

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

-----

UNIVERSIDAD DE LA REPÚBLICA – FACULTAD DE  
HUMANIDADES Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN -  
URUGUAY

**O pincel é mais forte que a espada: a construção das  
identidades nacionais de Brasil e Uruguai na obra de Pedro  
Américo e Juan Manuel Blanes (1830-1889)**

Luciana Coelho Barbosa

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dra. Susana Bleil de Souza

Coorientadora: Prof.<sup>a</sup> Dra. Ana Frega Novales

Porto Alegre

2018

## LUCIANA COELHO BARBOSA

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Rio Grande do Sul e à Universidad de la República – Uruguay (cotutela de tese), como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutora em História, sob orientação da Prof.<sup>a</sup> Dra. Susana Bleil de Souza (Universidade Federal do Rio Grande do Sul) e coorientação da Prof.<sup>a</sup> Dra. Ana Frega Novales (Universidad de la República – Uruguay).

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dra. Susana Bleil de Souza

Coorientadora: Prof.<sup>a</sup> Dra. Ana Frega Novales

## LUCIANA COELHO BARBOSA

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Rio Grande do Sul e à Universidad de la República – Uruguay (cotutela de tese), como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutora em História.

### BANCA EXAMINADORA

Prof.<sup>a</sup> Dra. Susana Bleil de Souza – PPGH – UFRGS (orientadora)

Prof.<sup>a</sup> Dra. Ana Frega Novales – UDELAR (coorientadora)

Prof. Dr. Nicolás Duffau (UDELAR)

Prof. Dr. Fábio Kühn (PPGH – UFRGS)

Prof. Dr. José Augusto Costa Avancini (PPGAV – UFRGS)

Prof. Dr. João Paulo Garrido Pimenta (FFLCH – USP)

Porto Alegre

2018

CIP - Catalogação na Publicação

Barbosa, Luciana Coelho

O pincel é mais forte que a espada: a construção das identidades nacionais de Brasil e Uruguai na obra de Pedro Américo e Juan Manuel Blanes (1830-1889) / Luciana Coelho Barbosa. -- 2018.

396 f.

Orientadora: Susana Bleil de Souza.

Coorientadora: Ana Frega Novales.

Tese (Doutorado) -- Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História, Porto Alegre, BR-RS, 2018.

1. Juan Manuel Blanes . 2. Pedro Américo . 3. Identidades nacionais. 4. História . 5. Arte. I. de Souza, Susana Bleil, orient. II. Novales, Ana Frega, coorient. III. Título.

Elaborada pelo Sistema de Geração Automática de Ficha Catalográfica da UFRGS com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Ao meu pai, Rui, e à minha mãe, Diva.  
Aos professores da Rede Pública de Ensino de Goiás.

*Quadro nenhum está acabado,  
disse certo pintor;  
se pode sem fim continuá-lo,  
primeiro, ao além do quadro  
que, feito a partir de tal forma,  
tem na tela, oculta, uma porta  
que dá a um corredor  
que leva à outra e a muitas outras.*

***João Cabral de Melo Neto – A lição de pintura***

## AGRADECIMENTOS

Começar uma lista de agradecimentos é sempre uma tarefa difícil. Ao longo dos anos de pesquisa, foram muitas as pessoas que contribuíram para que o caminho fosse percorrido da melhor forma possível.

À Professora Dra. Susana Bleil de Souza, agradeço por ter acreditado no projeto e ter acompanhado a trajetória da pesquisa com orientações e incentivos fundamentais para a escrita da tese. À Professora Dra. Ana Frega Novales, agradeço por ter aceitado a proposta de trabalho em convênio de Cotutela, com a pesquisa já em andamento. Suas orientações e sugestões foram essenciais. Às duas, expresso aqui minha admiração pela excelência das aulas e pelo protagonismo como Historiadoras.

Aos professores que participaram da Banca de Qualificação, Professor Dr. Fábio Kühn e Professor Dr. José Augusto Costa Avancini, pelas críticas certeiras, considerações e sugestões generosas quando da etapa da qualificação e agora também na defesa.

Ao Professor Dr. João Paulo Pimenta, agradeço pela disponibilidade para a participação na Banca Examinadora. Mas agradeço também pela excelência do curso ministrado na Universidad de la República, pelas indicações bibliográficas e sugestões de caminhos na investigação.

Ao Professor Dr. Nicolás Duffau agradeço por aceitar prontamente fazer parte da Banca Examinadora.

Gostaria de agradecer também aos professores do Departamento de História da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, com os quais tive oportunidade de aprender, em especial, ao Professor Dr. Francisco Marshall pelas aulas ministradas no Instituto de Artes.

À Secretaria Estadual de Educação Cultura e Esporte do Estado de Goiás (SEDUCE), agradeço, apesar do sucateamento latente da Educação Pública no Brasil, pelo respeito ao meu direito à Licença para Aprimoramento Profissional, garantindo a dedicação integral à pesquisa.

A Marcos das Neves, José Eduardo Siqueira e Maria Abadia Silva, agradeço pelas novas oportunidades de trabalho na Superintendência de Patrimônio Histórico e Artístico (SPHA/SEDUCE).

Há que se mencionar também a importância da Bolsa Capes com duração de 18 meses que possibilitou a estadia em Montevideú, Rio de Janeiro e Petrópolis, fundamental para o levantamento de fontes, como correspondência dos pintores, periódicos, catálogos e obras raras não disponíveis on-line. Agradeço imensamente aos funcionários de todas as instituições visitadas.

Em Montevideú, além do acesso às fontes de pesquisa, devido ao convênio entre UFRGS e UDELAR, foi possível frequentar cursos e demais atividades disponibilizadas pelo Mestrado em Historia Rioplatense, nas quais pude contar com a contribuição dos professores, além da minha orientadora, Ariadna Islas (UDELAR), Ernesto Beretta (UDELAR), Gabriel Di Meglio (UBA), dentre outros.

Agradeço, portanto, à Universidade Federal do Rio Grande do Sul e à Universidad de la República pela oportunidade da realização do Doutorado em Convênio de Cotutela, em especial aos Programas de Pós-Graduação em História de cada instituição.

A Gabriel Peluffo Linari, diretor do Museo Blanes por vinte anos, agradeço imensamente por todas as informações, sugestões e disponibilidade. Também agradeço a Andrés Azpiroz, diretor do Museo Nacional, por todo apoio à investigação.

A Lia Ceron pela revisão rápida e precisa da tese.

Ao meu irmão Rui Jr. por toda a ajuda e por ser sempre o meu primeiro leitor. Sem você eu não teria conseguido.

A minha mãe, por todo amor e por sempre ter me incentivado a buscar caminhos de independência. Ao meu irmão Henrique pela amizade e apoio, à minha cunhada Karliene e aos amigos Clayton e Wesley pelos momentos compartilhados. Também agradeço ao meu Habib (papai), presente mesmo na ausência, por ter me ensinado que existe sempre a possibilidade de versões diferentes para uma mesma história.

A Rafael, meu amor, pelo apoio e por caminhar ao meu lado desde certa noite de outono em Goiás. Agradeço também à família dele por ter me recebido tão bem.



Aos meus queridos amigos de longa data de Goiânia, Anna Maria, Atílio, Eunice, Lidiane, Lídia, Manoel, Valdivan, Rafael, Carlos Augusto, Gildete e Roberta por terem me apoiado, cada um à sua maneira, durante todo esse tempo. É muito bom contar com vocês!

À Professora Dr.<sup>a</sup> Libertad Borges Bittencourt, minha orientadora na graduação e no mestrado, por ter sempre me estimulado a seguir. Ao Professor Dr. Jaime de Almeida (UnB) pela leitura atenta quando o projeto era ainda um esboço. Agradeço também a todos os professores do curso de História da Universidade Federal de Goiás.

Aos meus amigos “hasta siempre” Aline e Hernán pelos momentos compartilhados e por sempre terem me acolhido quando tive que cruzar o Rio da Prata.

Aos amigos que conheci por meio do PPG da UFRGS, Cléber, Carolina Sigüenza, Maíne, Jane, Franciele, Carolina Figueiredo, Pâmela, Bruno, Mateus e Santiago por todos os momentos compartilhados dentro e fora da Universidade.

Aos amigos e colegas da SPHA, em especial, Lucas, Solange, Renata, Keith, Natcha, Juliana, Amanda, Josélia e Rodrigo por todo apoio na reta final do trabalho e por tornarem o cotidiano instigante e leve.

Aos amigos Jônia e Enéias (e ao Dani) pela amizade pautada na crença de que uma sociedade mais justa é possível.

Minha estadia no Uruguai não teria sido a mesma não fosse o encontro com Luciana, Rocío, Letícia, Karina, Bea (e Morena, claro!), as melhores amigas que alguém poderia ter.

Agradeço também às minhas queridas amigas Faby e Mary pelo privilégio de conviver com elas e saber fortalecer os laços de amizade em meio à rotina da vida. Juntas transformamos uma casa em lar.

Impossível não registrar minha grande amizade e gratidão a Maria Júlia e Edilson no meu cotidiano em Montevideú e para além dele.

A Juan Maisonneuve, uma das pessoas mais generosas que conheci, por ter tornado a vida de uma estrangeira infinitamente mais fácil e por sempre me lembrar que “todo cambia a la esquina”.

Muito obrigada!

## RESUMO

### **O pincel é mais forte que a espada: a construção das identidades nacionais de Brasil e Uruguai na obra de Pedro Américo e Juan Manuel Blanes (1830-1889)**

A presente tese de doutorado tem como objetivo central analisar a construção das identidades nacionais de Brasil e Uruguai por meio das obras dos pintores Pedro Américo e Juan Manuel Blanes. A vinculação das identidades nacionais a perspectivas de cunho estético-político foi fundamental para a consolidação dos Estados Nacionais latino-americanos. Na segunda metade do século XIX, por meio da pintura histórica, os governos de Brasil e Uruguai tentavam forjar em imagens a memória nacional que assumia a missão de educar seus espectadores por meio de eventos exemplares do passado. Como pintores de História, Juan Manuel Blanes e Pedro Américo buscavam, mesmo considerando que a liberdade artística deveria ser respeitada, atuar em consonância com determinados projetos políticos. Nesse sentido, pode-se inferir que a análise da trajetória dos pintores contribui para a compreensão da formação da memória institucional em seus respectivos países.

Palavras-chave: Pedro Américo; Juan Manuel Blanes; identidade nacional; pintura; arte; política; Brasil; Uruguai.

## ABSTRACT

### **The brush is stronger than the sword: the construction of national identities in the work of Pedro Américo and Juan Manuel Blanes (1830-1889)**

The present thesis aims to analyze the construction of the national identities of Brazil and Uruguay through the works of the painters Pedro Américo and Juan Manuel Blanes. The linkage of national identities to aesthetic-political perspectives was fundamental for the consolidation of the Latin American National States. Therefore, through historical painting, in the second half of the XIX century the governments of Brazil and Uruguay tried to forge into images the national memory that assumed the mission of educating its spectators through exemplary events of the past. As painters of History, Juan Manuel Blanes and Pedro Américo sought, although still considering that artistic freedom should be respected, to act in accordance with certain political projects. In this sense, it can be inferred that the analysis of the trajectory of the painters contributes to the understanding of the formation of the institutional memory in their respective countries.

Keywords: Pedro Américo; Juan Manuel Blanes; national identity; painting; art; policy; Brazil; Uruguay.

## RESUMEN

### **El pincel es más fuerte que la espada: la construcción de las identidades nacionales de Brasil e Uruguay en la obra de Pedro Américo y Juan Manuel Blanes (1830-1889)**

La presente tesis de doctorado tiene como objetivo central analizar la construcción de las identidades nacionales de Brasil y Uruguay por medio de las obras de los pintores Pedro Américo y Juan Manuel Blanes. La vinculación de las identidades nacionales a perspectivas de carácter estético-político ha sido fundamental para la consolidación de los Estados Nacionales latinoamericanos. En la segunda mitad del siglo XIX, por medio de la pintura histórica, los gobiernos de Brasil y Uruguay intentaban forjar en imágenes la memoria nacional que asumía la misión de educar a sus espectadores por medio de eventos ejemplares del pasado. Como pintores de Historia, Juan Manuel Blanes y Pedro Américo buscaban, aun considerando que la libertad artística debía ser respetada, actuar en consonancia con determinados proyectos políticos. En ese sentido, se puede inferir que el análisis de la trayectoria de los pintores contribuye a la comprensión de la formación de la memoria institucional en sus respectivos países.

Palabras claves: Pedro Américo; Juan Manuel Blanes; identidad nacional; pintura; arte; política; Brasil; Uruguay.

## SUMÁRIO

### INTRODUÇÃO | 22

### CAPÍTULO 1 | 42

#### Entre a escrita e a pintura: “imaginando” a pátria no século XIX

1. As vozes da história: uma narrativa para as novas nações .....	45
1.1 Arte a serviço da história: o Estado como inspiração artística .....	53
1.2 Academias na América Latina .....	59
1.3 A consolidação de um campo artístico no Brasil e no Uruguai .....	61
1.4 Juan Manuel Blanes e Pedro Américo: duas trajetórias entre a arte e o poder político .....	70
1.4.1 A volta da Europa e a ascensão como “destino” .....	77
1.4.2 A produção artística de Juan Manuel Blanes no “espaço americano” .....	82
1.5 Índios, <i>gauchos</i> e civilização: o entrelaçamento entre telas e textos .....	88

### CAPÍTULO 2 | 103

#### Uma batalha de imagens: a afirmação nacional de Brasil e Uruguai na guerra da Tríplice Aliança contra o Paraguai

2.1 Uma Guerra: várias histórias .....	105
2.1.1 Revisionismo como reação .....	112
2.1.2 O revisionismo de esquerda .....	119
2.2 Projetos nacionais e a guerra no Prata .....	124
2.2.1 O “desconhecido” Paraguai .....	124
2.2.2 Entre dois poderosos vizinhos: o Uruguai durante o governo de Bernardo Prudencio Berro (1860-1864) .....	128
2.2.3 A revolução de Venancio Flores (1863-1865) .....	133
2.3 Imagens em guerra .....	137
2.3.1 A “invasão” das imagens .....	137

2.3.2 Pintores em ação no Brasil .....	148
2.4 Blanes, um pintor contra a guerra? .....	166
2.5 Batalha do Avaí: desencontros entre a civilização e a barbárie.....	184
2.5.1 Soldados do <i>front</i> e soldados da arte.....	191
2.5.2 O dilema da escravidão na guerra.....	199
2.5.3 O soldado número 33.....	209
2.6 Resistência, luto e passividade. Visões sobre a totalidade da Guerra .....	212
2.6.1 As mulheres da guerra por Juan Manuel Blanes e Pedro Américo .....	218
2.7 Outras leituras da guerra: algumas considerações .....	235

### **CAPÍTULO 3 | 250**

#### **A força da imagem: a estetização da história nos quadros *O Grito do Ipiranga* e *El Juramento de los 33 orientales***

3.1 As interpretações do passado. Algumas questões sobre o Estado Moderno .....	255
3.1.1 A trama das independências de Brasil e Uruguai ou algumas versões historiográficas .....	258
3.1.2 Independência e opinião pública: a importância da imprensa .....	266
3.2 Um dia para celebrar a independência .....	272
3.3 A monumentalização da Independência .....	284
3.4 Ler a História e o quadro .....	299
3.4.1 Pintores historiadores: a criação da verdade .....	301
3.4.2 A pintura como concretização de uma ideia .....	306
3.4.3 Compondo a narrativa visual .....	314
3.5 Integrando histórias .....	328
3.5.1 Entre o passado e o presente: algumas considerações .....	333

### **CONSIDERAÇÕES FINAIS | 342**

#### **FONTES | 348**

#### **APÊNDICES | 365**

#### **REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS | 375**

## LISTA DE FIGURAS

### CAPÍTULO 1 |

- Figura 1 - *A Primeira Missa no Brasil*. 1860. Victor Meirelles.
- Figura 2 - *A Batalha do Avaí*. Detalhe. 1877. Pedro Américo.
- Figura 3 - *A Carioca*. 1882. Pedro Américo.
- Figura 4 - Fotografia do retrato do General Francisco Solano López.
- Figura 5 - Retrato de Solano López pintado por Aurelio García.
- Figura 6 - *Un episodio de la fiebre amarilla em Buenos Aires*. 1871. Juan Manuel Blanes.
- Figura 7 - *Entierro de las víctimas de la fiebre amarilla*. 1871. Juan Manuel Blanes.
- Figura 8 - *La Revista de Rancagua*. 1872. Juan Manuel Blanes.
- Figura 9 - *Los últimos momentos de José Miguel Carrera*. 1873. Juan Manuel Blanes.
- Figura 10 - *La Revista del Río Negro*. 1891. Juan Manuel Blanes.
- Figura 11 - *Moema*. 1866. Victor Meirelles.
- Figura 12 - *Iracema*. 1884. José Maria de Medeiros.
- Figura 13 - *O Último Tamoyo*. 1883. Rodolfo Amoedo.
- Figura 14 - *Moema*. Pedro Américo.
- Figura 15 - *Él Angel de los Charrúas*. 1879-1881. Juan Manuel Blanes.
- Figura 16 - *La Tabá*. 1878. Juan Manuel Blanes.
- Figura 17 - *Crepúsculo*, sem data. Juan Manuel Blanes.

