manifestação coletiva dos insatisfeitos.

Em meio aos debates, a Câmara aprovou um crédito de 200:000\$ (duzentos contos de réis) destinados à fundição em bronze de uma estátua equestre do Imperador, evocando sua participação no episódio da Rendição de Uruguaiana. Pedro II rejeitou de maneira veemente a oferta, e então ficou decidido que a quantia seria destinada à construção do “Templo da Vitória”, no campo da Aclamação, onde se realizaria uma cerimônia religiosa em honra e agradecimento ao desfecho da guerra.

O “Templo da Vitória” foi planejado e construído como uma arquitetura efêmera, ou seja, para servir apenas àquele evento celebrativo, no que configurava um recurso bastante utilizado na

cenografia das festas públicas. Não se pode deixar de notar o significado presente na substituição de uma estátua de bronze, símbolo da perenidade, por uma construção de madeira e papelão, na comemoração à guerra.

Apesar do gesto de desprendimento de Pedro II, a oposição criticou a realização daquele evento. No debate público que acompanhou sua construção, o “Templo da Vitória” ganhou a alcunha de “Barracão”. Chegado, finalmente, o dia da missa, celebrada em 10 de julho de 1870, o edifício e as arquibancadas construídas no seu entorno, voltadas a abrigar a multidão que se esperava reunir, ficaram vazios. O povo não atendeu ao convite do Imperador. Naquela mesma noite, porém, o campo de Sant’Anna estava repleto de gente, curiosa para espiar a ostentosa construção erguida no centro da cidade e que seria demolida já no dia seguinte. A atitude deu sentido de insubordinação ao que poderia ter sido apenas indiferença. O fiasco da “Festa do Barracão” municiou os ataques da oposição liberal ao Império por muito mais tempo do que durou sua malfadada existência¹⁰²³.

Comemorações do sesquicentenário da guerra

A pesquisa que conformou esta tese, iniciada em 2014, acompanhou as comemorações de 150 anos dos principais eventos da guerra. No Paraguai, o sesquicentenário do evento bélico motivou uma série de eventos, promovidos pela “*Comisión de Conmemoración del Sesquicentenario de la Epopeya Nacional*”, vinculada à Secretaria Nacional de Cultura daquele país. A também chamada “*Comisión del Sesquicentenario de la Guerra Guasú 1864-1870*” foi estabelecida pela lei nacional n° 5529, sancionada em novembro de 2016. Alguns meses mais tarde, em março de 2017, uma nova lei foi encaminhada ao Senado paraguaio, revogando a lei anterior afim de corrigir as datas históricas a que as celebrações deveriam se voltar. A lei n°6090 demarca que o “*Sesquicentenario de la Epopeya Nacional*” deve ser entendido ao longo do período compreendido entre 12 de outubro de 2014 e 22 de junho de 2026, como “homenagem da nação paraguaia ao heroísmo e sacrifício do povo em armas durante a Guerra contra a Tríplice Aliança”. E declara que os objetivos das comemorações do sesquicentenário são:

¹⁰²³ Sobre as polêmicas e controvérsias que cercaram a “Festa do Barracão” ver: RODRIGUES, Marcelo S. *Guerra do Paraguai: os caminhos da memória entre a comemoração e o esquecimento*. (Tese) História, USP. 2009. Especialmente pp. 146-178.

*a) promover con énfasis, en la sociedad paraguaya la valoración de la memoria histórica y la afirmación de rasgos constitutivos de la identidad de la nación paraguaya; b) difundir conocimientos históricos específicos sobre lo acontecido en el contexto de la “Guerra contra la Triple Alianza”; c) generar nuevas formas de comprensión del hecho que colaboren con el restablecimiento de la concordia en el territorio nacional y el ánimo de integración en la región.*¹⁰²⁴

A alteração da lei, que de maneira apressada poderia ser entendida como mero preciosismo burocrático, guarda um sentido de revisão histórica que não podemos deixar de notar. As datas-baliza da guerra canceladas pelo Congresso paraguaio 150 anos depois do evento alteram o marco do início da guerra para o dia em que o Brasil invadiu o Uruguai, afim de intervir no conflito civil em curso naquele país (12 de outubro de 1864), e o término da guerra para o dia em que a última tropa militar brasileira deixou Assunção (22 de junho de 1876). Antes, os marcos de celebração apontavam o início da guerra no dia em que Solano Lopez declarou guerra ao Brasil, em 13 de dezembro de 1864 e o término, no dia de sua morte, em 1º de março de 1870.

A *Comisión del Sesquicentenario* tem se dedicado especialmente a reformar monumentos e criar ou reestabelecer sítios históricos que demarcam os locais das principais batalhas ocorridas em território paraguaio.¹⁰²⁵ Entre eles, em dezembro de 2017 celebrou-se a demarcação do local onde teria se desenrolado a Batalha do Avaí.

Imagem 172: Demarcação do local em que será inaugurada uma praça pública em memória à Batalha do Avaí. Dezembro de 2017. Divulgação da Comisión del Sesquicentenario de la Epopeya Nacional

¹⁰²⁴ Cf. <http://www.bacn.gov.py/leyes-paraguayas/8430/ley-n-6090-declara-sesquicentenario-de-la-epopeya-nacional-el-lapso-comprendido-entre-el-12-de-octubre-de-2014-y-el-22-de-junio-de-2026-y-crea-la-comision-nacional-de-conmemoracion-del-sesquicentenario-de-la-epopeya-nacional-1864-1870> Acessado em 20/2/2019

¹⁰²⁵ A agenda da *Comisión del Sesquicentenario* pode ser acessada através de uma página eletrônica criada em uma rede social, meio oficial de divulgação seu trabalho e ações. Cf. <https://www.facebook.com/laguerraguasu/>
¹⁰²⁵ Acessado em 20/2/2019.

Na fotografia acima (Imagem 172), divulgada pela comissão¹⁰²⁶, um homem segura uma reprodução da tela “Batalha do Avaí”, de Pedro Américo (Imagem 161), sobrepondo-a à paisagem sobre a qual a peleja teria acontecido. Dessa forma, a cena representada no quadro ganha materialidade e, mais do que isso, torna-se índice da realidade. A pintura de Américo é trazida para o presente, como documento histórico, no momento de demarcação da praça pública construída nos marcos do sesquicentenário da guerra. E, assim, quase podemos imaginar o pintor a anotar a batalha durante seu desenrolar, do mesmo lugar onde está o fotógrafo, ou o fotografado. Pouco interessa que Américo nunca tenha pisado no Paraguai.

No dia 11 de dezembro de 2017, na data que marcou 149 anos da Batalha do Avaí, a comissão anunciou a construção, naquele local, de um monumento voltado a “comemorar e honrar a memória de todos os heróis militares e civis, porque muitas mulheres, velhos e crianças também deram sua vida em defesa da pátria”¹⁰²⁷ naquele dia. A sentença enunciada na solenidade, evoca os personagens que aparecem no primeiro plano, à direita, no quadro de Américo, que serve também para legitimar a escolha do local em que o monumento será erguido e a praça demarcada, segundo sugere a fotografia.

A pintura de Américo aparece novamente no material de divulgação de um evento organizado pela mesma comissão, ocorrido em 1o de março de 2019, no Parque Nacional de Cerro Corá. Chamado no texto de “altar da pátria”, o local seria o marco histórico da última batalha da guerra contra o Paraguai, onde Solano Lopez foi morto por ação do exército brasileiro. A motivação da solenidade, que contou com a presença do atual presidente paraguaio, Mario Benitez (1971 –), foi assim apresentada:

Há 149 anos, um dia como hoje, em Cerro Corá, entregou a sua vida em batalha o herói máximo da nação paraguaia, o Marechal Francisco Solano Lopez. Em sua honra e ao de milhares de heróicos compatriotas, hoje comemora-se o dia Dos Heróis! Viva o Paraguai! ¹⁰²⁸

¹⁰²⁶https://www.facebook.com/search/top/?q=Sesquicentenario%20de%20la%20Epopeya%20Nacional%20avay&epa=SEARCH_BOX Acessado em 20/2/2019

¹⁰²⁷ Idem

¹⁰²⁸https://www.facebook.com/search/top/?q=Sesquicentenario%20de%20la%20Epopeya%20Nacional%20dia%20de%20los%20héroes&epa=SEARCH_BOX

Imagem 173: 1ro de Marzo. Día de los héroes. Eterna Gratitude. Material de divulgação do evento realizado pela *Comisión del Sesquicentenario de la Epopeya Nacional*.

Um trecho da tela de Américo aparece no plano de fundo, conformando um cenário, sobre o qual foi aplicado uma imagem do monumento à Solano Lopez, erguido na *Plaza del Congreso*, em Assunção. A bandeira paraguaia que, na pintura, aparece rota, nas mãos de um soldado brasileiro, como troféu de guerra, surge também em primeiríssimo plano, como um listel que alude às condecorações militares. Além das inscrições em texto, a inserção do logotipo da comissão, no centro junto à margem inferior, completa a imagem. É impositivo notar o contraste entre a ‘Mariane’ guarani, feita de forma a evocar a técnica xilográfica dos “*grabados de trincheira*” paraguaios, com a pintura acadêmica de Américo.

A genealogia das estátuas equestres é antiga, e não caberia nesse exercício tentar retomar citações utilizadas pelo artista paraguaio Francisco Javier Báez Rolón (1932-2007) na execução do bronze de Solano Lopez. É a própria montagem que, sobrepondo um ao outro, sugere a relação entre a estátua e a figura de Osório, conforme representado na pintura da “batalha do Avaí”.

Imagem 174: Estátua equestre de Solano Lopez

Detalhe da imagem 161

A estátua de Solano Lopez foi inaugurada em 1^a de março de 1970, como marco do centenário de sua morte, por iniciativa e com a presença do então presidente paraguaio Alfredo Stroessner (1912-2006). Durante a presidência de Stroessner, que ocupou o cargo por força de um golpe militar entre os anos de 1954 e 1989, o culto à memória de Lopez se consolidou enquanto projeto de reescrita da história nacional.

Antes disso, no período que se seguiu ao armistício, nas últimas décadas do século XIX, Lopez foi incriminado pelos intelectuais e pelos tribunais paraguaios. Juan Crisóstomo Centurión (1840-1909), Isidoro Résquin (1823-1882) e Silvestre Aveiro (1839-1919) atuaram no exército de Lopez e, tendo sobrevivido ao conflito, escreveram relatos memorialísticos que apontam para excessos e desmandos do chefe de Estado paraguaio. Solano Lopez fora, postumamente, danaturalizado e banido, tachado de “assassino de sua pátria”, durante a vigência do governo provisório comandado pelo Brasil, momento em que tais obras vieram a público.

A origem do “Lopismo”, como se denomina o mito político¹⁰²⁹ que cerca a memória de Solano Lopez, remonta à obra de Juan Emilio O’Leray (1879-1969), nas primeiras décadas do século XX. Junto de Ignacio Pane (1880-1920), O’Leray reescreveu a história de Lopez, alçando-o a herói nacional. Sua formulação sustentou o revisionismo operado durante o governo de Rafael Franco (1896-1973), herói da Guerra do Chaco (1932-1935), levado à presidência por um golpe

¹⁰²⁹ Utilizamos o conceito de “mito político” conforme discutido por Raoul Girardet. Cf. GIRARDET, Raoul. *Mitos e mitologias políticas*. São Paulo: Companhia das letras, 1987. Sobre isso ver ainda: MIGUEL, Luis Felipe. (1998). Em Torno do Conceito de Mito Político. *Dados*, 41 (3) Disponível em: <https://dx.doi.org/10.1590/S0011-52581998000300005>. Acessado em 20/2/2019.

militar em 1936. Foi durante o breve governo de Franco que Solano Lopez foi oficial e retroativamente absolvido pelas acusações feitas em um tribunal militar póstumo. Também nesse período foi construído o *Panteon Nacional de los Heroes*, em Assunção, que guarda os restos mortais de Lopez e homenageia os mortos no conflito.

No governo de Alfredo Stroessner, que perdurou por quase 35 anos, o mito de Lopez se consolidou. Nesse período, o líder dos exércitos paraguaios durante a guerra contra a Tríplice Aliança tornou-se insistentemente presente no cotidiano do país, batizando ruas e espaços públicos, aparecendo em monumentos e placas e sendo citado em comerciais patrióticos de todo tipo. Foi sob as ordens de Stroessner que os sítios históricos que abrigaram eventos da guerra foram demarcados e musealizados. Os mesmos locais que estão sendo hoje revitalizados pela Comissão do Sesquicentenário.

Para lembrar é preciso esquecer

A memória irrompe como um tema essencial da modernidade. Frente ao sentimento de aceleração do tempo, que acompanhava as novas tecnologias do mundo a vapor, era preciso eleger o que guardar. Como resumiu Maurice Blanchot, “para lembrar é preciso esquecer”. Fazendo o passado reviver no presente, ao invés de isolá-lo como narrativa histórica, a memória trata da ilusão da permanência e, ao mesmo tempo, das transformações.

A pesquisa que resultou nesta tese foi motivada, inicialmente, pelo interesse na pintura “Batalha do Avaí”, de Pedro Américo. Imagem icônica do Segundo Reinado, a tela tornou-se, com o tempo, a ilustração, por excelência, da guerra do Paraguai, presente em livros didáticos e toda sorte de material gráfico sobre o tema. Descolada de sua história, ganhou status de documento visual na memória coletiva sobre o evento, e, esvaziada de sentidos, serve até mesmo para evocar as celebrações paraguaias.

No momento de sua criação, porém, a pintura de Américo não foi bem recebida pelo Império de Pedro II. Não mereceu a medalha da Academia Imperial de Belas Artes de 1879, nem garantiu ao artista o almejado título nobliarquico, como vimos no capítulo 4 da presente tese. Alguns anos mais tarde, em 1891, já sob a égide da República implementada por força do golpe militar de 15 de novembro de 1889, a pintura “Batalha do Avaí” apareceu com destaque no livro “Quadros da História Pátria”. Esta publicação ilustrada foi patrocinada pelo governo federal e distribuída aos alunos das escolas públicas do Rio de Janeiro. Criada pela Inspetoria Geral da Instrução Primária e Secundária da Capital Federal, o livro tinha um manifesto caráter

pedagógico. Nele, como destaca Maria Inez Turazzi, “os únicos acontecimentos notáveis e, portanto, *memoráveis* de todo o longo reinado de Dom Pedro II foram apenas as duas batalhas que marcaram a vitória brasileira na Guerra do Paraguai”¹⁰³⁰, em referência às já comentadas pinturas “Batalha do Avaí” e “Batalha Naval do Riachuelo”.

No Brasil, como no Paraguai, a construção da memória sobre a guerra foi cambiante e respondeu às mudanças da conjuntura política vigente. No início da República, regime que foi fruto, em última instância, do fortalecimento de uma classe militar forjada nos campos paraguaios, a guerra foi insistentemente celebrada, rememorada pelas batalhas vitoriosas e por seus comandantes, alçados a heróis da pátria, como Lopez no Paraguai. A construção de monumentos e lugares de memória da guerra ocorreram sobretudo sob a vigência de governos nacionalistas e autoritários, como os assistidos nas décadas de 1930 e no período compreendido entre 1964 e 1984.

Lembrar e esquecer são, porém, dois lados da mesma moeda. No Brasil, os nomes indígenas que povoam o imaginário coletivo batizando ruas, cidades, times de futebol, Riachuelo, Paissandú, Humaitá, não deixam ver o substrato guarani que forjava o exército paraguaio, dizimado nesses sítios, como lembra Carlos Guilherme Mota¹⁰³¹. São nomes esvaziados de sentido, como a imagem da Batalha do Avaí quando mobilizada pela comemoração paraguaia.

O que se deve lembrar e o que se deve esquecer, no que se refere a uma dita “memória nacional”, são operações nada ingênuas construídas pela história oficial, ou oficiosa. Na ocasião em que, durante a ditadura militar, em 1977, o estado do Mato Grosso do Sul foi criado, deu-se à sua capital o nome da última grande batalha da guerra do Paraguai, chamada pelos brasileiros de Campo Grande. Ocorrida em 16 de agosto de 1869, o confronto pintado em tons épicos por Pedro Américo foi, na verdade, um massacre, em que os soldados brasileiros viram-se lutando contra crianças, mandadas ao fronte por Lopez quando já não haviam mais homens para conformar seus batalhões. O evento que no Brasil batiza uma cidade, no Paraguai assinala o “*dia de los niños*”, em data criada para não deixar esquecer as crianças mortas nos campos de Acosta Ñu.

No Brasil, o sesquicentenário da guerra tem sido marcado por mais silêncios do que comemorações. Poucos foram os eventos públicos, fora dos limites atuantes das Forças

¹⁰³⁰ TURAZZI, Maria Inez. 'Quadros de história pátria': fotografia e cultura histórica oitocentista. In: Fabris, Annateresa; Kern, Maria Lúcia Bastos. (Org.). *Imagem e conhecimento*. 1ª ed. São Paulo: Edusp, 2006, p. 229-253.

¹⁰³¹ MOTA, Carlos G. História de um silêncio. In: MARQUES, Maria E. C. M. *A Guerra do Paraguai 130 anos depois*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1995. Pp. 45

Armadas, em memória à guerra do Paraguai. Um silêncio carregado de significados, já que aponta para o esquecimento. E, como afirma Jorge Luiz Borges, “a memória e o esquecimento são igualmente inventivos”¹⁰³².

Trauma inaugural

A guerra do Paraguai foi o primeiro acontecimento histórico motivado e conduzido exclusivamente por Estados sul-americanos, funcionando, assim, como um marco importante de autonomia política da região. Ao mesmo tempo, a guerra é um trauma na história do continente. A ruptura representada pelo momento de sua eclosão ressurgiu de tempos em tempos, como uma “memória de um passado que não passa”, na síntese de Márcio Seligmann¹⁰³³. As consequências nefastas daquele evento nunca foram tratadas devidamente. Enquanto não se olhar de frente para os horrores que resultaram na dizimação da população civil paraguaia e na morte de milhares de soldados brasileiros, não será possível superá-los¹⁰³⁴. E, dessa forma, sua memória seguirá servindo a interesses conjunturais estranhos à sua história. Para tirá-la do lugar de evento traumático, os quatro países envolvidos no conflito deveriam buscar entendê-la como uma tragédia comum e, a partir disso, fazer deste evento um instrumento de integração regional, como sugere Francisco Doratioto, propondo um paralelo como o que ocorreu na Europa, entre França e Alemanha, após as duas Guerras Mundiais.¹⁰³⁵ Segundo Seligmann, o trauma encontra na imaginação um meio para sua narração, de forma que a arte cumpre um papel importante na superação de traumas coletivos. Para encontrar novas formas de narrar a história, é preciso buscar as fendas dos discursos de autoridade do Estado. É na produção simbólica, das artes em suas diferentes formas, que se faz possível acessar questões que calam nos relatos oficiais, pois a construção da memória deve passar pela contestação do relato hegemônico, como diz Ticio Escobar¹⁰³⁶.

