

AMBIGÜIDADES DA DESORDEM

Ricardo Salles*

TORAL, André. *Imagens em desordem. A iconografia da Guerra do Paraguai (1864-1870)*. São Paulo, Humanitas/FFLCH/USP, 2001, 216 p.

Em seu clássico estudo *Nações e nacionalismos*, Eric Hobsbawm salientou, entre os critérios decisivos para que um povo pudesse ser considerado uma nação no século XIX, além de uma associação estável com um Estado e uma elite cultural estabelecida, a necessidade de demonstrar uma “provada capacidade para a conquista”. Essa capacidade de conquista tinha, obviamente, que ser realizada de fato, através da guerra e da vitória. Mas tinha também que ser vivida da forma a mais positiva possível, dentro das circunstâncias de um conflito armado a cobrar seu tributo de sangue e sofrimento, pelo povo-nação.

Por isso, as guerras do século XIX – e ainda mais as que se seguiram – foram travadas também na imaginação, através dos relatos e da cobertura na imprensa semanal e mesmo diária e, principalmente, das imagens, as mais realistas possíveis em sua captação e reprodução.

Foi, resumidamente, isso que se deu com o Império do Brasil quando, a partir de uma política externa agressiva e intervencionista contra o Uruguai, acabou por se envolver numa guerra contra o Paraguai, a mais longa, sangrenta e mais repleta de conseqüências de nossa história.

Imagens em desordem. A iconografia da Guerra do Paraguai (1864-1870), de André Toral, nos fala desse processo complexo, envolvendo a representação visual do conflito. Representação imagética que, como nos lembra o autor em sua “Introdução”, fala mais diretamente aos sentidos. Aos nossos e aos dos contemporâneos da Nação em guerra.

O primeiro mérito do livro é o se somar à literatura histórica mais recente, que tem desmistificado determinados significados da Guerra do Paraguai, atraentes, porém de difícil comprovação pela pesquisa histórica, tais como o dedo do imperialismo inglês, oculto atrás

das ações de Brasil e Argentina, e o propalado “progressismo” do regime de Solano López, por exemplo. Assim, um primeiro capítulo situa o leitor, de forma sintética, a respeito das origens do conflito, ligadas à afirmação dos recém-formados Estados nacionais da região.

Mas esse não é seu objetivo e sim o de compreender o significado social do rico manancial de imagens sobre a guerra, produzido durante o conflito e no imediato pós-guerra nos países envolvidos. Para isso, ele faz um amplo levantamento do que foi feito, em termos de ilustrações impressas, pintura, fotografia, desenho e litografia sobre a guerra, em Brasil, Argentina, Paraguai e Uruguai nesse período.

E esse é o principal mérito do livro de André Toral. Desfilam por suas páginas a imprensa ilustrada, normalmente de periodicidade semanal, que dava notícias da linha de frente e trazia imagens do conflito em litografias, muitas das quais reproduziam fotografias colhidas no local. Desfilam fotos com retratos de soldados, oficiais e até prisioneiros, em formato *carte-de-visite*. Ou ainda as poucas e impressionantes fotografias que, fugindo à preferência da época pelo retrato e superando barreiras técnicas que limitavam a captação das imagens em movimento ou mais instantâneas, visavam à reprodução realista das ações de guerra. Fosse isso em montes de cadáveres de soldados ou no corpo dilacerado dos meninos combatentes paraguaios, fosse na imagem do coronel uruguaio Palleja sendo conduzido morto em uma maca pelos soldados negros do batalhão Florida. Tais fotos circulavam avulsas e em álbuns, produzidos artesanalmente para a venda, como *La guerra contra el Paraguay*, lançado pela casa fotográfica uruguaia Bate y C^a. W. ou feitos manualmente para serem guardados como recordações ou para serem presenteados, às vezes, a pessoas importantes, como era comum no mercado de imagens fotográficas da época em toda a região platina.

Segundo o autor, a imprensa hebdomadária ilustrada, em seu afã de trazer as notícias da guerra para o cotidiano de seus leitores, e as fotografias, que davam uma feição mais humana, realista e próxima daqueles que combatiam e morriam – inclusive dos próprios inimigos –, teriam contribuído para que se difundisse um sentimento contrário, reticente e até mesmo um certo cansaço humanitário em relação à guerra junto à opinião pública. Suas imagens contrastariam com aquelas realizadas pela pintura acadêmica, de cunho oficial e patrocinada pelo Estado para o enaltecimento de sua política.