### CAPÍTULO 2 |

- Figura 1 - *Lietenant Colonel Halliwell being poured a drink at an army camp in Russia, during the Crimean War*. 1855. Roger Fenton. Fotografia.
- Figura 2 - *Lietenant Colonel Halliwell being poured a drink at an army camp in Russia, during the Crimean War*. 1855. Roger Fenton. Fotografia.
- Figura 3 - *Depois da batalha de Gettysburg*. 1863. Mathew Brady. Fotografia.
- Figura 4 - *La iglesia de Paysandú*. 1864. Provalmente fotografia de Bate & Ca.

- Figura 5 - *El Ancla de Oro. La iglesia de Paysandú.* Provalmente fotografia de Bate & Ca.
- Figura 6 - *El Mangrullo.* 1866. Bate & Ca. Fotografia.
- Figura 7 - *Gen. [sic] Mitre y su Estado Mayor la Guerra contra el Paraguay.* 1866. Bate & Ca. Fotografia.
- Figura 8 - *La Revista de 1885.* Sem data. Juan Manuel Blanes.
- Figura 9 - Fotografia Colección Museo Blanes.
- Figura 10 - Fotografia Colección Museo Blanes.
- Figura 11 - *Guerre contre le Paraguay: L'Empreux Du Brasil et ses deux gendres.* Reprodução de *Illustration*.
- Figura 12 - *D. Pedro, o primeiro dos heróis.* Desenho de H. Fleiuss em *A Semana Ilustrada*, 1865.
- Figura 13 - Litografia *Rendição de Uruguaiana.* 1865. Victor Meirelles.
- Figura 14 - *D. Pedro II buscando a unidade política.* Desenho de H. Fleiuss em *A Semana Ilustrada*, 25 jun. 1865.
- Figura 15 - Litografia da escultura de Chaves Pinheiro. 1867.
- Figura 16 - *Estudo para Combate Naval do Riachuelo.* 1868-1872. Victor Meirelles.
- Figura 17 - *Estudos paraguaios.* Figura masculina, data provável 1868-72. Victor Meirelles.
- Figura 18 - *Estudos paraguaios.* Soldado Paraguaio, data provável 1868-72. Victor Meirelles.
- Figura 19 - *Passagem do Humaitá.* 1872. Victor Meirelles.
- Figura 20 - *Canoas em vigília no Chaco.* 1868. Edoardo de Martino.
- Figura 21 - *Combate Naval do Riachuelo (2ª versão).* 1883. Victor Meirelles.
- Figura 22 - *A Batalha do Campo Grande.* 1871. Pedro Américo.
- Figura 23 - Fotografia *Conde d'Eu entre oficiais na Vila do Rosário (Paraguai) no dia 13 de janeiro de 1870.*
- Figura 24 - *Muerte del coronel [León] Palleja en la Guerra contra el Paraguay.* 1866. Bate & Ca.
- Figura 25 - *Retrato del Coronel León de Palleja.* 1866. Juan Manuel Blanes.
- Figura 26 - *General León de Palleja.* 1867. Eduardo Dionisio Carbajal.
- Figura 27 - *Batn. [sic] 24 de Abril en las trincheras de Tuyuty la Guerra contra el Paraguay.* 1866. Bate & Ca.



- Figura 28 - *General Venancio Flores*. 1865. Juan Manuel Blanes.
- Figura 29 - *La Despedida*. 1865. Pietro Valenzani.
- Figura 30 - *Asesinato del Gral. Venancio Flores*. Juan Manuel Blanes.
- Figura 31 - *Asesinato del Gral. Venancio Flores*, estudo. c. 1868. Juan Manuel Blanes.
- Figura 32 - *Retrato del General Osório*. 1878. Juan Manuel Blanes.
- Figura 33 - *Batalha dos Guararapes*. 1879. Victor Meirelles.
- Figura 34 - *A Batalha do Avaí*. 1872-1877. Pedro Américo.
- Figura 35 - *Batalha do Guararapes*. Detalhe. 1879. Victor Meirelles.
- Figura 36 - *Batalha do Campo Grande*. Detalhe. Pedro Américo.
- Figura 37 - *Exécution de l'Empereur Maximilien du Mexique*. 1868. Edouard Manet.
- Figura 38 - Reprodução de Ângelo Agostini. *Revista Ilustrada*. 1879.
- Figura 39 - *A Batalha do Avaí*. Detalhe, Duque de Caxias. 1872-1877. Pedro Américo.
- Figura 40 - *Napoléon III à la bataille de Solférrino*. 1863. Jean Louis Ernest Meissonier.
- Figura 41 - *A Batalha do Avaí*. Detalhe, general Osório. Pedro Américo.
- Figura 42 - *Charlemagne traversant les Alpes et forçant les gorges du Mont-Cenis défendues par les Lombards en 773*. 1847. Paul Delaroche.
- Figura 43 - Reprodução. *El Centinela*, 9 maio 1867.
- Figura 44 - Reprodução. *Cabichui*, 02 dez. 1867.
- Figura 45 - *Prisioneiros tomados pelo General Flores em 1866*. Bate & Ca. Fotografia
- Figura 46 - *The Bright Side*. 1865. Wislow Homer.
- Figura 47 - *General Sherman's Rear-Guard*. Publicado no *Harper's Weekly* no dia 02 de abril de 1864. Thomas Nast.
- Figura 48 - *Artilharia a Cavalo*. 1865-1872. Detalhe Cabo Clarim. José Wasth Rodrigues.
- Figura 49 - *A Batalha do Campo Grande*. Detalhe. Pedro Américo.
- Figura 50 - *Uniformes do Exército Brasileiro – Infantaria*. 1866-1870. José Wasth Rodrigues.

- Figura 51 - *Uniformes do Exército Brasileiro – Infantaria*. 1866-1870. José Wasth Rodrigues.
- Figura 52 - *A Batalha do Avaí*. Detalhe. 1872-1877. Pedro Américo.
- Figura 53 - *A Batalha do Avaí*. Detalhe soldado paraguaio usando “patuá”. 1872-1877. Pedro Américo.
- Figura 54 - Reprodução de Agostini. *A Vida Fluminense*. 1870.
- Figura 55 - *A Batalha do Campo Grande*. Detalhe. Pedro Américo.
- Figura 56 - *A Batalha do Avaí*. Detalhe. 1872-1877. Pedro Américo.
- Figura 57 - *A Batalha do Avaí*. Detalhe. 1872-1877. Pedro Américo.
- Figura 58 - A Batalha Avahy. Reprodução de *Daily News* de 16 de março de 1877.
- Figura 59 - *A Batalha do Avaí*. Detalhe Cadete Serafim. 1872-1877. Pedro Américo.
- Figura 60 - *La Paraguaya*. 1879. Juan Manuel Blanes.
- Figura 61 - *A Batalha do Avaí*. Detalhe. 1872-1877. Pedro Américo.
- Figura 62 - *La oferta del bello sexo. Joyas y alhajas*. Reprodução de *El Centinela*, 12 set. 1867.
- Figura 63 - Reprodução de *Cabichui*, 9 dez. 1867.
- Figura 64 - *Ramonita Martinez, heroína de Ita Yvate a los 15 anos*. Anônimo.
- Figura 65 - *La Cautiva*. c. 1880. Juan Manuel Blanes.
- Figura 66 - Charge publicada em *Semana Ilustrada*. 1865.
- Figura 67 - Fotografia de Jovita. 1865. Anônimo.
- Figura 68 - Reprodução de *Cabichui*, 05 ago, 1867.
- Figura 69 - Reprodução de *Cabichui*, 05 ago, 1867.
- Figura 70 - Reprodução de *Cabichui*, 05 ago, 1867.
- Figura 71 - *Después de Curupaytí*. 1893. Cándido López.
- Figura 72 - *Después de Curupaytí*. Detalhe. 1893. Cándido López.

- Figura 73 - *Trofeos paraguayos devueltos en 1885 por Uruguay*. Pedro Recalde, 1885. Fotografia.
- Figura 74 - *Batalha de Yatay*. 1896. Diógenes Héquet.
- Figura 75 - *Batalla de las Lomas Valentinas*. 1901. Diógenes Héquet.
- Figura 76 - *Batalla de Loma Valentinas*. Detalhe. 1901. Diógenes Héquet.
- Figura 77 - *A Batalha do Avaí*. Detalhe. 1872-1877. Pedro Américo.
- Figura 78 - *A Batalha do Avaí*. Detalhe. 1872-1877. Pedro Américo.
- Figura 79 - *El Último Paraguayo*. c. 1879. Juan Manuel Blanes.

### **CAPÍTULO 3 |**

- Figura 1 - *Os israelitas colhendo o Maná no Deserto*. 1637-1639. Nicolas Poussin.
- Figura 2 - *O Grito do Ipiranga*. 1887-1888. Pedro Américo.
- Figura 3 - *El Juramento de los Treinta y Tres Orientales*. 1875-1878. Juan Manuel Blanes.
- Figura 4 - Prospecto, e Planta do Monumento para a Praça da Constituição da Cidade do Rio de Janeiro. Francisco Pedro do Amaral (1822).
- Figura 5 - Monumento a don Pedro I. Escultura em bronze. 1862. Louis Rochet
- Figura 6 - Prospécto e planta para o Monumento da Independencia do Brazil proclamada em o Piranga.
- Figura 7 - *Revista de tropas de Oribe*. 1851. Juan Manuel Blanes.
- Figura 8 - *Artigas em la puerta de la Ciudadela*, 1884. Juan Manuel Blanes.
- Figura 9 - *El desembarco de los 33 orientales*. Josefa Palacios.
- Figura 10 - *El Juramento de los Treinta y Tres Orientales*. 1875-1878. Juan Manuel Blanes.
- Figura 11 - *O Grito do Ipiranga*. 1844. François-René Moreaux.
- Figura 12 - *Grito do Ipiranga*. c. 1840. Litografia anônima.
- Figura 13 - *O grito do Ipiranga*. c. 1870. Xilogravura. Harzal.
- Figura 14 - *El Juramento de los Treinta y Tres Orientales*. Destaque. Juan Manuel Blanes.

- Figura 15 - *O Grito do Ipiranga*. Destaque. 1887-1888. Pedro Américo
- Figura 16 - *Os três confederados fazem o juramento sobre o Rutli*. 1780. Johann Heirich Füssli.
- Figura 17 - *O Juramento dos Horácios*. 1784. Jacques-Louis David.
- Figura 18 - *El Juramento de los Treinta y Tres Orientales* e *Juramento dos Horácios*. Detalhes.
- Figura 19 - *O Juramento no Jogo de Pela*. 1791. David, Jacques-Louis,
- Figura 20 - *1807, Friedland*. 1875. Ernest Meissonier.
- Figura 21 - *O Grito do Ipiranga*. 1887-1888. Pedro Américo.
- Figura 22 - *Coroação de D. Pedro I*. 1828. Jean-Baptiste Debret.
- Figura 23 - *Consagração do imperador Napoleão I e coroação da imperatriz Josefina*. 1805-1807. Jacques-Louis David.
- Figura 24 - *Meu ateliê do Catumbi no Rio de Janeiro*. 1816. Debret.
- Figura 25 - *Revista das tropas destinadas a Montevideú, na Praia Grande*. c. 1816. Debret.
- Figura 26 - *Embarque na Praia Grande das tropas destinadas ao sítio de Montevideú*. Debret.
- Figura 27 - Fotografia da *Exposición Juan Manuel Blanes, Teatro Solís*.
- Figura 28 - Monumento à Independência de Ettore Ximenes. Foto: Sylvia Masini
- Figura 29 - Reprodução da charge “Bienvenidos, Libertadores” publicada no jornal *La Diaria*.
- Figura 30 - Reprodução da charge “Hoje é dia de gritar... VAI, CURÍNTIA” - Porque é nós! Chegou o final de semana, vai ter jogo do Timão e demorô!, publicada no site BOL/UOL.
- Figura 31 - Fotografia da realização conjunta com os pintores da praça da República e parque Trianon-Masp (São Paulo) de Marco Andrade Jr., Reginaldo Frazão e José Almeida.

## **LISTA DE SIGLAS**

AIBA	Academia Imperial de Belas Artes
CNHS	Comisión Nacional de Homenaje al Sesquicentenario de los Hechos Históricos de 1825
IHGB	Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro
IHGN	Instituto Historico y Geográfico Nacional
IHGRP	Instituto Historico y Geográfico de Río de la Plata

## INTRODUÇÃO

A proposta do presente trabalho é a problematização da relação entre a pintura histórica do século XIX e a construção das identidades nacionais de Brasil e Uruguai por meio da produção pictórica de Juan Manuel Blanes e Pedro Américo. As imagens produzidas por esses artistas representam lugares de memória que veicularam um determinado discurso e possibilitam desvelar as tensões e convergências políticas e culturais entre esses países. Ao se perenizarem no imaginário nacional, essas imagens propagam a ideia de que constituem a representação de determinados fatos históricos.

Referências do gênero da pintura histórica, as obras de Pedro Américo e de Juan Manuel Blanes foram (e são) amplamente difundidas em diversos suportes, como livros didáticos e enciclopédias, cristalizando-se como a expressão estética de fatos históricos que evidenciam uma certa leitura da história de Brasil e Uruguai. Por isso, são frequentemente evocadas como emblemas nacionais, constituindo o conjunto de elementos simbólicos e materiais que fazem parte da identidade nacional.

Do emaranhado de memórias ligadas ao passado e de exigências trazidas pelo presente surgem possibilidades de releituras sempre abertas à dialética da lembrança e do esquecimento, vinculadas às necessidades impostas por determinado contexto. Porém, mesmo muito presentes visualmente, essas pinturas geralmente não são percebidas em sua complexidade histórica. Jorge Coli<sup>1</sup> destaca que isso ocorre porque os critérios formais que educaram gerações se mostraram insuficientes para a compreensão das manifestações culturais do século XIX e, portanto, para o autor, é fundamental deixar de lado noções pré-estabelecidas e interrogar as obras.

As pinturas de Blanes e Américo desvelam projetos distintos de construção estatal e vinculam-se também a diferentes perspectivas de escrita da História. Estabelecemos

---

<sup>1</sup> COLI, Jorge. *Como estudar a arte brasileira do século XIX?*. São Paulo: Editora Senac, 2005, p. 11.

como marco inicial desse estudo a década de 1830, uma vez que nesse período se evidencia a formação de um campo historiográfico no Brasil e na região do Prata, debate que já ocorria na Europa desde a primeira metade do século XIX. Importante mencionar que a influência do discurso ilustrado foi fundamental para a cristalização das identidades nacionais, daí a preocupação com a sistematização do conhecimento histórico. Optamos por delimitar a pesquisa até 1889 por considerar que a transição da monarquia para o regime republicano no Brasil implica outras possibilidades de análise que não são objetivadas por esse estudo.

As fontes visuais utilizadas na tese são as pinturas produzidas por Américo e Blanes ligadas à representação da identidade nacional de seus países, bem como aquelas que se relacionam com a construção de suas trajetórias como artistas. As obras discutidas estão principalmente nos acervos de museus do Brasil e Uruguai, mas também de outros países latino-americanos, como Chile e Argentina. Além das obras de Américo e Blanes, também utilizaremos obras de outros artistas, pois, como sabemos, um dos pressupostos da pintura histórica era o diálogo com a pintura internacional.

Outra fonte fundamental para o escopo documental desta tese são as cartas, discursos e textos jornalísticos escritos pelos próprios artistas. Blanes e Américo trocaram intensa correspondência com intelectuais, amigos e familiares que nos permitem compreender seus posicionamentos (ou a falta deles) em relação aos embates políticos/intelectuais/artísticos da época. Ou seja, por meio da rede de sociabilidade, é possível reconstituir parte da trajetória dos pintores e do processo de feitura das obras, evidenciando o entrecruzamento entre memória individual e coletiva.