¹⁰³² BORGES, Jorge Luis. *O informe de Brodie*. São Paulo: Companhia das letras, 2008. P. 104.

¹⁰³³ SELIGMANN-SILVA, M. Narrar o trauma. A questão do testemunho de catástrofes históricas. *Psic. Clin.*, Rio de Janeiro, Vol.20, n.1, p. 65-82, 2008.

¹⁰³⁴ MOTA, Carlos G. História de um silêncio. In: MARQUES, Maria E. C. M. *A Guerra do Paraguai 130 anos depois*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1995. Pp. 48

¹⁰³⁵ DORATIOTO, F. “Guerra, memoria y Integracion”. *História Visual Argentina*. N. 48. Buenos Aires: Museo Roca, 2015.

¹⁰³⁶ *Mas Alla de la Guerra: aportes para el debate contemporaneo*. Maria del Rocio Robledo Yugueros, Milda Rivarola, Víctor-Jacinto Flecha, Herib Caballero Campos, Fabricio Vázquez, Luis A. Galeano, Ramón Fogel, Ignacio Telesca, David Velázquez Seiferheld, Bartomeu Melià, Ticio Escobar, Mabel Causarano, Jorge Rubiani. Asunción: Secretaría Nacional de Cultura, 2016.

Tal foi o esforço desta tese. Buscar na genealogia das imagens construídas durante a guerra uma história que fosse além da narrativa oficial. A história cultural sobre a guerra do Paraguai tem propiciado leituras renovadas sobre este evento, em contraponto aos mitos sobre esse passado bélico que seguem circulando ainda hoje, como aponta Luc Capdevila¹⁰³⁷. Ao colocar lado a lado imagens canônicas e outras menos conhecidas, resulta uma visão que rejeita uma épica da guerra e desconstrói até mesmo os mitos criados sobre as próprias imagens. Colocadas em movimento, as imagens resgatam sua potência produtiva e rejeitam hierarquias construídas pelo discurso. Pois, como afirma Jacques Rancière na epígrafe que abre esta tese, “nós não estamos diante das imagens; estamos no meio delas, como elas estão no meio de nós. A questão é saber como circulamos entre elas, como as fazemos circular”.

A história que a história não conta

A finalização da escrita desta tese deu-se durante o carnaval de 2019, quando o GRES Estação Primeira de Mangueira sagrou-se campeão da Liga Independente das Escolas de Samba do Rio de Janeiro com o enredo “História para ninar gente grande”. O samba evoca “a história que a história não conta”, e inicia com o chamamento aos “heróis de barracões”, convocados a fazer visível “o avesso do mesmo lugar”.

No dia 10 de julho de 1870, o povo fluminense se insubordinou ao rejeitar o convite do Imperador e deixar vazio o “Templo da Vitória”, tornando um fiasco completo a “Festa do Barracão” armada pelo governo em celebração ao fim da guerra. Tal atitude foi louvada como um gesto de coragem pelo articulista do Diário do Rio de Janeiro, que afirmou que “deixando de ir à festa, os habitantes desta capital deram aos convivas imperiais a única resposta digna de um povo livre”¹⁰³⁸. A ausência do público fez sentir as dificuldades que se apresentariam ao Império de Pedro II em tempos de nem tanta paz. A ocupação daquele mesmo espaço à noite, quando já estava livre de autoridades, forja a construção do “avesso do mesmo lugar” cantado na Sapucaí.

Em uma das estrofes mais significativas, o samba da Mangueira denuncia que “tem sangue retinto pisado atrás do herói emoldurado”, razão pela qual clama por “um país que não está no retrato”. O mesmo sentimento é evocado por Lourenço Diaférria na epígrafe que abre estas

¹⁰³⁷ CAPDEVILA, Luc. Prólogo. In: DIAZ-DUHALDE, S. *La última guerra*. Buenos Aires: Pigmalion, 2015. Pp. 18.

¹⁰³⁸ Diário do Rio de Janeiro, n. 29. 30 de julho de 1870. P. 3

considerações finais. Em alusão ao monumento a Duque de Caxias construído em São Paulo, e em uma crítica cheia de segundos sentidos, Diaferria afirma que “o povo está cansado de espadas e cavalos. O povo urina nos heróis de pedestal”. Como proposto à história, é preciso olhar também o avesso das obras de arte para liberar nelas a potência que não interessa ao discurso oficial, acostumado a mobiliza-las a seu favor. E assim dotá-las de sentido a um público que não se identifica com tal discurso, mas, com novas lentes, pode passar a se ver no retrato.

A imagem, também como a memória, é fruto da produção dialética entre a sobrevivência e o esquecimento. A presente pesquisa partiu do interesse em investigar a representação do negro nas pinturas de história da guerra do Paraguai, analisada em manifestações internas e externas às obras, a partir de questões suscitadas pela análise da tela “Batalha do Avaí”. No seu desenvolvimento, o aspecto subjetivo contido na experiência do olhar emergiu como questão precedente. Ou seja, a representação em si passou a ser percebida como elemento de transformação do real e de atribuição de sentido ao mundo, não podendo ser isolada da experiência. Disso resultou uma mudança de metodologia e de escopo da análise, mais aproximada a uma área de fronteiras disciplinares a que se pode denominar de Cultura Visual.

Ao invés de inquirir as imagens na busca de respostas a questões externas a elas, passou-se a seguir seus rastros, entendendo-as como agentes da história. A partir da reconstituição da trajetória das imagens, buscou-se compreender o regime de visualidade sob o qual elas operavam. Dessa forma, foi possível perceber aspectos novos em materiais já bastante conhecidos.

No Capítulo 1, buscando identificar como a experiência da vivência na guerra foi apresentada pelas revistas ilustradas, foi possível perceber que, ao apoiar-se majoritariamente em correspondentes militares, a cobertura do conflito resultou em uma linguagem tecnicista, que apartou o elemento humano da guerra justamente nas imagens que tinham chancela de verdade, que acompanhava o estatuto de testemunha ocular.

No Capítulo 2, ao entrelaçar os desenhos do álbum de Alfredo Taunay com narrativas textuais, presente em cartas e relatórios oficiais, se evidenciou o caráter científico da Expedição militar ao Mato Grosso. Dessa forma, a Guerra do Paraguai apresenta-se também como um momento de expansão dos domínios territoriais do próprio Império, com vias a dominar a natureza e seus naturais.

No Capítulo 3, o estudo das vistas e cenas registradas por Adolf Methfessel apresentou as miudezas do cotidiano da guerra. A natureza múltipla das imagens voltadas ao mercado

editorial se revela desde sua origem, em itinerâncias de forma e conteúdo, que as dotam de um novo potencial.

No Capítulo 4, voltado às grandes pinturas de história expostas em 1879, apresentou-se as tensões contidas nas telas produzidas pela Academia de Belas Artes. A imagem ícone da guerra, que é reiteradamente lida como uma expressão da representação do discurso oficial da luta da civilização contra a barbárie, mostra-se ao mesmo tempo inconveniente. Retomar o tema da guerra do Paraguai sete anos depois de seu término não interessava a Pedro II. E mais do que isso, a tela expos a fragilidade de um discurso produzido pelo Império, que buscava fixar no passado as bases da mudança social que se impunha frente a iminência da abolição da escravidão.

Ao narrar uma história das imagens a partir de fragmentos de registros visuais sobre a guerra, reconstitui-se, ainda que parcialmente, aspectos da visualidade de um tempo regido pela experiência do olhar. Valorizando o aspecto produtivo de imagens que não participam dos processos canônicos da arte, descobriu-se outras formas de ver e mostrar a guerra. Dotando as imagens de agência, a “insolente liberdade” que lhes era essencial nos permitiu, esperamos, conhecer um “avesso do mesmo lugar”.

REFERÊNCIAS:

- AGASSIZ, Luiz e Elizabeth Cary. *Viagem ao Brasil 1865-1866*. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia. São Paulo: Edusp. 1975.
- ALAMBERT, F. *Civilização e barbárie, história e cultura*. Tese (Doutorado): FFLCH/USP, 1998.
- ALAMBERT, Francisco. "Literatura e política no Visconde de Taunay". In: ALMEIDA, ZILLY e LIMA (orgs). *De sertões, desertos e espaços incivilizados*. Rio de Janeiro: Mauad/Faperj, 2001. p. 221.
- ALAMBERT, Francisco. *Civilização e barbárie, história e cultura*. In: *Guerra do Paraguai 130 anos depois*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1995.
- ALAMBERT, Francisco. *Elisée Reclus e a geografia da barbárie*. Anais do Colóquio Internacional Elisée Reclus e a geografia do Novo Mundo. Universidade de São Paulo, 2011. Disponível em: <http://redebrasilis.net/MemoriasReclusSP2011/alambert.pdf>
- ALEGRE, M. S. P. *Comissão das Borboletas: a ciência do Império entre o Ceará e a Corte (1856-1867)*. Fortaleza, Museu do Ceará/ Secult, 2003.
- Alicia Lubowski-Jahn; "A Comparative Analysis of the Landscape Aesthetics of Alexander von Humboldt and John Ruskin", *The British Journal of Aesthetics*, Volume 51, Issue 3, 1 July 2011, Pages 321-333. Acessado em: <<https://doi.org/10.1093/aesthj/ayr017>>.
- ALONSO, Ângela. "De positivismos e de positivistas". Rio de Janeiro: *Revista Brasileira de Informação Bibliográfica*, n. 42, 1996. pp. 109-134.
- ALONSO, Ângela. *Flores, votos e balas*. São Paulo, Companhia das Letas, 2015.
- ALONSO, Ângela. *Flores, votos e balas: o movimento abolicionista brasileiro (1868-1888)*. São Paulo: Companhia das letras, 2015.
- ALONSO, Ângela. *Ideias em movimento*. São Paulo: Paz e Terra, 2002.
- ALPERS, Svetlana. *A arte de descrever*. São Paulo: Edusp, 1999.
- Alves C. J. *Ciência e arte em José dos Reis Carvalho: a pintura na Comissão Científica de Exploração do Ceará (1859-1861)*. Dissertação (mestrado). São Paulo: PUC-SP, 2006.
- ALVES, C. J. *Ciência e arte em José dos Reis Carvalho: a pintura na Comissão Científica de Exploração do Ceará (1859-1861)*. Dissertação de mestrado, São Paulo, PUC-SP, 2006.
- AMERLAN, Albert. *Nächte am Rio Paraguay: Kriegsbilder und Charakterskizzen*. Buenos Aires: H. Tjarks & Co., 1886.

AMIGO, Roberto. “Imágenes en guerra: La Guerra del Paraguay y las tradiciones visuales en el Río de la Plata”. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, janeiro de 2009. Disponível em: <<http://journals.openedition.org/nuevomundo/49702>>.

AMIGO, Roberto. “Representar la Guerra Guasú: Cándido López, Adolf Methfessel, Modesto González, José Ignacio Garmendia” en: *La épica y lo cotidiano. Imágenes de la Guerra Guasú*, (catálogo de exposição). Corrientes: Museo Provincial de Bellas Artes Dr. Juan R. Vidal, 2008.

AMIGO, Roberto. *Guerra, anarquia y Goce*. Assuncion: Centro de Artes Visuales / Museo de Barro, 2002.

ANDERMANN, J. *The Optic of the State*. University of Pittsburgh Press, 2007.

ANDERMANN, Jens e GONZÁLEZ, Beatriz (eds.) *Galerías del progreso*. Rosário: Beatriz Viterbo Editora, 2006

ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas*. São Paulo: Companhia da Letras, 2013.

ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010

ANDERSON, Patricia. *The printed image and the transformation of popular culture (1790-1860)*. Oxford: University of British Columbia Press, 1989.

ANDRADE, J. M. “Processos de reprodução e impressão no Brasil, 1808-1930”. In: CARDOSO, Rafael (org.). *Impresso no Brasil, 1808-1930*. Rio de Janeiro: Verso Brasil, 2009.

ANDRADE, Joaquim M. F. *A Semana Ilustrada e a Guerra do Paraguai*. Tese (doutorado): IFCH/UFRJ, 2011.

ANDRADE, Joaquim M. F. *História da fotorreportagem no Brasil*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2004.

ANDRADE, Joaquim Marçal F. A trajetória de Henrique Fleiuss: subsídios para uma biografia. In: *Revistas Ilustradas. Modos de ler e ver no Segundo Reinado*. KNAUS, Paulo (et.al.). Rio de Janeiro: Mauad x FAPERJ, 2011.

ANDRADE, Joaquim Marçal F. *História da fotorreportagem no Brasil*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2004.

ANDRADE, Manuel Correia de. (org.) *Élisée Reclus*, São Paulo: Editora Ática, 1985.

ANDRADE, Theofilo. “A Guerra do Paraguai vista por um pintor suíço”. *Revista O Cruzeiro*. Rio de Janeiro, 14 de abril de 1971

Andrea Kunard (2006) TRADITIONS OF COLLECTING AND REMEMBERING, *Early Popular Visual Culture*, 4:3, 227-243, DOI: [10.1080/17460650601002214](https://doi.org/10.1080/17460650601002214).

ANTUNES, Cristina. *Rubens Borba de Moraes: anotações de um bibliófilo*. São Paulo: Publicações BBM, 2017.

- ARASSE, Daniel. *Não se vê nada*. Lisboa: KKYM, 2014.
- ARAUJO, Emanuel (Org.). *A mão afro-brasileira: significado da contribuição artística e histórica*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo/ Museu Afro Brasil, 2010.
- Archivo General de la Nación, Uruguay. Archivo Mauricio Blanes, caja 58, C2 (Cartas 1855-1879).
- ARENAS, Patrícia. “Naturaleza, arte y americanismo: Felix Ernst Adolf Methfessel (1836-1909). *Société suisse des Américanistes Bulletin*. Ns. 66-67, 2002-2003, pp. 191-198. Disponível em: www.sag-ssa.ch/bssa/pdf/bssa66-67_23.pdf.
- ARENAS, Patrícia. *Antropologia en la Argentina*. Buenos Aires: Museu Etnográfico “J. B. Ambrosetti”, 1991.
- ARGAN, Giulio Carlo. *Imagem e persuasão*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004
- ARNONE, Marianne F. *A gravura como difusora da arte: um estudo sobre a gravura brasileira no final do século XIX a partir da análise dos textos e produção crítica de Félix Ferreira*. Dissertação (Mestrado). São Paulo: Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 2014.
- Arquivo da Casa Imperial. Maço 155, documento 7249. Museu Imperial de Petrópolis.
- Arquivo Histórico do IHGB, Lata 610, Pasta 9. Documento de 4 de junho de 1872.
- Arquivo Nacional, Pasta IE7 43. Documento 284.
- ASSIS Jr, Heitor de. *A iconografia de José dos Reis Carvalho durante a Comissão científica de exploração*. Tese (doutorado). Campinas: Instituto de Geociências/Unicamp, 2011.
- ASSIS, Machado de. O folhetinista. In: *Obras Completas. Chronicas - 1 volume (1859-1863)*. Rio de Janeiro: Jackson, 1944.
- Atas do Conselho de Estado Pleno. Terceiro Conselho de Estado, 1865-1867. Acessado em 12 de julho de 2016:
- AUDIBERT, Gérard. *La perspective cavalière*. Paris: APMEP, 1990.
- AUMONT, Jacques. *O olho interminável*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- AUZA, Nestor T. “Correo del domingo (1864-1868) (1879-1880). Estudio y índice general.” In: *Revista Histórica Instituto Histórico de la Organización Nacional*. Separata n. 5. Buenos Aires: 1980.
- AUZA, Nestor T. “Correo del domingo (1864-1868) (1879-1880). Estudio y índice general.” In: *Revista Histórica Instituto Histórico de la Organización Nacional*. Separata n. 5. Buenos Aires: 1980.
- AUZA, Néstor. *José Ignacio Garmendia: militar e escritor*. Buenos Aires: Circulo Militar, 1982.
- AZEVEDO, Celia Maria M. *Abolicionismo: Estados Unidos e Brasil*. São Paulo: Annablume, 2003;

- BALZAC, H. De. *Traité de la vie élégante*. Paris: Librairie Nouvelle, 1854.
- BANN, S. *Distinguished images*. New Haven: Yale Press, 2013.
- BANN, Stephen (Ed.). *Art and the early photography album*. Washington D.C: National Gallery of Art, 2011.
- BANN, Stephen. *Distinguished Image*. New Haven and London: Yale University Press, 2013. P. 50.
- BAREL, Ana Beatriz D. “A Revista do IHGB e a construção do cânone literário do Império do Brasil”. In: BAREL e COSTA (orgs.) *Cultura e poder entre o Império e a República (1822-1930)*. São Paulo: Alameda, 2018.
- BATESON, Gregory. “Form, Substance, and Difference”, in *Steps to an Ecology of Mind: Collected Essays in Anthropology, Psychiatry, Evolution, and Epistemology*. Chicago: University of Chicago Press, 1972.
- BAUER, Letícia. “Projeto Victor Meirelles – memória e documentação”. In: VALLE, A. e DAZZI, C. (orgs). *Oitocentos: Arte brasileira do Império à República*. Tomo 2. Rio de Janeiro: EDUR-UFRRJ, 2010. Pp. 305-315;
- BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. *O Brasil dos Viajantes*. São Paulo: Metalivros; Salvador: Fundação Odebrecht, 1994
- BENJAMIN, W. “Pequena história da fotografia”. *Magia, técnica, arte e política*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1994.
- BENJAMIN, Walter. *Passagens*. São Paulo: Imprensa Oficial: UFMG, 2007
- BENTO, Claudio M. “Travessia militar de brechas e cursos d’água no Brasil. *Defesa Nacional*, n. 720, jul-ago 1985. pp. 31-67.
- BERRIEN, William e MORAIS, Rubem B. *Manual bibliográfico de estudos brasileiros*. Brasília: Senado Federal, 1998. Vol. 2
- BHABHA, H. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.
- Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, Seção de Manuscritos. TAUNAY, Alfredo. *Viagem pitoresca ao Mato Grosso – álbum de desenhos*. Notação I-32,15,007.
- BINDMAN, D. *Ape to Apollo*. Aesthetics and the Idea of Race in the 18th Century. New York: Cornell University Press, 2002.
- BINDMAN, David e GATES, H. Louis. *The image of the black in western art*. Vol. IV, P.1.
- BITTENCOURT, Renata. *Modos de negra, modos de branca*. Dissertação de Mestrado. IFHC/Unicamp. 2005.