Se tais imagens, pelas próprias características de sua produção e circulação, escapavam do controle do Estado, e muitas vezes de seus próprios autores, a tese de sua contraposição direta à pintura oficial e de seus efeitos para que crescesse uma oposição à guerra, principalmente de cunho humanitário, junto à opinião pública nos parece um pouco exagerada. Atendo-nos ao caso brasileiro, que é o foco principal de Toral, cabe salientar o caráter muito limitado e dependente do Estado de tal opinião pública. Por sua vez, boa parte da

imprensa ilustrada – e esse era o caso de seu principal veículo, *A Semana Illustrada*, de Henrique Fleiuss – buscava os favores ou, ao menos, a boa vontade do governo. O próprio autor admite que, após um período intermediário de críticas à condução das operações, principalmente quanto a sua morosidade, e ao real interesse do Brasil em seguir com o esforço de guerra, que havia dado lugar ao entusiasmo patriótico inicial, a retomada das vitórias e o triunfo final foram saudados positivamente por essa imprensa.

É certo que o custo social do conflito foi elevadíssimo para o Brasil e isso acabou por se refletir na imprensa. É menos evidente, contudo, que isso também tenha se refletido tão intensa e diretamente nas imagens fotográficas, tanto em sua composição estética quanto em sua circulação, ainda muito restrita, no mercado e junto à sociedade de uma maneira geral. Não é por acaso que os retratos e os enquadramentos estáticos tenham prevalecido de forma quase absoluta nas fotografias, mesmo depois das experiências mais “instantâneas” e realistas dos fotógrafos norte-americanos na cobertura da Guerra da Secessão. O caso do fotógrafo uruguaio Esteban Garcia, da Bate y C^a. W. de Montevidéu, com suas fotos de trincheiras, cenas de acampamento, montes de cadáveres, baterias de canhões em ação, é excepcional. A grande maioria das fotografias obedecia a uma estética tradicional.

Por outro lado, o pintor e veterano de guerra argentino Cândido López, com seus enquadramentos aéreos e panorâmicos e suas cruas cenas de batalha, assim como suas imagens mais prosaicas de acampamentos e marchas, que se distanciam das grandes pinturas clássicas de batalha de Vitor Meireles e Pedro Américo, encomendadas pelo Estado imperial, não deixou de buscar e obter o apoio do governo de seu país para seu trabalho. O caso de Domingos T. Ramos, ex-escravo liberto e também combatente do Paraguai, que Toral nos traz, é também exemplar de uma certa ambigüidade e complexidade que marcam as relações entre a sensibilidade da sociedade diante da guerra e a retórica patriótica patrocinada pelo Estado. Uma única de suas pinturas sobre a guerra sobreviveu, depois que, na década de 1930, um administrador europeu dos bens da família de seus antigos donos resolveu incinerá-las por considerá-las sem valor artístico. Sua pintura a óleo sobre zinco, de 1908, *O cabo Chico Diabo do diabo do Chico deu cabo*, retratando a morte de López, denota um certo “primitivismo”, que contrasta vivamente com as grandes telas acadêmicas, mas não deixa de exprimir um orgulho patriótico, expresso no garbo das tropas imperiais alinhadas ao fundo, que carregam o pavilhão nacional. Esse é também o caso de uma gravura realizada por um artista “popular” (seria o próprio Domingos?) que encontramos na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, *Queda do Lopes. Captura do mesmo*. Trata-se de uma representação absolutamente alinhada com a retórica imperial em seu conteúdo, já que louva a ação civilizatória e libertadora do Império brasileiro no Paraguai, ainda que “popular” em sua forma.

Imagens em desordem sim, mas nem sempre de forma tão clara e retilínea. A ambigüidade seria a marca dessa desordem. Mas essa diferença, praticamente de ênfase, em relação à interpretação do autor sobre o significado da representação imagética da guerra produzida na época, está muitíssimo longe de lançar qualquer reparo de fundo a seu trabalho, pioneiro entre nós, de tratamento sistemático da iconografia da Guerra do Paraguai. A se lamentar somente o fato de que, certamente por razões editoriais, foram reproduzidas poucas imagens na edição. E mesmo essas são apresentadas em pequeno formato e em anexo, o que não corresponde à riqueza da pesquisa realizada, que transparece no texto.

Recebido em dezembro/2004; aprovado em maio/2005

Nota

* Professor do Departamento de Ciências Humanas da UERJ.