Sobre Juan Manuel Blanes, o *Archivo General de la Nación*, o *Archivo Museo Blanes* e o *Archivo Museo Histórico Nacional (Casa de Rivera)* disponibilizam grande quantidade de cartas. Nelas, encontramos muitos comentários despretensiosos acerca das mais diversas situações, mas também dados importantes que nos permitiram entender parte do processo investigativo e as opções estéticas e políticas do artista. Sobre Pedro Américo, nos arquivos da *Biblioteca Nacional*, *Palácio do Itamaraty*, *Museu Imperial de Petrópolis*, *Museu D. João VI* e *Arquivos da Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro*, encontramos documentos fundamentais para apreender a tão propalada relação entre o artista e o imperador, evidenciando, inclusive suas contradições. Além disso, essa documentação revela, como no caso de Blanes, o minucioso processo investigativo que os tornavam “pintores-historiadores”. Não tivemos acesso aos arquivos da família em

Florença, porém os trabalhos de Liana Ruth Bergstein Rosemberg (2002) e a biografia de Madalena Zaccara (2011) ofereceram grande aporte sobre esse material.

A avaliação da produção artística do século XIX esteve submetida à perspectiva modernista que coloca a chamada arte “acadêmica” como reacionária. Zaccara lembra que em paralelo com um certo “esquecimento” desses artistas considerados inferiores, há uma mitologia do artista moderno como incompreendido e atacado por uma Academia homogeneizadora e poderosa<sup>2</sup>. Portanto, ao escolhermos a pintura histórica como objeto, compreendemos que a análise desse gênero artístico atende ao escopo dessa pesquisa, haja vista que se insere forçosamente no processo de construção da identidade nacional. Ao adquirir um sentido de propaganda, a pintura histórica provocava uma série de emoções para alcançar seu objetivo de persuasão. A elaboração retórica das imagens ganhava força como expressão identitária.

É importante destacar que, como pintores históricos, Pedro Américo e Juan Manuel Blanes procuraram construir uma representação plástica da memória nacional. Ambos contavam com o mecenato oficial ou privado em seus respectivos países, buscando atender as demandas da formação e consolidação dessas identidades nacionais. Isso mostra a relevância de uma análise que leve em conta a produção ao longo da trajetória dos pintores, interrogando e contextualizando as obras, muitas vezes ocultadas por perspectivas generalizantes. Os discursos pictóricos dos artistas revelam uma contraposição identitária entre Brasil e Uruguai, por isso, o par alteridade/similaridade é indissociável.

Sob essa perspectiva, é imprescindível refletir sobre as relações particulares que operam na gênese de um campo artístico, no qual ocorrem as tensões entre a estrutura social e os sujeitos na produção de uma identidade profissional e artística voltada, naquele momento, para a formação das identidades nacionais. Ao analisar a constituição do campo literário, Bourdieu, em *As Regras da Arte - Gênese e Estrutura do Campo Literário*, destaca que reconstruir o ponto de vista do sujeito, o ponto do espaço social que possibilitou a formação da sua própria visão de mundo, é “dar possibilidade real de situar-se nas origens de um mundo cujo funcionamento se nos tornou tão familiar que as

---

<sup>2</sup> ZACCARA, Madalena. *Pedro Américo: um artista brasileiro do século XIX*. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2011, p. 20.



regularidades e as regras às quais obedece, escapam-nos.”<sup>3</sup> A constituição de um determinado campo é, então, marcada por disputas, o que implica uma noção aberta da ideia de estrutura. Sob essa perspectiva, o conjunto de regras, tomando o campo artístico como exemplo, não inibe a prática criativa do agente. Portanto, abordar a arte e a cultura sob um viés sociológico, aplicando os conceitos de *campo* e *habitus*, significa questionar e desnaturalizar noções como a de gênio, na qual um artista possui uma aptidão inata para o desenvolvimento de seu ofício, bem como as escolhas do público no que concerne à recepção das obras de arte.

O presente trabalho não tem como proposta uma análise biográfica, mas é pertinente avaliar o entrelaçamento entre memória e história na conformação da imagem do artista, que influencia também a produção e a recepção dessas obras. A elaboração da imagem pública de um artista envolve um processo de disputa no qual os conceitos estéticos e aspectos biográficos combinam-se na construção da biografia do artista. Nesse sentido, Silva<sup>4</sup> lembra que a biografia é um importante exemplo de recurso estético frequentemente utilizado para integrar as estratégias de celebração da imagem de reis, intelectuais e artistas ao longo da história.

Contemporâneos, Juan Manuel Blanes e Pedro Américo, pelo que indicam as fontes, não se conheceram pessoalmente. Porém, Blanes fez referências a Pedro Américo em algumas de suas cartas. Chegou, inclusive, a escrever um artigo sobre o quadro *A Batalha do Avaí* (1877). Mas, como atestou seu primeiro biógrafo, José M. Fernández Saldaña, esse artigo, junto com o diário de viagem e outros documentos, foi extraviado pelo correio.<sup>5</sup> De todos os modos, suas trajetórias se cruzam pelas conexões estabelecidas entre suas obras, a história de seus respectivos países e, claro, as obras de outros artistas, já que o diálogo internacional com outros trabalhos era requisito importante da pintura acadêmica.

De modo geral, os relatos sobre a vida dos artistas têm como objetivo buscar traços de genialidade progressos. A imagem do artista, constituída dentro de uma esfera estética,

---

<sup>3</sup> BOURDIEU, Pierre. *As Regras da Arte - Gênese e Estrutura do Campo Literário*. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p. 64.

<sup>4</sup> SILVA, Silviano Alves Bezerra da. Uma batalha em forma de biografia: memória e emoção estética na conformação da imagem do pintor Pedro Américo. In: *Revista Científica do Departamento de Comunicação Social da Universidade Federal do Maranhão – UFMA*, São Luís, Ano XIX, n. 8, jan./jun 2011, p. 128.

<sup>5</sup> FERNÁNDEZ SALDAÑA, José M. *Juan Manuel Blanes. Su vida y sus cuadros*. Montevideo: Impresora Uruguaya S.A., 1931, p. 154.

atesta o fato do reconhecimento de um campo particular ligado à sensibilidade, mas, por outro lado, aponta também o “risco” da constituição de um campo totalmente separado da vida social. Por isso a associação do artista ao herói, numa alusão ao caráter excepcional do artista na sociedade. Segundo Kris e Kurz (1988),<sup>6</sup> esse interesse parece surgir da aspiração da sociedade em encontrar uma via de acesso a essa figura excepcional ou dotada, por isso praticamente tudo o que é descrito acerca da infância e da juventude tem relação com aquilo em que o agente se tornou posteriormente. Essa característica é bem presente nas biografias de Pedro Américo (mesmo nas mais recentes) e Juan Manuel Blanes.

Pedro Américo de Figueiredo e Mello nasceu em 1843 em Areia, na Paraíba. Foi pintor, desenhista, professor, caricaturista e escritor. Antes de completar dez anos acompanha, como desenhista auxiliar, a expedição científica do naturalista francês Jean Brunet ao Nordeste do Brasil, em 1852. Por volta de 1855, muda-se para o Rio de Janeiro, onde estuda no Colégio Pedro II e no ano seguinte matricula-se na Academia Imperial de Belas Artes (AIBA). Diferenciando-se dos demais artistas contemporâneos, Américo teve pelo menos seis biografias publicadas por autores brasileiros e a primeira delas, de Luís Guimarães Júnior, foi publicada em 1871, quando o pintor tinha apenas 28 anos de idade.

O biógrafo Guimarães Junior acompanhou de perto a vida de Pedro Américo desde o tempo do Colégio Imperial Pedro II, no Rio de Janeiro, quando biógrafo e biografado dividiam a vida entre as obrigações escolares e o cotidiano. Foi por intermédio dessa biografia que começou a ser delineada para a sociedade brasileira do século XIX a trajetória do pintor, expondo episódios e detalhes de uma carreira iniciada precocemente, cheia de sacrifícios e carregada de triunfos.<sup>7</sup> Outra biografia bastante difundida é a de José Manuel Cardoso de Oliveira, genro de Américo, escrita em 1893 (e reeditada em 1943). Esse trabalho parte do “menino-artista” para confirmar a trajetória do “homem predestinado”. Por meio de vasta documentação, que engloba jornais nacionais e internacionais, textos e romances escritos pelo biografado, Oliveira enfatiza ainda um aspecto de Pedro Américo como um intelectual alinhado à perspectiva civilizadora do Império. De modo geral, essas características perpassam as outras biografias<sup>8</sup> e acabam

---

<sup>6</sup> KRIS, Ernest; KURZ, Otto. *Lenda, mito e magia na imagem do artista - uma experiência histórica*. Lisboa: Editorial Presença, 1988.

<sup>7</sup> SILVA, Silvano Alves Bezerra da. Uma batalha em forma de biografia..., op. cit., p. 128.

<sup>8</sup> Outros textos bem conhecidos sobre Pedro Américo são o artigo de Gilberto Freyre e a conferência de José Lins do Rego, “Pedro Américo”, proferida devido ao centenário do pintor. Os autores refletem a crítica

por reforçar que a ascensão do artista se deve à superação de obstáculos tal qual um herói,<sup>9</sup> fazendo oposição à ideia também difundida pela imprensa de que o sucesso de Pedro Américo se devia em grande medida à proximidade a d. Pedro II.

Os relatos da vida de Juan Manuel Blanes também enfatizam suas dificuldades, como a infância pobre e seu autodidatismo em meio ao conturbado momento histórico sob o cerco a Montevideú durante a Guerra Grande (1838-1851). O artista nasceu em 1830 em Montevideú e iniciou os seus estudos de pintura na Academia de Florença, em 1861. Em 1864, regressando à América, instalou-se em Buenos Aires, onde entrou em contato com Andrés Lamas, influente homem de letras uruguaio ligado à política e que se converteu em um dos seus maiores colaboradores em busca de informações para a realização de suas composições de temas históricos. Em 1865, retornou a Montevideú e fez um primeiro esboço do quadro *El Juramento de los Treinta y Tres Orientales*. Em dezembro de 1877, terminou o seu quadro monumental e, em janeiro do ano seguinte, doou o quadro ao governo. Entre novas idas à Europa, Blanes morreu em abril de 1901, em Pisa, na Itália, e neste mesmo ano seus restos mortais foram repatriados e sepultados em Montevideú.

Sobre Blanes, existem duas biografias conhecidas. A primeira, escrita por José M. Fernández Saldaña, foi publicada em 1931 e a segunda, de Eduardo de Salterain y Herrera, em 1950. Este autor apresenta Blanes como:

Es producto e imagen de su país, en lo que este ama y apetece lanzándose al riesgo heroico contra los obstáculos. No tenía Blanes de quien aprender y llega a ser maestro; no podía trasladarse y recorrer mares y tierras. [...] Aislado, se abstiene en las comunes de la gente, no

---

modernista à pintura do século XIX. Para Freyre, a pintura de Pedro Américo carecia de “americanismos” e “brasileirismos agrestes”. Lins do Rego também criticava a ausência de tipos brasileiros. Havia, para o escritor, “uma ausência de trópicos” nas obras do artista. Ver: REGO, José Lins do. *Pedro Américo*: conferência lida no Salão de Conferências da Sociedade dos Amigos de Alberto Torres. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1943; e FREYRE, Gilberto. O drama de Pedro Américo. In: Id. *Pessoas, Coisas e Animais*. 2 ed. Ensaios, Conferências e Artigos reunidos e apresentados por Edson Nery da Fonseca. Porto Alegre/Rio de Janeiro: Globo, 1981.

<sup>9</sup> Ver o trabalho de Francisca Argentina Gois Barros (2006). A autora inova ao apresentar uma biografia cujo foco são os textos escritos por Pedro Américo e não sua atividade como pintor. Embora em alguns pontos pareça querer vincular Américo a concepções mais atuais do que seria uma “escola pública e democrática”, a tese faz uma interessante contribuição para os estudos sobre o aspecto multifacetado do artista. *Arte como princípio educativo: uma nova leitura biográfica de Pedro Américo de Figueiredo e Melo*. Disponível em: [http://www.repositorio.ufc.br/bitstream/riufc/3164/1/2006\\_Tese\\_FAGBARROS.pdf](http://www.repositorio.ufc.br/bitstream/riufc/3164/1/2006_Tese_FAGBARROS.pdf). Acesso em: 05 fev. 2015. Ver também o trabalho de Madalena Zaccara (2011). Retomando biografias anteriores e a documentação sobre o pintor reunidas em arquivos públicos e privados, a biografia escrita pela autora procurou reconstruir o percurso artístico e intelectual de Pedro Américo reatualizando as informações e apresentando as obras de maneira catalogada, sendo, portanto, uma obra de referência para os estudos sobre o pintor.

quiere ser más que pintor – cuando nadie pintaba, - y las pasiones de todos los hombres desbordan en su corazón.<sup>10</sup>

Ambos os biógrafos buscam, por meio de uma acurada análise da correspondência do pintor, traçar sua trajetória pessoal e artística e, embora as obras tenham um caráter de homenagem, vinculam suas análises biográficas à relação entre sujeito e estrutura. Os autores procuram, assim, destacar a relação intrínseca entre as transformações sociais que engendraram a formação e o estabelecimento do Uruguai como nação e a trajetória de Blanes até sua consolidação como o “pintor da pátria”.

A elaboração das identidades nacionais, empresa a que também se dedicaram esses pintores, é atravessada pela elaboração de um aparato simbólico que se apropria do passado para sua justificação. Nesse sentido, as imagens devem ser entendidas como lugar que desvela tensões entre projetos distintos de escrita da História. Assim, o diálogo entre o visível (presente) e o invisível (passado) é feito por meio dessas pinturas que buscam legitimar certa representação do passado comprometida com as indagações do presente.

A proposta de analisar a construção das identidades nacionais por meio das pinturas históricas de Américo e Blanes está inserida em uma ampla discussão que implica também explicar os múltiplos elementos que fazem parte da construção do que seria uma história latino-americana em suas complexidade e especificidade. Em outras palavras, a abordagem proposta tem como foco analisar as ligações históricas entre Brasil e Uruguai por meio dessas pinturas no contexto das relações entre a América portuguesa e a espanhola.

Diversos historiadores já discorreram sobre as dificuldades em avaliar as relações entre as duas Américas, especialmente em ressaltar suas aproximações. Maria Ligia Prado (2001)<sup>11</sup> enfatizou que em muitos dos trabalhos pode-se observar a existência de um imaginário responsável por fornecer interpretações e alimentar a memória coletiva tanto no Brasil como nos países hispano-americanos. A autora lembra que o passado histórico das duas Américas marcou não só as fronteiras geográficas, mas também políticas, econômicas e culturais. O suposto “destino unitário” do Brasil em oposição às “repúblicas caóticas” da América espanhola marcou o discurso de historiadores como Von Martius e

---

<sup>10</sup> SALTERAIN Y HERRERA, Eduardo de. *Blanes: el hombre, su obra y la época*. Montevideo: Impresora Uruguaya S.A., 1950, p. 7.

<sup>11</sup> PRADO, Maria Ligia Coelho. O Brasil e a distante América do Sul. In: *Revista de História*, n. 145, p.127-149, 2001. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/revhistoria/article/view/18921/20984>. Acesso em: 10 fev. 2015.

Varnhagen, que escreviam a história oficial do Império. Prado destaca ainda que no período republicano houve uma tímida aproximação com a “outra” América, que pode ser observada em autores como Manuel Bonfim, mas isso não representou uma ruptura com a perspectiva construída desde o período imperial.

Do “outro lado”, o olhar voltado ao Brasil foi também marcado pelo desconhecimento e/ou desconfiança. Faustino Sarmiento, por exemplo, em um dos seus textos apontava que o estado brasileiro seria um “edifício mal cimentado”, haja vista que os brasileiros estavam dispersos por um vasto território, com interesses diversos e/ou opostos.<sup>12</sup> Vale lembrar que essa perspectiva era, em grande medida, alicerçada pela política externa brasileira de intervenção na região do Prata.