- BLACK, Jeremy. *The British and the Grand Tour*. London: Croom Helm, 1985.
- BOHLS, Elizabeth e DUNCAN, Ian. (eds.) *Travel Writing 1700-1830: An Anthology*. Oxford University Press, 2005.
- BOIME, Albert. *The art of the Macchia and the Risorgimento*. Chicago: The University of Chicago Press, 1993.
- Boletim da Sociedade de Geografia do Rio de Janeiro, n. 1, 1885. Acessado em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=181897&pesq=>
- BORGES, J. L. “Do rigor na Ciência”. In: *Obras Completas*. São Paulo: Editora Globo, 1999.
- BOSI Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Editora Cultrix, 1997
- BOSI, Alfredo. O positivismo no Brasil: uma ideologia de longa duração. In: *Do positivismo à desconstrução: ideias francesas na América*. São Paulo: EDUSP; 2004.
- BOSSI, Bartolomé. *Viaje pintoresco por los ríos Paraná, Paraguay, San Lorenzo, Cuyabá y el Arino tributario del grande Amazonas; con la descripción de la provincia de Mato Grosso bajo su aspecto físico, geográfico, mineralógico y sus producciones naturales*. Paris: Libreria Parisiense / Dupray de la Mahérie, 1863.
- BOUCHER, François. *História do vestuário no Ocidente*. São Paulo: CosaNaify, 2010.
- BOUQUIN, Corinne. *Dictionnaire des imprimeurs-lithographes du XIXe siècle*. Paris: École Nationale des Chartes, 2013. Disponível em: <<http://elec.enc.sorbonne.fr/imprimeurs/>>.
- BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- BRAGA, Renato. *História da Comissão Científica de Exploração*. Fortaleza, Imprensa Universitária do Ceará, 1962.
- BRAGA, Renato. *História da Comissão Científica do Império*. Fortaleza: imprensa Universitária do Ceará, 1962.
- BREZZO, Liliana (ed.) *La Guerra del Paraguay en primera persona. Testimonios inéditos. Fondos Estanislao Zeballos*. Asunción: Tiempo de História, 2015.
- BREZZO, Liliana. “Armas norte-americanas en la Guerra del Paraguay”, in: *Todo es historia*. N. 326, setembro 1994
- BRITO, Luciana da C. Abolicionistas afro-americanos e suas interpretações sobre escravidão, liberdade e relações raciais no Brasil no século XIX. In: *Tornando-se livres*. São Paulo: Edusp, 2015.
- BROCOS, Modesto. *A retórica dos pintores*. Rio de Janeiro: Typ. Industria di Livro, 1933.

- BROWNLEE, P., BURNS, S., DILLON, D., GREENE, D., STEVENS, S. *Home front: daily life in the Civil War North*. Chicago: University of Chicago Press, 2013.
- BUENO, Beatriz P. S. *Desenho e designio: o Brasil dos engenheiros militares (1500-1822)*. São Paulo: Edusp, 2011.
- Bueno, Beatriz Piccolotto Siqueira. (2004). Decifrando mapas: sobre o conceito de "território" e suas vinculações com a cartografia. *Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material*, 12(1), 193-234. <<https://dx.doi.org/10.1590/S0101-47142004000100018>>.
- BURKE, P. *A fabricação do rei*. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.
- BURTON, Richard F. *Cartas dos campos de batalha do Paraguai*. Rio de Janeiro: Bibliex, 1997
- CADAVA, E. e NOUZEILLES, G. *The itinerant languages of photography*. Princeton: Princeton University Art Museum, 2014.
- Caderneta de Registro de Pessoal n. 5, Arquivo Histórico da Marinha
- CALDEIRA, Ana Paula S. *O bibliotecário perfeito: o historiador Ramiz Galvão na Biblioteca Nacional*. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 2017.
- CAMPBELL, William P. *The Civil War: A centennial exhibition of eyewitness drawings*. Washington: National Art Gallery, 1961.
- CAMPOS, Antônio Mário F. *O desenho panorâmico militar*. Coimbra: França Amado editor, 1908
- CAMPOS, H. e SEGOVIA, C. "El periodismo de guerra en Paraguay". In: *Les guerres du Paraguay aux XIX et XX siècles*. Paris: Colibri, 2005. pp. 487-500.
- CAMUS, Albert. *O mito de Sísifo*. São Paulo: Record, 2018.
- CANDIDO, Antônio. *Formação da literatura Brasileira*. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, 1981, v. 2
- CÂNDIDO, Antônio. *Formação da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2009.
- CARDOSO, Luciene Carris. "A visita de Élisée Reclus à sociedade de geografia do Rio de Janeiro". *Revista da Sociedade Brasileira de Geografia*, vol. 1, n. 1, 2006.
- CARDOSO, Luciene Pereira Carris. *A Sociedade de Geografia do Rio de Janeiro: identidade e espaço nacional (1883-1909)*. Dissertação (Mestrado em História). Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, abr. 2003.
- CARDOSO, Luciene. "Notas sobre o papel da sociedade de geografia do Rio de Janeiro e sua contribuição sobre o saber geográfico no Brasil." *Revista Fenix de História e Estudos Culturais*. Vol VII, ano 7, n.2.
- CARDOSO, Rafael (org.). *Impresso no Brasil, 1808-1930*. Rio de Janeiro: Verso Brasil, 2009.

- CARDOSO, Rafael (org.). *O design brasileiro antes do design*. São Paulo: CosacNaify, 2005.
- CARDOSO, Rafael. "A Academia Imperial de Belas Artes e o Ensino Técnico". *19&20*, Rio de Janeiro, v. III, n. 1, jan. 2008. <http://www.dezenovevinte.net/ensino_artistico/rc_ebatecnico.htm>.
- CARDOSO, Rafael. "Projeto gráfico e meio editorial nas revistas ilustradas do Segundo Reinado." In: *Revistas Ilustradas. Modos de ler e ver no Segundo Reinado*. KNAUS, Paulo (et.al.). Rio de Janeiro: Mauad x FAPERJ, 2011.
- CARDOSO, Rafael. *Arte brasileira em 25 quadros*. Rio de Janeiro: Record, 2008.
- CARDOSO, Rafael. Ressuscitando um Velho Cavalo de Batalha: Novas Dimensões da Pintura Histórica do Segundo Reinado. *Concinnitas* (UERJ), Rio de Janeiro, v. 1, n.2, p. 191-233, 1999.
- CARDOSO, Rafael. The problem of race in brazilian painting, 1850-1920. *Art History*. N. 3. Jun. 2015.
- CARDOSO; HEYNEMANN; RAINHO. (orgs.) *Marcas do progresso: consumo e design no Brasil do século XIX*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional/Mauad X, 2009.
- CARNEIRO, Manuela. *Índios no Brasil*. São Paulo: Claro Enigma, 2013.
- Carta de Alfredo Taunay a José Arthur Montenegro, Petrópolis 11 de julho de 1892, Biblioteca Nacional, seção de Manuscritos, Notação: CF-50,01,08, n.05.
- Carta do Visconde de Taunay à esposa Cristina Taunay, Morro Alto, 28 de janeiro de 1894. Coleção Taunay, Pasta 11, cartas. Museu Paulista da Universidade de São Paulo.
- Carta do Visconde de Taunay ao Barão de Serra Azul. Petrópolis 18 de fevereiro de 1893. Coleção Taunay, Pasta 11, cartas. Museu Paulista da Universidade de São Paulo.
- CARVALHO, J. C. M. *Viagem filosófica pelas capitânicas do Grão-Pará, Rio Negro, Mato Grosso e Cuiabá (1783-1793): uma síntese no seu bicentenário*. Belém: Museu Paraense Emílio Goeldi, 1983.
- CARVALHO, José Murilo. *Forças armadas e política no Brasil*. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.
- CARVALHO, José Murilo; NEVES, Lúcia Maria Bastos Pereira (orgs). *Repensando o Brasil do Oitocentos. Cidadania, política e liberdade*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2009.
- CARVALHO, Maria Alice R. *O quinto século: André Rebouças e a construção do Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Revan, 1998.
- CARVALHO, Maria Alice. *O quinto século*. Rio de Janeiro: Editora Revan, 1998.
- Catálogo da Exposição Geral de História do Brasil. In: *Annaes da Bibliotheca Nacional do Rio de Janeiro*. Volume IX, 1881-1882. Rio de Janeiro: Typ. De G. Leuzinger & Filhos, 1882.

- Catálogo da Exposição Permanente dos Cimélios da Biblioteca Nacional*. Rio de Janeiro: Typ. De Leuzinger & Filhos, 1885
- Catalogo das obras expostas na Academia das Bellas Artes em 15 de março de 1879*. Rio de Janeiro, Typ. De Pereira Braga, 1879
- Catálogo das obras expostas no palácio da Academia Imperial de Belas Artes em 15 de junho de 1872*. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1872
- CAVANAGH, Cecilia. (dir.) *José Ignacio Garmendia: crónica en imágenes de la Guerra del Paraguay*. (Catálogo de exposição). Buenos Aires: Pabellon de las Bellas Artes, 2005.
- CAVANAGH, Cecília. *José Ignacio Garmendia: crónica en imágenes de la Guerra del Paraguay*. Buenos Aires: Pabellon de las Bellas Artes UCA, 2005.
- CERQUEIRA, Dionísio. *Reminiscências da Campanha do Paraguai. (1865-1870)*. Rio de Janeiro: Bibliex, 1980.
- CERQUEIRA, Dionísio. *Reminiscências da Campanha do Paraguai*. Rio de Janeiro: Bibliex, 1980
- CHALHOUB, Sidney. *A força da escravidão: ilegalidade e costume no Brasil oitocentista*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- CHRISTO, M. “Uma batalha cromática: Victor Meirelles e a passagem de Humaitá”. *Anais do XI Encontro de História da Arte/Unicamp*, 2015. Disponível em:
- CHRISTO, Maraliz. A pintura de história no Brasil do século XIX: panorama introdutório. In: *Arbor Ciência, Pensamiento y Cultura*. Nov/dez, 2009. Pp. 1147-1168
- CHRISTO, Maraliz. *Pintura, história e herois*. Tese (doutorado), IFCH/UNICAMP, 2005.
- CHRISTO, Maraliz. Quando os subordinados roubam a cena: a Batalha de Campo Grande de Pedro Américo. In: *Revista de História Saeculum*. João Pessoa, jul/dez 2008. Pp. 81-101.
- CLIFFORD, J. *A experiência Etnográfica*. Rio de Janeiro: EdUFRJ, 2011.
- Coleção General Osório. Arquivo do Instituto Histórico e Geográfico do Brasil (IHGB), matrícula DL 251.034.
- COLI, J. A linha e a mancha. In: TURAZZI, M. I. (org.) *Victor Meirelles: novas leituras*. São Paulo: Studio Nobel, 2009. P. 42
- COLI, J. *Como estudar a arte do século XIX*. São Paulo: Editora Senac, 2005.
- COLI, J. Manet: o enigma do olhar. In: NOVAES, Adauto. *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. Pp. 225-246.
- Correo de Ultramar*. Tomo XXVIII. Ano 25, n. 717. p. 229. [1866].

Correo del Domingo n. 139, de 26 de agosto de 1866, sob a legenda “Batalla del 18 de julio de 1866 (Paraguay)”

COSTA, Carlos. *A Revista no Brasil do século XIX*. São Paulo: Alameda, 2012.

COSTA, Didio. *Marcilio Dias imperial marinho*. Rio de Janeiro: Mundomar, 1943.

em: <<https://historiadahistoriografia.com.br/revista/article/view/1188/666>>.

COSTA, Wilma P. “Escavando ruínas: memória, fronteira e escrita da história na narrativa e Alfredo Taunay”. *História da historiografia*. Ouro Preto, n. 22. Dez|2016. p. 15-41. Disponível em: <<https://historiadahistoriografia.com.br/revista/article/view/1188/666>>.

COSTA, Wilma P. “Los tormentosos años 60 y la crisis de la monarquía en Brasil: Guerra, esclavitud y imaginarios políticos”. In: PALACIOS, G. e PANI, E. (coord.) *El poder y la sangre: guerra, Estado e nação en la década de 1860*. México, DF: Centro de Estudios Históricos, 2014.

COSTA, Wilma P. “Narrativas de viagem no Brasil do XIX”. *Intelectuais e Estado*. Belo Horizonte: ed. UFMG, 2006.

COSTA, Wilma P. “Taunay, Taunays: territórios imaginários e escrita da nação”. In: *Cultura e poder entre o Império e a República (1822-1930)*. São Paulo: Alameda, 2018

CRARY, J. *Techniques of the observer*. London: MIT Press, 1992.

CRARY, Jonathan. *Techniques of the observer*. Cambridge: MIT Press, 1992.

CROW, Thomas. “Patriotismo y virtud: de David al joven Ingres”. In: *História crítica del arte del siglo XIX*. Madrid: Ediciones Akal, 2001.

CUARTEROLO, M. A. *Soldados de la memoria*. Buenos Aires: Editorial Planeta Argentina, 2000.

CUARTEROLO, Miguel A. “Iconografía de guerra.” In: *1er Congreso de História de Fotografia*. Florida, 1992.

CUARTEROLO, Miguel A. “Images of war: photographers and sketch artists of the Triple Alliance conflict.” In: *I die with my country*. KRAAY, H. e WHIGHAM, T. (orgs). Lincoln e London: University of Nebraska Press, 2004. pp. 154-178.

CUARTEROLO, Miguel A. *Soldados de la memoria*. Buenos Aires: Planeta, 2000.

CUARTEROLO, Miguel Angel. “Una Guerra en el Lienzo- La fotografía y su influencia en la iconografía de la Guerra del Paraguay.” In: *El Arte entre lo Público y lo Privado*. VI Jornadas de Teoría e Historia de las Artes. Buenos Aires, 1995.

CULPEPPER, Steven. *Ballons of the civil war*. (Thesis: Master of military art and Science). Naval Academy, Maryland, 1983.

- CUNHA, Álvaro S. *As litografias da coleção “Quadros históricos da Guerra do Paraguay” na década de 1870: projeto editorial e imagens*. Dissertação (Mestrado). Juiz de Fora: Programa de Pós-Graduação em História, UFJF, 2019.
- CUNHA, Manuela. *Cultura com aspas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- CUNNINGHAM, A. *The culture of gardens*. JARDINE, N.; SECORD, A.; SPARY, E. *Cultures of natural history*. Cambridge University Press, 1996, p. 38-56.
- D’ALMEIDA, Fábio. *O jovem Pedro Américo entre arte, ciência do belo e um outro nacional*. Tese (doutorado), ECA/USP, 2017.
- De MARCO, Miguel A. *La Guerra del Paraguay*. Buenos Aires: Emecé, 2007
- DEAN, W. A botânica e a política imperial: a introdução e a domesticação de plantas no Brasil. *Estudos históricos*, v.4, n. 8, p. 216-228, 1991.
- DEBRET, J.B. *Voyage pittoresque et historique au Brésil*. Paris: Firmin Didot Frères, 1834-1839. *Diário de Pernambuco*, ed. 165, 1863 p. 2.
- Diário de Pernambuco*, ed. 43. 1865, “Publicação literária”.
- DIAS, Elaine. Arte e Academia entre política e natureza (1816 a 1857) in: *Sobre a arte brasileira*, 2015. BARCINSKI, Fabiana Wernek (org.). São Paulo: WMF Martins Fontes, 2015.
- DIAS, Elaine. Correspondências entre Joachim Le Breton e a corte portuguesa na Europa. O nascimento da Missão Artística de 1816. In: *Anais do Museu Paulista*. São Paulo. V. .14. n.2.p. 301-313 jul.-dez. 2006.
- DIAS, Elaine. *Paisagem e Academia*. Campinas: Ed. Unicamp, 2009.
- Díaz-Duhalde, S. (2012) *Cultura Visual y Cultura Material: Circulación y consumo de objetos fotográficos durante la Guerra contra el Paraguay (1864-1870)* En *Memoria Académica*. Disponible en:
- Díaz-Duhalde, Sebastián. “Estudios iconológicos en la prensa ilustrada del siglo XIX. El Álbum de la guerra del Paraguay y la visualidad de “lo igualmente visible”. *Cuadernos de música, artes visuales y artes escénicas*, 9 (2), 127-146, 2014. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.11144/Javeriana.mavae9-2.eipi>>.
- DIAZ-DUHALDE, Sebastián. El globo aerostático y la máquina de mirar. Cultura visual y guerra en el siglo XIX paraguayo. In: *Decimonónica*. Vol. 11, num. 2, 2014. Acessado em 6 de fev. de 2019 em: <https://www.decimononica.org/wp-content/uploads/2014/06/Diaz-Duhalde_11.2.pdf>.
- DIDI-HUBERMAN, George. *Ante el tiempo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2008.

- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Peuples exposés, peuples figurants*. Paris: Les éditions de minuit, 2012.
- DIKOVITSKAYA, Margaret. "Between art history and cultural studies: methodology of visual studies". In: *Visual Culture*. London: MIT Press, 2006.
- DINER, Pablo. "A viagem pitoresca como categoria estética e a prática de viajantes". *Revista Porto Arte*. Porto Alegre, v. 15, n. 25, novembro/2008. Pp. 59-73. Disponível em: <<https://doi.org/10.22456/2179-8001.10529>>.
- Disponível em: <<http://journals.openedition.org/confins/5724>>
- Documentos GIFÍ - 4H - Ministério do Império. Acervo do Arquivo Nacional, Rio de Janeiro.
- DONIN, Luana de A. *Academia de marinha: normatização da formação militar naval no período de construção do Estado Imperial Brasileiro*. Dissertação (Mestrado). Niterói: PPGH/UFF, 2014.
- DORATIOTO, Francisco. *General Osório*. São Paulo, Companhia das Letras, 2008.
- DORATIOTTO, F. e DE MARCO, M. A. "Guerra de la Triple Alianza. Memoria Histórica e iconográfica". Buenos Aires: *Museo Roca História Visual Argentina*, n. 48, 2016.
- DOURADO, Maria Teresa G. *Mulheres comuns, senhoras respeitáveis: a presença feminina na Guerra do Paraguai*. Dissertação de Mestrado. Campo Grande, UFMS, 2005.
- DUQUE, Gonzaga. *A Arte Brasileira*. Campinas: Mercado das Letras, 1995. [1ª edição 1888].
- DURAND, José Carlos. *Arte, privilégio e distinção*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2009.
- DURO, Fabriccio Novelli. *Pedro Américo e a Exposição Geral de 1884: Pintura Histórica Religiosa e Orientalismo*. Dissertação (Mestrado). EFLCH/Unifesp, 2018.
- El Centinela*, 16 de maio de 1867. Ano 1, n. 4, p. 3.
- ESCOBAR, Ticio. "Les dessins de presse pendant la Guerra Guasú". In: *Les guerres du Paraguay aux XIX et XX siècles*. Paris: Colibri, 2005. pp. 507-524.
- ESCOBAR, Ticio. *Una interpretación de las artes visuales en el Paraguay*. Asunción: Serbilibros, 2007.
- EVANS, Charles M. *The War of the Aeronauts—A History of Ballooning During the Civil War*, Mechanicsburg: Stackpole Books, 2002.
- Expedição Langsdorff ao Brasil 1821-1829: aquarelas e desenhos de Taunay*. Tradução Marcos Pinto Braga, Brian Hazlehurst, Peter Young. Texto Boris Komissarov, Luiz Emygdio de Mello Filho. Rio de Janeiro: Alumbramento/ Livroarte, 1988.
- FABRIS, Annateresa. "Uma outra história da arte?". In: *Locus Revista de História*. Juiz de Fora: v. 8, n. 2 (2002). p. 31. Acessado em:

<<https://locus.ufjf.emnuvens.com.br/locus/article/view/2458/1747>>.

FARIA, Miguel de. *A imagem útil: arte ciência e razão de estado do antigo regime*. Lisboa: Universidade Autônoma de Lisboa, 2001.

FARIA, Miguel F. *A Imagem útil*. Lisboa: Universidade Autônoma de Lisboa, 2001.

FARRO, Máximo E. *Historia de las colecciones en el Museo de la Plata 1884-1906: naturalistas viajeros, coleccionistas y comerciantes de objetos de historia natural a fines del siglo XIX*. (Tese: Doutorado). Facultad de Ciencias Naturales y Museo – UNLP, 2008. Disponível em:

FAZENDA, José V. “Antiquilhas e memórias do Rio de Janeiro”. In: *Revista do IHGB*, tomo 89, vol. 143, 1924.

Federico Ferretti, “Breve cronologia da vida de Élisée Reclus (1830-1905)”, *Terra Brasilis* (Nova Série) [Online], 7 | 2016, posto *on-line* no dia 09 Dezembro 2016, consultado em 06 Fevereiro 2017. Disponível em: : <http://terra-brasilis.revues.org/1764>

Federico Ferretti, « “Eles têm o direito de expulsar-nos”: a Nova Geografia Universal de Élisée Reclus », *Espaço e Economia* [Online], 3 | 2013, posto online no dia 19 dezembro 2013, consultado o 28 novembro 2018. URL : <http://journals.openedition.org/espacoconomia/513>

FEND, Mechthild. *Fleshing out surfaces: Skin in French art and medicine, 1650–1850*. Manchester University Press, 2016;

FERREIRA, Félix. *Belas Artes: estudos e apreciações*. [1ª edição 1885] [introdução e notas de Tadeu Chiarelli]. Porto Alegre: Zouk, 2012

FERREIRA, Lúcio Menezes. Ciência nômade: o IHGB e as viagens científicas no Brasil imperial. *Hist. cienc. saúde- Manguinhos*, Rio de Janeiro, v. 13, n. 2, p. 271-292, jun. 2006. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/S0104-59702006000200005>>.

FERREIRA, Orlando da C. *Imagem e letra*. São Paulo: Edusp, 1994

FERRETI, F. “La vérité du regard: l'idée de paysage chez Élisée Reclus”. Publié dans *Projets de paysage* le 26/06/2009. Disponível em:

<<http://www.projetsdepaysage.fr/fr/la-verite-du-regard-l-idee-de-paysage-chez-elisee-reclus>>

FIGUEIROA, Silvia Fernanda de Mendonça. *As ciências geológicas no Brasil: uma história social e institucional, 1875-1934*. São Paulo: HUCITEC, 1997.

FLEIUSS, Max. “Homenagem ao Barão de Ramiz Galvão”. *Revista do IHGB*. Rio de Janeiro, v. 171, p. 306-321, 1936.

FLORENCE, Hercules. *Viagem Fluvial do Tietê ao Amazonas*. São Paulo: Edições Melhoramentos, 1941

- FLORES, Hilda H. *Mulheres na Guerra do Paraguai*. Porto Alegre: Edipucrs, 2010.
- FONSECA, João S. *Viagem ao redor do Brasil (1875-1878)*. Rio de Janeiro: Pinheiro & Co., 1880 (v. 1) e 1881 (v. 2). Disponível em: <<http://www2.senado.leg.br/bdsf/handle/id/242429>>.
- FONSECA, Silvia. “Monarquia e razão vigilante”. *De sertões, desertos e espaços incivilizados*. Rio de Janeiro: FAPERJ | MAUAD, 2001.
- FOUCAULT, Michel. *La pintura fotogênica*. Catálogo da exposição de Gérard Fromanger: Le desir est partout. (1975). Tradução: VALENCIA, A. P. In: Revista Colombiana de Pensamiento Estético y Historia del Arte. N. 4, jul-dec. 2016. pp. 114-127.
- Francis Albert Cotta. *Negros e mestiços nas milícias da América portuguesa*. Belo Horizonte: Crisálida, 2010.
- FRANÇOZO, Mariana de C. *De Olinda a Holanda. O gabinete de curiosidades de Nassau*. Campinas: Ed. Unicamp, 2014.
- FRANÇOZO, Mariana. *De Olinda a Holanda*. Campinas: EdUnicamp, 2014.
- FREIRE, Laudelino. *Um século de pintura*. Rio de Janeiro: Fontana, 1983.
- FREITAS, Marcus V. *Charles Hartt: expedições pelo Brasil imperial*. São Paulo: Metalivros, 2001.
- FROTA, Guilherme de A. *Diário pessoal do Almirante Visconde de Inhaúma durante a Guerra da Tríplice Aliança*. Rio de Janeiro: IHGB, 2008.
- GALASSI, Peter. *Before photography*. Nova Iorque: Moma, 1981
- GALVÃO, B. F. *Catálogo da Exposição História do Brasil*. Rio de Janeiro: Typ. G. Leuzinger & Filhos. 1881. Acessado em: <http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_obrasgerais/drg583139.pdf>.
- GALVÃO, Ramiz. “Gratas reminiscências”. *Revista do IHGB*, T. 75, v. 152, pp. 859-61, 1925.
- GALVÃO, Ramiz. *Annaes da Bibliotheca Nacional do Rio de Janeiro*. Volume IX, 1881-1882. Rio de Janeiro: Typ. De G. Leuzinger & Filhos, 1882.
- GALVÃO, Ramiz. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*. v. 173. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1940. p. 875.
- GAMA, Luiz Phillipe Saldanha da. “Os torpedos na Guerra do Paraguai. Memória apresentada ao IPB em setembro de 1869”. In: *Revista do Instituto Politécnico Brasileiro*. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1873. P. 20. Consultada na hemeroteca digital, acesso em 23 de agosto de 2016:
- GARMENDIA, J. I. *Del Brasil, Chile y Paraguay. Gratas reminiscências. Primera Parte*. Buenos Aires: Librería La Facultad, de Juan Roldán, 1915.

- GARMENDIA, J. I. *La Cartera de un soldado. Bocetos sobre la marcha*. Buenos Aires: Casa Editora, 1889.
- Gazeta da Tarde 9 de junho de 1881, p. 2.
- Gazeta de noticias, “Notas Críticas. 25 de agosto de 1883, p. 2,
- Gazeta de Noticias, 1 de maio de 1879
- Gazeta de Noticias, 16 de abril de 1879, p. 1
- Gazeta de Noticias*, 22 junho 1893.
- GERVEREAU, L. e CONSTANS, C. *Le Musée révélé. L’histoire de France au Chateau de Versailles*. Paris: Éditions Robert Laffont, 2005.
- GERVEREAU, Laurent. *La Guerre sans dents*. Versailles: Skira Flammarion, 2009.
- GESUALDO, Vicente. *Enciclopedia del arte em América*. Buenos Aires: Bibliográfica Omeba, 1969
- GIORDANO, Mariana. “En blanco y negro: periodico, grabados y fotografias de la GP”. In: *La épica y lo cotidiano*. (Catálogo de Exposição). Corrientes: Museo Provincial de Bellas Artes, 2008.
- GOETHE, Johann Wolfgang von, *Viagem à Itália 1786-1788*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- GOETZMANN, William H. *Army exploration in the American west*. New Haven: Yale University Press, 1959.
- GOETZMANN, William. *Exploration and Empire*. Austin: Texas State Historical Association, 2000
- GOMBRICH, E. *Arte e ilusão*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- GOMES, Ângela de C. (org). *Escrita de si, escrita da história*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004.
- GOMES, Ângela de Castro. *A República, a História e o IHGB*. Belo Horizonte: Argymentvm, 2009.
- GOULD, Stephen Jay. *A falsa medida do homem*. São Paulo: Martins Fontes, 2003
- GRAHAM, Maria. *Diário de uma viagem ao Brasil*. Tradução: Américo Jacobina Lacombe. São Paulo: Editora Nacional, 1956.
- GRAHAM, Richard. Free African Brazilians and the State in Slavery Times. In: Michael Hanchard (org.), *Racial Politics in Contemporary Brazil*, Durham: Duke University Press, 1999
- GRAMSCI, Antônio. *Literatura e vida nacional*. São Paulo: Civilização Brasileira, 1986
- Grand dictionnaire universel du XIXe siècle : 1867. T.12

- GRINBERG, K. e PEABODY, S. *Escravidão e liberdade nas Américas*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2013.
- GRUZINSKI, S. *A colonização do imaginário*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- GUARILHA, Hugo X. *A questão artística de 1879: um episódio da crítica de arte no Segundo Reinado*. Dissertação (mestrado). Campinas: IFCH/Unicamp, 2005. Acessado em 23/3/2017.
- GUIMARÃES, Bernardo. *Poesias diversas*. Rio de Janeiro: B. L. Garnier, 1865.
- GUIMARÃES, Francisco P. *Um voluntário da pátria*. Rio de Janeiro: Ed. José Olimpo, 1936.
- GUIMARÃES, Lucia Maria Paschoal. *Da Escola Palatina ao Silogeu: Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (1889-1938)*. Rio de Janeiro: Museu da República, 2006.
- GUTIÉRREZ, R. e SOLÁ, M. *Leon Pallière. Diario de viaje por la América del Sud*. Buenos Aires: Ed. Peuser, 1945.
- HALL, Michel. "Reformadores de classe média no império brasileiro: a Sociedade Central de Imigração". *Revista de História*. N. 105, 1º trimestre 1976. Disponível em: <<http://revhistoria.usp.br/images/stories/revistas/105/a08n105.pdf>>.
- HALL, S. The spectacle of the other. In: *Representation: cultural representations and signifying practices*. The open University, 1997.
- HARLEY, Brian. « Mapas, saber e poder », *Confins* [Online], 5 | 2009, posto on-line no dia 24 abril 2009, consultado em 30 de agosto 2017.
- HARLEY, J. B. & WOODWARD, David. *The history of cartography*. Vol. I. Chicago: The University of Chicago Press, 1987.
- Hélène Morlier, "Les Guides Joanne: invention d'une collection", *In Situ* [En ligne], 15 | 2011 consulté le 10 janvier 2018. Disponível em: <http://journals.openedition.org/insitu/524>
- Hervé Théry e Sébastien Velut, « Élisée Reclus e a Guerra do Paraguai », *Terra Brasilis* (Nova Série) [Online], 7 | 2016, posto online no dia 09 Dezembro 2016, consultado 03 Fevereiro 2017. Disponível em:
- HOBBSAWM, Eric. *A era do capital (1848-1875)*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2013.
- HOEHLING, Mary. *Thaddeus Lowe, America's One-Man Air Corps*. New York: Julian Messner, Inc., 1958.
- HOONHOLTZ, Antônio L. V. *Memória do Almirante Barão de Tefé*. Rio de Janeiro: Livraria Garnier, 1870.

HOONHOLTZ, L. A. V. *Memórias do Almirante Barão de Teffé: Batalha Naval do Riachuelo*. Rio de Janeiro: Livraria Garnier, 1865.

<http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/278645>

<http://revistas.unne.edu.ar/index.php/fhn/article/view/327>

<http://terrabrasilis.revues.org/1908>

http://www.dezenovevinte.net/obras/obras_pa_avahy.htm

http://www.senado.leg.br/publicacoes/anais/pdf/ACE/ATAS6-Terceiro_Conselho_de_Estado_1865-1867.pdf

<https://fotopodcast.de/wp-content/uploads/2015/12/2196-5220-1-PB.pdf>

https://www.academia.edu/12878055/The_Problem_of_Race_in_Brazilian_Painting_c._1850_1920

<https://www.ifch.unicamp.br/eha/atas/2015/Maraliz%20de%20Castro%20Vieira%20Christo.pdf>

<https://www.ifch.unicamp.br/eha/atas/2015/Maraliz%20de%20Castro%20Vieira%20Christo.pdf>

HUMBOLDT, von Alexander e BONPLAND, Aimé. *Reise in die aequinoctial-Gegenden des neues Continents*. Wien: Carl Gerold, 1844.

IVINS, William. *Prints and visual communication*. Cambridge: MIT Press, 1969

IZECKSOHN, Vitor. *Slavery and war in the Americas*. Richmond: University of Virginia Press, 2014.

JACOB, C. *L'empire des cartes. Approche théorique de la cartographie à travers l'histoire*. Paris: Editions Albin Michel, 1992.

JOBIM, José L. "Quem deve ser brasileiro? As opiniões de Taunay e Machado de Assis sobre a nacionalização". *Matraga*, Rio de Janeiro, v. 17, p. 13-24, 2005.

JOHNSON, Dorothy. *Jacques-Louis David. New Perspectives*. Newark: University of Delaware Press, 2006.

JOHNSTON, Matthew. *Narrating the landscape*. University of Oklahoma press, 2016.

Jornal A Reforma, 28 de junho de 1872.

Jornal do Comercio, 13 de julho de 1872, p. 3

Jornal do Comercio, 27 de junho de 1872, p. 3

Jornal do Comercio, 6 de julho de 1872, p. 3

Jornal do Commercio em 2 de novembro de 1877, p. 3

- Jornal do Commercio, 10 de fevereiro de 1865.
- Jornal do Commercio, 13 de julho de 1872. P. 3
- Jornal do Commercio, 18 de março de 1879, p. 1
- Jornal do Commercio, 19 de abril de 1879. P. 3
- Jornal do Commercio*, 2 de junho de 1870. P. 2
- Jornal do Comércio, 20 de outubro de 1872.
- Jornal do Comércio, 20 de setembro de 1871. *Pedro Américo*. p. 2
- Jornal do Commercio, 27 de outubro de 1877, p.2
- Jornal do Commercio*, 3 de abril de 1879. “A Exposição da Academia de Belas Artes”. P. 4
- Jornal do Commercio, 30 de março de 1879.
- Jornal do Commercio, 5 de abril de 1879 p.4
- Jornal do Commercio, 6 de abril de 1879 p. 3
- Jornal do Commercio, 7 de novembro de 1877. P. 2 *A Batalha do Avahy*. José Leandro.
- Jornal do Commercio, *Batalha de Campo Grande*. 3 de novembro de 1871, p. 4.
- Jornal do Commercio, *Bellas-Artes*, 20 de maio de 1871. P.2
- Jornal do Commercio, Rio de Janeiro, 3 de dezembro de 1881. p. 1.
- Jornal Gazeta de Noticias em 19 de abril de 1877, p. 1
- Jornal Gazeta de Noticias em 7 de maio de 1877, p. 1
- Juan Manuel Blanes. *La Nación naciente*. (Catálogo de exposição). Montevideo: Museo Municipal de Bellas Artes Juan Manuel Blanes, Noviembre 2001 - Mayo 2002.
- KLUMB, Henrique. *Doze horas em diligência: guia do viajante de Petrópolis a Juiz de Fora*. Rio de Janeiro: Photographia Klumb, 1872. Disponível em:
http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_obrasraras/or1379801/or1379801.htm
- KNAUSS, Paulo (et.al.). *Revistas Ilustradas. Modos de ler e ver no Segundo Reinado*. Rio de Janeiro: Mauad x FAPERJ, 2011.
- KNOLES, Lucia. “The black image in the white northern mind”. In: *First hand Civil War Era drawings*. BOOKBINDER, J. and GALLAGHER, Sheila (orgs). Boston: McMullen Museum of art, 2009.
- KOSSOY, B. *Hercule Florence: a descoberta isolada da fotografia no Brasil*. São Paulo: EDUSP, 2006.
- KOSSOY, B. *Dicionário histórico-fotográfico brasileiro: fotógrafos e ofício da fotografia no Brasil (1833-1910)*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2002.

