

## A Guerra do Paraguai apresentada sob a “perspectiva militar” na imprensa ilustrada do Rio de Janeiro

Lúcia Klück Stumpf<sup>1</sup>

**Resumo:** Este artigo se volta à cobertura da Guerra do Paraguai (1864-1870) realizada pela imprensa ilustrada do Rio de Janeiro, dedicando-se especialmente à análise das estampas publicadas sob a chancela de testemunha ocular do conflito. A partir desse recorte, demonstra-se a relevância da participação de oficiais das armas do Império como correspondentes de dois periódicos em especial: *Semana Ilustrada* e *A Vida Fluminense*. Fundamentando-se na comparação com o ocorrido durante a Guerra Civil (1861-1865) nos Estados Unidos, conclui-se que o papel reservado aos desenhos técnicos militares na cobertura visual da guerra reforçou a abstenção pública ao proporcionar aos leitores o lugar de espectadores passivos do evento.

**Palavras-chave:** Guerra do Paraguai (1864-1870); Guerra da Tríplice Aliança (1865-1870); Cultura Visual; Imprensa Ilustrada;

## The Paraguayan War presented from a “military perspective” in the illustrated press in Rio de Janeiro

**Abstract:** This research focuses on the Illustrated Press coverage of the Paraguayan War (1864-1870) in Rio de Janeiro, especially dedicated to the analysis of the prints published under the seal of an eyewitness to the conflict. The relevance of Empire arms officers’ participation as correspondents of two periodicals in particular is demonstrated: *Semana Ilustrada* and *A Vida Fluminense*. Based on a comparison with the Civil War (1861-1865) in the United States, we conclude that the role reserved for military technical drawings in the visual war coverage reinforced public abstention by providing readers with the position of passive spectators of the event.

**Keywords:** Paraguayan War (1864-1870); Visual Culture; Illustrated Press.

Artigo recebido em: 07/02/2022

Artigo aprovado para a publicação em: 10/03/2022

---

<sup>1</sup> Doutora em Antropologia Social (PPGAS/USP). Pós-Doutoranda em História da Arte com pesquisa sobre a cultura visual do pós-abolição no Brasil (1890-1920). Bolsista CNPq (2021/2022). Professora Contratada EACH/USP. Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1304477272210640>. Endereço: Rua Conselheiro Pereira Pinto, 172. Pinheiros, São Paulo, SP. 05425-040. ORCID: 0000-0002-7663-1082. E-mail: [luciaks@gmail.com](mailto:luciaks@gmail.com)

## A Guerra do Paraguai apresentada sob a “perspectiva militar” na imprensa ilustrada do Rio de Janeiro<sup>2</sup>

Foram muitos os registros visuais produzidos no âmbito da Guerra do Paraguai<sup>3</sup> (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. Pinturas históricas, de gênero e retratos, fotografias, registros cartográficos, desenhos técnicos, cadernos de desenhos pessoais. 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.

Frente a um universo amplo de imagens produzidas no contexto da guerra, este artigo se volta à análise de estampas publicadas na imprensa ilustrada do Rio de Janeiro<sup>4</sup>, sob a chancela de testemunha ocular do conflito – ou seja, enviadas diretamente do teatro de guerra e assinadas, na maior parte das vezes, por combatentes do exército brasileiro<sup>5</sup>. Com isso, o objetivo é demonstrar um deslocamento de usos e sentidos dos desenhos militares a partir da cobertura realizada pela imprensa. Para tanto, buscou-se compreender

---

<sup>2</sup> Este artigo configura um extrato do capítulo 1 da tese de doutoramento da autora (texto inédito), defendida no departamento de antropologia da Universidade de São Paulo, em 2019. A tese intitulada *Fragments de guerra: imagens e visualidades da guerra contra o Paraguai*, pode ser acessada na íntegra em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8134/tde-20082019-112907/pt-br.php>

<sup>3</sup> 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 Pierre Bourdieu (1996). Neste trabalho, optamos por mantermos a denominação mais usual no Brasil, para facilitar o entendimento sobre o tema tratado. Já na tese da qual este artigo decorre, faz-se desde o título referência à “guerra contra o Paraguai”.

<sup>4</sup> Para outras análises sobre a cobertura da imprensa ilustrada na Guerra do Paraguai, ver, entre outros: GARCIA, Gabriel I. “A barbárie do outro lado da trincheira: os discursos da imprensa ilustrada na guerra da Tríplice Aliança contra o Paraguai (1864 a 1870)”, in: FERREIRA, Leonardo da Costa; LOUREIRO, Marcello José Gomes; ARIAS NETO, José Miguel (Org). *O legado de Marte: olhares múltiplos sobre a Guerra do Paraguai*. Curitiba: Appris, 2021.

<sup>5</sup> Para uma análise sobre outros registros visuais da referida guerra ver, entre outros: STUMPF, Lúcia K. *Fragments de guerra: imagens e visualidades da guerra contra o Paraguai*. FFLCH/USP, (Tese de doutorado), 2019; FERREIRA, L. C.; LOUREIRO, M. G; ARIAS NETO, J. M. (Orgs). *O legado de Marte: olhares múltiplos sobre a Guerra do Paraguai*. Curitiba: Appris, 2021; TORAL, André. *Imagens em desordem*. São Paulo: Humanitas, 2001.

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 busca desvelar práticas visuais em voga a partir do exame do percurso social das imagens, em seus cruzamentos entre tecnologia e estética.

No dia 25 de dezembro de 1864, a *Semana Ilustrada*<sup>6</sup> fez a primeira referência a uma guerra que ainda mal se delineava no horizonte. Na coluna dedicada ao conteúdo editorial de seu número 211, a revista editada por Henrique Fleiuss (1824-1882) 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 anverso — a fim de “prestigiar as glórias nacionais” com “a descrição dos combates travados no Rio da Prata.” A revista ilustrada 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”.<sup>7</sup>

A declaração editorial colocada na voz do personagem “dr. Semana”<sup>8</sup> 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 confronto será apresentado aos seus leitores na corte. Os correspondentes que forneceram informações visuais do teatro da guerra às revistas ilustradas do Rio de Janeiro, de maneira mais sistemática à *Semana Ilustrada* e a *A Vida*

<sup>6</sup> Revista ilustrada de periodicidade semanal editada no Rio de Janeiro que 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 e 4 litografadas.

<sup>7</sup> *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.

<sup>8</sup> “Dr. Semana” foi um personagem presente ao longo de toda a trajetória da revista *Semana Ilustrada*, cumprindo um papel de voz editorial, em tom satírico, entendido como álter ego de Henrique Fleiuss, conforme analisado por diversos autores, entre os quais: GUIMARÃES, L. M. P. *Henrique Fleiuss: vida e obra de um artista prussiano na corte (1859-1882)*. In: Revista ArtCultura (UFU), v. 8, n. 12, 2006, pp. 85-96. ANDRADE, Joaquim M. F. *A Semana Ilustrada e a Guerra do Paraguai*. Tese (doutorado): IFCH/UFRRJ, 2011.