Mesmo considerando que a invenção do termo América Latina<sup>13</sup> é vinculada a processos históricos e que pode, muitas vezes, passar uma ideia generalizada sobre a região, é preciso refletir com atenção sobre suas especificidades. Esse diálogo paradoxal, situado entre aceitação e negação, pode ser ainda melhor avaliado se consideramos o conceito de denegação. Em seu texto *Brasil e América Latina: história denegada* (2000)<sup>14</sup>, o historiador Leandro Karnal buscou examinar as diferenças entre Brasil e o restante da América Latina. O autor enfatiza que mesmo sob a denominação de “América Latina”, que em certa medida tinha como objetivo minimizar as diferenças nas colônias ibéricas, após os processos de independência e construção dos estados nacionais, não se conseguiu superar esse antagonismo histórico. Ou seja, a denegação mútua foi utilizada como estratégia política para a formação das identidades.

Nesse sentido, Fabiana Fredrigo (2003) aponta que denegar e negar, embora pareçam ter o mesmo sentido, se olhados de maneira distinta, levam a novas leituras possíveis. Além da negação, denegar também pode significar contradizer, desmentir. A autora destaca:

---

<sup>12</sup> DALFRE, Liz Andrea. O diagnóstico de Domingo Faustino Sarmiento sobre o Império brasileiro em 1842. In: *Oficina do Historiador*, v.7, n.1, 2014. Disponível em <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/oficinadohistoriador/article/view/16062>. Acesso em: 15 ago. 2016.

<sup>13</sup> Inventado no século XIX, o termo “América Latina” reflete disputas de ordem política e ideológica e muitos foram os autores que se debruçaram sobre o tema procurando estabelecer sua historicidade. Os sentidos dos termos estão atrelados às polêmicas que vinculam franceses e ingleses, no século XIX, e latino-americanos e norte-americanos, no século XX. Ver trabalhos de John Leddy Phelan, *El origen de la idea de Latinoamérica* (1993); Arturo Ardao, *Génesis de la idea y el nombre de América Latina* (1980) e Rojas Mix, *Los cien nombres de América* (1993).

<sup>14</sup> KARNAL, Leandro. O Brasil e a América Latina denegada. In: *Ciências e Letras*, Porto Alegre, n.28. 2000.

Tal como num jogo de espelhos, as Américas não só se recusavam, mas se contradiziam, se desmentiam, usando a imagem do outro para construir sua própria imagem e definir identitariamente o que não queriam ser. Nesse processo, assumiam a importância do outro, mesmo quando o silêncio a seu respeito fazia-se presente.<sup>15</sup>

Esse distanciamento cultural e político acabou por gerar, sob algumas interpretações, a ideia de que o Brasil esteve “de costas” para o restante do continente, a qual é ainda hoje muito difundida.

Ao realizarmos um estudo pautado pela sincronicidade histórica entre Brasil e Uruguai, faz-se necessário o delineamento de alguns procedimentos metodológicos que irão compor esse estudo. Análises realizadas sob o ponto de vista da história comparada ainda são minoritárias, se comparadas a outras abordagens. Como bem aponta Maria Lígia Prado, muitas das críticas ao método comparativo consideram os enganos produzidos que muitas vezes levam os pesquisadores a adotarem uma visão eurocêntrica.<sup>16</sup> Contudo, tomamos como pertinente a proposição de Marc Bloch no que concerne à necessidade de pensarmos a história para além das fronteiras nacionais. Como, então, estabelecer uma abordagem que trate da comparação entre os processos de construção das identidades nacionais? Ou seja, como partir da história nacional para estabelecer essa comparação?

Se é preciso fazer uma crítica às distorções nacionalistas ou nacionalizantes de muitos estudos históricos, é preciso também estender essa crítica às propostas que procuram estabelecer um método comparativo.<sup>17</sup> Mesmo considerando perspectivas que propõem o alargamento da visão nacional, como, por exemplo, a de Serge Gruzinski (2001),<sup>18</sup> que trabalha com o conceito de histórias conectadas, e a de David Armitage (2011),<sup>19</sup> que utiliza o conceito de história global, optamos nesse estudo pelo conceito de história integrada, explicitado em trabalhos do historiador João Paulo Pimenta. Tal escolha se justifica por considerarmos que essa abordagem fornece uma perspectiva mais

---

<sup>15</sup> FREDRIGO, Fabiana. O Brasil no epistolário de Simon Bolívar. Uma análise entre sobre o desconhecimento entre as Américas. In: *História Revista*, 8 (1/2), jan./dez. 2003, p. 90.

<sup>16</sup> PRADO, Maria Lígia Coelho. Repensando a história comparada da América Latina. In: *Revista de História*, n. 153, pp. 11-33, 2005. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/revhistoria/article/view/19004/21067>. Acesso em: 12 mar. 2015.

<sup>17</sup> PRADO, Maria Lígia. O Brasil e a distante América..., op. cit.

<sup>18</sup> GRUZINSKY, Serge. *O pensamento mestiço*. Trad. Rosa F. d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

<sup>19</sup> ARMITAGE, David. *Declaração de Independência: uma história global*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

precisa para o estudo em questão. Não se trata, portanto, de isolar elementos e compará-los, mas de pensar a história do Brasil e do Uruguai dentro de uma prática historiográfica que flexibiliza a forma como pensamos o Brasil e a região do Prata, ou seja, como integrantes de uma mesma história.

As relações entre o Brasil e a região do Prata devem ser abordadas levando em conta a formação dos Estados nacionais, superando os limites consagrados por certa historiografia que analisa esse processo baseando-se nas fronteiras atuais dos países. Nesse sentido, é preciso compreender, como aponta João Paulo Pimenta, no livro *Estado e Nação no fim dos Impérios Ibéricos no Prata (1808-1828)*, publicado em 2002, a historicidade do problema das origens de Argentina, Brasil e Uruguai nas três primeiras décadas do século XIX, haja vista que antes não existiam como nações. Assim, o surgimento desses projetos nacionais deve ser compreendido entre a desestruturação dos Impérios português e espanhol, inseridos, claro, numa conjuntura mundial e num processo de transformações recíprocas na região do Prata.

Outro ponto importante a ser considerado são os aspectos da política externa e interna da região. Gabriela Ferreira, no livro *O Rio da Prata e a consolidação do estado imperial (2006)*, considera aspectos da política interna e externa na região, com destaque para o papel da Província do Rio Grande do Sul, “correia de transmissão de conflitos” dos países platinos para dentro do Império, para compreender o processo de formação das repúblicas platinas e consolidação do Estado brasileiro.

A relação entre a formação do Estado nacional uruguaio e a ideia de pertencimento nacional é o tema abordado em *Las representaciones del Brasil en el discurso de los constructores de la identidad uruguaya en el siglo XIX*, de Susana Bleil de Souza e Fabrício Prado (2002). Ao tratarem a formação do estado uruguaio, apontam o Brasil como ponto chave dessa empresa, haja vista que, além das fronteiras geopolíticas, era necessário também assegurar a definição das fronteiras culturais. Nesse sentido, a identidade oriental seria construída e reforçada pela ideia de ameaça do Brasil imperial. Os autores enfatizam ainda que:

En el proceso de modernización uruguayo, que sólo se consolidará con el fin del caudillismo y de sus guerras en 1904, la significativa presencia de brasileños propietarios de grandes extensiones de tierras en el norte se constituyó en objeto de atención y preocupación por parte de las elites montevideanas (...). Las polémicas respecto de la “política del Brasil” y los ecos que tales debates tuvieron en las décadas siguientes

entre las elites políticas, son de extrema relevancia y marcan el inicio de la formulación de la cuestión de la nación y de una identidad oriental por parte de los intelectuales uruguayos.<sup>20</sup>

Por isso, a reflexão sobre a fundação dos Institutos Históricos, as relações internacionais e os debates diplomáticos é primordial para elucidar as aproximações e distanciamentos entre Brasil, Uruguai e Argentina e situar, assim, a produção dos artistas ligada a determinados projetos políticos.

Para estabelecermos o diálogo entre arte e história na reflexão sobre as identidades brasileira e uruguaia no século XIX, torna-se fundamental um aporte acerca do conceito de identidade. Toda e qualquer identidade é construída e essa construção utiliza-se de fontes de diversos setores, científicos ou não. A biologia, a história, a geografia, bem como a tradição e as memórias individual e coletiva podem fornecer subsídios para essa construção. Esses recursos são processados, sendo reorganizados e/ou reestruturados de acordo com os interesses vigentes. Para que uma identidade seja construída, são fundamentais os determinantes de conteúdo simbólicos, tanto aqueles que se identificam com ela quanto aqueles que dela se excluem.

Nessa perspectiva, a identidade é compreendida como um processo sempre inconcluso, pois a sua necessidade surge da insuficiência de uma totalidade que precisa ser preenchida, daí a importância fulcral do “outro” na construção do “eu”. A identidade nacional é um discurso que produz um sistema de representação cultural. Assim sendo, a cultura pátria é composta por um aparato simbólico, que tem como finalidade construir significados para seus integrantes. Essa estrutura de significância está contida nas histórias que são contadas sobre ela (a nação), memórias que conectam seu passado e presente e imagens que são construídas a propósito delas.<sup>21</sup> Assim, as comunidades imaginadas, tal como afirma Benedict Anderson, são distinguidas não por sua falsidade/autenticidade, mas pelo estilo em que são imaginadas.<sup>22</sup>

---

<sup>20</sup> SOUZA, Susana Bleil; PRADO, Fabrício. Las representaciones del Brasil en el discurso de los constructores de la identidad uruguaya en el siglo XIX. In: TRINCHERO, Héctor Hugo; BLANCO Fernando (comp.) *Fronteras indígenas y migrantes en América del Sur*. Córdoba: Centro de Estudios Avanzados (UNC), Ferreyra Editor, 2002, p. 170.

<sup>21</sup> HALL, Stuart. *A Identidade Cultural na Pós-Modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2002, p. 56.

<sup>22</sup> ANDERSON, Benedict. *Comunidades Imaginadas*. Reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p. 33.



O problema de toda memória oficial é o de sua credibilidade, de sua aceitação e também de sua organização. Para que se destaque dos discursos políticos um fundo comum de referências que possam constituir uma memória nacional, um intenso trabalho de organização é indispensável para superar a simples “montagem” ideológica, por definição precária e frágil.<sup>23</sup> Nesse sentido, construir um relato coerente sobre esse passado é fundamental para a transmissão dessa identidade nacional. Além disso, pensar a história nacional é ter em conta a pluralidade de alternativas, muitas vezes contraditórias entre si. Como aponta João Paulo Pimenta, Estado e nação são duas ideias-chave e dois fenômenos distintos fundamentais para compreender a questão nacional, visto que foram retomados no interior de projetos e discursos diferentes.<sup>24</sup>

É importante mencionar, ainda, que antes do século XIX, a América ibérica estava incorporada aos Estados imperiais português e espanhol e foi somente com a desagregação destes que se formaram estados nacionais independentes. Contudo, no anseio de estabelecer uma linearidade histórica entre passado e presente, buscou-se uma ancestralidade, por isso a nação foi tomada como preexistente, ou seja, já haveria nos séculos XVI, XVII e XVIII uma nação brasileira, uruguaia e argentina em gestação. Sob esse enfoque, destacamos também a perspectiva do historiador Eric Hobsbawm:

Sin embargo, todos los seres humanos, todas las colectividades y todas las instituciones necesitan un pasado, pero sólo de vez en cuando este pasado es el que la investigación histórica deja al descubierto. El ejemplo clásico de una cultura de la identidad que está anclada en el pasado por medio de mitos disfrazados de historia es el nacionalismo. Sobre esto Ernest Renan dijo lo siguiente hace más de cien años: “Olvidar, incluso interpretar mal la historia, es un factor esencial en la formación de una nación, motivo por el cual el progreso de los estudios históricos es a menudo un peligro para la nacionalidad”. [...]Inevitablemente, la versión nacionalista de su historia consiste en anacronismos, omisiones, descontextualizaciones y, en casos extremos, mentiras. En menor medida, esto ocurre en todas las formas de historia de la identidad, antiguas o nuevas.<sup>25</sup>

---

<sup>23</sup> POLLACK, Michel. Memória, esquecimento e silêncio. In: *Estudos Históricas*, Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, 1989, p. 9. Disponível em: <http://www.culturaegero.com.br/wp-content/uploads/2017/08/POLLOCK-Memoria-Esquecimento-e-Sil%C3%A0ncio.pdf>. Acesso em: 06 fev. 2015.

<sup>24</sup> PIMENTA, João Paulo. *Estado e Nação no Fim dos Impérios Ibéricos no Prata: 1808-1828*. São Paulo: Hucitec, 2006, pp. 18-21.

<sup>25</sup> HOBBSAWM, Eric. La Historia de la identidad no es suficiente. In: *Sobre la Historia*. Barcelona: Editorial Crítica, 1997, p. 273.

Por isso, a seleção de acontecimentos e processos e a organização de rituais fazem parte de uma elaborada rede de significados em que a iconografia, como aparato simbólico, é um dos exemplos da importância de instrumentos para a legitimação da nação. Como aponta Anne-Marrie Thiesse, a organização espacial e hierárquica das representações traça fronteiras em espaços contínuos ou de imbricação identitária, haja vista que a formação das identidades nacionais não consiste unicamente na elaboração de novas referências coletivas, mas envolve, também, um grande trabalho pedagógico para que a população se reconheça.<sup>26</sup> Com isso, a produção simbólica confere um importante lugar de discurso do poder.

As pinturas são, dessa forma, fundamentais para encarnar símbolos que representam ideias e aspirações, sendo instrumentos eficazes para legitimar regimes políticos. Assim, pode-se inferir que a elaboração de um imaginário nacional é fulcral para tal objetivo, como bem apontou o historiador José Murilo de Carvalho:

[...] A elaboração de um imaginário é parte integrante da legitimação de qualquer regime político. É por meio do imaginário que se podem atingir não só a cabeça mas, de modo especial, o coração[...]. É nele que as sociedades definem suas identidades e objetivos, definem seus inimigos, organizam seu passado, presente e futuro.<sup>27</sup>

Ao avaliarmos a produção artística de Juan Manuel Blanes e Pedro Américo compreendemos que ao “ler” essas obras, reconhecemos sua estrutura de significância, sua temporalidade. A escrita da história, evidentemente, não é monopólio dos historiadores. A narrativa da nação é contada e recontada por meio das histórias e literaturas nacionais, pela mídia e pela cultura popular. Esse processo é perpassado por uma quantidade variada de agentes que constroem uma série de imagens, eventos históricos, símbolos e rituais que buscam representar as experiências partilhadas que dão sentido à nação.

Sob essa perspectiva, no que diz respeito ao estudo das imagens é importante assinalar que, embora o discurso historiográfico seja produzido por meio de um texto, as imagens fornecem subsídios para a produção dos mesmos, de acordo com o exercício de pesquisa do historiador. Nesse sentido, Costa destaca que pensar a imagem na história

---

<sup>26</sup> THIESSE, Anne-Marie. Ficções criadoras: as identidades nacionais. In: *Revista Anos 90*, Porto Alegre, n.15, 2001/2002, p. 8.

<sup>27</sup> CARVALHO, José Murilo de. *A formação das almas: o imaginário da República no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 10.

nos leva a uma referência à “história da arte”, visto que a “história da imagem” ou “história visual” se configura em um campo de estudos ainda embrionário, se comparado a outras abordagens. A partir dos anos 60, aumenta o interesse pela visualidade, já que houve, nesse período, uma ampliação do conceito de fonte histórica.<sup>28</sup> Já Vivas (2011)<sup>29</sup> destaca que o grande problema dos historiadores que tratam de obras artísticas no seu aspecto apenas informativo ou informacional é o de negligenciar um conjunto de elementos específicos que fazem parte da imagem artística. Ou seja, o documento visual é tratado da mesma maneira de uma fonte escrita, parecendo não exigir nenhuma especialização para sua análise.

O entrelaçamento entre Arte e História permite ao historiador resgatar as verdades do simbólico de uma época. Salgueiro (2006)<sup>30</sup> pontua que há sempre uma distância entre o historiador (ou qualquer outra pessoa) diante de uma obra de arte ou qualquer artefato histórico no espaço contemporâneo. Se o trabalho do historiador é reativar o passado que está perdido, no caso da história da arte há ainda outra nuance que é perpassada pelo paradoxo de escrever sobre algo que, embora esteja material e visualmente presente entre nós, não possui mais uma relação vital com o presente.