- KOSSOY, Boris. *Fotografia e história*. 2ª ed. São Paulo: Ateliê editorial, 2003.
- KOSSOY, Boris. *Hercule Florence. 1833: a descoberta isolada da fotografia no Brasil*. São Paulo: Livraria duas cidades, 1980.
- KOSSOY, Boris. *Origens e expansão da fotografia no Brasil. Século XIX*. Rio de Janeiro: Funarte, 1980.
- KRAAY, Hendrik. Os companheiros de Dom Obá: os zuavos baianos e outras companhias negras na Guerra do Paraguai. In: *Afro-Asia*, n. 46, 2010. Pp 121-161.
- KRAAY, Hendrik. *Política racial, Estado e forças armadas na época da Independência: Bahia, 1790-1850*, São Paulo: Hucitec, 2011.
- KURY, Lorelai (org.). *Comissão científica do Império, 1859-1861*. Rio de Janeiro: Andrea Jakobsson, 2009.
- KURY, Lorelai B. “A sereia amazônica dos Agassiz: zoologia e racismo na Viagem ao Brasil”. *Revista brasileira de História*. São Paulo, v. 21, n. 41, p. 157-172, 2001. Disponível em: *L’Illustracion*, n. 1151, 18 de março de 1865, p. 164.
- LAVENÈRE-WANDERLEY, Nelson F. (Tenente-Brigadeiro RR). *Os balões de observação na Guerra do Paraguai*. Rio de Janeiro: Instituto Histórico-Cultural da Aeronáutica, 2017. (Reimpressão do original publicado em 1976).
- LAVRADA, Marcus T. B. *A iconografia da Guerra do Paraguai e o periódico Semana Ilustrada (1865-1870)*. Dissertação (mestrado). Dourados: FCH/UFPGD, 2009.
- LEAL, Elisabete da Costa. *Filósofos em Tintas e Bronze: arte, positivismo e política na obra de Décio Villares e Eduardo de Sá*. Tese (Doutorado em História Social). Rio de Janeiro: IFCS – UFRJ, 2006.
- LECA, Benedict. “Before photography: the album and the French graphic tradition in the early nineteenth century”. In: BANN, Stephen. *Art and the early photography*. Washington: National Gallery of Art, 2011.
- LEITÃO, Cândido de Mello. *História das Expedições Científicas no Brasil. Brasiliana*, Biblioteca Pedagógica Brasileira, Rio de Janeiro, Companhia Editora Nacional, série 2ª. v. 209, 1941. Acessado em: <<http://www.brasiliana.com.br/obras/historia-das-exploracoes-cientificas-no-brasil>>.
- LEITE, José Roberto Teixeira. *Dicionário crítico da pintura no Brasil*. Rio de Janeiro: Artlivre, 1988.

Lettre d'É. Reclus à P.-J. Hetzel, 24 janvier 1881 BNF, DM, NAF, 16986, f. 161 e 168. As cartas de Elisée Reclus podem ser acessadas em: <<http://gallica.bnf.fr>>.

LEVY, Carlos Roberto Maciel. *Exposições Gerais da Academia Imperial e da Escola Nacional de Belas Artes*. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1990.

Liliana M. Brezzo, “La guerra del Paraguay a través de la memoria de sus actores: el proyecto historiográfico de Estanislao Zeballos”, *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* [online]:. Disponível em: <<http://journals.openedition.org/nuevomundo/1677>>.

LIMA Jr.; SCHWARCZ e STUMPF. *A batalha do Avaí: a beleza da barbárie*. Rio de Janeiro: Editora Sextante, 2013.

LIMA JUNIOR, C. Da pena ao pincel: o passado paulista (re)criado nas encomendadas de Afonso Taunay a Oscar Pereira da Silva. *Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material*, v. 26, p. e34, 29 nov. 2018.

LIMA, Ana Paula L. *Engenheiros fardados no Império: a modernidade no pensamento dos egressos da Escola Militar*. Tese (doutorado) FCH/PUCRS, 2013.

LINARI, Gabriel Peluffo. *História de la pintura em Uruguay. Vol. 1*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 2015.

LOBO, Francisco de Paula da Silveira. *Relatório do ano de 1865 apresentado a Assembléia Geral Legislativa na 4ª sessão da 12ª legislatura*. Rio de Janeiro: Tipografia Perseverança, 1866

LOMBROSO, Cesare. *O homem delinquente*. São Paulo: Ícone, 2007.

LOPES, M. M. Mais vale um jegue que me carregue que um camelo que me derrube... lá no Ceará. *História, Ciências, Saúde – Manguinhos*. Rio de Janeiro, Fiocruz, volume III, março/junho 1996.

LOTIERZO, Tatiana. *Contornos do (in)visível*. São Paulo: EdUSP, 2018.

MACEDO, Antônio Carlos Magalhães; FERNANDES, Antônio Carlos Sequeira; GALLO-DASILVA, Valéria. Fósseis coletados na Amazônia pela “Comissão Geológica do Império do Brasil” (1875-1877): um século de história. *Boletim do Museu Nacional, Nova Série, Geologia*, (47): 1-6, 1999.

MACHADO DE ASSIS, J. M. *Crônicas*. Rio de Janeiro/São Paulo/Porto Alegre: W. M. Jackson, 1946

MACHADO, M. A ciência norte-americana visita a Amazônia: entre o criacionismo cristão e o poligenismo “degeneracionista”. *Revista USP*, n. 75, p. 68-75, 1 nov. 2007.

MACHADO, Maria Helena e CASTILHO, Celso T. *Tornando-se livre*. São Paulo: Edusp, 2015

- MACHADO, Maria Helena e HUBER, Sasha. *Rastros e raças de Louis Agassiz/(T)races of Louis Agassiz*. São Paulo: Capacete 29th, 2010.
- MACHADO, Maria Helena T. *Crime e escravidão*. São Paulo: EDUSP, 2014.
- MACHADO, Maria Helena T. *O Brasil no olhar de William James*. São Paulo: Edusp, 2010.
- MACHADO, Maria Helena T. *Raça, ciência e viagem no século XIX*. São Paulo: Ed. Intermeios, 2018.
- MACHADO, Vladimir. Projeções Luminosas e os métodos fotográficos dos Panoramas na pintura da *Batalha do Avaity* (1875-1876): O “espetáculo das artes”. 19&20, Rio de Janeiro, v. III, n. 1, jan. 2008. Disponível em:
- MACIEL, Maximino. *Grammatica Descrptiva*. Rio de Janeiro: Francisco Alves & Cia, 1914. p. 44. Disponível em: <<https://bibdig.biblioteca.unesp.br/handle/10/26056>>.
- MAIA, Prado. *A marinha de guerra do Brasil na Colônia e no Império*. Rio de Janeiro: Editora José Olimpo, 1965
- MAMIGONIAN, Beatriz. A liberdade no Brasil oitocentista. In: *Afro-Ásia*. N. 48, Jul/dez, 2013.
- MANIZER, Guenrikh G. *A Expedição do Acadêmico G.I. Langsdorff ao Brasil (1821- 1828)*. São Paulo: Companhia editora nacional, 1967.
- MARETTI, Maria L. *O Visconde de Taunay e os fios da memória*. São Paulo: Ed. Unesp, 2006.
- MARINGONI, Gilberto. *Ângelo Agostini: a imprensa ilustrada da corte à capital federal (1864-1910)*. São Paulo: Devir, 2001
- MARINHO, Pedro E. e FONTANA, Laura R. “Engenharia civil no Brasil oitocentista: discussões tecnológicas acerca da Guerra do Paraguai na Revista do Instituto Politécnico Brasileiro”. In: *Navigator*, Rio de Janeiro, v. 11, n. 22, p. 27-42, 2015.
- MARINHO, Pedro Eduardo M. *Engenharia Imperial*. O Instituto Politécnico Brasileiro (1862-1880), 2002. Dissertação (Mestrado em História) – IFCH/UFF, Niterói.
- MARINI, C. “El patriotismo del Correo del Domingo: ficciones de guerra y soldados.”. in: *Inmediaciones de la comunicación*. Vol. 12, n. 2, 2017. pp. 73-97.
- MARQUES, Mariana. “Literatura itinerante: notas sobre a revista literária *El Correo de Ultramar*”. *Letras, Santa Maria*. V. 23, n. 47, 2003. pp. 125-134.
- MARTINEZ, S. e RODRIGUEZ, O. “Los globos aerostáticos en la Guerra de la Triple Alianza”. In: *Boletín del Centro Naval*, Buenos Aires, 1990. Vol. 108, pp. 121-154.

MARTINS Jr. Carlos e ESSELIN, Paulo M. Arautos do “admirável mundo novo”: engenheiros e engenharias de poder nas fronteiras ocidentais do Brasil (1870-1915). *Estudios Historicos* - Año VII - Diciembre 2015 - No 15 - ISSN: 1688 - 5317. Uruguay. Acesso em: <<http://www.estudioshistoricos.org/Otros/n15.html>>.

MARTINS, Ana Luiza. *Revistas em revista*. São Paulo: Edusp, 2000.

MARTINS, Luciana. *O Rio de Janeiro dos viajantes*. Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 2001.

MARY, Cristina P. “A geografia no Brasil nos últimos anos do Império”. *REVISTA DA SBHC*, Rio de Janeiro, v. 3, n. 2, p. 156-171, jul. | dez. 2005.

MASSIRONI, Manfredo. *Ver pelo desenho*. São Paulo: Martins Fontes, 1982

MATOS, Hebe. ‘Pretos’ and ‘Pardos’ between the cross and the sword: Racial Categories in Seventeenth Century Brazil. In: *Revista Europea de Estudios Latinoamericanos y del Caribe*. N. 80, abril de 2006. Pp. 43-55

MATTOS, Claudia V. (org.) *Goethe e Hackert. Sobre a pintura de paisagem*. Cotia: Ateliê Editorial, 2008.

MATTOS, Claudia V. “Cora e Alice: reflexões sobre o encontro entre o selvagem e o civilizado em um quadro perdido de Félix-Émile Taunay”. In: MIYOSHI, A. (org) *O selvagem e o civilizado nas artes, fotografias e literatura do Brasil*. Campinas: IFCH/Unicamp, 2010. pp. 23-38.

MATTOS, Cláudia V. “Política da paisagem: arte e crítica ambiental no Brasil do século XIX”. In: *Anais do XXXII Colóquio do CBHA*. Brasília: CBHA, 2012. Pp. 1577-1590.

MATTOS, Claudia Valladão de. “Paisagem, Monumento e Crítica Ambiental na Obra de Félix-Émile Taunay”. 19&20, Rio de Janeiro, v. V, n. 2, abr. 2010. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/obras/obras_fet_cvm.htm>.

McCAULEY, Elizabeth. A. A. E. *Disdéri and the carte de visite portrait photograph*. New Haven: Yale Press, 1985.

MELLO Jr., Donato. As Exposições Gerais na Academia Imperial das Belas Artes no Segundo Reinado. In: *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, Anais do Congresso de História do Segundo Reinado*. Vol. 1, Rio de Janeiro, IHGB, 1984. Pp. 204-352

MELLO Jr., Donato. As Exposições Gerais na Academia Imperial das Belas Artes no Segundo Reinado. In: *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, Anais do Congresso de História do Segundo Reinado*. Vol. 1, Rio de Janeiro, IHGB, 1984. Pp. 204-352

MELLO JR., Donato. Manuel de Araujo Porto-Alegre e a Reforma da Academia Imperial de Belas Artes em 1855: A Reforma Pedreira. In: *Revista Crítica de Arte*, Rio de Janeiro, n. 4, 1981.

- Mello Jr., Donato. Manuel de Araujo Porto-Alegre e a Reforma da Academia Imperial de Belas Artes em 1855: A Reforma Pedreira. In: *Revista Crítica de Arte*, Rio de Janeiro, n. 4, 1981. p. 57 Apud: Mattos, 1999.
- MELLO, Evaldo Cabral de. *Rubro veio: o imaginário da restauração pernambucana*. São Paulo: Alameda, 2008,
- MELLO, Pedro Américo de F. *Discursos*. Florença: Imprensa de l'arte della stampa, 1888.
- MELLO-LEITÃO, C. *História das Expedições científicas no Brasil*. Rio de Janeiro: Companhia Editora nacional, 1941.
- MELO, Carlos Augusto de. *Cônego Fernandes Pinheiro: um crítico literário pioneiro do romantismo no Brasil*. Dissertação (Mestrado). UNICAMP/IEL, 2006.
- MELO, Pedro Américo de Figueiredo e. *Holocausto*. Florença: 1882.
- MELO, Pedro Américo de Figueiredo e. *O Brado do Ipiranga ou a proclamação da Independência do Brasil*. Florença, 1888.
- MENAD, Louis. *The metaphysical club: s story of ideas in America*. Nova Iorque: Farrar, Straus & Giroux, 2001.
- MENDES, Cândido. *Atlas do Império do Brazil compreendendo as respectivas divisões Administrativas, ecclesiasticas, Eleitoraes e Judiciárias*. Rio de Janeiro: Lithographia do Instituto Philomathico, 1868. Acessado em março de 2017. Disponível em: <<http://www2.senado.leg.br/bdsf/item/id/179473>>.
- MENDES, Olga M. C. *Taunay viajante*. Cuiabá: EdUFMT, 2013
- MENDONÇA, Mário F. e VASCONCELOS, Alberto. *Repositório de nomes dos navios da esquadra brasileira*. Rio de Janeiro: Secretaria Geral de Documentação da Marinha, 1959.
- MENESES, Ulpiano B. Fontes visuais, cultura visual, história visual. Balanço provisório, propostas cautelares. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 23, n. 45, pp. 11-36. 2003.
- MENEZES, Lená. "(Re)inventando a noite: o Alcazar Lyrique e a cocote comédiénne no Rio de Janeiro oitocentista". *Revista Rio de Janeiro*. n. 20-21, jan-dez. 2007. Pp. 73-91. Disponível em <http://www.forumrio.uerj.br/documentos/revista_20-21/Cap-5-Lena_Menezes.pdf>.
- MEYER, Marlyse. *Folhetim, uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- MIGLIACCIO, L. A arte no Brasil entre o Segundo Reinado e a Belle Époque. In: BARCINSKY, F. (org.) *Sobre a arte brasileira: da pré-história aos anos 1960*. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2014.

- MIGLIACCIO, Luciano. “A paisagem clássica como alegoria do poder do Soberano”. *Goethe e Hackert. Sobre a pintura de paisagem*. Cotia: Ateliê Editorial, 2008. Pp. 87-126.
- MIGLIACCIO, Luciano. *Mostra do descobrimento: século XIX*. Nelson Aguilar (org.). Fundação Bienal de São Paulo: Associação Brasil 500 anos artes visuais, 2000.
- MIYAHIRO, Marcelo A. *O Brasil de Élisée Reclus: território e sociedade em fins do século XIX*. Dissertação (mestrado em geografia). São Paulo, FFLCH/USP, 2011.
- Miyoshi, Alexander. *Moema é morta*. Tese (doutorado). IFCH/Unicamp, 2010.
- MONTEIRO, Hamilton M. *Brasil Império*. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- MORAIS Filho. M. “Viagem ao redor do Brasil pelo dr. João Severiano da Fonseca ilustrada com paisagens topográficas e vinhetas por M. Pinheiro”. *O Globo Ilustrado*. 14 de maio de 1882. p. 8. Acessado em:
- MORALES DE LOS RIOS FILHO, Adolfo. O ensino artístico. Subsídio para a sua história. Um capítulo: 1816-1889. In: *Anais do terceiro congresso de história do Brasil*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1942
- MOREIRA, Rafael. “Engenharia militar.” In: *Dicionário da Arte barroca em Portugal*. Lisboa: Editora Presença, 1989.
- MOTA, Arthur Silveira da. *Reminiscências da Guerra do Paraguai*. Brasília: Senado Federal, 1982.
- MOTTA, Jehova. *Formação do oficial do exército*. Rio de Janeiro: BibliEx, 2001.
- Museu Dom João VI. Documentos Encadernados. Pasta 6209: Livro de Matrículas 1845/1854. Disponível em:
<http://www.docvirt.com/docreader.net/docreader.aspx?bib=MuseuDJJoaoVI&pasta=Encadernados&pesq=>
- Museu Imperial de Petrópolis. Arquivo da Casa Imperial do Brasil. Maço 149, documento 7193.
- Museu Imperial de Petrópolis. Arquivo Histórico. Pasta/Dossiê Pedro Américo.
- Museu Paulista da Universidade de São Paulo. Iconografia. TAUNAY, Alfredo. *Viagem pitoresca ao Mato Grosso*. Notação: IC 1-28938-0000-0000.
- Museu Paulista da Universidade de São Paulo. Seção de Iconografia. Notação: IC 15215, IC 15216, IC 15217 e IC 15218.
- NABUCO, Joaquim. *Minha Formação*. São Paulo: Ed. 34, 2012.
- NABUCO, Joaquim. *O Abolicionismo*. São Paulo: Instituto Progresso Editorial, 1949
- NABUCO, Joaquim. *O Estadista do Império*. V.II São Paulo: Instituto Progresso Editorial, 1949

- NADAR, Félix. *When I was a photographer. (Quand j'étais photographe.* Paris: Flammarion, 1900.) Translated by Eduardo Cadava and Liana Theodoratou. Massachusetts Institute of Technology, 2015.
- NASCIMENTO, Álvaro P. "O vaivém da memória: Marcílio Dias e João Cândido na história" In: *Repensando o Brasil do oitocentos.* Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2009.
- Nitheroy, revista brasiliense.* São Paulo: Academia Paulista de Letras, 1978.
- NOCHLIN, Linda. *Realism.* Harnondsworth: Penguin Books, 2003.
- Noelli, Francisco Silva, & Ferreira, Lúcio Menezes. (2007). A persistência da teoria da degeneração indígena e do colonialismo nos fundamentos da arqueologia brasileira. *História, Ciências, Saúde-Manguinhos*, 14(4), 1239-1264. Disponível em: <<https://dx.doi.org/10.1590/S0104-59702007000400008>>.
- NORA, Pierre. "Entre história e memória: a problemática dos lugares". *Revista Projeto História.* São Paulo, v. 10, p. 7-28, 1993.
- O Globo, 9 de maio de 1882, p. 2.
- O paiz (Maranhão), 22 de setembro de 1881. N. 213, p. 1.
- O Repórter, 2 de abril de 1879, p. 1
- O Repórter, 28 de março de 1879, p. 1
- OLIVEIRA, Cecília Helena de Salles; MATTOS, Claudia Valladão de. *O Brado do Ipiranga.* São Paulo: Museu Paulista da USP| Edusp, 1999.
- OLIVEIRA, J. M. Cardoso de. *Pedro Américo: sua vida e suas obras.* Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1943.
- PACHECO, Marcelo (et. all.). *Cândido Lopez.* Buenos Aires: Banco Velox, 1998.
- PACHECO, Marcelo. Apuntes para una biografía. LOPEZ, Candido. *Proyecto cultural artistas del Mercosur.* Colección Museo histórico Nacional. Óleo sobre tela. Banco Velox: Buenos Aires, 1998.
- PAIO, Rangel de São. *O quadro Batalha dos Guararapes, seu autor e seus críticos.* Rio de Janeiro: Typographia Serafim José Alves, 1880.
- PEÑALVER, Ebe J. "Adolf Methfessel (1836-1909)". *Boletín.* La Plata: Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano. Año 7, n. 5. 1983. pp. 114-138
- PENHOS, M. *A vuela de pájaro.* (Catálogo de exposição). Buenos Aires: RO Galeria de Arte, 2008.
- PENHOS, Marta. "Modelos globales frente a espacios locales". *Studi Latinoamericani* n. 4. 2008.