*Fluminense*<sup>9</sup>, 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.

As revistas ilustradas viviam um momento de expansão no Brasil, quando eclodiu a Guerra do Paraguai (1864-1870), como é mais comumente denominado o conflito que reuniu Brasil, Argentina e Uruguai em luta contra o Paraguai na historiografia brasileira. Sua popularização foi determinante para gerar uma cultura de consumo de imagens no Brasil (CARDOSO, 2009: 122). As estampas<sup>10</sup> difundidas por essas publicações conformam parte importante do repertório visual sobre o conflito do Prata e foram as primeiras imagens sobre o tema a circularem na corte. Os álbuns de fotografias, de litografias e principalmente as pinturas dedicadas ao evento bélico passarão a aparecer com maior ênfase a partir de 1867, enquanto as imagens publicadas pela imprensa ilustrada conformam uma coleção desde janeiro de 1865, quando o primeiro suplemento dedicado à guerra foi lançado pela *Semana Ilustrada*.

Mais importante, porém, que a primazia do feito, é a qualidade autorreflexiva do olhar — e o olhar à guerra, em especial — que acreditamos encontrar nessa 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 informavam.

---

<sup>9</sup> A revista *A 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*. Teve como principal desenhista e litógrafo Ângelo Agostini, notabilizado por sua verve abolicionista e republicana.

<sup>10</sup> 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. Neste artigo, todas as estampas citadas foram realizadas pela técnica da litografia.

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, tratam-se de imagens informativas sobre os eventos bélicos, às quais são creditadas autoria, fonte ou remetente diretamente do fronte de batalha. Não se trata, portanto, de uma análise do conjunto do repertório imagético sobre a guerra publicado por esses veículos, composto ainda por sátiras, alegorias e retratos<sup>11</sup>, mas sim de uma seleção baseada no conceito de observação direta.

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 *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 a partir de relatos de correspondentes.

No que concerne ao posicionamento político expresso na cobertura da guerra conduzida pela *A 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” (TORAL, 2001: 57-76). No sentido geral, as revistas acompanharam as mudanças de percepção da sociedade fluminense sobre a guerra<sup>12</sup>. Até meados de 1866, a empresa bélica era quase unânime, pois era entendida

---

<sup>11</sup> É importante destacar que imagens de retratos, alegorias, sátiras e charges sobre a Guerra do Paraguai são encontrados inclusive em maior número entre as estampas da imprensa ilustrada da época. Sobre essas imagens recomendamos, entre outros, a leitura de: BALABAN, M. *Poeta do Lápis*. São Paulo: Ed. UNICAMP, 2009. SILVEIRA, Mauro C. *A Batalha de papel*. Florianópolis: Editora UFSC, 2009. ANDRADE, J. M. F. *História da fotorreportagem no Brasil*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2004. MARINGONI, G. *Ángelo Agostini: a imprensa ilustrada da corte à capital federal (1864-1910)*. São Paulo: Devir, 2001.

<sup>12</sup> 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.

como uma resposta necessária frente à invasão paraguaia. Tal situação começa a mudar após a derrota na batalha de Curupaiti, que custou a vida de cerca de quatro mil soldados do exército aliado, e do longo período estacionário que a sucedeu<sup>13</sup>. 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 revistas.

### **O ensino do desenho na formação militar**

Engenheiros militares e oficiais da Marinha foram os colaboradores mais frequentes das revistas ilustradas no que tange aos desenhos e às informações visuais enviados do teatro da guerra. Entre as 120 imagens creditadas ou remetidas do fronte, identificamos 26 colaboradores, dos quais apenas quatro são civis<sup>14</sup>. A recorrência da patente militar entre os autores das estampas publicadas pelos hebdomadários não é fruto do acaso e se explica pelas atribuições da função cumprida por esses oficiais na campanha e pela formação que possuíam para exercê-las.

No Brasil, a Academia Real Militar, fundada em 1811, era voltada a formar dois tipos de oficiais do exército: 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. 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 currículo. No caso dos oficiais de engenharia, que tinham uma formação de até 7 anos, o ensino do desenho merecia destaque (BUENO, 2011).

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. Como visto sobre a instrução dos engenheiros militares, aos

---

<sup>13</sup> No que concerne a dados e aspectos históricos da guerra, a presente análise se baseia sobretudo no livro: DORATIOTO, F. *Maldita Guerra*. São Paulo: Cia das Letras, 2002.

<sup>14</sup> Uma tabela detalhada sobre essas imagens pode ser vista na tese de doutorado da autora, supracitada.

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 hidrográfico (DONIN, 2014).

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 vistas (TRINCHÃO e SOUZA, 2006). Em todos esses casos, o desenho devia ser guiado pela exatidão, uma vez que seu fim era instrumental às ações militares. Como afirma Campos: “o único encanto do desenho militar, a sua única pretensão, as suas únicas qualidades, residem na clareza e facilidade de compreensão”. O desenho militar deve ser entendido como um instrumento voltado à educação do olhar, a serviço de um exercício intelectual que precede a ação (CAMPOS, 1908: 7-9). É nesse sentido que tal 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 e dos oficiais da Armada.

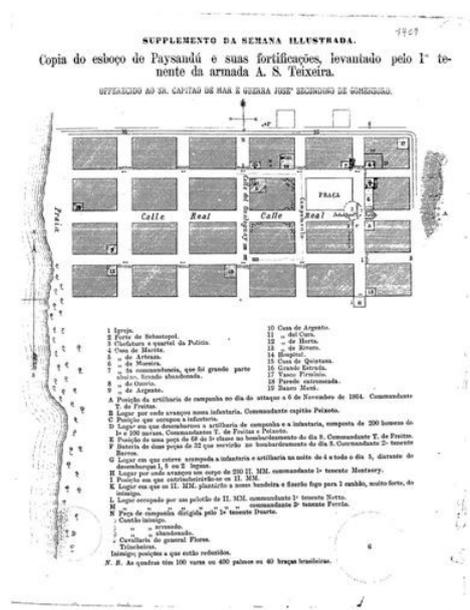
### **Das reuniões de comando às revistas ilustradas: os mapas como estampas da guerra**

Mapas, plantas e planos de batalhas conformam a maior parte do material iconográfico sobre a Guerra do Paraguai, reunidos em diferentes acervos e instituições de guarda. 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 artigo, mapas, plantas e planos de batalha somam 40% das imagens publicadas pela revista *A Vida Fluminense* e 28% pela *Semana Ilustrada*. A primeira imagem remetida do fronte publicada pela *Semana Ilustrada*, no dia 8 de janeiro de 1865, foi uma planta da cidade de Paissandu, distribuída na forma de

suplemento (Imagem 1). 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” (HARLEY & WOODWARD, 1987: xvi). A linguagem cartográfica, que ganhou *status* de ciência em meados do século XVIII, ainda que sua primeira expressão conhecida remonte ao 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 atender.