O conceito de representação trabalhado por Louis Marin,<sup>31</sup> com o qual concordamos, possui uma dupla função, que é tornar presente uma ausência, mas também expor sua própria presença enquanto imagem. Desse modo, há a construção do espectador como sujeito. Ao se ler uma imagem, assimilamos sua opacidade (sua subjetividade) e sua transparência (a dimensão transitiva, o que se quer mostrar). Todo objeto histórico possui uma qualidade intencional, que deve ser entendida como a relação entre o objeto e suas circunstâncias. No caso da pintura histórica do século XIX, é preciso ainda relacionar essas dimensões ao fato/personagem<sup>32</sup> histórico representado ligado ao contexto de sua existência material. Portanto, para a leitura de um quadro devemos

---

<sup>28</sup> COSTA, Robson Xavier. Imagens na História - Imaginação Histórica e História Visual. In: *European Review of Artistic Studies*, Vol. 1, n. 2, 2010, pp. 40-42. Disponível em: [http://www.eras.utad.pt/docs/historia\\_visual.pdf](http://www.eras.utad.pt/docs/historia_visual.pdf). Acesso em: 01 jun. 2012.

<sup>29</sup> VIVAS, Rodrigo. O que queremos dizer quando falamos de História da Arte no Brasil? In: *R. Cient./FAP*, Curitiba, v.8, pp. 94-114, jul./dez. 2011.

<sup>30</sup> SALGUEIRO, Heliana Angotti. Introdução à edição brasileira. In: BAXANDALL, Michael. *Padrões de intenção: a explicação histórica dos quadros*. São Paulo: Companhia das letras, 2006.

<sup>31</sup> MARIN, Louis. *Sublime Poussin*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000, p. 73.

<sup>32</sup> Segundo a tradição acadêmica, a Pintura Histórica era considerada a mais elevada, seguida pela Pintura de Gênero (temas cotidianos), Retrato, Paisagem e Natureza-morta. Embora inferior nessa hierarquia, a Pintura de Retrato ganha importância já que a representação dos retratos e as biografias dos próceres se conectavam à construção das histórias nacionais.

considerar a tensão entre veracidade e verossimilhança, problemática que pertence também à narrativa histórica.

Para avaliarmos as imagens, coincidimos também com a perspectiva de Michael Baxandall (2006) na qual se enfatiza que toda explicação elaborada de um quadro inclui ou implica uma descrição complexa do mesmo. Por isso, é importante ressaltar que quando queremos explicar um quadro, no sentido de revelar suas causas históricas, o que de fato explicamos não é tanto o quadro em si, mas sua representação. Descrição e explicação se interpenetram, uma vez que a descrição é mediadora da explicação. Por isso, o quadro deve ser lido considerando-se a relação entre a imagem e os sistemas de ideias da época em que foi realizado. Essa perspectiva é interessante porque, de modo geral, o olhar do historiador, quando analisa os registros materiais, está voltado para as ações de que trataram os documentos, mas no caso das obras de arte essa tarefa explicativa se volta para o resultado dessas ações, o documento em si: os quadros.<sup>33</sup>

A ação didática dos governos de Brasil e Uruguai no século XIX buscou moldar os artefatos simbólicos, alçados a um meio de comunicação para que o público pudesse assimilar a informação, associando memória e história às estruturas de poder. É importante lembrar que os artistas utilizavam uma série de mecanismos discursivos com a finalidade de tornar o espectador capaz de identificar os signos contidos em suas pinturas, o que François Hartog chama de *marcas de enunciação*,<sup>34</sup> constituídas por documentos escritos e outros vestígios materiais, que eram utilizadas para dar credibilidade à cena narrada. Além disso, os artistas dialogavam também com a tradição à qual estavam vinculados, ou seja, precisavam conhecer as obras do passado e do presente. Nesse sentido, as pinturas não são mera tradução do fato histórico, mas eram transformadas em “verdades visuais” por meio de uma narrativa que dialogava com a produção historiográfica do período.

Outra questão relevante para a análise proposta por esse estudo é considerar que toda imagem apresenta uma base intertextual, por isso uma análise mais precisa da pintura histórica deve estar associada à vertente da História Conceitual. Koselleck afirma que

---

<sup>33</sup> Além dos autores citados, também dialogamos com outras referências para o estudo das imagens, como Didi-Huberman, Erwin Panofsky, Ulpiano Meneses e Serge Gruzinsky que, embora possuam diferentes perspectivas (não necessariamente opostas), oferecem concepções que pensam as obras de arte em sua complexidade e especificidade.

<sup>34</sup> HARTOG, François. *O Espelho de Heródoto*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.

quando os vestígios são transformados em fontes, o historiador se movimenta em dois planos: ou analisa fatos já articulados pela linguagem; ou precisa reconstruir, amparado por hipóteses e métodos, os fatos que ainda não chegaram a ser articulados, mas que podem ser revelados a partir desses vestígios.<sup>35</sup> Sob essa perspectiva, pode-se inferir que os conceitos possuem historicidade e agregam uma série de significados que ordenam a realidade.

Ao transformar um determinado fato histórico em imagem, os pintores utilizavam determinados conceitos que não necessariamente correspondiam à concepção dos acontecimentos que representavam. Assim, temos um movimento em que o discurso político deixa de ser objeto para conhecimento histórico e passa a ser a explicação da história em si. É o caso, por exemplo, do conceito de independência, fundamental para a construção das identidades nacionais latino-americanas. A historiadora Ana Frega aponta as diferenças e transformações do uso desse conceito, uma vez que durante o processo de formação das novas unidades políticasurgia a necessidade de adjetivar esse vocábulo para melhor expressar os diversos projetos em voga.<sup>36</sup> Ao elegerem uma cena para representar a independência de seus respectivos países, Blanes e Américo fizeram uma escolha conceitual, atribuindo um sentido determinado a esse conceito, estabelecendo, assim, uma clara relação entre imagem e palavra. Afinal, como pintores de história, voltados naquele contexto para a produção de uma “versão oficial” do passado, faziam uma leitura (geralmente orientada) dos documentos disponíveis, cuja objetividade (atravessada pela criatividade do artista) garantiria a conexão entre o fato representado e as solicitações do contexto em que a obra foi realizada.

Aclaradas nossas perspectivas e intenções, a temática e a organização dos capítulos foram pensadas de modo a abarcar os aspectos considerados mais importantes para a investigação, de acordo com o levantamento e alcance das fontes.

O primeiro capítulo, intitulado **Entre a escrita e a pintura: “imaginando” a pátria no século XIX**, traz como proposta contextualizar a atuação de Juan Manuel Blanes e Pedro Américo no processo de formação dos campos artístico e historiográfico

---

<sup>35</sup> KOSELLECK, Reinhart. *Futuro Passado* - Contribuição à Semântica dos Tempos Históricos. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio/Contraponto, 2012, p. 305.

<sup>36</sup> FREGA, Ana. Independencia – Los significados de la independencia desde la colonia hasta la formación del estado-nación. In: CAETANO, Gerardo (coord.). *História conceptual – Voces y conceptos de la política oriental (1750 -1870)*. 2ª ed. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 2014, p. 31.

em seus respectivos países. A influência do discurso ilustrado foi fundamental para a cristalização das identidades nacionais, por isso faz-se necessária a realização de um retrospecto crítico no que concerne à criação dos institutos históricos e ao ideário dos intelectuais que estavam comprometidos com distintos projetos políticos. Como pintores de História, Blanes e Américo buscavam, mesmo considerando que a liberdade artística deveria ser respeitada, atuar em consonância com determinados discursos sobre o passado. Nesse sentido, percebe-se a relação entre sujeito e estrutura social, visto que a própria trajetória intelectual e artística esteve intrinsecamente relacionada às transformações sociais do contexto. Assim, o primeiro capítulo versa sobre como Juan Manuel Blanes e Pedro Américo se inserem na dimensão da escrita da história como historiadores visuais.

O segundo capítulo, denominado **Uma batalha de imagens: a afirmação nacional de Brasil e Uruguai na guerra da Tríplice Aliança contra o Paraguai**, irá traçar o panorama da construção das identidades nacionais por meio da produção iconográfica referente ao conflito. A Grande Guerra, como era então conhecido esse evento que durou de 1864 até 1870, correspondeu ao mais extenso conflito militar da história brasileira, transformando as estruturas sociais e sendo um dos fatores responsáveis pela derrocada do Império. A guerra da Tríplice Aliança contra o Paraguai se estendeu por muito mais tempo que o previsto pelos governos dos países envolvidos e modificou também as relações regionais entre os mesmos.

Sob o contexto da guerra, uma iconografia política foi construída em meio a disputas de projetos nacionais distintos. Durante e depois do conflito uma vasta produção iconográfica tentava dar conta dessa empresa. Havia o esforço de produzir uma arte culta capaz de expressar os temas regionais numa linguagem já consagrada e, ao mesmo tempo, projetar esses símbolos nacionais para o exterior. A consagração de uma memória institucional ganhava, assim, diferentes versões de acordo com a participação dos países na guerra. Wilma Peres Costa em *A espada de Dâmocles: o Exército, a Guerra do Paraguai e a crise do Império* (1995) busca avaliar a Guerra da Tríplice Aliança ressaltando suas especificidades, lançando luz sobre a relação do conflito e as transformações que culminariam com a desagregação do Império e a origem da República brasileira. Outro ponto importante discutido por Costa é a importância da avaliação da questão platina para a compreensão das contradições imperiais:

[...] é indispensável pensar a guerra sob um duplo aspecto: 1) como parte integrante da “questão platina”, em sua conexão com a dinâmica da formação do Estado Imperial, e 2) em sua especificidade, ressaltando os elementos novos que ela trouxe para o cenário conflituoso no Prata, porque é nesses elementos novos que provavelmente se pode buscar a explicação de seus efeitos contraditórios na ordem política interna do Império.<sup>37</sup>

No Uruguai, destacamos o texto de Laura Reali, *Entre historia y memoria: la producción de Luis A. de Herrera en los orígenes de un relato revisionista sobre la Guerra del Paraguay* (2006). Não há, atualmente, muita produção acadêmica voltada para essa temática no Uruguai, haja vista a memória conflituosa no que concerne à própria participação do país nesse evento bélico. A construção do relato de Herrera, historiador e político uruguaio que dedicou boa parte de seus escritos do início do século XX ao tema, é analisada por Reali como produto de um processo de seleção de determinados fatos. Assim sendo, foi considerada por alguns autores como uma restituição da memória dos vencidos e, por outros, como um exemplo da instrumentalização do discurso histórico para fins políticos.

De todos os modos, a Guerra do Paraguai projetou, definitivamente, Pedro Américo como um virtuoso pintor acadêmico nacional. As telas *A Batalha de Campo Grande* (1871) e *A Batalha do Avaí* (1877) constituem duas representações de uma guerra utilizada amplamente para definir a identidade nacional brasileira, tanto interna quanto externamente. Já Juan Manuel Blanes não pintou cenas da guerra, mas alegorias como *La paraguaya* (1879) e o *Último paraguayo* (1879) que indicam distintas visões da guerra no Brasil e no Uruguai. Blanes também realizou um retrato do General Osório (1870), hoje na reserva técnica do Museu Imperial, que deu ao pintor certa projeção no Brasil.

Nesse sentido, a proposta desse capítulo é interpretar a guerra e os projetos nacionais de Brasil e Uruguai por meio da problematização de sua iconografia. Assim, as obras de Blanes e Américo serão “lidas” em diálogo com a produção de outros pintores como Diógenes Héquet, Victor Meirelles, Edoardo de Martino e Cândido López, que por meio de distintas linguagens pictóricas construíram o imaginário nacional para além da guerra, selecionando determinados fatos para a criação de um relato coeso da história nacional.

---

<sup>37</sup> COSTA, Wilma Perez. *A Espada de Dâmocles: o Exército, a Guerra do Paraguai e a crise do Império*. São Paulo: Hucitec/ Unicamp, 1995, p. 75.

O terceiro capítulo, **A força da imagem: a estetização da história nos quadros *O Grito do Ipiranga e El Juramento de los Treinta y Tres Orientales***, traz como proposta a análise das telas que consagraram uma determinada visão da independência de Brasil e Uruguai na iconografia nacional. A evocação de símbolos nacionais ao cenário público em momentos de crise da sociedade civil com instituições políticas do Estado é muito recorrente. Mas esses símbolos são também evocados a cada data comemorativa e nos convidam a refletir sobre a credibilidade das nossas instituições e no próprio sentimento de nacionalidade. Do momento de produção dessas imagens à recepção e reprodução das mesmas, há um longo caminho de definição de uma cultura histórica que engloba lembrança e esquecimento em constante disputa no processo de construção de uma memória institucional, objetivo fulcral dessas obras.

Avaliar essas telas requer uma reflexão sobre o processo de escolha do fato representado. Tanto no caso do Brasil quanto do Uruguai, essa eleição do momento da independência foi produto de uma controversa discussão. A representação de Pedro Américo sobre o dia 7 de setembro de 1822, às margens do rio Ipiranga, não foi celebrada à época como o marco da independência. Para se ter uma ideia, somente o jornal *O Espelho*, que circulou entre 1821 e 1823, publicou uma nota fazendo referência ao ocorrido. Outras datas, contudo, foram noticiadas como correspondentes ao fato, como o dia primeiro de agosto, quando o príncipe enviou o *Manifesto às Províncias do Brasil*, no qual se desobrigava a obedecer às ordens da Corte, a data do dia 12 de outubro, quando ocorreu a aclamação de D. Pedro I como imperador do Brasil ou, ainda, o dia do Fico, em que D. Pedro I recusou-se a cumprir a ordem de retornar a Portugal.

No caso uruguaio, essa escolha também foi objeto de muito debate. Era complicado localizar a questão da independência na década de 1810, uma vez que a Revolução de Maio correspondia à primeira etapa do processo de independência na região do Prata. Rondada por uma perspectiva nacionalista, essa data não atenderia à demanda de algo específico ao Uruguai. Por isso, foram discutidos os anos de 1825 (início da guerra contra o Brasil) e 1830 (Jura da Constituição), deixando de lado o ano de 1828, uma vez que a independência uruguaia havia sido declarada pelo imperador do Brasil com a anuência das Províncias Unidas.

Nesse sentido, compreendemos que a idealização do passado do Brasil e do Uruguai se insere na perspectiva dessa proposta de construção. Há, portanto, a



identificação de lugares emblemáticos, momentos axiais e constituição e valorização dos símbolos nacionais. Daí a importância pedagógica das obras de arte em que é constante a presença de uma perspectiva histórica que buscava instruir e edificar. Assim, a questão relevante para nossa proposta é perceber a maneira como identidade nacional, história e arte entrelaçam-se nas imagens desses artistas e desvelam as tensões sociais e políticas dos países supracitados.

As pinturas de Pedro Américo e Juan Manuel Blanes sofreram diversas apropriações ao longo do tempo, contribuindo para cristalizar uma determinada leitura, ainda arraigada, no imaginário nacional em seus respectivos países. Em face disso, avulta a necessidade de historicizar o discurso que se apropriou dessas imagens, avaliando o contexto de produção, circulação e difusão dessas pinturas, no passado e no presente. A partir das obras de Américo e Blanes, almejamos realizar a comparação entre a produção institucional da memória visual do Brasil e do Uruguai. Sabendo que institutos e academias, no século XIX, participavam ativamente do esforço de criação das comunidades nacionais, pretendemos reconstituir o papel ativo e criador desses dois artistas, procurando avaliar em profundidade suas aproximações e distâncias.

Por meio dessa análise espera-se contribuir à comparação da experiência de dois países sul-americanos muito próximos, mas bastante diferentes no que concerne ao esforço de produção da memória histórica. Assim, torna-se fundamental reavaliar as relações entre arte e história, institutos e academias e sua identidade visual, o que alude não só à pintura histórica no sentido estrito, mas também à paisagem, aos tipos humanos, aos costumes e aos símbolos nacionais.