- PENHOS, Marta. *Mirar, saber, dominar: dibujos de viajeros em Argentina*. Buenos Aires: Museu Nacional de Bellas Artes, 2007, (catálogo de exposição).
- PEREIRA, Sérgio N. “De ciência auxiliar a saber autônomo: dois momentos da geografia brasileira no século XIX”. *Boletim Goiano de geografia*. V. 24, n. 1-2, jan/dez 2004. Pp. 11-22.
- PEREIRA, Sergio Nunes. 2003. Tese (Doutorado em Geografia). *Sociedade de Geografia do Rio de Janeiro: origens, obsessões e conflitos (1883-1944)*. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003.
- PEREIRA, Sônia Gomes (org). *185 anos de Escola de Belas Artes*. Rio de Janeiro, EBA/ UFRJ, 2001-2002.
- PEREIRA, Sônia Gomes. *Arte, ensino e academia: estudos e ensaios sobre a Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Mauad X Faperj, 2016.
- PEREIRA, Walter. *Óleo sobre tela, olhos para a história*. Rio de Janeiro: FAPERJ/7 Letras, 2013.
- PICOLLI, Valéria. As três raças do Império. In: *O Brasil Redescoberto*. Rio de Janeiro, Paço Imperial, 1999.
- PIMENTA, Margareth A., “Em busca do sentimento de paisagem”. *Caderno Metrópole*. São Paulo, v. 18, n. 37, pp. 863-877, set/dez 2016. Acessado em: <<http://www.scielo.br/pdf/cm/v18n37/2236-9996-cm-18-37-0863.pdf>>.
- PIÑEIRO, Alberto. G. (org.) *El horror de la guerra: personalidades y escenas de la guerra de la triplealianza contra Paraguay por José Ignacio Garmendia y J. Serena*. Buenos Aires: Museo Histórico de Buenos Aires Cornelio Saavedra, 2006.
- PINHEIRO, J. C. Fernandes. Biografia de Henrique Dias. In: *Revista do IHGB*, Tomo 31 P.1. 1868. Pp365-383.
- PINHEIRO, Mario Portugal Fernandes. *Cônego Fernandes Pinheiro: vida e obra*. Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa Nacional, 1958.
- PINO, Alberto Del. “Relaciones entre fotografia y demás iconografia de la Guerra del Paraguay.” *Folia histórica del nordeste*. N. 25, abril 2016, pp. 133-158. Disponível em:
- PIRES Jr, Arnaldo L. *A imprensa em guerra*. Dissertação (mestrado). Rio de Janeiro: PPGHC/UFRJ, 2015.
- PITTA, Fernanda Mendonça. *Um povo pacato e bucólico: costume e história na pintura de Almeida Júnior*. (Tese de Doutorado). ECA USP, São Paulo, 2013.
- PLÁ, Josefina. *El grabado en Paraguay*. Assunción: Alcor, 1963
- POHL, Frances. “Blancos y Negros em América”. In: EISENMAN, S. (at.all). *História crítica del arte del siglo XIX*. Madrid: Ediciones Akal, 2001.

- POOLE, Deborah. *Vision, Race and Modernity*. Princeton University Press, 1997. P. 7.
- PORTO ALEGRE, Maria S. *Os ziguezagues do Dr. Capanema: ciência, cultura e política no século XIX*. Fortaleza: Museu do Ceará / Secretaria da Cultura do Estado do Ceará, 2006.
- PRATT, M. *Os olhos do Império*. São Paulo: Edusc, 1999.
- PRATT, Mary. *Imperial eyes*. Londres: Routledge, 2007.
- PREST, J. *The garden of Eden: the botanic garden and the re-creation of paradise*. New Haven: Yale University Press, 1981.
- PRZYBLISKI, Jeannene. “Imagens (co)moventes: fotografia, narrativa e a Comuna de Paris”. In: CHARNEY, L. e SCHWARTZ, V. (org.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naif, 2004. Pp. 289-316.
- Publicador Maranhense*, 12 de junho de 1865 p. 1 “Vapor do Sul”.
- QUINCLET. “Desin Panoramique Militaire”. *Revue Militaire Suisse*. N. 9, sep. 1911. p. 702.
- RANCIÈRE, J. *Figuras e história*. São Paulo: Editora Unesp, 2018
- REBOUÇAS, A. *Diário relativo à Guerra do Paraguai*. Manuscrito. 1866. Acervo da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.
- REBOUÇAS, André. *Diário. A guerra do Paraguai (1866)*. São Paulo: IEB/USP, 1973
- RECLUS, E. *Histoire d'une montagne*. Paris: J. Hetzel, 1882. Disponível em: <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5742863p>>.
- RECLUS, Élisée. *Do sentimento da natureza nas sociedades modernas e outros escritos*. São Paulo; Intermezzo | Edusp, 2015.
- RECLUS, Elisée. *Nouvelle Geographie Universelle*. Paris: Hachett, 1894. Tomo XIX.. Disponível em:
- Relatório Geral da Comissão de Engenheiros (1867). *Revista do IHGB*, XXXVII, Tomo 2, 1874.
- Revista da Sociedade de Geografia do Rio de Janeiro*, n. 10. Jan, 1894.
- Revista do IHGB*, Tomo 38, Parte I, 1875. pp. 337-367.
- Revista do IHGB*, Tomo V, 1843. Suplemento.
- Revista do IHGB*, Tomo XXIII, 1860.
- Revista Ilustrada*, 10 de maio de 1879, n. 160, p. 4.
- Revista Ilustrada*, Rio de Janeiro, n. 278, 17 de dezembro de 1881. p. 7 *Pelas Exposições*.
- Revista Ilustrada*, abril de 1879, n. 156 p. 2
- Revista Musical*, 3 de maio de 1879 p. 3

- RICCI, Franco M. *Cândido Lopez: imagens da guerra do Paraguai*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1977.
- RICHARDS, Thomas. *The imperial archieve*. London|New York: Verso, 1993.
- RICOTTA, Lúcia. *Natureza, Ciência e Estética em Alexander von Humboldt*. Rio de Janeiro: Editora Mauad: 2003.
- RICUPERO, Bernardo. *O romantismo e a ideia de nação no Brasil (1830-1870)*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- Roberto Amigo, *Imágenes en guerra: La Guerra del Paraguay y las tradiciones visuales en el Río de la Plata, Nuevo Mundo Mundos Nuevos* [online], Colloques. Disponível em: <<http://journals.openedition.org/nuevomundo/49702>>.
- RODRIGUES, José Honório. “Introdução”. *Catálogo da Exposição de História do Brasil*. Edição fac-similar. Brasília: Senado Federal, 1998.
- ROHAN, Henrique de Beaurepaire. *Relatório final da Comissão da Carta Geral do Império*. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1877.
- ROMERO, Sílvio. *História da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: 1888.
- ROSA, Ângelo Proença (Et al). *Victor Meirelles de Lima 1832-1903*. Rio de Janeiro: Pinakothèque, 1982.
- ROSEMBERG, Liana Ruth B. *Da imagem retórica: a questão da visualidade na pintura de Pedro Américo no Brasil oitocentista*. Tese (doutorado). FAU/USP, 1998.
- ROTH, Lorna. Looking at Shirley, the ultimate norm: clour balance, image technologies and cognitive equity. *Canadian Journal of Communication*, Vol 34 (2009) 111-136
- ROUILLE, A. *L'Empire de la photographie (1839-1870)*. Paris: Le Sycomore, 1982.
- RUBENS, Carlos. *Victor Meirelles: sua vida e sua obra*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1945.
- RUBENS, Carlos. *Pequena história das artes plásticas no Brasil*. São Paulo: Editora Nacional, 1941.
- RUBIANI, Jorge. “Aborigènes et Afro-américains – libres ou esclaves –dans la guerre de la Triple Alliance”. In: *Les guerres du Paraguay aux XIX et XX siècles*. Paris: Colibri, 2005. Pp. 405-418.
- RUGENDAS, J. M. *Voyage pittoresque dans le Brésil*. Paris: Engelmann & Cie., 1835.
- RUSKIN, John. *Modern Painters*. (originais publicados entre 1843 e 1860) In: COOK, E. T.; WEDDERBURN, Alexander (Ed.). *The works of John Ruskin*. London: George Allen; New York: Longmans, Green, and Co., 1903-1912. (vols. 1-5)

RUTHERSTON, Jane. "Victorian album structures". In: *The Paper Conservator*, 1999. 23:1, 13-25, DOI: [10.1080/03094227.1999.9638613](https://doi.org/10.1080/03094227.1999.9638613)

Sablonniere, Catherine. "El Correo de Ultramar (1842-1886) y la ciencia: entre labor educativa y propaganda política". *Voces en papel. La prensa en Iberoamérica de 1792 a 1970*, editado por Celia del Palacio y Sarrelly Martínez. Tuxtla Gutiérrez: Universidad Autónoma de Chiapas, 2008, pp. 463-476.

SAINT MARC, Stephanie. *Nadar*. Paris: Éditions Gallimard, 2010.

SALDAÑA, José M. F. *Juan Manuel Blanes. Su vida y sus cuadros*. Montevideo: Imprensa Uruguaya, 1931.

SALLES, Ricardo. A Guerra do Paraguai, a "questão servil" e a questão nacional no Brasil (1866-1871). In: *Estado e nação no Brasil e no Chile ao longo do século XIX*. Rio de Janeiro, Garamond, 2010.

SALLES, Ricardo. *Guerra do Paraguai: Escravidão e Cidadania na Formação do Exército*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

SALLES, Ricardo. *Guerra do Paraguai: Imagens e memória*. Rio de Janeiro: Edições Biblioteca Nacional, 2003.

SAN PAYO, Manoel P. *O desenho em viagem: álbum, caderno ou diário gráfico*. Tese (Doutorado): Universidade de Lisboa, 2009.

SANDWEISS, Martha, STEWART, Rick and HUSEMAN, Ben. *Eyewitness to war: prints and daguerreotypes of the Mexican War*. Washington: Smithsonian Press, 1989.

SANTIAGO, Bruna. Dissertação (mestrado). *Humor e artes gráficas*. São Paulo: PPGHS/USP, 2017.

SAVAGE, Kirk. *Standing soldiers, kneeling slaves*. Princeton University Press, 1997.

SCHAMA, Simon. *Paisagem e memória*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

SCHIAVINATTO, Iara Lis. "Imagens do Brasil: entre a natureza e a história". In: JANCSÓ, Istvan. (et. all.) *Brasil: formação do Estado e da nação*. São Paulo: Hucitec; Ed. Unijui, Fapesp. 2003.

SCHIAVINATTO, Iara Lis. "Entre escritos, impressos, imagens: aspectos da cultura visual". *Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH • São Paulo*, julho 2011. Disponível em: http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1302541125_ARQUIVO_IARALISSCHIAVINATTO_TEXTO_COMPLETO.pdf

- SCHIVELBUSCH, W. "Panoramic Travel". In: SCHWARTZ, V.; PRZYBLYNSKI, J. *The nineteenth-century visual culture reader*. New York: Routledge, 2004. Pp. 92-99
- SCHWARCZ, L. (2003). "A natureza como paisagem: imagem e representação no Segundo Reinado". *Revista USP*, (58), 6-29. <<https://doi.org/10.11606/issn.2316-9036.v0i58p6-29>>.
- SCHWARCZ, L. 1998 Op. Cit. e _____ (2014). "Lendo e agenciando imagens: o rei, a natureza e seus belos naturais". *Sociologia & Antropologia*, 4(2), 391-431. <<https://dx.doi.org/10.1590/2238-38752014v425>>.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O Espetáculo das Raças. Cientistas, Instituições e Questão racial no Brasil (1870-1939)*. SP: Cia das Letras, 1993.
- SCHWARCZ, Lilia. *As Barbas do Imperador*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- SCHWARCZ, Lilia. *Lima Barreto: triste visionário*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- SCHWARCZ, Lilia. Nem preto, nem branco, muito pelo contrário: cor e raça na intimidade. In: *História da vida privada no Brasil. Vol. 4*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. Pp. 173-244.
- SCHWARCZ, Lilia. *O sol do Brasil*. São Paulo, Companhia das Letras, 2008.
- SCHWARTZ, V. e PRZYBLYNSKI, J. *The nineteenth-Century visual culture reader*. New York: Routledge, 2004;
- SCHWARZ, R. *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. 5ª ed. São Paulo: Livraria Duas Cidades/ Editora 34, 2000.
- SEAMAN, Natasha. "Authenticity, the master author and the missing hand". In: *First hand Civil War Era drawings*. BOOKBINDER, J. and GALLAGHER, Sheila (orgs). Boston: McMullen Museum of art, 2009.
- Sean Fraga. (2014). Native Americans, Military Science, and Ambivalence on the Pacific Railroad Surveys, 1853–1855. *The Princeton University Library Chronicle*, 75(3), 317-349. Retrieved from <https://www.jstor.org/stable/10.25290/prinunivlibrchro.75.3.0317>
- Sean Fraga. (2014). Native Americans, Military Science, and Ambivalence on the Pacific Railroad Surveys, 1853–1855. *The Princeton University Library Chronicle*, 75(3), pp. 317-349.
- Semana Ilustrada* n. 378. 8 de março de 1868.
- Semana Ilustrada* n. 406. 20 de setembro de 1868, "Esquadra encouraçada", p. 3243
- Semana Ilustrada*, 21 janeiro de 1866 pp. 3030 e 3033.
- Semana Ilustrada*, n. 211, 25 de dezembro de 1864. p. 1682
- Semana Ilustrada*, n. 2229. 30 de abril de 1865. p. 1834.

- Semana Ilustrada*, n. 225. 2 de abril de 1865. p. 7.
- Semana Ilustrada*, n. 237. 25 de junho de 1865. p. 1901
- Semana Ilustrada*, n. 238, 2 de julho de 1865, p. 1898.
- Semana Ilustrada*, n. 248, 10 set. 1865. p. 1982.
- Semana Ilustrada*, n. 265. 7 de janeiro de 1866. P. 3017.
- Semana Ilustrada*, n. 357, 13 out. 1867. p. 2853.
- Semana Ilustrada*, n. 360, 3 nov. 1867. p. 2876
- Semana Ilustrada*, n. 378. 8 de março de 1868. p. 3018.
- Semana Ilustrada*, n.271. 18 de fevereiro de 1866. p. 3063-64.
- SEVCENKO, N. O FRONT BRASILEIRO NA GUERRA VERDE: VEGETAIS, COLONIALISMO E CULTURA. *Revista USP*, n. 30, p. 108-119, 30 ago. 1996.
- SILVA, Alberto da Costa. *Castro Alves*. São Paulo, Companhia das Letras, 2006
- SILVA, Alberto M. R. *La noche de las kygua vera: la mujer y la reconstrucción de la identidad nacional en la posguerra de la Triple Alianza (1867- 1904)*. Asunción: Intercontinental Editora, 2010.
- SILVA, Danuzio Gil Bernardino da (org.). *Os diários de Langsdorff*. Campinas: Associação Internacional de Estudos Langsdorff; Rio de Janeiro: Ed. Fiocruz, 1997.
- SILVA, José L. Rodrigues da. *Recordações da campanha do Paraguai*. Brasília: Senado Federal, 2007.
- SILVEIRA, Mauro C. *A Batalha de papel*. Florianópolis: Editora UFSC, 2009.
- SIMON, William J. *Scientific Expeditions in the Portuguese Overseas Territories (1783-1808)*. Lisboa: Instituto de Investigação Científica Tropical, 1983.
- SIMON, William J. *Scientific Expeditions in the Portuguese Overseas Territories (1783-1808)*. Lisboa: Instituto de Investigação Científica Tropical, 1983.
- SKODA, Adriano G. *A recepção de Élisée Reclus no Brasil: uma narrativa científica*. Dissertação (mestrado em geografia). São Paulo, FFLCH/USP, 2016.
- SOARES, Pedro P. *A Guerra da imagem: iconografia da guerra do Paraguai na imprensa ilustrada fluminense*. Dissertação (mestrado): IFCH/UFRJ, 2003.
- SOARES, Pedro P. *A Guerra da imagem: iconografia da guerra do Paraguai na imprensa ilustrada fluminense*. Dissertação (mestrado): IFCH/UFRJ, 2003.
- SODRÉ, Nelson W. *História da imprensa no Brasil*. Rio de Janeiro: Mauad, 1999.
- SONTAG, S. *Sobre a fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. pp. 167-196.