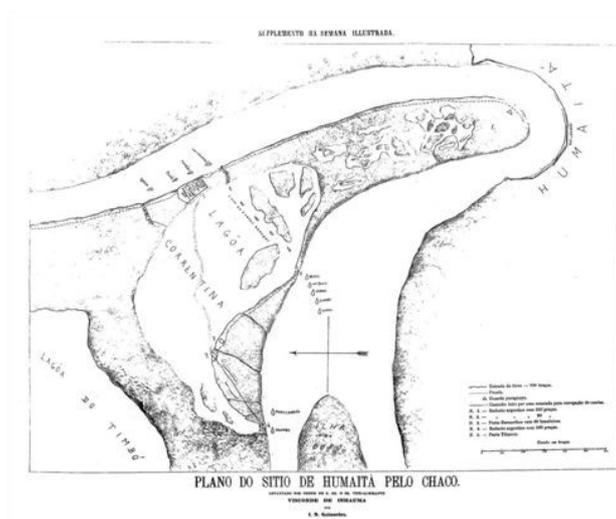
**Imagem 1: Cópia do esboço de Paysandú e suas fortificações levantado pelo 1º tenente da armada A. S. Teixeira (Suplemento *Semana Ilustrada*, n. 213, 8 de jan. 1865)**

As plantas e os esboços publicados pela imprensa ilustrada variaram no transcurso dos combates, ficando mais complexos conforme aumentava o nível de informação acumulado pelos comandos em chefe. Os mapas publicados como informações visuais enviadas do teatro da guerra pelas revistas ilustradas podem ser divididos em dois grupos, em função de seu conteúdo: plantas 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 as características físicas do Paraguai e das fortificações construídas para a guerra. (Vide Imagens 2 e 3)

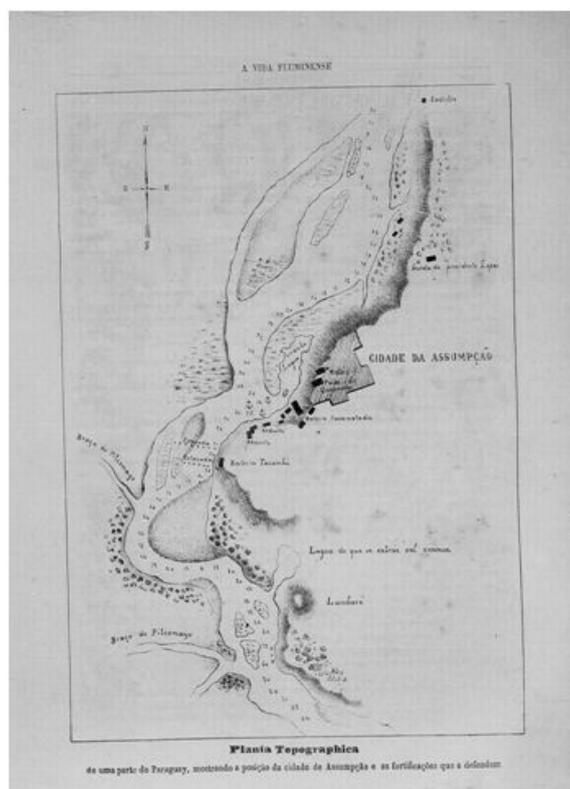
Além das plantas topográficas, também eram confeccionadas aquelas destinadas a informar sobre as movimentações de avanços das tropas ou de batalhas (Imagem 4). Nestas, os elementos da paisagem perdem importância em detrimento da ação militar que se pretende representar. Para isso, vale-se do recurso de diminuir a escala utilizada, aproximando-se do observador. O texto torna-se, nesse caso, indispensável à compreensão do que se pretende mostrar.

O uso do balão, ou globo aerostático, para fins de observação, era uma novidade recente na Guerra do Paraguai quando *A Vida Fluminense* publicou o suplemento intitulado “Vista geral do Theatro da Guerra”, em março de 1868. Não por acaso, na estampa creditada ao “aeronauta americano sr. James Allen” (Imagem 5), o balão aparece como um duplo: somos informados pela legenda de que é dele que nos emprestamos do ponto de vista pelo qual olhamos o vasto território paraguaio a voo de pássaro. Ao mesmo tempo, ele é visto também na cena. Olhando com atenção, 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. Esse observador representa, no desenho, o engenheiro militar que subia juntamente ao aeronauta com a responsabilidade de registrar a topografia e os movimentos das tropas inimigas.



**Imagem 2: Planta do Sítio de Humaitá pelo Chaco. Levantada por ordem do Visconde de Inhaúma por I. M. Guimarães (Suplemento *Semana Ilustrada*, ago. 1868)**

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, uma região de difícil avanço. 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 altura. 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 (DIAZ-DUHALDE, 2014: 38).



**Imagem 3: 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)**

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 por intermédio dos litógrafos. Essas imagens demonstravam o avanço das tropas, que eram, dessa forma, acompanhadas em sua odisseia pelos leitores das revistas ilustradas. E ofereciam aos seus observadores conhecer um pouco, a partir do que se podia imaginar muito, sobre o até então desconhecido território paraguaio. Da síntese geométrica que apresentou Paissandu, em janeiro de 1865, à vista alargada e detalhada do território paraguaio oferecida pelo voo de balão, em março de 1868, os leitores das revistas ilustradas acompanharam o deslocamento das tropas enquanto formavam um repertório visual muito próprio sobre o teatro da guerra e o perfil das ações militares.