## CAPÍTULO I

### Entre a escrita e a pintura: “imaginando” a pátria no século XIX

Como pintores de história, Juan Manuel Blanes e Pedro Américo desenvolveram a noção da importância da fidelidade às referências para a elaboração da narrativa histórica nacional. Partindo do desafio narrativista de integrar passado e presente sob um olhar analítico, os pintores estabeleceram relações entre o ofício do artista e o ofício do historiador. Sobre essa questão afirmaram que

[...]E se o historiador afasta dos seus quadros todos os incidentes perturbadores da clareza das suas lições e da magnitude dos seus fins, com muito mais razão faz o artista, que procede dominado pela ideia da impressão estética que deverá produzir no espectador a sua obra. (Pedro Américo)<sup>38</sup>

(El artista) No necesita esforzarse menos si se propone sacar a la superficie las verdades históricas que viven confundidas en el ruido del desasosiego político y social para hacer con ellas ese arte que no sólo da fe en la historia de las naciones, sino que ha de servir a la moral [...] el artista encuentra siempre sitios culminantes de donde descubrir hechos elocuentes de carácter noble [...]. (Juan Manuel Blanes)<sup>39</sup>

Escritos por Pedro Américo e Juan Manuel Blanes para a exposição dos quadros pelos quais seriam ainda hoje lembrados, os trechos acima tiveram como propósito, além de trazer uma explicação para as obras, apresentar a própria visão dos artistas sobre a relação entre arte e história. Podemos afirmar, portanto, que as propostas desses pintores se sustentavam nos padrões estéticos da época, em parte comprometidos com os discursos

---

<sup>38</sup> AMÉRICO, Pedro. O Brado do Ipiranga ou a Proclamação da Independência do Brasil, Florença, 1888. In: OLIVEIRA, Cecília Helena de Salles; MATTOS, Claudia Valladão de (orgs.). *O Brado do Ipiranga*. São Paulo: Edusp/ Museu Paulista, 1999, p. 19.

<sup>39</sup> BLANES, Juan Manuel. *Memoria sobre el cuadro del Juramento de los Treinta y Tres*. Montevideo: Boletín de la Sociedad Ciencia y Artes, 1878, p. 8. Archivo Museo Blanes, Montevideú.

historiográficos e com determinados projetos políticos. Estabeleciam, assim, um ciclo envolvendo discursos e imagens, ambos históricos.

A cultura histórica do século XIX é perpassada pela ideia de civilização, considerada como um objetivo a ser alcançado. Nesse sentido, eram as expressões da Europa moderna, ilustrada, científica, racional e constitucional, que serviriam de exemplo para as demais nações. Norbert Elias (1994) destaca que o conceito de civilização expressa o nível de progresso de seu desenvolvimento científico, as regras de convivência, as práticas religiosas, os costumes e, claro, as manifestações artísticas. Ou seja, tal conceito molda a consciência que o Ocidente tem de si mesmo, inclusive de sua consciência nacional, constituindo o caráter especial e aquilo de que se orgulha, enfim, o que permite aos indivíduos se perceberem como distintos e mesmo superiores uns aos outros.<sup>40</sup> O autor pontua, no entanto, que o conceito de civilização não tem o mesmo sentido para as diferentes nações ocidentais. Elias coloca em evidência que enquanto para franceses e ingleses essa palavra está diretamente ligada à ideia da importância de suas nações para o progresso do Ocidente e da humanidade, para os alemães, embora importante, diz respeito apenas à aparência externa dos seres humanos, à superfície da experiência humana. Para os alemães, a palavra que exprime melhor o orgulho de suas próprias realizações é o conceito de *Kultur*. Nesse sentido:

Até certo ponto, o conceito de civilização minimiza as diferenças nacionais entre os povos: enfatiza o que é comum para todos os seres humanos ou - na opinião dos que o possuem - deveria sê-lo. [...] Em contraste, o conceito alemão de *Kultur* dá ênfase especial às diferenças nacionais e à identidade particular dos grupos. [...] Enquanto o conceito de civilização inclui a função de dar expressão a uma tendência continuamente expansionista de grupos colonizadores, o conceito de *Kultur* reflete a consciência de si mesma de uma nação que teve de buscar e constituir incessante e novamente suas fronteiras, tanto no sentido político como espiritual, e repetidas vezes perguntar a si mesma: “Qual é, realmente, nossa identidade?”<sup>41</sup>

Compreendemos, portanto, que os conceitos de civilização e cultura estão intrinsecamente relacionados às experiências históricas componentes do processo civilizador e não podem ser separados, assumindo formas distintas para os grupos que os utilizam. São conceitos que, empregados à linguagem, cristalizam as expressões coletivas. Daí sua importância para construção das identidades nacionais.

---

<sup>40</sup> ELIAS, N. *O processo civilizador: Uma história dos costumes*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994, v. I, pp. 23-24.

<sup>41</sup> Id., p. 25.

Se partirmos da ideia de que a pintura histórica tentava forjar em imagens a memória nacional, assumindo, naquele contexto, a missão de educar seus espectadores por meio de eventos exemplares do passado, cabe questionar os mecanismos que possibilitaram tecer um imaginário coerente de nação. Laura Malosetti Costa (2006) chama atenção para a questão da utilidade da arte para países da América Latina: "civilizar e educar". Essas foram as funções da "verdadeira arte" e podem ser identificadas em fontes como debates parlamentares, discursos e imprensa. A autora também observa que essa multiplicidade de discursos mostra várias estratégias e intenções para estabelecer conexões entre arte, identidade e história sob esse contexto. De toda a atividade artística no final do século XIX, a que mais comoveu a opinião pública e despertou o entusiasmo das elites letradas foi a pintura a óleo das telas de grandes dimensões, que faziam referência a cenas fundadoras da nacionalidade e que, evidentemente, teriam seu referencial na Europa.

Sob essa perspectiva, podemos afirmar que a constituição do campo artístico está intrinsecamente relacionada à escrita da História desse período. A história dos países latino-americanos recém-independentes foi inventada<sup>42</sup> na tradição do século XIX sob uma perspectiva nacionalista. Tal invenção foi resultado das solicitações feitas pelo entrelaçamento entre o Romantismo e os diversos projetos nacionais em voga. Assim, o trabalho dos historiadores, fundamentado cientificamente numa verdade desejada, atrelava-se às atividades dos artistas dando corpo às identidades nacionais em formação. Sobre isso, Jorge Coli destaca que:

O recuo diante das identidades, ou raízes, ilusórias que nossa história criou torna-se, desse modo, fundamental para a compreensão da arte do período que nos interessa. Porque, ao invés de sermos moídos pelos próprios mecanismos interpretativos, que essa arte contribuiu para montar, podemos, ao contrário, nos perguntar quais são esses mecanismos, quais as peças que os compõem, de que modo agiram em nosso meio cultural, inventando tradições, fazendo palpitar um sentimento de pátria, escondendo as diferenças sociais e humanas, tecendo as teias de um imaginário tão lindo e confortável.<sup>43</sup>

---

<sup>42</sup> A ideia de invenção não deve ser associada aqui à noção de falseamento. A construção da memória nacional afasta-se do marco da fidelidade e da vivência social, mas alinha-se à escrita oficial da história que, nesse contexto, acaba por ganhar também contornos míticos redefinindo o espaço simbólico da nação apresentada simultaneamente como um dado histórico construído e uma utopia a ser conquistada.

<sup>43</sup> COLI, Jorge. *Como estudar a arte brasileira do século XIX?*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005, p. 22.

É possível afirmar, portanto, que as preocupações políticas se convertiam em preocupações de ordem do conhecimento e também como expressões artísticas no momento da constituição da História como disciplina. O passado poderia então ser “domesticado” por meio da palavra, segundo os interesses do presente. Por isso, como pontua ainda Jorge Coli, os pressupostos culturais da época sobre a qual repousa uma tela são tão importantes na construção da imagem quanto as cores e pinceladas do artista.<sup>44</sup> Esse é o panorama a ser traçado.

### **1. As vozes da história: uma narrativa para as novas nações**

O século XIX está tradicionalmente associado à História como ciência.<sup>45</sup> Guimarães (2002)<sup>46</sup> destaca que essa associação parece não comportar maiores questionamentos, pois nas primeiras décadas do século XIX consolida-se uma visão de que a escrita da História pressupõe um método, um aprendizado e uma carreira. Assim, o conhecimento do passado torna-se tarefa de uma disciplina que propõe desvelar o sentido da experiência humana no tempo e no espaço. Tal conhecimento é perpassado por uma série de interesses políticos com relação ao monopólio da fala sobre o passado.

Sob essa perspectiva é importante assinalar que na Europa, durante a primeira metade do século XIX, ganhava força um conjunto de correntes doutrinárias, políticas e estéticas de tradição historicista.<sup>47</sup> Inicialmente na Alemanha<sup>48</sup> e depois também na

---

<sup>44</sup> Ibid., p. 14.

<sup>45</sup> Reinhart Koselleck (2012) destaca que na metade do século XVIII já se começou a deixar para trás certa tradição, pois as expectativas situaram-se cada vez mais em um horizonte que já não coincidia totalmente com as experiências passadas. Há, assim, uma temporalização da história, concepção moderna que se opõe à história *Magistra Vitae* que, a partir de então, se distancia da “cronologia natural”, dando lugar a um novo conceito de história. Para isso, o autor mostra como no espaço da língua e experiência alemãs o termo *Geschichte*, a história em si, fortaleceu-se, ao passo que o termo *Historie* foi sendo excluído do uso geral. Assim, um singular coletivo dotado de uma temporalidade autêntica passou a incluir o futuro como componente essencial para dotar de sentido a História.

<sup>46</sup> GUIMARÃES, Manoel Salgado. Entre amadorismo e profissionalismo: as tensões da prática histórica no século XIX. In: *Revista Topoi*, Rio de Janeiro, 2002. Disponível em: [http://www.revistatopoi.org/numeros\\_antteriores/topoi05/topoi5a7.pdf](http://www.revistatopoi.org/numeros_antteriores/topoi05/topoi5a7.pdf). Acesso em: 02 mar. 2014.

<sup>47</sup> Coincidimos com Wasserman (2008, p. 19) no que diz respeito ao uso do conceito de historicismo. O autor evidencia que tal conceito está ligado à ideia de que toda experiência passaria a ser concebida em termos históricos, haja vista que se considerava que somente a partir da reconstrução do seu devir é que os fenômenos, estruturas e acontecimentos sociais poderiam adquirir consistência e inteligibilidade, ou seja, todo conhecimento seria, de uma forma ou de outra, histórico. Essa definição, contudo, não implica desconsiderar que é uma conceituação feita a posteriori de um processo que não foi, de forma alguma, homogêneo.

<sup>48</sup> A publicação na Alemanha, em 1826, do *Monumenta Germaniae Historica*, que serviu de modelo e incentivo para a generalização da prática de recopilação e edição de vastas coleções documentais, indica a importância do conhecimento histórico para os Estados nacionais em formação. Podemos afirmar que dadas

França, essas correntes se empenharam na formulação de uma *ciência* do passado. Seguindo diretrizes filosóficas positivistas e românticas dentro de um contexto diverso, tais correntes coincidiam na ideia de que a compreensão dos acontecimentos, seus processos e estruturas só seria possível por meio da sistematização do estudo do passado, que poderia garantir a inteligibilidade desses fenômenos. Por isso, sob esse contexto se multiplicaram estudos históricos e houve a instituição de uma disciplina que começou a singularizar-se dentro de universo das ciências, das letras e das artes.

O discurso historiográfico ganha, assim, um caráter de cientificidade em que o historiador deixa de ser (somente) *homme de lettres* e adquire o status de pesquisador, marcando um processo em que a “disciplina” história conquista os espaços da universidade. Na Europa, onde esse desenvolvimento é bem marcado, percebe-se que o pensar a história está articulado num quadro mais amplo, no qual a discussão da questão nacional está na ordem do dia. Por isso, a tarefa de disciplinarização da história está intrinsecamente relacionada com os debates sobre a nação e, em termos exemplares, a historiografia romântica se constitui como um *locus* privilegiado para perceber tais relações. O caso brasileiro, e acrescentamos aqui as novas repúblicas platinas, estará vinculado ao modelo europeu e isso trará consequências, evidentemente, para o trabalho dos historiadores.<sup>49</sup>

A fundação do IHGB (Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro - 1838), do IHGN (Instituto Histórico y Geográfico Nacional - 1843), com sede em Montevidéu, e do IHGRP (Instituto Histórico y Geográfico de Río de la Plata - 1854), em Buenos Aires,

---

as características que estavam assumindo esses Estados, as tentativas da construção estatal se encontravam calcadas no princípio da nacionalidade, compreendido aqui como movimento erudito e político que tentava dar conta das especificidades linguísticas e culturais que, ao priorizar as coleções, os arquivos nacionais e documentos políticos e institucionais, forneciam os suportes para a história da nação.

<sup>49</sup> Nesse sentido, Guimarães (1988, p. 5) afirma ainda que o espaço de produção do outro lado do Atlântico é outro. Diferentemente da Europa, não há a competição acadêmica, própria das universidades europeias, mas o espaço da academia composto por escolhidos e eleitos de acordo com sua posição social nos termos das academias europeias que tiveram seu auge no final do século XVII e no século XVIII. Assim, esse lugar da produção historiográfica no Brasil e, acrescentamos novamente Argentina e Uruguai, permanecerá fortemente marcado, durante boa parte do século XIX, por um viés elitista muito próximo à tradição iluminista. Porém, sobre a composição do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB), é importante mencionar que muitas análises realizadas sobre seus membros fundadores levam a uma interpretação, em certa medida, equivocada. João Paulo Pimenta (1997, p. 3) enfatiza que, a despeito de análises que apontam que a composição social era semelhante às academias europeias, “onde os sócios eram escolhidos por suas relações sociais e produziam falas regionais apesar da pretensão totalizante”, ou como um “jogo de influência política da Corte”, é preciso considerar que essas características estão relacionadas à própria configuração política do período. Assim, essas “falas regionais” em oposição à “pretensão totalizante” contribuíam para a construção de uma identidade que seria impossível sem a percepção da necessidade de incorporação dos elementos regionais.

se insere nesse novo espaço de experiências e horizonte de expectativas de uma coletividade que começava a ser imaginada como nação.

João Paulo Pimenta<sup>50</sup> aponta que a criação dos institutos acima mencionados evidencia as ligações entre as elites dirigentes do Império e as repúblicas platinas. O autor destaca ainda que os envolvidos nesses institutos faziam parte, em sua maioria, do corpo burocrático do Estado, estabelecendo uma “cooperação política e intelectual” marcada pelo exercício diplomático. Brasil, Confederação Argentina<sup>51</sup> e Uruguai, protagonistas de processos distintos, podem ser vistos de maneira integrada por meio desses institutos que formularam projetos históricos enquanto dimensão constitutiva dos projetos nacionais a partir de uma perspectiva globalizadora da história política ibero-americana inaugurada pelas independências na primeira metade do século XIX. Nesse sentido, Fabio Wasserman destaca que:

Una de las expresiones más significativas del valor y lugar asignado a la historia en el siglo XIX fue su progresiva institucionalización. En el Río de la Plata, y siguiendo el modelo del Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, creado en 1838, se llevaron a cabo varias iniciativas impulsadas por los Estados que buscaron su amparo (...). Se trata de empresas cuya deriva resulta de gran interés para indagar las modalidades que asumió el conocimiento histórico.<sup>52</sup>

As relações entre os projetos políticos desses países abarcam de modo simultâneo as questões nacional e historiográfica, mas também assumiram características distintas, dadas as especificidades do desenvolvimento dos Estados nacionais em cada caso. Um ponto importante desse entrecruzamento das histórias de cada país no que concerne à produção científica da história, e que pode ser notado também na construção iconográfica,

---

<sup>50</sup> PIMENTA, João Paulo. A fundação dos Institutos histórico-geográficos na intersecção das historiografias nacionais de Brasil, Uruguai e Argentina. In: *Anais XIX Simpósio Nacional de História* - ANPUH, Belo Horizonte, jul. 1997, pp. 8-9.

<sup>51</sup> Após o Congresso de Santa Fé, em 1854, e a promulgação da Constituição em 03/02/1853, seguiu-se um novo período de guerra civil, já que Buenos Aires se recusou a reconhecer a nova carta que continha termos contrários aos seus projetos. Buenos Aires só passa a integrar definitivamente a Confederação em 1861, formando a República Argentina. (PIMENTA, id., 1997, p. 5).

<sup>52</sup> WASSERMAN, Fabio. *Entre Clio y la Polis*. Conocimiento histórico y representaciones del pasado en el Río de La Plata (1830-1860). Buenos Aires: Editorial Teseo, 2008, pp. 83-84. Contudo, Wasserman destaca que devemos compreender os institutos pelo que realmente foram (2008, p. 83). Ou seja, a denominação dessas empresas pode aparentemente indicar um campo restrito de estudo, mas é necessário ter em conta que naquele contexto o conhecimento do passado era compreendido como atividade literária e que, portanto, deve ser qualificada como um equivalente do que hoje poderia ser identificado como “cultural”. Essa questão é evidente quando são analisados os regulamentos que qualificam esses institutos como associações literárias ou científicas e seus membros como “homem das letras”. Desse modo, evidencia-se a falta de autonomia de um espaço de conhecimento histórico que acaba por ficar subsumido em um espectro mais amplo. E o mesmo se pode afirmar no que concerne à orientação e aos propósitos dessas instituições, haja vista que as coleções documentais e produções culturais atendiam, também, a demandas muito diversas, políticas, cívicas e/ou econômicas.