- SORENSEN, Madeline P. “Le dessin technique”. In HILAIRE-PÉREZ; SIMON; et THÉBAUD-SORGER (dir.). *L'Europe des sciences et des techniques: Un dialogue des savoirs, XVe-XVIIIe siècle*. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2016. pp. 311-317
- SOUZA, Augusto Fausto de. “Estudo sobre a divisão territorial do Brasil”. *Revista do IHGB*. Tomo 40, parte 2. 1880
- SOUZA, Gilda de Mello e. *O espírito das roupas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1897.
- SPRINGSTEAD, W. “O criacionismo e a glaciação continental”. *Revista Criacionista*. N. 8, 1973. Disponível em: <http://www.revistacriacionista.org.br/artigos/FC08.asp>
- SQUEFF, Leticia. *O Brasil nas letras de um pintor: Manoel de Araújo Porto Alegre (1806-1879)*. Campinas: Unicamp, 2004.
- STEWART, R. “Artists and printmakers of the Mexican War”. In: SANDWEISS, M; STEWART, R; HUSEMAN, B. *Eyewitness to war: prints and daguerreotypes of the Mexican War (1846-1848)*. Washington: Smithsonian Institution Press, 1989
- STICKEL, Erico J. S. *Uma pequena biblioteca particular*. São Paulo: Edusp | Imprensa Oficial, 2004.
- SUSSEKIND, Flora. *O Brasil não é longe daqui*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990
- SZIR,, Sandra. “Reporte documental, régimen visual y fotoperiodismo. La ilustración de noticias en la prensa periódica de Buenos Aires (1850-1910)”. *Caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*, 3. 2013. Acessado em: <http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article_2.php&obj=121&vol=3>.
- TACCA, Fernando de. “O índio na fotografia brasileira: incursões sobre a imagem e o meio”. *História, ciências, saúde – Mangueiras*. Vol. 18, nº 1, p.191-223. Rio de Janeiro, 2011. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/S0104-59702011000100012>>.
- TAPADAS, Sandra. *Desenho de história natural*. (Mestrado): Universidade de Lisboa, 2006.
- TAQUELIM, Mara. *Desenhando em viagem*. Dissertação (Mestrado): Universidade de Lisboa, 2006.
- TAUNAY, A. *Céus e terras do Brasil*. São Paulo: Companhia Melhoramentos, 1929.
- TAUNAY, A. *Dias de guerra e de sertão*. São Paulo: Companhia Melhoramentos, 1927.
- TAUNAY, A. *Em Mato Grosso invadido*. São Paulo: Companhia Melhoramentos, 1929
- TAUNAY, A. *Marcha das forças*. São Paulo: Companhia Melhoramentos, 1928
- TAUNAY, A. *Scenas de viagem*. São Paulo: Livraria do Globo, 1923
- TAUNAY, A. *Visões do sertão*. São Paulo: Companhia Melhoramentos, 1928

- TAUNAY, Afonso. *A Missão artística de 1816*. Brasília: Ed. UnB, 1983.
- TAUNAY, Alfredo. *Memórias do Visconde de Taunay*. São Paulo: Ed. Melhoramentos.
- TAUNAY, Alfredo. *A cidade do ouro e da ruína*. São Paulo: Melhoramentos, 1923.
- TAUNAY, Alfredo. *Cartas da Campanha ao Mato Grosso (1865-1866)*. Rio de Janeiro: Biblioteca Militar. 1942.
- TAUNAY, Alfredo. *Cartas da Campanha de Mato Grosso (1865-1866)*. Rio de Janeiro: Biblioteca Militar, 1944.
- TAUNAY, Alfredo. *Diário do exército. Campanha do Paraguai 1869-1870*. Rio de Janeiro: Biblioteca do Exército, 2002. [Primeira edição 1870]
- TAUNAY, Alfredo. *Dias de Guerra e de sertão*. São Paulo: Companhia Melhoramentos, 1927
- TAUNAY, Alfredo. *Memórias do Visconde de Taunay*. São Paulo: Edições Melhoramentos, 1948
- Taunay, Alfredo. *Recordações de guerra e de viagem*. Brasília: Senado Federal, 2008
- TAUNAY, Alfredo. *Recordações de guerra e de viagem*. São Paulo: Ed. Melhoramentos, 1924.
- TAUNAY, Alfredo. *Retirada de Laguna*. São Paulo: Companhia Melhoramentos, s/d
- TAUNAY, Alfredo. *Scenas de viagem*. São Paulo: Livraria do Globo, 1923.
- TAUNAY, Alfredo.. *A retirada de laguna*. São Paulo: Edições Melhoramentos, 1942
- TAUNAY, H.; DENIS, F. *Le Brésil, ou, Histoire, mœurs, usages et coutumes des habitants de ce royaume*. Npveu: De L'imprimerie de Pillet Ainé, 1822. Disponível em: <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k377553m>>.
- TEFFÉ, Tetra. *Barão de Teffé. Militar e cientista*. Rio de Janeiro: Serviço de documentação geral da Marinha, 1977.
- TELLES, Ângela Cunha. *Desenhando a nação: Revistas ilustradas*. Brasília: FUNAG, 2010.
- TELLES, Pedro Carlos da Silva. Evolução histórica da engenharia no Brasil. *Revista do IHGB*, Rio de Janeiro, n. 158, v. 397, p. 1.107-1.116, out.-dez. 1997.
- THOMPSON, George. *Guerra do Paraguai*, Rio de Janeiro: Conquista, 1968.
- THOMPSON, W. F. *The Images of war*. New York: Thomas Yoseloff Publisher, 1859
- TORAL, André. “La participación de los negros esclavos en la guerra del Paraguay”. In: *Les guerres du Paraguay aux XIX et XX siècles*. Paris: Colibri, 2005. Pp. 419-430.
- TORAL, Andre. “Las imágenes de la Guerra del Paraguay”. *Les guerres du Paraguay aux XIX et XX siècles*. Paris: Colibris, 2005.
- TORAL, André. A participação dos negros escravos na Guerra do Paraguai. in: *Estudos Avançados* (9) 24, 1995. Págs. 286-297.

- TORAL, André. Entre retratos e cadáveres: a fotografia na guerra do Paraguai. In: *Rev. Brasileira de História*. Vol. 19, n. 38, São Paulo, 1999.
- TORAL, André. *Imagens em desordem*. São Paulo: Humanitas, 2001.
- TORAL, André. O negro é o inimigo. In: *Mostra do descobrimento: Negro de corpo e alma*. Nelson Aguilar (org.). Fundação Bienal de São Paulo: Associação Brasil 500 anos artes visuais, 2000. Pp. 289-301.
- TRINCHÃO, Glaucia e SOUZA, Antônio W. O desenho na formação de lentes engenheiros militares portugueses e brasileiros. *Anais do IV Congresso Brasileiro de História da Educação*, 2006. <<http://www.sbhe.org.br/novo/congressos/cbhe4/index.htm>>.
- TRINDADE, Alexandre D. *André Rebouças: um engenheiro do império*. São Paulo: Editora Hucitec, 2011.
- TURAZZI, Maria Inez. *A Euforia do Progresso e a Imposição da Ordem: a Engenharia, a Indústria e a Organização do Trabalho na Virada do Século XIX ao XX*. RJ: COPPPE/ SP: Marco Zero, 1989.
- TURAZZI, Maria Inez. *Iconografia e patrimônio O Catálogo da Exposição de História do Brasil e a fisionomia da nação*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2009.
- TURAZZI, Maria Inez. *Quadros de História Pátria: fotografia e cultura histórica oitocentista*. In: FABRIS, Annateresa e KERN, Maria Lúcia B. (orgs.). *Imagem e conhecimento*. São Paulo: Edusp, 2006
- VARNHAGEN, Francisco Adolfo de. *História das Lutas com os Holandeses no Brasil desde 1624 a 1654*. Lisboa: Tipografia de Castro Irmãos, 1872.
- VASARI, Giorgio. *Analyse Crítica da Batalha de Campo Grande e do Combate de Riachuelo dos Distintos Mestres Dr. Pedro Americo e Comm. Victor Meirelles*. Rio de Janeiro: Typographia Universal de Laemmert. 1872
- VASCONCELOS, Gensérico. *A guerra do Paraguai no teatro do Mato Grosso*. Rio de Janeiro: Pap. Confiança, 1921
- VASQUEZ, Pedro K. “A. Frisch, ladrão de almas na Amazônia Imperial”. *Piracema – arte e cultura*. Rio de Janeiro, nº1, ano 1, p.90-95, 1993.
- VERGARA, Moema e CAPILÉ, Bruno. “Circunstâncias da Cartografia no Brasil oitocentista e a necessidade de uma Carta Geral do Império”. *Revista Brasileira de História da Ciência*. Rio de Janeiro, v. 5, n. 1, p. 37-49, jan | jun 2012.
- VERMEERSH, Paula. Pedro Américo Romancista. In: *Rotunda*, n. 3, outubro de 2004.
- Vida Fluminense*, n. 11. 14 de março de 1868. p. 124.

Vida Fluminense, n. 14. 4 de abr. 1868. “Por cima e por baixo do rio”. P. 161

Vida Fluminense. N 28. 11 de junho de 1868. p. 2

VIEIRA, M. E. M. *O jardim e a paisagem*. São Paulo: ANNABLUME, 2008.

Von Martius, Karl Friedrich, e Rodrigues, José Honório. “Como se deve escrever a História do Brasil.” *Revista De História De América*, no. 42, 1956, pp. 433-458. Acessado em: <www.jstor.org/stable/20137096>.

WALLACE, Edward S. *The Great Reconnaissance: Soldiers, Artists and Scientists on the Frontier 1848-1861*. Boston: Little, Brown and Company, 1955.

WARREN, Harris Gaylord. Roberto Adolfo Chodasiewicz: a polish soldier of fortune in the Paraguayan War. *The Americans*, vol. 41. N. 3 (Jan. 1985). Cambridge University Press. Acessado em: 4 de setembro de 2017: <<https://www.jstor.org/stable/1007097>>.

WELU, James A. “Vermeer: His Cartographic Sources”, In: *Art Bulletin*, n. 57 (1975), pp.529-547.

WILTON, Andrew e BIGNAMINI, Ilara. *Grand tour: the lure of Italy in the eighteenth century*. Tate Gallery, 1996.

WISSENBAACH, Maria Cristina Cortez. “Da Escravidão à Liberdade: Dimensões de uma Privacidade Possível”, in N. Sevcenko (org.), *História da Vida Privada no Brasil*, v. 3. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

WULF, Andrea. *A invenção da natureza*. São Paulo: Crítica, 2016.

XEXEO, Mônica. “Victor Meirelles: um desenhista singular”. In: TURAZZI. M. I. (org.) *Victor Meirelles: novas leituras*. São Paulo: Studio Nobel, 2009. Pp. 64-77.

ZACCARA, Madalena. *Pedro Américo: um artista brasileiro do século XIX*. Recife: Editora UFPE, 2011.

ZENHA, Celeste. O negócio das “vistas do Rio de Janeiro”: imagens da cidade imperial e da escravidão. *Revista Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 34, p. 23-50, jan. 2004. ISSN 2178-1494. Disponível em:

<<http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2227/1366>>. Acesso em: 14 Fev. 2019.

ZÍLIO, Carlos. Formação do artista plástico no Brasil: o caso da Escola de Belas Artes. In: *Arte e ensaios*. Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, Ano I, 1994.

“A república julgada por um estrangeiro”. *Gazeta de Notícias do Rio de Janeiro*, 14 de janeiro de 1890. p. 2.

“Diário de Alfredo Taunay. 1º de janeiro de 1895 a 31 de outubro de 1896”. Coleção Taunay. Pasta 3. Museu Paulista da Universidade de São Paulo.

“Diário de Alfredo Taunay. 1º de janeiro de 1895 a 31 de outubro de 1896”. Coleção Taunay. Pasta 3. Museu Paulista da Universidade de São Paulo. Entrada referente a 1º de março de 1895.

“Discurso sobre Benjamin Franklin Ramos Galvão”. *Revista do IHGB*. Rio de Janeiro, T. 83, p. 2, v. 137, pp. 557-582, 1918.

“Elisée Reclus”. *Gazeta de Noticias*, 2 de abril de 1893, p. 1.

“Lembrança do Paraguay”, (Álbum de fotografia). Acervo da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. Disponível em:

<http://acervo.bndigital.bn.br/sophia/index.asp?codigo_sophia=43416>.

“Recordações da Campanha do Paraguay” (Álbum de fotografia). Arquivo Histórico no Museu Histórico Nacional, matrícula GPfa2.

“Relatório Geral da Comissão de engenheiros junto às forças em expedição para a Província do Mato Grosso. 1865-1866.” *Revista do IHGB*. Tomo XXXVII, Parte 2. Rio de Janeiro: Garnier, 1874. Disponível em: <<https://www.ihgb.org.br/publicacoes/revista-ihgb.html>>.

“Retratos e vistas do Paraguay”. (Álbum de fotografia). Acervo iconográfico da Biblioteca Nacional. Disponível em:

<http://acervo.bndigital.bn.br/sophia/index.asp?codigo_sophia=38641>.

“Sociedade de Imigração II”. *Jornal do Commercio*. 4 de janeiro de 1890. p. 4.

“Visconde de Taunay”. *Jornal do Commercio*. 13 de abril de 1899. p. 2.

<<http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=343242&pagfis=237>>.

<<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=334774&pesq=>>>.

<http://www.dezenovevinte.net/criticas/rc_batalha.htm>.

<http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.1832/ev.1832.pdf>.

<http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S010201882001000200009&lng=en&nrm=iso>.

<<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k31525j/f4.image.r=Nouvelle%20Géographie%20Universelle%20XIX?rk=42918;4>>.

<naturalis.fcnym.unlp.edu.ar/repositorio/_documentos/tesis/tesis_0991.pdf>.

A Atualidade, ed. 639, “Notícias das Províncias: Matto Grosso”, 1864, p. 2.

A partida da Expedição Langsdorff, no Rio Tietê. 1825. Acervo Instituto Moreira Salles (Coleção Martha e Erico Stickel).

A República, 16 de junho de 1872, p. 2

A República, *Carta à Quintino Bocayuva* 25 de outubro de 1871. P. 2

A Tribuna. Buenos Aires, 5 de janeiro de 1869, p. 1.

A Vida Fluminense, n. 11, 14 de março de 1868, p. 5

Adelman, J., & Aron, S. (1999). From Borderlands to Borders: Empires, Nation-States, and the Peoples in between in North American History. *The American Historical Review*, 104(3), 814-841. doi:10.2307/2650990.

ANEXOS

Capítulo 1:

Tabela 1- Imagens analisadas da *Semana Ilustrada*

Período: 4 de dezembro de 1864 a 20 de março de 1870

Números: 208 a 484

No.	Data	Página	Título	Classificação	Indicação de Autoria / Fonte
213	8 jan.1865	Suplemento	Cópia do esboço de Paysandu e suas fortificações	Planta	Levantado pelo 1º tenente da armada A. S. Teixeira Oferecido ao sr. Capitão de mar e guerra José Secundino de Gomensoro
?	1865	Suplemento	Campanha do Uruguay. Tomada de Paysandú no dia 2 de janeiro de 1865.	Episódio de batalha	Desenhada conforme os esboços e notícias enviados pelos nossos oficiais.
?	1865	Suplemento	Acampamento de infantaria brasileira diante de Paissandú.	Cena de Acampamento	Tirado do natural em fotografia
?	1865	Suplemento	Vistas de Paissandú depois da tomada da praça	Vista	Fotografadas do natural e oferecidas pelo Illm. e Exm. Sr. Vianna de Lima
219	1865		Episódios da Campanha do Uruguay	Episódio de batalha	---
222	12 mar. 1865	1776	Episódios da Campanha do Uruguay	Episódio de batalha	[Assinado canto inferior direito] H. F. [Henrique Fleiuss] (Comunicado pelo 1o tenente Barros)
222	12 mar. 1865	1776	Ilha em frente de Paysandú	Cena de Acampamento	[Assinado canto inferior direito] H. F. [Henrique Fleiuss]
238	2 jul 1865	Suplemento	Ataque e tomada de Corrientes no dia 25 de maio de 1865	Episódio Naval	Desenho enviado pelo Sr. Comandante da canhoneira Araguay [Assinado canto inferior direito] S. Schreinst (?) des. do natural.
240	16 jul. 1865	1916	Vapor Araguay no combate do Riachuelo	Episódio Naval	[Assinado canto inferior direito] H. F. [Henrique Fleiuss]
241	23 jul. 1865	1924	Episódios	Episódio Naval	~
243	6 de ago. 1865	1941-1942	Theatro da guerra. Combate naval do dia 11 de junho de 1865.	Planta	Oferecida pelo G. M. Wandenkolk
244	13 ago. 1865	1948	Plano da batalha naval de Riachuelo dada no dia 11 de junho de 1865	Planta	Levantado pelo 1º tenente da armada A. L. V. Hoonholtz [Assinado no canto inferior esquerdo L.v.H]
?	?	Suplemento	Batalha do Yatay a 17 de agosto de 1865	Planta	~
247	3 set.1865	1975	Episódios do dia 11 de junho de 1865. Combate Naval do Riachuelo	Episódio Naval	Desenhado por Antônio Luiz v. Hoonholtz, comandante da Araguay
248	10 set. 1865	1980	Episódios do dia 11 de junho de 1865. Combate Naval do Riachuelo	Episódio Naval	[Assinado no canto inferior direito] M. A. De Castro Menezes. des. do nat.

248	10 set. 1865	Suplemento	Plano da passagem da esquadra brasileira pelas barrancas de Turupi e Guabiju	Planta	Levantado e desenhado por A. L. Von Hoonholtz
249	17 set. 1865	1991	Episódios do dia 11 de junho de 1865. Combate Naval do Riachuelo	Episódio Naval	[Assinado no canto inferior direito Hoonholtz tec.]
250	24 set. 1865	1996	Episódios do dia 11 de junho de 1865. Combate Naval do Riachuelo	Episódio Naval	[Assinado no canto inferior direito: M. A. De Castro Menezes tec.]
251			Episódios da guerra com o Paraguai		---
252	8 out. 1865	Suplemento	A Batalha Naval de Riachuelo	Episódio Naval	Desenhada do natural por Antônio Luiz von Hoonholtz, comandante da canhoneira Araguay
252	8 out. 1865	Suplemento	Passagem pela Barranca de Mercedes	Episódio Naval	Desenhada do natural por Antônio Luiz von Hoonholtz, comandante da canhoneira Araguay
252	8 out. 1865		Episódios da guerra contra o Paraguai	Cena de Acampamento	---
253	15 out. 1865	2019-20	Episódios do dia 11 de junho de 1865.	Episódio Naval	---
254	22 out. 1865	2027	Vista da esquadra brasileira bloqueadora do Paraguay	Vista	Desenha por *** a 12 de setembro de 1865 (no Rio Paraná)
255	29 out. 1865	2035-36	Episódios do dia 11 de junho de 1865.	Episódio Naval	[Assinado no canto inferior direito] L. v. Hoonholtz des.
256	5 nov. 1865	2046	Sítio da cidade de Uruguayana	Planta	Levantada pelo sr. Alferes de Estado Maior de 1ª classe Fontoura
258	19 nov. 1865	2060	Planta do Salto Grande no Rio Uruguai	Planta	Levantada durante a viagem do vapor Taquari em 19 de agosto de 1865
258	19 nov. 1865	2060	Vista da Uruguayana e da enchente do Uruguay	Vista	Desenhos mandados pelo 1º tenente Augusto Fausto de Sousa
259	27 nov. 1865	2068	Episódios da campanha do sul	Episódio Naval	[Assinado no canto inferior direito Wandenolk tec.]
262	17 dez. 1865	2091	Episódios da guerra do sul	Episódio de batalha	---
265	31 dez. 1865	Suplemento	Passagem de Cuevas	Episódio Naval	Desenhada do natural por Antônio Luiz von Hoonholtz, comandante da canhoneira Araguay
271	18 fev. 1866	3063-64	O exercito brasileiro passando o rio Juquery no Uruguay em 15 de julho de 1865	Episódio de batalha / Vista	[Assinado canto inferior direito] Couto?
281	29 abr. 1866	3144	Explosão de uma chata paraguaya	Episódio Naval	[Assinado canto inferior direito] Lisboa
282	6 abr. 1866	3151	Interior da barraca do capitão A. G. De Andrade Pinto	Cena de Acampamento	[Assinado canto inferior esquerdo] Lisboa
282	6 abr. 1866		Episódio do combate na ilha do Carvalho	Episódio de batalha	---
283	13 mai. 1866	3160	Episódios da campanha do Sul	Episódio de batalha	---
285	27 mai. 1866	3185	Passo do Jaguar 23 de março de 1866	Vista	[Assinado canto inferior esquerdo] D. Caminhoa