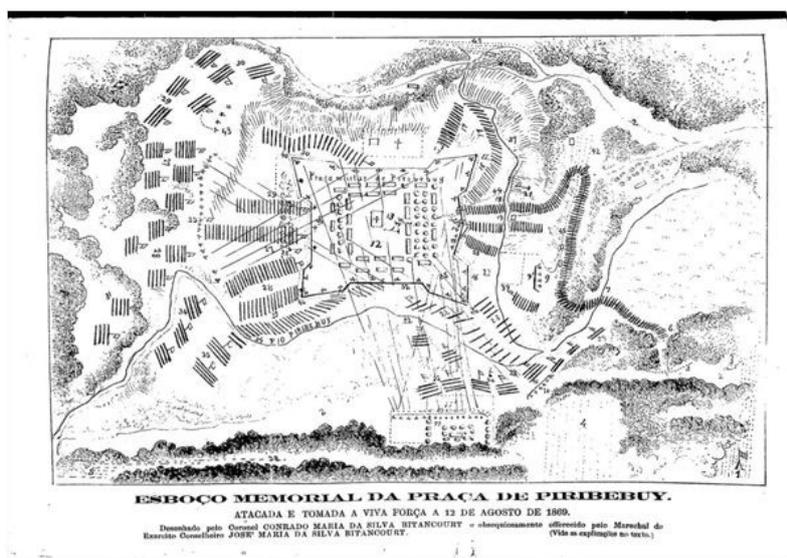
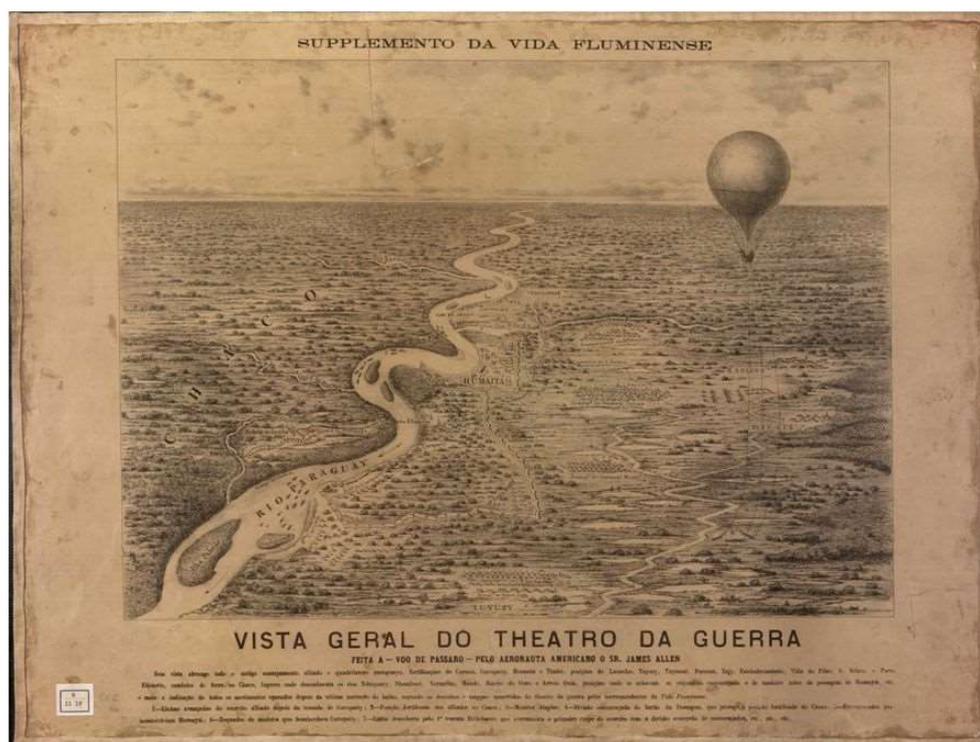


Imagem 4: “Esboço memorial da Praça de Piribebuy” (*Semana Ilustrada*, n. 463. 1869. p. 3704)



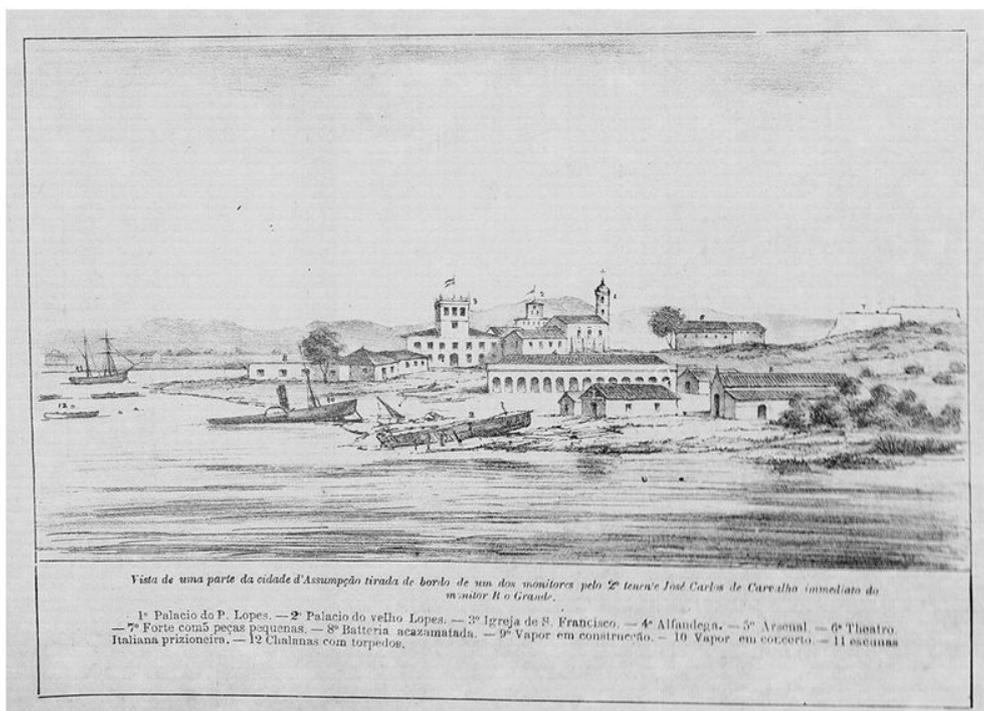
**Imagem 5: Vista geral do Theatro da Guerra. (James Allen. *A Vida Fluminense*, março 1868)**

### **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 público leitor afeito às belas artes, como é possível perceber na estampa intitulada “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” (Imagem 6), publicada pela *A Vida Fluminense*.

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 dessa estampa. Estão ali identificadas as construções e elementos 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

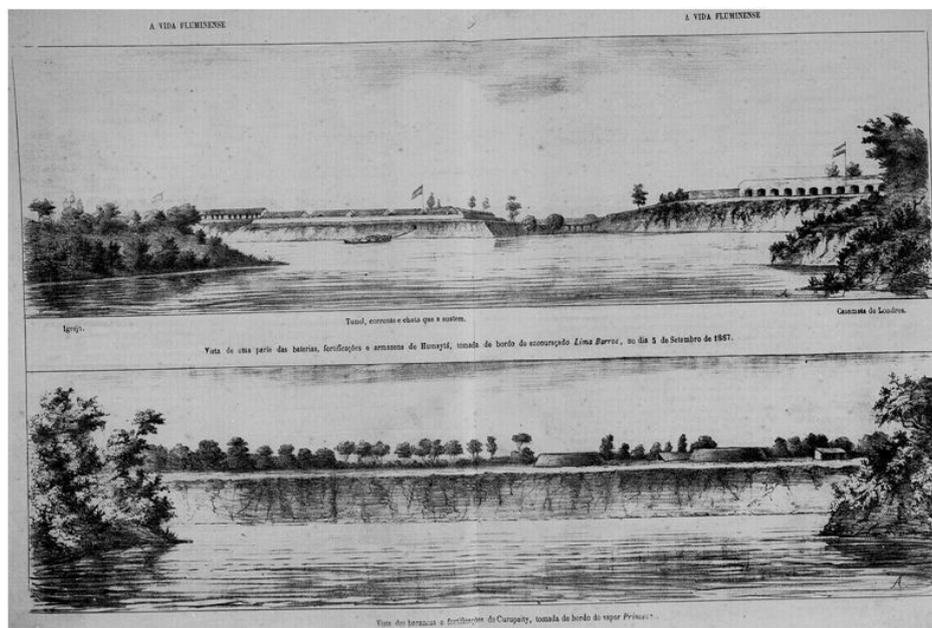
militares na geografia da capital paraguaia, a legenda altera a percepção sobre a imagem. Antes uma plácida paisagem tomada de um ponto do rio, Assunção apresenta-se agora como alvo.