é o enfoque chamado “o mito das origens”. Chiaramonte (1993)<sup>53</sup> enfatiza o uso romântico de termos como “nação”, “nacionalidade”, “pátria” e “povo” para justificar a legitimidade dos nascentes estados-nacionais. A tradição historiográfica elaborada a partir da segunda metade do século XIX, obcecada por desenhar a “origem” das nações, se esforçará para construir o Estado-nação em uma concepção fundamentada no chamado “princípio da nacionalidade”.<sup>54</sup> Segundo este princípio, todo grupo culturalmente homogêneo, toda nacionalidade preexistente, deveria corresponder a uma entidade estatal organizada no cenário internacional.

Portanto, podemos afirmar que não é uma especificidade latino-americana a “obsessão” pelo estudo das origens de cada país, haja vista que toda a historiografia é, de certo modo, uma “manifestação nacional”, estabelecida pelos intelectuais imersos em sua própria sociedade como um importante instrumento para a construção das nações modernas. A origem de modalidades dos “mitos das origens” tem, assim, clara finalidade política em que o passado é reconstruído com forte conteúdo de classe, como obra de elites e, portanto, afirma-se como possibilitador de determinados projetos. No caso das historiografias nacionais de Argentina, Brasil e Uruguai,<sup>55</sup> essa operação ideológica é percebida em semelhanças de estilo, argumentos e referências, visto que esses países são

---

<sup>53</sup> CHIARAMONTE, José Carlos. El problema de los orígenes de los estados hispanoamericanos en la historiografía reciente y el caso del Río de la Plata. *Porto Alegre: anos 90*, PPG em História da UFRGS, vol. 1, n. 1, maio 1993.

<sup>54</sup> Apesar da grande influência do Romantismo na região do Prata, convém destacar que o princípio de nacionalidade não conseguiu consolidar-se tão facilmente. Isso ocorreu devido ao fato de que, desde um ponto de vista jurídico-institucional, durante grande parte do século XIX prevaleceu na região a ideia de que a conformação dos poderes políticos deveria ser resultado entre as províncias, reconhecidas como unidades soberanas, sem implicar, contudo, um desprezo à ideia de uma história compartilhada. A questão aqui sublinhada é que essa história comum não era considerada como fundamento de uma forma estatal já existente. Ou seja, ainda que pudessem evocá-lo em textos de caráter programático ou dogmático, os românticos geralmente deixavam à parte o princípio de nacionalidade quando atuavam politicamente. Nesse sentido, pode-se inferir que nação e nacionalidade eram para eles muito mais entidades a serem construídas que algo fruto de uma longa história prévia. (WASSERMAN, 2008, p. 93).

<sup>55</sup> Para analisar a institucionalização da História como disciplina, faz-se necessário considerar a Região do Prata como uma unidade de análise espacial, no entanto, sem constituir um espaço homogêneo. Com isso evita-se o anacronismo de conceber a atual nação argentina como os territórios do Vice-Reino do Rio da Prata, levando em conta a instabilidade no que diz respeito à organização política. É importante considerar, como aponta Ana Frega (2006, p. 26), que a própria definição do espaço que abarca a região do Prata é uma tarefa difícil, pois não há coincidência entre as circunscrições administrativas coloniais e as ditas “fronteiras naturais”. Daí a importância das guerras de independência e dos projetos de construção estatal para a redefinição de soberanias e constituição de regimes políticos novos e, conseqüentemente, a necessidade da composição das identidades nacionais. Tal perspectiva permite dar conta da interdeterminação que existia a respeito das formas de organização política e permite ainda incluir o Uruguai num delicado sistema de equilíbrio regional.



oriundos da crise do colonialismo ibérico na América e, a partir disso, se desenvolvem em “espaços comuns de redefinição e inter-relação”.<sup>56</sup>

Inspirado no Instituto de Paris e funcionando como modelo para a região do Prata, o IHGB<sup>57</sup> tratou como prioridade a produção de uma cultura histórica que remonta a debates percebidos entre o final do século XVIII e as primeiras décadas do século XIX, em que luso-brasileiros e oriundos do reino já manifestavam interesses diversos para a formação da nova nacionalidade. O Instituto desenvolverá suas atividades vinculado ao processo de consolidação do Estado nacional brasileiro, por isso a história terá a função de sistematizar e materializar o projeto que defendia a unidade do país e seu modo de governo. Assim, para o Estado Imperial, a necessidade da sistematização de uma memória nacional era latente, tanto que o momento de fundação do Instituto dialoga com a fundação do Colégio Pedro II (1838), do Arquivo Público (1838), do Museu Imperial (1842), conectando-se também com a Academia Imperial de Belas Artes (1820), fundada em 1815 por decreto régio como *Academia Real de Belas Artes*, mas que só encontra uma situação mais estável no II reinado. Todo esse *corpus* institucional denota a amplitude dessa empresa.

Arno Wehling,<sup>58</sup> destaca que no documento em que se informam os objetivos do IHGB já existia uma afirmação nacionalista, uma vez que sobressaía a declaração de que deveriam ser estimulados os estudos monográficos regionais e as histórias gerais do Brasil. Desse modo, apesar da crença no “gênio da história” para o “progresso da humanidade”, havia uma tensão permanente entre a valorização da cultura nacional e o padrão universal, consolidando a versão romântica do historicismo.<sup>59</sup>

É importante lembrar que desde 1822 a ideia de unidade entre monarquia, império e nação tinha como paradigma fortemente negativo as repúblicas platinas.<sup>60</sup> Por isso a

---

<sup>56</sup> PIMENTA, *Estado e nação no Fim...*, op. cit., 2006, pp. 30-32.

<sup>57</sup> A partir daqui a menção aos institutos será realizada por meio de suas respectivas siglas.

<sup>58</sup> WEHLING, Arno. *Estado, história, memória: Varnhagen e a construção da identidade nacional*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999, pp. 38-39.

<sup>59</sup> Os documentos dos anos iniciais do IHGB demonstram a forte influência do Romantismo europeu, particularmente o francês. Romantismo e nacionalismo entrelaçam-se com muita naturalidade na Europa, como no Império nascente. O corolário natural de uma perspectiva historicista - a transformação das instituições no tempo - não escapava aos fundadores do IHGB. Numa concepção historicista da história, os fundadores do IHGB foram buscar a estrutura velada das relações sociais, as leis de desenvolvimento histórico, sua projeção para o futuro e o conhecimento aplicado para aperfeiçoar a administração pública e a representação política do recente e já combalido Império. (WEHLING, 1999, pp. 36-44)

<sup>60</sup> Outro ponto importante a ser ressaltado é que o Império do Brasil, compreendido aqui como uma expressão unitária de um projeto vencedor nesse momento, atravessava um momento delicado ocasionado pela abdicação de D. Pedro I, em 1831 que deixara um “espaço vazio” dada a minoridade de seu sucessor.

leitura da história empreendida pelo IHGB tem uma dupla face que se ocupa da gênese da Nação, mas, ao mesmo tempo, a insere numa tradição de civilização e progresso. Guimarães enfatiza que ao definir a nação brasileira como representante da ideia de civilização no “Novo Mundo”, essa historiografia já passa a definir internamente quem ficará excluído desse projeto: índios e negros. Essa exclusão será um complexo problema para a constituição de um projeto nacional em uma sociedade marcada pelo trabalho escravo e pela existência de populações indígenas.<sup>61</sup>

A idealização do passado histórico brasileiro, das riquezas naturais e de suas potencialidades, ou seja, a fórmula nacionalista-romântica, será bem sucedida para a amalgamação, ao menos do elemento indígena, no complexo mosaico nacional. Como aponta Wehling, os fundadores do IHGB, ao reconstruírem a história brasileira sem disporem de um passado medieval, recorrem à temática indígena e, muito antes do indianismo literário, estabelecem nas páginas da Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, a partir de 1839, um “indianismo erudito”, sob uma perspectiva etnográfica e/ou de sua incorporação à “marcha da civilização”, perpassando, portanto, a história, a literatura e a arte, como veremos mais adiante.<sup>62</sup>

No plano externo, como assinalamos anteriormente, o outro é definido a partir das diferenças quanto às formas de organização do Estado. Por isso, os grandes inimigos externos do Brasil serão as repúblicas latino-americanas, concebidas como representação da barbárie, numa dicotomia forjada entre ordem/Império e anarquia/federalismo e/ou república.

Na região do Prata a disciplinarização da história surgiu e se desenvolveu sob a influência de diversas demandas sociais, como a criação de vínculos de coesão e consensos aglutinadores capazes de ordenar as estruturas sociais após o conturbado processo independentista. Assim, o conhecimento histórico se constituía como

---

O período regencial, entre 1831 e 1840, inicialmente trina e depois una até a execução de uma manobra política que declarou a maioridade de seu filho Pedro II, foi marcado pelo desvelamento das contradições entre um projeto centralizador e as realidades locais após a ruptura das províncias que ocasionaram diversos conflitos como a Revolução Farroupilha, no Rio Grande do Sul (1835-1845), a Cabanagem, no Pará (1835-1840), a Sabinada, na Bahia (1837-38) e a Balaiada, no Maranhão (1838-1839) que, em conjunto, ofereciam séria ameaça à integridade político-territorial do Império. Por isso a importância do IHGB, criado no interior da Sociedade Auxiliadora da Indústria Nacional para a construção de uma ideia de unidade, “natural e indissolúvel”. (PIMENTA, 1997, p. 3).

<sup>61</sup> GUIMARÃES, Manoel L. S. Nação e Civilização nos Trópicos: o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e o projeto de uma história nacional. In: *Revista Estudos Históricas*, Rio de Janeiro, n. 1, 1988, p. 7.

<sup>62</sup> WEHLING, Arno. *Estado, história, memória...*, op. cit., p. 36.

fundamental para a organização institucional e, conseqüentemente, a formação de uma identidade nacional que era também fragmentada, uma vez que respondia a uma nova configuração dos campos historiográficos argentino e uruguaio e que, evidentemente, também estabeleceria conexões com o vizinho imperial.

As primeiras produções da historiografia *rioplatense* coincidem com a recepção do historicismo romântico que se converte rapidamente em uma das principais correntes intelectuais da região. Assim, para compreender as produções do passado nesse contexto é preciso avaliar as características desse movimento mais além das constatações de que esses intelectuais recorriam aos pressupostos do Romantismo em seu universo conceitual e discursivo<sup>63</sup>. Daí a importância do contexto político que influenciaria de maneira contundente a produção historiográfica. Sansón<sup>64</sup> recorda que a indagação a respeito do passado esteve condicionada ao Estado, limitando a competição pela hegemonia e validação entre os agentes. É a partir do nascimento da República independente uruguaia, em 1830, que começou um longo e firme processo de evolução dos estudos de investigação histórica. Esse processo foi problemático porque foi permeado por guerras civis, protagonizadas por “bandos” político-militares que deram origem aos partidos Blanco (depois denominado Partido Nacional) e Colorado, pela economia monoprodutora, pela soberania condicionada à influência das parcialidades políticas da Argentina e pela indefinição das fronteiras territoriais com o Brasil, o que afetava a estabilidade política e jurídica do Uruguai.

Em 1843 teve início o sítio de Montevideú pelo exército federalista de Manuel Oribe, nesse momento alinhado com Juan Manuel de Rosas, governante de Buenos Aires, contra o governo uruguaio de Fructuoso Rivera. Tal batalha ocorre dentro do contexto da Guerra Grande ou Guerra Civil do Uruguai que foi um extenso conflito ocorrido ente 1839 e 1851 entre os partidos Blanco e Colorado, envolvendo grupos políticos opostos da Argentina e do Uruguai, mas contando, também, com a intervenção de França, Brasil e Inglaterra, produzindo uma situação bastante complexa. Francisco Doratioto<sup>65</sup> pontua que a situação regional era bastante delicada também para o Brasil, haja vista que, desde 1835, o Rio Grande do Sul era uma província conflagrada, devido à Revolução

---

<sup>63</sup> WASSERMAN, Fabio. *Entre Clio y la Polis ...*, op. cit., p. 31.

<sup>64</sup> SANSÓN, Tomás. La construcción de la nacionalidad en los manuales de historia rioplatenses. In: *Revista Nuevo Mundo, Mundos Nuevos*, 2011, p. 124. Disponível em: <https://nuevomundo.revues.org/61419?lang=pt#text>. Acesso em: 10 maio 2015.

<sup>65</sup> DORATIOTO, Francisco. *O Brasil no Rio da Prata (1822-1994)*. 2ª ed. Brasília: Fundação Alexandre Gusmão, 2014, p. 24.

Farroupilha que proclamou a independência e criou a República Rio-Grandense em 1836. Sob esse contexto, opositores de Rosas, diversos intelectuais bonaerenses, refugiaram-se em Montevideu instaurando um clima de efervescência política e cultural, que permitiu gerar amizades como a de Bartolomé Mitre e Andrés Lamas, grande colaborador de Juan Manuel Blanes, dentre outros.

Nesse período foi fundado, em 1843, por meio do patrocínio oficial do governo uruguaio de Joaquín Suárez, substituto de Fructuoso Rivera, o IHGN. Este instituto tinha objetivos muito semelhantes ao IHGB no que concerne à ideia de reunir livros, documentos, mapas, desenhos, pinturas, retratos e tantos outros objetos relativos à História, à Geografia e à Estatística da América do Sul. Era dada preferência à região do Prata e ao território da República Oriental para construir uma visão erudita sobre a nação uruguaia. Caberia a Andrés Lamas desempenhar o papel de trabalhador heurístico, contribuindo com o Instituto na construção da história “científica” desse país. Posteriormente, em 1854, foi fundado em Buenos Aires o IHGRP, iniciando suas atividades em 1856. Assim como os institutos anteriores, este instituto também surgia em um momento de crise política. A batalha de Monte Caseros, vencida pelos exércitos de Urquiza, em 1852, assinala a queda do regime de Rosas, com triunfo da aliança entre Brasil, Uruguai e Entre Rios.<sup>66</sup>

É preciso considerar ainda as expectativas que essas instituições tinham com relação ao resto do mundo, propósito que pode ser constatado se avaliarmos o número de artigos, correspondências e os próprios documentos dessas corporações. A sua própria existência evidenciaria o grau de civilização alcançado pela região. Esse interesse é perceptível em proposta aprovada pelo Instituto de Montevideu para estabelecer vínculos com sociedades da Europa e do Brasil e nomear sócios-correspondentes, inclusive antes da eleição de todos os membros fundadores. Além disso, talvez a razão mais importante tenha sido a presunção de que, por meio dessas instituições, se forjaria uma sociabilidade refratária à política e questões pessoais que poderiam afetar a vida pública. Assim, os institutos seriam ambientes “neutros”, lugares para o exercício pleno da civilização, perspectiva almejada por muitos de seus membros. Andrés Lamas, por exemplo, argumentava, ao propor a criação do Instituto ao governo de Montevideu, que este seria

---

<sup>66</sup> PIMENTA, João Paulo. A fundação dos Institutos..., op. cit., pp. 4-5.

“La reunión de todos los hombres de letras que tenga el país, llamados a despojarse en las puertas del Instituto, de sus prevenciones y colores políticos (...)”.<sup>67</sup>

Fundados em momentos distintos, esses institutos foram uma expressão significativa do processo de institucionalização da história no século XIX. IHGB, IHGN e IHGRP levaram a cabo várias iniciativas impulsionadas pelo processo de construção dos Estados-nacionais, configurando um espaço de cooperação, mas também de disputa. Em contraste com o caso brasileiro, em que se pode perceber um peso maior do Estado que, interessado em criar a memória nacional, estimulou suas atividades e garantiu sua continuidade, o mesmo não ocorreu com os institutos da região do Prata, que tiveram uma duração mais curta devido às especificidades desse mesmo processo. A rede de inter-relações entre tais institutos e seus intelectuais vinculava esse conhecimento científico às artes, demonstrando a imbricação dos campos político e artístico no intrincado processo de formação das identidades nacionais.