285	27 mai. 1866	3185	Planta das posições beligerantes no Estero Belaco	Planta	~
287	10 jun. 1866	3193	Tomada do vapor paraguayuo Gualaguay	Episódio Naval	~
287	10 jun. 1866	3193	Planta [ilegível na cópia consultada]	Planta	[Assinado canto inferior esquerdo] Caminhoa
292	15 jul. 1866	3232	Forma geral do torpedo paraguay	Técnico	~
294	29 jul. 1866	2351	Um outro torpedo paraguay	Técnico	J. Wandenkolk
296	12 ago. 1866	Suplemento	Esboço da batalha de Tuiuti.	Planta	Levantado pelo major Conrado Maria da Silva Bittancourt, comandante do corpo de engenheiros na vanguarda do exército
297	19 ago. 1866	2373	Episódios da guerra do Sul	Episódios de batalha	~
308	4 nov. 1866	2461	Um novo torpedo achado no dia 2 de outubro	Técnico	~
312	2 dez. 1866	2493	Episódios da guerra	Episódios de batalha	~ “Conta o tenente coronel Peixoto”
313	9 dez. 1866	Suplemento	Tamandaré. Brazil. Depois do ataque de Curupaity	Retrato de navio	Fotografados do natural
?	?	Suplemento	Ataque da Ilha do Carvalho	Episódio Naval	Desenhado do natural pelo dr. Caminhoa
?	?	Suplemento	Rio Paraguay desde a vanguarda da esquadra até um pouco acima de Curupaity	Planta	Por Q. De Castro e Silva
324	24 fev. 1867	2589	O cemitério de Corrientes	Vista	~
339	9 jun. 1867	2709	Residência do exc. Sr. Marques de Caxias	Vista / Cena de Acampamento	[Assinatura não identificada canto inferior esquerdo]
348	11 ago. 1867	2781	Barranca de Curupaity e seus arrebalde	Planta/plano	Antônio Quintiliano de Castro e Silva (oficial da armada)
353	15 set. 1867	2821	A canhoneira Tamandaré e a corveta depois do combate de Curupaity	Retrato de Navio	Mandados pelo exm. sr. Almirante Joaquim José Ignácio
354	22 set. 1867	2828	Bombardeio e incêndio do acampamento paraguaio de S. José-Mi	Vista	~
356	6 out. 1867	Suplemento	Planta de Humaitá. Desenhos de torpedos.	Planta / técnico	Mandada pelo Exm. sr. Almirante e Barão de Inhaúma. Desenhos dos torpedos mandados pelo guarda-marinha Henrique Pinheiro Guedes a quem agradecemos também alguns detalhes da planta
357	13 out. 1867	2853	Vistas de S. Cosme, Cerrito, Itati	Vista	Desenhos obsequiados pelo capitão de engenheiros Conrado de Niemeyer
358	29 set. 1867	2861	Novo torpedo	Técnico	Apanhado na noite de 24 de agosto (...) pelo 1º tenente Manoel Marques Mancebo e o 2º tenente pratico Bernardino

					Buscavino ambos embarcados na fragata Lima Barros.
360	3 nov. 1867	Suplemento	Uma ideia das posições que ocupam os beligerantes no Paraguay	Planta / técnico	Pelo capitão de engenheiros Conrado de Niemeyer em comissão na vanguarda do exército brasileiro.
362	17 nov. 1867	Suplemento	Perfil da parte das fortalezas de Humaitá vistas de um ponto do Chaco	Vista	E. Wandenkolk, 1º tenente da armada embarcado na fragata encouraçada Lima Barros.
362	17 nov. 1867	Suplemento	Perfil da parte das fortalezas de Humaitá vistas de um ponto do Chaco.	Vista/Planta/Técnico	Desenhados por E. Wandenkolk, 1º tenente da armada embarcado na fragata encouraçado Lima Barros// Copias do desenhos tirado pelo 1º tenente(...)
363	24 nov. 1867	2904	Plano da passagem de Curupaity	Planta	Desenho remetido pelo Exm. Sr. Barão de Inhaúma
?	?	Suplemento	Episódio da batalha de Tayi no dia 2 de novembro de 1867	Episódio de batalha	~
373	2 fev. 1868	Suplemento	A Passagem de Curupaity	Episódio Naval	Original enviado pelo Exm. Sr. Barão de Inhaúma
379	15 mar. 1868	3029	Passagem dos monitores encouraçados pelas baterias de Curupaity	Planta	Comunicado pelo senhor I.M.C. Tupinambá, testemunha ocular da passagem de Curupaity pelos monitores brasileiros.
380	22 mar. 1868	3037	Planta do ponto de Tajy	Planta	1º tenente do batalhão de engenheiros Manoel Peixoto Cursino do Amarante
380	22 mar. 1868	Suplemento	Combate e Passagem de Humaitá	Episódio Naval	[Assinado canto inferior direito C. Linde]
380	22 mar. 1868	Suplemento	O antigo acampamento em Tuyu-Cué	Planta	Pelo tenente de engenheiros Conrado Maria da Silva Bittancourt
382	5 abr. 1868	3053	Bernardino rei dos práticos	Episódio de batalha	~
?	?	Suplemento	Planta de Humaitá e terrenos adjacentes	Planta	Desenhada pelo major R. A. Hodasiewicz, engenheiro do exército argentino
389	24 mai. 1868	3109	Planta do rio Paraguai	Planta	Pelo bravo capitão tentente Eduardo Wandenkolk
399	2 ago. 1868	Suplemento	Planta do Sitio de Humaita pelo Chaco	Planta	Levantado por ordem de s. Ex. O sr. Vice-almirante Visconde de Inhaúma por I. M. Guimarães
399	2 ago. 1868	Suplemento	Glorioso combate dos encouraçados brasileiros Barroso e monitor Rio Grande	Episódio Naval	Desenhado pelas notícias oficiais por C. Linde
?	?	Suplemento	Glorioso combate dos encouraçados brasileiros atacados pelos paraguayos	Episódio Naval	Desenhado conforme as notícias por Carlos Linde [Assinado canto inferior

			no dia 2 de março de 1868		direito C. Linde]
388	17 maio 1868	Suplemento	Glorias da Marinha Brasileira – prêmio aos assinantes	Quadro montagem com 8 episódios navais	Este trabalho é devido ao lápis do sr. Carlos Linde
400	9 ago. 1868	3198	O capitão Joaquim Pantaleão Telles de Queiroz	Episódio de batalha	~
401	16 ago. 1868	3205	Interior de Humaitá. Casamatas de Londres. Perfil pelo eixo de uma canhoneira.	Técnico	Desenhos levantados pelo tenente-coronel Conrado da Silva Bitancourt e oferecidos pelo Exm. Sr. Marechal d'exército José Maria da Silva Bitancourt
402	23 ago. 1868	3212-13	Reconhecimento de 16 de julho de 1868	Episódio de batalha	(vide jornal do Comércio de 7 do corrente)
?	?	Suplemento	Fortaleza de Humaitá	Vista	Oferecidas pelo Coronel José Joaquim de Lima e Silva
405	13 set. 1868	3237	Interior de Humaitá	Vista	Oferecidas pelo Coronel José Joaquim de Lima e Silva
?	?	Suplemento	Ruínas da Igreja de Humaitá	Vista	Desenhada pelo sr. Professor da Academia das Bellas Artes Victor Meirelles de Lima.
407	27 set. 1868	3256	Esboço da fortaleza do Timbó	Planta	Desenhado pelo sr. Tenente coronel Conrado da Silva Bitancourt e oferecido à Semana Ilustrada pelo sr. Marechal d'exército José Maria da Silva Bitancourt
	25 out. 1868	3284-85	Vistas do Paraguay	Vistas / Cenas de Acampamento	Oferecidas pelo capitão de mar e guerra Bernardo Alves de Moura
412	1 nov. 1868	3296	Guerra do Paraguay	Episódios de batalha	~
414	15 nov. 1868	3309	Parte do rio Tebiquary	Planta	Desenhada e remetida pelo Guarda-Marinha Afonso Augusto Rodrigues de Vasconcellos
419	20 dez. 1868	3349	A canhoneira Iguatemy	Episódio Naval	Desenho remetido pelo capitão-tenente Rodrigues Pinto
421	3 jan. 1869	3365	Episódio do dia 11 de Dezembro de 1868	Episódio de batalha	~
423	17 jan. 1869	3381	Episódio da Guerra do Paraguay (21 de dezembro de 1868)	Episódio de batalha	~
453	24 out. 1869	3704	Esboço memorial da praça de Piribebuy	Planta	Desenhado pelo coronel Conrado Maria da Silva Bitancourt e oferecido pelo Marechal do Exército Conselheiro José Maria da Silva Bitancourt

Tabela 2 - Correspondentes (creditados) da Semana Ilustrada:

Correspondente / Fonte	Tipo de material	n.
1º tenente da Armada Antônio Luiz von Hoonholtz	Planta	244
	Episódio Naval	247
	Planta	248
	Episódio Naval	249
	Episódio Naval	252
	Episódio Naval	252
	Episódio Naval	255
	Episódio Naval	259
	Episódio Naval	265
Comandante de Engenheiros Conrado Maria da Silva Bittancourt	Planta	296
	Planta	380
	Técnico	401
	Planta	407
	Planta	453
1º Tenente da Armada Eduardo Wandenkolk	Planta	243
	Técnico	294
	Vista	362
	Vista/Técnico	362
	Planta	389
[Anônimo] “Tirado do natural por / Copiado de fotografia”	Episódio de batalha	?
	Retrato de tipo	222
	Retrato de tipo	317
	Técnico	353
[Anônimo] “Desenho enviado por ***”	Planta	254
Barão de Inhaúma – Comandante em chefe da Armada Imperial	Planta	356
	Planta	363
	Episódio Naval	373
	Planta	399
Dr. Caminhoa (Joaquim Monteiro Caminhoá) – médico do exército	Episódio Naval	?
	Vista	285
	Vista	287
Capitão Conrado de Niemeyer – comissão de engenheiros do 2º corpo	Vista	357
	Técnico	360
2º tenente da Armada Manoel Augusto de Castro Menezes	Episódio Naval	248
	Episódio Naval	250
Guarda-Marinha Antônio Quintiliano de Castro e Silva	Planta	?
	Planta	348
Coronel José Joaquim de Lima e Silva	Vista	?
	Vista	405
1º tenente da Armada A. S. Teixeira	Planta	213
Capitão de mar e guerra José Secundino de Gomensoro	Planta	213
Alferes de Estado Maior de 1ª classe Fontoura	Planta	256
1º tenente da Armada Augusto Fausto de Sousa	Vista	258
1º tenente do batalhão de engenheiros Manoel Peixoto C. do Amarante	Planta	380

Major R. A. Hodosiewicz – engenheiro	Planta	?
Capitão de Mar e Guerra Bernardo Alves de Moura	Vista	411
Guarda-Marinha Augusto de Rodrigues Vasconcellos	Planta	414
Capitão-tenente Rodrigues Pinto	Episódio Naval	419
Victor Meirelles de Lima	Vista	?
Exm. Sr. Vianna de Lima [César Sauvan Vianna de Lima, Ministro do Império Residente em Assunção]	Fotografia	?

Tabela 3 - Imagens analisadas d'A *Vida Fluminense*

Período: 4 de janeiro de 1868 a 26 de março de 1870

Números: 1 a 117

No.	Data	Página	Título	Classificação	Indicação de Autoria / Fonte
7	15 fevereiro 1868	75	Guerra do Paraguay - Episódio Noturno	Episódio de batalha	Desenho (...) remetido por um oficial do 1º corpo do exército brasileiro
10	7 de março de 1868	118	Passagem de Curupaity	Episódio Naval	Segundo um esboço remetido de Corrientes à Vida Fluminense.
10	7 de março de 1868	114-115	Assassinato do Gel. Venâncio Flores	Episódio em Montevideu	Copiado fielmente de um desenho feito em Montevideu pelo correspondente da Vida Fluminense
11	14 de março de 1868	Suplemento	Vista geral do Theatro da Guerra	Planta	Feita a voo de pássaro pelo aeronauta americano o sr. James Allen
11	14 de março de 1868	123	Planta Topográfica mostrando as fortificações de Humaitá	Planta	~
11	14 de março de 1868	126-127	A Passagem de Humaitá	Episódio Naval	Assinado no canto inferior direito "A" [Ângelo Agostini]
11	14 de março de 1868	130	Canoas paraguayas dando abordagem ao Monitor Alagoas	Episódio Naval	Assinado no canto inferior direito "A" [Ângelo Agostini]
12	21 de março de 1868	138-139	Vista de Humaitá	Vista	Tomada de bordo do encouraçado Lima Barros no dia 5 de setembro de 1867.
12	21 de março de 1868	138-139	Vista dos barrancos de Curupaity	Vista	Tomada de bordo do vapor Princeza
13	28 de março de 1868	147	Guerra do Paraguay - Episódio da madrugada do 2 corrente	Episódio Naval	Assinado no canto inferior direito "Ângelo A." [Ângelo Agostini]
13	28 de março de 1868	150-151	Planta Topográfica de uma parte do Paraguay	Planta	~
21	23 de maio de 1868	244-245	Mapa Topográfico explicativo dos últimos movimentos militares	Planta	Remetido por um oficial da marinha italiana testemunha de vista dos últimos acontecimentos
25	20 de junho de 1868	297	[?] Guerra do Paraguay - Vista de uma parte da Lagoa Inhaúma	Vista	Desenho remetido pelo guarda-marinha J. C. De Carvalho Filho
29	18 de julho de 1868	345	Fortificações paraguayas na foz do Tebiquary	Planta	Desenho remetido pelo sr. Dellamare Filho
34	22 de agosto de 1868	400-401	Divisão da esquadra passando em frente das baterias do Tebiquary	Episódio Naval	Assinado no canto inferior esquerdo "Ângelo" -[Ângelo Agostini]
34	22 de agosto de 1868	408	Fortificações do Tebiquary - Vista de bordo do monitor Piauí	Planta	Desenho feito segundo uma planta oferecida pelo capitão-tenente Eduardo Wandenkolk e completado com informações do intrépido capitão de fragata Arthur Silveira da Mota
39	26 de setembro de 1868	465	Curiosidades Paraguayas	Desenho técnico	Desenhos fornecidos pelo coronel de engenheiros José Joaquim Rodrigues Lopes.
39	26 de setembro de	460	Exército Paraguay - uniforme da cavalaria e	Retrato de Tipo	Assinado no canto inferior direito "A" [Ângelo Agostini]

	1868		infantaria		
42	17 de outubro de 1868	501	Rio Paraguay	Planta	Segundo um desenho do comandante do mesmo encouraçado [Silvado]
42	17 de outubro de 1868	496	Typos Paraguayos	Retrato de Tipo	Desenhos oferecidos pelo coronel de engenheiros José Joaquim Rodrigues Lopes.
43	24 de outubro de 1868	516	Reconhecimento e tomada de um reduto paraguay	Planta	Segundo um esboço remetido pelo correspondente do Diário do Rio
49	5 de dezembro de 1868	568	Barraca e Mangrullo do Exc. Sr. Marquez de Caxias em Para-Cuê	Vista / Cena de Acampamento	Segundo um desenho do coronel de engenheiros José Joaquim Rodrigues Lopes.
51	19 de dezembro de 1868	684	Últimas notícias da guerra	Planta	Segundo um desenho feito pelo correspondente especial do Diário do Rio de Janeiro.
53	2 de janeiro de 1869	696-697	Episódio da Passagem e tomada da ponto sobre o arroio Itororó	Episódio de batalha	Assinado no canto inferior direito "Ângelo" [Ângelo Agostini]
54	9 de janeiro de 1869	708	Vista de uma parte da cidade de Assunção	Vista	Tirada de bordo de um dos monitores pelo 2º tenente José Carlos de Carvalho imediato do monitor Rio Grande
62	6 de março de 1869	768-769	Planta de Humaitá	Planta	Levantada pela comissão de engenheiros do 2º corpo do exército composto dos oficiais seguintes (...)
65	27 de março de 1869	796	Planta da Ilha do Cerrito	Planta	(...) oferecida pelo Exm. Sr. Conselheiro coronel de engenheiros José Joaquim Rodrigues Lopes
67	10 de abril de 1869	808	Planta autêntica da batalha de Itororó	Planta	~
78	26 de junho de 1869	895	Paraguay - Estação central da estrada de ferro em Assunção	Vista	Segundo uma fotografia que nos foi oferecida pelo Exc. Sr. Dr. Homem de Mello
81	17 de julho de 1869	1018	Paraguay - Palácio de Lopez em Assunção	Vista	~
90	18 de setembro de 1869	1090	Esboço do combate no desfiladeiro de Sapucahy	Planta	~
117	26 de março de 1870		Entrada Triunfal dos Voluntários da Pátria	Episódio no Rio de Janeiro	Assinado no canto inferior esquerdo Ângelo [Ângelo Agostini]

Tabela 4 - Correspondentes creditados d'A *Vida Fluminense*

Correspondente / Fonte	Tipo de material	n.
[Anônimo] “um oficial do 1º corpo do exército brasileiro”.	Episódio de batalha	7
[Anônimo] “remetido de Corrientes”	Episódio naval	10
[Anônimo] “feito em Montevideo pelo correspondente da Vida Fluminense”	Episódio (Uruguay)	10
[Anônimo] “tomada de bordo do encouraçado Lima Barros / vapor Princeza”	Episódio naval	12
[Anônimo] “um oficial de marinha italiano, testemunha ocular dos últimos acontecimentos”	Planta	21
[Anônimo] “comandante do encouraçado [Silvado]”	Planta	42
[Anônimo] “correspondente do Diário do Rio de Janeiro”	Planta	43
[Anônimo] “correspondente do Diário do Rio de Janeiro”	Planta	51
Coronel de engenheiros José Joaquim Rodrigues Lopes	Desenho técnico	39
	Retrato de tipo	42
	Vista	49
	Planta	62
	Planta	65
2º Tenente José Carlos de Carvalho Filho	Vista	12
	Vista	25
	Vista	54
Sr. Dr. Homem de Mello	Vista [Fotografia]	78
Aeronauta americano sr. James Allen	Planta	11
Sr. Delamare Filho	Planta	29
Capitão-tenente Eduardo Wandenkolk	Planta	34