**Imagem 6: 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)**

Mais interessantes que os mapas, ao menos do ponto de vista estético, as vistas não eram, ainda assim, feitas para agradar os leitores das revistas ilustradas. As vistas elaboradas pelos oficiais militares eram realizadas com fins de fornecer informações complementares aos mapas, a serviço da formulação de estratégias de ataque e de defesa. Essa função da vista de paisagem fica, talvez, mais clara na estampa “Vista de uma parte das baterias, fortificações e armazéns de Humaitá” publicada pela *A Vida Fluminense* (Imagem 7). Nessas vistas, mais uma vez o que está enquadrado são alvos estratégicos de duas fortificações paraguaias, Humaitá e Curupaiti, antes de serem tomadas pelos aliados. 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.



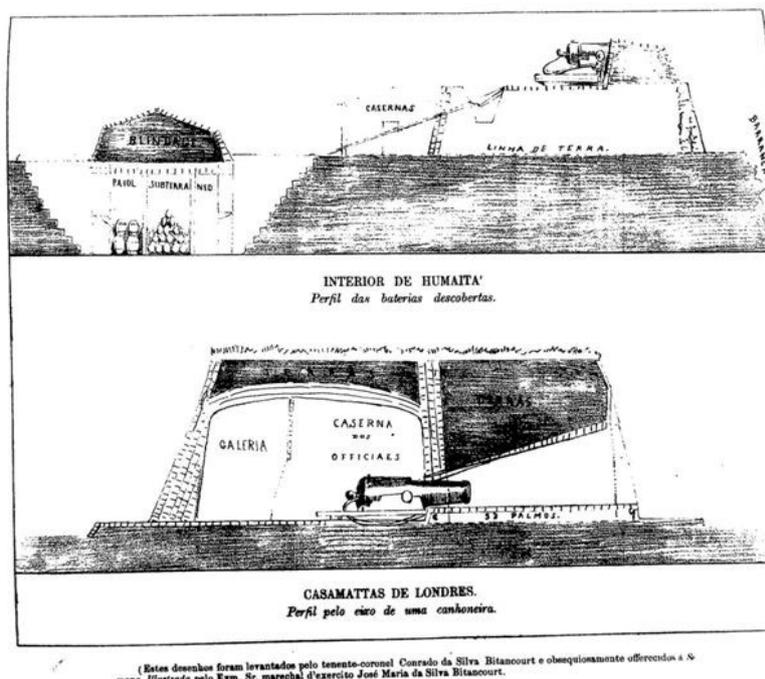
**Imagem 7: Vista de uma parte das baterias, fortificações e armazéns de Humaitá, tomada de bordo do encouraçado Lima Barros no dia 5 de setembro de 1867. Vista dos barrancos e fortificações de Curupaiti, tomada de bordo do vapor Princesa (*Vida Fluminense*, n. 12. 21 mar. 1868)**

A maior parte das vistas do Paraguai que conhecemos pelas revistas ilustradas foi feita a partir de navios, com o auxílio de instrumentos óticos, como lunetas ou binóculos. Do rio, observavam-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 a alvos ainda não conquistados, portanto, só acessíveis à distância, dos rios.

### **Desenhos técnicos: por dentro da artilharia inimiga**

Além dos mapas e vistas de paisagem, cabia ainda aos engenheiros militares o desenho técnico de plantas e armamentos. Vários desses registros viraram estampas das revistas ilustradas, como esse corte feito da “Casamata de Londres”, localizada no interior da Fortaleza de Humaitá (Imagem 8). Sob o olhar e pela pena dos engenheiros, 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 apresentado daquele sítio.



**Imagem 8: 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”, já 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, 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 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 ao público da corte.

### **A esquadra em cena: a Batalha do Riachuelo vista pelo óculo de alcance**

A Armada Imperial Brasileira cumpriu um papel determinante na guerra contra o Paraguai, dada as características topográficas daquele país e a natureza da contenda, centrada na disputa pela livre navegação na região fronteira do rio Paraguai. A Batalha Naval do Riachuelo foi um dos mais importantes confrontos da Guerra do Paraguai. Os diversos episódios que compõem a batalha foram celebrados por meses nas páginas *Semana Ilustrada*, por meio de uma série de estampas impressas sob o título de “Episódios do dia 11 de junho de 1865”.

Dois desses desenhos levam a assinatura de Manoel Augusto de Castro Menezes, 2º tenente da canhoneira Araguari (Imagens 9 e 10). Neles, Castro Menezes projeta à frente a sua nave, a partir de um ponto de vista imaginado, portanto, colocando-se assim duplamente na cena: representado pelo navio que opera e pela assinatura, juntamente à qual assinala “des. do nat.”, abreviação para “desenhado do natural”, que lhe dá a autoridade de testemunha ocular dos fatos apresentados.

Enquanto Castro Menezes centra o registro na ação da própria canhoneira Araguari, os desenhos de Antônio Luiz von Hoonholtz, comandante em chefe do mesmo navio, nos oferecem uma perspectiva vista a partir dela (Imagens 11 e 12).

A imagem 11, que indica na legenda a autoria de Hoonholtz, se parece bastante com aquelas de Castro Menezes. A cena representada é a do momento que antecede a ação a referida na legenda. O navio paraguaio será posto a pique por obra do brasileiro Ipiranga, em uma ofensiva realizada na fase final da batalha do Riachuelo. 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 conferia 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 que de uma cena de guerra.

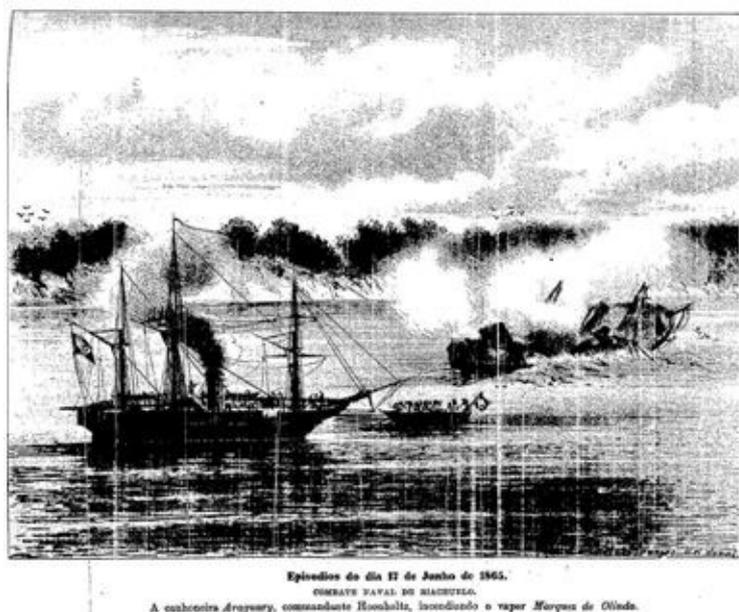


Imagem 9: Episódios do dia 11 de junho de 1865 (M. A. de Castro Menezes. *Semana Ilustrada*, n. 248, 10 set. 1865. P. 1980)

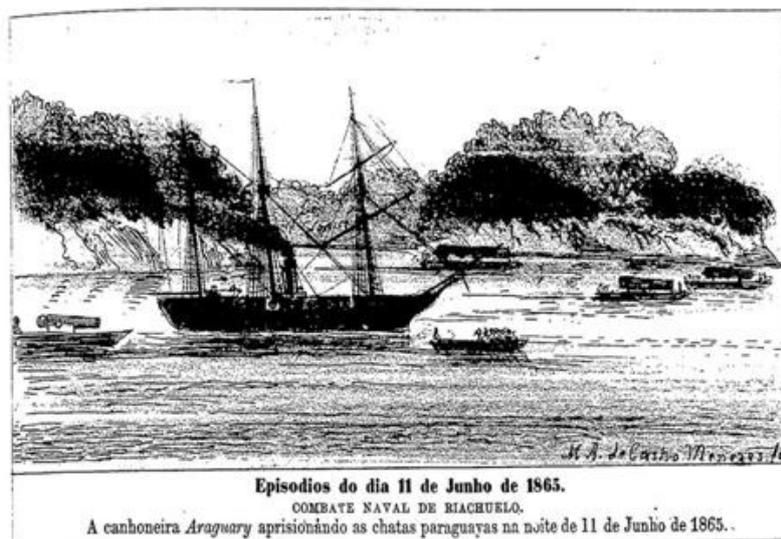


Imagem 10: Episódios do dia 11 de junho de 1865 (M. A. de Castro Menezes. *Semana Ilustrada* n. 250, 24 set. 1865. P. 1996)

A imagem 12 é a mais dramática entre as quatro aqui apresentadas, o que se demonstra desde o terço de água em primeiro plano, que aparece ondulado e em

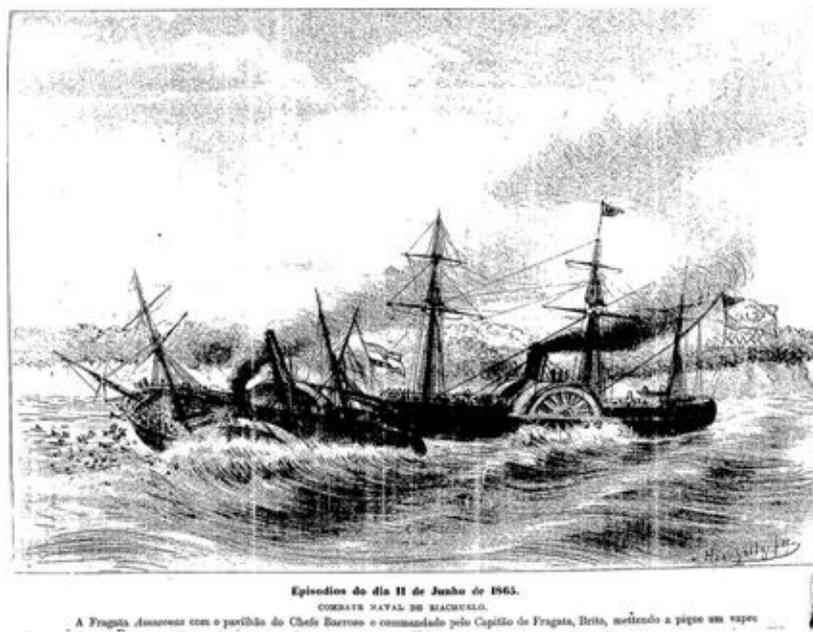
movimento. De uma perspectiva mais aproximada, pela primeira vez podemos notar pessoas sobre os navios. Dessa escala, ainda que de forma diminuta, veem-se homens caindo ao mar desde a proa do navio paraguaio, que aderna à esquerda, na iminência do naufrágio. Na fragata Amazonas, em que se encontra embarcado 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” (HOONHOLTZ, 1865: 155). 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.



Episódio do dia 11 de Junho de 1865.  
 COMBATE NAVAL DE MACHUELLO.  
 O vapor Ypiranga, commandante Alvaro de Carvalho, batendo o vapor de guerra paraguayo — Solís.  
 (A hora da tarde).  
 (Desenhado por Antonio Luiz von Hoonholtz, Commandante da *Argosy*).

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

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



**Imagem 12: Episódio do dia 11 de junho de 1865 (Antônio Luiz von Hoonholtz. *Semana Ilustrada* n. 249, 17 set. 1865. P. 1991)**

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 pisar no palco, vou te explicar o que vi” (HOONHOLTZ, 1865: 27). O uso dos instrumentos óticos, a exemplo do óculo que afirma empunhar, é ressaltado por Hoonholtz o tempo todo em suas memórias. Era através das lentes de óculo de alcance, de lunetas e binóculos que a tripulação de um navio via a guerra.

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” (HOONHOLTZ, 1865: 83).

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.

### **A corte informada pela perspectiva militar**

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 *A Vida Fluminense*, buscou-se noticiar fatos da atualidade por meio 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.

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” (ANDERSON, 2013: 67).

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, como buscamos apresentar aqui em alguns poucos exemplos. Essa 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 por meio de mapas, vistas, desenhos técnicos e registros de 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. Tal ausência 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 das revistas recorriam às regras e convenções das ditas Belas Artes para realiza-las, resultando em registros bastante distintos dos analisados acima.

Sendo a única revista a cobrir o conflito desde seu início, em 1865, a *Semana Ilustrada* passou a ter n' *A 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 Andrade (ANDRADE, 2011: 456-468), 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 *A 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 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 dela (*A Vida Fluminense*, n. 11. 14 de março de 1868, p. 124)

Acusam-se de “fantasia” as estampas que não eram fruto de “documentos oficiais”. Em sua defesa, a *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 exército, 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 público 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. (*Semana Ilustrada*, n. 378. 8 de março de 1868, p. 3018.)

Fleius 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 “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, fantasias criadas pelos ilustradores da corte, que resultariam em estampas inexatas, afastadas da verdade dos fatos. Juntamente a esses conceitos, é importante percebermos 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 suas expressões, se dava em outros parâmetros, precedentes. 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 olhar (GOMBRICH, 2007: 3-25), é o tema do século XIX, por excelência, quando uma confiança nova é dada à visão como instrumento de conhecimento e de ciência (AUMONT, 2004: 51). 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 no oitocentos (CRARY, 1992: 57).

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<sup>15</sup>. 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 por meio da composição sintética, do ordenamento artificial, muitas vezes em referência a eventos ocorridos com grande distância temporal. Esse tipo de pintura era o exato oposto da visão fragmentada e despersonalizada que emergia da sintaxe pictórica moderna.

As guerras ocorridas nesse período (Guerras Mexicano-Americana, da Crimeia, Civil Americana, do Paraguai, Franco Prussiana), quando 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” (FABRIS, 2002: 31). Daí a importância dada à condição de testemunha ocular dos acontecimentos, requisito primeiro do que se buscava afirmar como verdade dos fatos.

Em meio a esse caldo de significados ocorreu a cobertura da Guerra do Paraguai pela imprensa ilustrada brasileira. Sem modelos consolidados a seguir, na busca de apresentar a guerra imgeticamente não a partir de convenções artísticas, mas fundamentada em dados gráficos objetivos, portadores do “real”, livre de “imaginação”, as revistas adotaram o uso quase exclusivo de desenhos realizados por militares, resultando em uma cobertura bastante peculiar em comparação a outras experiências

---

<sup>15</sup> Sobre pinturas históricas retratando cenas de batalha realizadas no Brasil no século 19, recomendamos a leitura de: STUMPF, L. *Fragments de guerra: imagens e visualidades da guerra contra o Paraguai*. FFLCH/USP, 2019 (Tese); STUMPF, L.; SCHWARCZ, L. LIMA, C. *A Batalha do Avaí: a beleza da barbárie*. Rio de Janeiro: Ed. Sextante, 2013; COLI, J. *Como estudar a arte brasileira do século XIX?* São Paulo: Ed. Senac, 2005; TORAL, A. *Imagens em desordem*. São Paulo: Humanitas, 2001.

próximas. Mais que provir de remetentes e autores de patente militar, os desenhos eram, em sua grande maioria, de natureza técnica, voltados inicialmente ao uso prático da ação em campanha, como buscamos demonstrar na análise breve sobre as imagens reproduzidas pelas revistas.

Lembre-mo-nos da definição do desenho militar apresentada por Campos, cuja “única pretensão, as melhores qualidades, residem na clareza e na facilidade de compreensão”. 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 mídia (GALASSI, 1981: 17). Quando era “desenhada”, a ação era necessariamente acompanhada da qualidade “do natural”.

A cobertura da Guerra Civil Americana foi o primeiro evento bélico a contar com uma ampla cobertura da imprensa ilustrada e é muito provável que ela tenha inspirado o empreendimento dos editores no Rio de Janeiro. O desenvolvimento da indústria gráfica nos Estados Unidos quando a guerra eclodiu era bastante mais avançado que no Brasil no mesmo período, de forma que não há comparação possível quanto aos números alcançados por uma e outra cobertura. Lá, ao menos três jornais com sede em Nova Iorque, apoiadores do exército da União, enviaram correspondentes de ilustração para o fronte, chamados de “*Special Artists*”.<sup>16</sup>

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.

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 comparação demorada. O que nos interessa

---

<sup>16</sup> Frank Leslie's *Illustrated News Paper* (1855-1922), *Harpers Weekly* (1857 -1916), e *New York Illustrated News* (1859 -1864) 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.

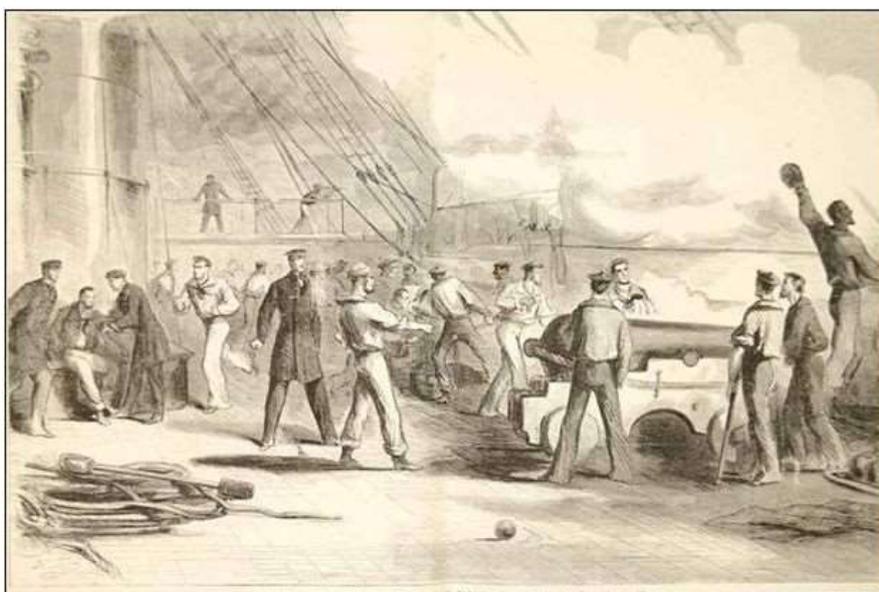
destacar é como a mesma condição de testemunha ocular ganhou formas completamente distintas a partir da mudança do perfil – e do ponto de vista – de quem empresta o olhar ao observador das imagens. Um dado que dá concretude a tal diferença é a quantidade de mapas que aparecem estampados nas revistas. Aqui, como já comentamos, os mapas e plantas representaram 40% das imagens enviadas do fronte publicadas pela *A 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* (CAMPBELL, 1961: 108).

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 conflito (SEAMAN, 2009: 7). Sua visão externa, que desnaturaliza os acontecimentos bélicos, aparece nas ilustrações, como nos exemplos abaixo.

Na estampa do *New York Illustrated* (imagem 13), 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. Bastante diferente da estampa publicada na *Semana Ilustrada* (imagem 11), que 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.

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, por meio das ilustrações, na avaliação da opinião pública sobre determinados eventos. Em um dos aspectos mais conhecidos, as gravuras que

apresentavam os negros libertos atuando como soldados propiciaram uma mudança de atitude e percepção da população do norte em relação aos libertos 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” (BROWNLEE, et. al, 2013).



**Imagem 13: US Pawnee Sloop-of-war deck gun. From a sckech by A. Waud (*New York Illustrated News*. 1861. New York Historical Society, Print Room)**

A cobertura visual da Guerra do Paraguai, realizada a partir dos desenhos militares, não seria capaz de gerar nenhuma reação semelhante. A prevalência dos mapas, vistas, desenhos técnicos, registros de ação da esquadra, tirou as pessoas da cena, suprimiu o homem do foco. Os soldados foram apagados nesse registro dada a natureza técnica das imagens publicadas<sup>17</sup>.

Mesmo nas imagens satíricas e alegóricas, que não analisamos aqui, os soldados, quando representados, aparecem antes ou depois da guerra, mais que durante seu desenrolar, no que poderia demonstrar seu heroísmo. O evento apresentado por meio de

<sup>17</sup> 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 pela, além da falta de interesse e acesso aos meios editoriais, alta taxa de analfabetos que compunham as fileiras do exército. CARVALHO, J. M. *Forças armadas e política no Brasil*. Rio de Janeiro: Zahar, 2005. pp. 183-186.

mapas, vistas de alvos e cenas navais escondeu os soldados brasileiros, em sua maioria pardos, negros, pobres; as condições precárias vividas nos acampamentos; as mortes inerentes ao conflito e aquelas provocadas por epidemias. 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 pela guerra.

O esforço por retirar o caráter subjetivo das imagens para que fossem o mais próximo possível de um registro “do natural” resultou em uma hegemonia do uso de desenhos técnicos militares transpostos a estampas de revistas ilustradas. A opção por uma cobertura baseada na autoridade de testemunhas oculares, sem que houvesse no Brasil o emprego de profissionais civis para tal fim, sanitizou a cobertura da guerra, ainda que não de maneira intencional.

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. 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” (AUDIBERT, 1990). Galassi sintetiza o problema da perspectiva na pintura a partir de três escolhas operadas pelo artista: o momento que deseja representar, 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 passividade (GALASSI, 1981: 16).

Ao mesmo tempo em que os mapas enviados do fronte 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. Dessa forma, os desenhos técnicos militares usados como estampas cumpriram uma função ambivalente de aproximar e distanciar aqueles acontecimentos da corte. Transpostos, sem mediação, das mesas das reuniões de comando

às páginas das revistas ilustradas, ganhavam outros contornos e significados diante de um público leigo<sup>18</sup>.

Dessa forma, nas páginas das revistas ilustradas, a expressão “teatro da guerra” teve a sua melhor tradução. Entre uma crítica e outra sobre as companhias líricas que se apresentavam no Alcazar<sup>19</sup>, a cobertura visual da guerra, vista por meio dos desenhos técnicos militares, proporcionou aos leitores da corte o lugar de espectadores passivos de um evento distante.

Por fim, uma última questão que merece destaque, é perceber quem foram os militares responsáveis por fornecer o material visual publicado pelas revistas ilustradas. Como buscamos demonstrar, os desenhos que ilustraram as atividades da guerra foram, majoritariamente, fruto da lavra de engenheiros do exército 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.

---

<sup>18</sup> Não estamos, com isso, sugerindo a passividade dos espectadores diante das imagens publicadas sobre o evento. Há um debate teórico consolidado sobre a questão da recepção de texto e imagens que enfatizam a multiplicidade das leituras a partir da ênfase nas práticas culturais. Sobre isso, conferir CERTAU, Michel (1994). CHARTIER, Roger (2004). BOURDIEU, Pierre (2001).

<sup>19</sup> 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.

### Referências Bibliográficas

- ANDERSON, B. *Comunidades imaginadas*. São Paulo: Cia da Letras, 2013.
- ANDRADE, J. M. F. *História da fotorreportagem no Brasil*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2004.
- \_\_\_\_\_. *A Semana Ilustrada e a Guerra do Paraguai*. Tese (doutorado): IFCH/UFRJ, 2011.
- AUDIBERT, G. *La perspective cavalière*. Paris: APMEP, 1990.]
- AUMONT, J. *O olho interminável*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas linguísticas*. São Paulo: EDUSP, 1996.
- BROWNLEE, P., et all. *Home front: daily life in the Civil War North*. Chicago: University of Chicago Press, 2013.
- BUENO, B. P. S. *Desenho e desígnio: o Brasil dos engenheiros militares (1500-1822)*. São Paulo: Edusp, 2011.
- CAMPBELL, W. P. *The Civil War: A centennial exhibition of eyewitness drawings*. Washington: National Art Gallery, 1961.
- CAMPOS, A. M. *O desenho panorâmico militar*. Coimbra: França Amado editor, 1908
- CARDOSO, R. *Impresso no Brasil, 1808-1930*. Rio de Janeiro: Verso Brasil, 2009.
- CRARY, J. *Techniques of the observer*. Cambridge: MIT Press, 1992.
- DIAZ-DUHALDE, S. El globo aerostático y la máquina de mirar. Cultura visual y guerra en el siglo XIX paraguayo. In: *Decimonónica*. Vol. 11, num. 2, 2014.
- DONIN, L. A. *Academia de marinha: normatização da formação militar naval no período de construção do Estado Imperial Brasileiro*. Dissertação (Mestrado). Niterói: PPGH/UFF, 2014.
- DORATIOTO, F. *Maldita Guerra*. São Paulo: Cia das Letras, 2002.
- FABRIS, A. “Uma outra história da arte?”. In: *Locus Revista de História*. Juiz de Fora: v. 8, n. 2 (2002).
- GALASSI, P. *Before photography*. Nova Iorque: Moma, 1981
- GOMBRICH, E. *Arte e ilusão*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- HARLEY, J. B. & WOODWARD, D. *The history of cartography*. Vol. I. Chicago: The University of Chicago Press, 1987.
- HARLEY, B. « Mapas, saber e poder », *Confins* [Online], 5 | 2009, posto on-line no dia 24 abril 2009, consultado em 30 de agosto 2017.

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

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

PENHOS, M. *A vuelo de pájaro*. (Catálogo de exposição). Buenos Aires: RO Galeria de Arte, 2008.

RISLEY, F. *Civil War Journalism*. Santa Barbara: Praeger, 2012.

SEAMAN, N. “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.

STUMPF, Lúcia K. *Fragmentos de guerra: imagens e visualidades da guerra contra o Paraguai*. FFLCH/USP, (Tese de doutorado), 2019.

THOMPSON, W. F. *The images of war*. Nova Iorque: Thomar Yoseloff Publisher, 1959.

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

TRINCHÃO, G. e SOUZA, A. W. O desenho na formação de lentes engenheiros militares portugueses e brasileiros. *Anais do IV Congresso Brasileiro de História da Educação*, 2006.