### **1.1 Arte a serviço da história: o Estado como inspiração artística**

A escrita da história nacional, ao se ocupar de criar símbolos de nacionalidade, vinculava-se a um projeto de cunho estético-político que, além de fortalecer uma determinada ideia de história nacional, também projetava a imagem dos países no exterior, incorporando-os à “marcha da história”.

A criação dos ícones de uma nação não ocorre de forma gratuita e arbitrária. As transformações sociais exigiam a criação e a reelaboração de símbolos para a fundação de um certo modelo de nacionalidade travando uma “batalha simbólica” na construção de uma iconografia política em que a dicotomia lembrança/esquecimento guarda certas imagens e apaga outras. O método de análise da relação entre identidade nacional e a pintura histórica do século XIX requer um exame aprofundado dos testemunhos pictóricos. Assim, leva-se em conta a necessidade do reconhecimento de uma determinada realidade social em que memórias e imaginários sociais interligam-se para influir na construção das identidades que encontraram respaldo sob determinado discurso artístico.

---

<sup>67</sup> WASSERMAN, Fabio. *Entre Clio y la Polis ...*, op. cit., pp. 85-86.

Nesse sentido, para compreendermos a obra de Juan Manuel Blanes e Pedro Américo, devemos considerar a dimensão simbólica da produção dos artistas, levando em conta sua participação no imaginário social. A escolha da linguagem acadêmica não excluía, evidentemente, outros estilos na representação artística voltada para a propagação das identidades nacionais de Brasil e Uruguai. No entanto, a pintura histórica servia de suporte para uma inédita afirmação pictórica das nacionalidades emergentes, em toda a América Latina, evidenciando as disputas dos projetos políticos das elites governantes.

A relação entre arte e poder político não é, entretanto, novidade do século XIX. Muito antes da institucionalização da história, e mesmo da própria história como disciplina, já estavam em plena atividade nas sociedades do Antigo Regime as academias de belas artes, desempenhando regularmente importantíssimas funções como a pintura histórica. A Academia Francesa, fundada em 1648, inspirada nas suas congêneres italianas<sup>68</sup> do século XVI, combinava um aspecto dual: estabelecia uma estrita hierarquia entre seus membros, de acordo com a forma de arte que produziam, com os pintores de história no alto, seguidos pelos retratistas, depois paisagistas e outros gêneros.<sup>69</sup>

Assim, como aponta Schwarcz, *le grand genre* era a pintura histórica, que incluía temas bíblicos, história antiga (história e mitologia), alegorias e, no final do século XVIII, a história contemporânea. Um pintor de história, por conseguinte, deveria ser bem versado em aspectos da Antiguidade e da literatura. Para a Academia, os temas das telas deveriam ser retirados da história, seja medieval, antiga ou mitológica, e deveriam possuir um caráter moralmente edificante. Essa hierarquia também estava refletida no interior da

---

<sup>68</sup> Schwarcz destaca que as academias de arte propriamente ditas nasceram em Florença, surgiram no *Cinquecento*, no contexto do surgimento do absolutismo e do maneirismo. Era o primeiro momento em que o termo *academia* designava uma escola de arte e submetia os pintores ao Estado. A autora aponta ainda que, de modo geral, essas primeiras academias indicavam significativas mudanças sociais no universo artístico que correspondiam também ao universo político. A corte dos Médici é um dos exemplos mais importantes da primeira fase do absolutismo e a Academia seria o representante artístico da organização desses Estados. Havia uma combinação do momento artístico (formalismo, crença em certos cânones e modelos do passado) com o absolutismo, até então hegemônico. Sob esse contexto, as Academias possibilitavam uma maior segurança aos artistas, que ganhavam outro *status*: passavam a ser vistos como intelectuais das artes e se definiam como profissionais liberais. Ver: SCHWARCZ, L., 2014, pp. 65-66.

<sup>69</sup> Essa hierarquia fora codificada por André Félibien no final do século XVII e configurou a base da atividade artística do período. A cópia, o desenho, o estudo da figura humana, as figuras ou a paisagem eram detalhes diante do argumento da pintura histórica, moralmente e intelectualmente mais elevada. Ver: SCHWARCZ, 2014, p. 73; TORAL, André Amaral de. *Imagens em desordem: a iconografia da Guerra do Paraguai*. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, 2001, p. 101.

Academia, haja vista que somente os pintores de história poderiam ocupar os postos mais elevados e obter os prêmios mais importantes.

A busca de um ideal estético durante esse período visava representar, por meio da clareza expressiva e da submissão aos cânones, os temas históricos. Tanto os valores morais quanto as qualidades estéticas entrelaçavam-se por meio de temáticas edificantes que indicavam, de modo didático, as virtudes esperadas dos cidadãos. O vínculo instituído entre Academia e Estado, em que o rei se comprometia com a nova instituição por meio da doação de uma soma fixa, transformava a Academia em um empreendimento da Coroa, voltada, portanto, às necessidades da nação.

Nesse contexto, a arte passa a ser reconhecida, cada vez mais, como um importante instrumento do poder real. Na concepção de Colbert, nomeado superintendente das construções reais em 1663 por Luis XIV, as artes eram úteis porque contribuíam para a glória do rei. Foi com este propósito que ele estimulou a produção e impôs a disciplina nas Belas Artes criando o *academismo*, que significava a regulamentação, a palavra de ordem na produção intelectual e artística. Os artistas incumbidos da tarefa de elaborar a nova imagem do soberano deviam se reunir nessas novas instituições controladas pelo Estado.<sup>70</sup>

Enquanto Colbert trataria de consolidar o papel da instituição, Charles Le Brun, nomeado *Premier Peintre du Roi* e chanceler da Academia, teria como função elaborar o regime administrativo. O mundo das artes assumia, assim, as características da política absolutista. Por um lado, o rei, na figura de Colbert, poderia impor mais facilmente seus interesses aos membros de uma academia real do que a outro tipo de instituição e, por outro, era criada uma rígida hierarquia interna tendo no topo o diretor-geral e o vice-protetor e, mais abaixo, os *académiciens*, *agrées* e *élèves*.

É importante mencionar que o programa da Academia, embora existisse para o estabelecimento de regras claras subordinadas aos cânones da Antiguidade, não era homogêneo e sofria variações de acordo com as oscilações políticas. As experiências dos reinados de Luís XIV, Luís XV e Luís XVI trariam, assim, consequências para a instituição. Pode-se estabelecer, sob esta perspectiva, três fases históricas distintas: o período hegemônico de Colbert; o declínio na primeira metade do século XVIII, durante a Revolução; e um curto momento de reformas sob a influência do Iluminismo. Porém,

---

<sup>70</sup> BARBOSA, 2007, p. 64.

apesar de atravessar períodos conturbados, a difusão da Academia foi contundente. Na segunda metade do século XVIII, o movimento neoclássico se impunha como arte de Estado e vários outros príncipes trataram de patrocinar suas academias, como os de Alemanha, Holanda, Bélgica, Espanha, dentre outros. Isso mostra que a posição dos artistas se alterava bastante de acordo com a vinculação dos seus serviços a sua respectiva corte.<sup>71</sup>

Como movimento heterogêneo, o Neoclassicismo, no que concerne a um *corpus* estético referencial, foi muito discutido e reavaliado. Derivada da longa tradição da arte italiana, a pintura histórica, principal gênero da Academia Francesa, foi perpassada por diversas perspectivas. Nesse sentido, é importante destacar que, depois do século XVI, duas correntes fundamentais manifestaram-se no campo artístico francês: a racional e a irracional. A primeira, como aponta Friedlaender (2011), tende a ser moralizante e didática e a segunda seria livre dessas inclinações éticas.<sup>72</sup> O autor destaca ainda que o viés moralizante é mais evidente na França do que em qualquer outro país europeu. Havia, já no século XVII, uma forte tendência cuja preocupação principal era o conteúdo didático de uma obra de arte, o que, conseqüentemente, iria refletir na sua forma. A contínua disputa dessas correntes no campo artístico propiciou uma variedade de tendências, mas que acabaram por fortalecer o ressurgimento do Neoclassicismo, porém, de uma nova maneira. Nesse momento o que importava não era mais seguir a Antiguidade incondicionalmente, mas perceber nos heróis exemplos de virtuosidade que pudessem servir de modelo. Assim:

Quanto mais forte o contraste com os afetados e inconstantes céticos representantes da sociedade contemporânea, mais virtuoso o herói lhes afigurava(...). Assim, o classicismo ético assumiu um caráter eminentemente político e, juntamente com a literatura e filosofia

---

<sup>71</sup> SCHWARCZ, 2014, p. 67.

<sup>72</sup> A tendência racional deriva da época clássica francesa, o século XVII, e continua, com maior ou menor vigor, pelo século XVIII. Já a corrente irracional é menos constante, mas se manifesta de forma mais intensa na primeira metade do século XVIII. Ambas, embora sejam percebidas numa vasta gama de transformações e cruzamentos, podem ser identificadas na complexa estrutura da pintura francesa do século XIX. A arte francesa se desenvolveu a partir dos conflitos entre esses opostos, do predomínio de uma ou outra tendência em determinado momento. A batalha entre os seguidores de Pousin e Rubens no final do século XVII, embora se relacionasse, aparentemente, a questões técnicas e visuais (desenho *versus* cor; placidez *versus* movimento; ação concentrada *versus* dispersão das figuras), configurava uma disputa entre a disciplina e a moral, de um lado, e, de outro, o enfraquecimento amoral das normas e irracionalismo subjetivo. No século XIX, essas divergências remetem à questão linha *versus* cor expressa na rivalidade entre Auguste-Dominique-Ingres e Eugène Delacroix. Ingres, discípulo de David e autointitulado protetor do linearismo e da tradição clássica, compreendia que a abstração linear encarnava algo pleno de significado moral e da razão. Daí a divergência com Delacroix, pintor representante do Romantismo francês e mestre do colorismo. Ver: FRIEDLAENDER, Walter. *De David a Delacroix*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2011, pp. 13-19.



moralizantes, preparou o caminho para a Revolução (francesa). Não foi por mero acaso ou historicismo que a Revolução utilizou formas clássicas.<sup>73</sup>

O grande exemplo dessa perspectiva é o francês David, consagrado como o “grande pintor da Revolução”, fundindo o elemento moral à arte e à política graças ao seu posicionamento ante determinado “momento histórico”. Embora seguisse as tendências da época, acrescentava um impulso individualizante a sua obra. As realizações artísticas de David consolidaram-se na arte francesa para além de sua época, tornando-o um artista que inaugura o nascimento da pintura do século XIX, por isso era referência para os pintores de história tanto na Europa quanto na América Latina.

A atuação de David como artista e teórico da arte é, dessa forma, um grande exemplo de educação cívica mediante o uso de símbolos e rituais. Para o artista, o classicismo não era apenas um estilo, era também uma visão do mundo clássico como conjunto de valores sociais e políticos. A simplicidade, a nobreza, o espírito cívico da Antiguidade – austeridade, dedicação e sacrifício, eram difundidos por meio da arte.<sup>74</sup> Assim, o Neoclassicismo ético assumia um caráter político, que atuava em conjunto com a filosofia e a literatura de caráter moralizante. Há que se mencionar que a valorização desse modelo artístico estava diretamente vinculada às descobertas das escavações de Herculano (1738) e Pompéia (1748) que geraram um verdadeiro fascínio pela Itália. Nesse contexto, os escritos do historiador da arte Joachin Winckelmann, que teve grande influência no ensino da Academia Imperial de Belas Artes (AIBA), despertavam bastante interesse. Para Winckelmann, a arte deveria ser renovada com as descobertas da Antiguidade greco-romana. No entanto, não se tratava somente da realização de cópias: os antigos deveriam ser a inspiração para uma arte que se contrapunha ao estilo Rococó. Além disso, pontuava que o cenário pictórico deveria ser marcado pelo menor número de figuras possível, com ênfase no plano principal, ou seja, qualquer outro elemento que tirasse o foco da cena principal deveria ser evitado. Evidentemente, os preceitos técnicos surgiam gradualmente e nem sempre eram incorporados.

Para nossa discussão, um aspecto que também merece destaque é o fato de a figura de David marcar a instituição de um novo *habitus* no campo artístico no que concerne às

---

<sup>73</sup> FRIEDLAENDER, Walter. *De David a...*, op. cit., p. 20.

<sup>74</sup> CARVALHO, José Murilo de. *A formação das almas...*, op. cit., p. 11.

relações entre o poder político e o artista.<sup>75</sup> A trajetória de David mostra a passagem de um artista político para um artista ativista. Schwarcz,<sup>76</sup> citando o historiador Jean Starobinsk, lembra que as revoluções não inventam imediatamente uma linguagem artística correspondente a uma nova ordem política. Por isso, mesmo usando as estruturas de um sistema em colapso, o pintor transforma conceitos, utiliza sua arte em função da causa e torna-se “o artista com qual nasceu a pintura do século XIX”. A combinação da política com a forma ética adaptava a realidade ao idealismo e fazia com que o pintor fixasse também seu olhar no tempo presente sem, contudo, desvincular-se da perspectiva neoclássica. Assim, o passado histórico era colocado a serviço do presente e do futuro.

Enquanto na Europa do final do século XIX se travavam lutas entre diferentes estilos que dariam forma à modernidade artística desse período, na América Latina a construção das iconografias nacionais pelos governos relativamente estáveis estava na ordem do dia. Assim, a consolidação desse campo em várias nações latino-americanas será caracterizada pela relação entre os artistas e a dependência direta do governo, patrocinador oficial das artes. Esse é o caso do Brasil, com Pedro II, e do Uruguai, com Lorenzo Latorre e Máximo Santos, em que, considerando-se as especificidades de cada país, a gesta iconográfico-patriótica foi respaldada e estimulada de modo mais contundente por esses governos.

Na segunda metade do século XIX, a instituição acadêmica entra em profunda crise<sup>77</sup> na Europa. Vale lembrar que o próprio David, quando deputado, liderou o grupo de pintores que primeiro criticou as regras da Academia, para depois aboli-la em 1793, por considerá-la uma expressão simbólica dos privilégios do *Ancien Régime*, mesmo que depois retornasse a ela, chamada de Instituto no período napoleônico. Mattos<sup>78</sup> destaca

---

<sup>75</sup> Para Friedlaender, a importância artística e histórica de David está em dois períodos heroicos e intrinsecamente relacionados: a Revolução Francesa e o Império. Sempre que surgia uma necessidade, David se colocava a serviço da causa. Existem algumas críticas a David no que diz respeito ao seu apoio à Revolução e posteriormente a Napoleão. Friedlaender o defende enfatizando que o artista não apoiou a restauração, priorizando temas patrióticos, mas que não estivessem ligados ao Antigo Regime. Ver: FRIEDLAENDER, Walter. *De David a...*, op. cit., p. 41. De nossa parte, apontamos que essa ambiguidade é componente inerente das relações entre sujeito e estrutura, e denota a liberdade de ação do agente.

<sup>76</sup> SCHWARCZ, L., op. cit., 2014, pp. 93-96.

<sup>77</sup> A década de 1860 consolidou as mudanças pelas quais passava a pintura na segunda metade do século XIX. O realismo e o impressionismo trouxeram novos gêneros, técnicas e atitudes compromissadas com a busca do moderno e do contemporâneo. Mas sejam eles do grupo ligado à “mancha”, *macchiaoli*, à impressão ou ao realismo, todos os pintores tinham que lidar com uma sólida formação acadêmica em pintura, nesse contexto convertida em paradigma de conservadorismo. Ver: TORAL, André Amaral de. *Imagens em desordem...*, op. cit., p. 104.

<sup>78</sup> OLIVEIRA, Cecília Helena de Salles; MATTOS, Claudia Valladão de (orgs.). *O Brado do Ipiranga*. São Paulo: Edusp/ Museu Paulista, 1999, pp. 119-120.

que enquanto cresciam as críticas externas, organizava-se um novo circuito acadêmico independente, o que levava a academia a debater seus próprios fundamentos e no centro dessa discussão encontrava-se, evidentemente, a pintura histórica. A discussão sobre a forma que esse gênero artístico deveria assumir na contemporaneidade dividia opiniões no campo acadêmico, deixando em evidência a oposição entre “realistas” e “idealistas”.<sup>79</sup>

Ao contrário da Europa, na América Latina as Academias encontravam-se em pleno vigor. Toral (2001) destaca que a pintura histórica das academias sul-americanas era marcada por características próprias. Desse modo, se a técnica não a distanciava da Academia francesa, o assunto expressava o que era compreendido como nacional nesses países, abarcando a singularidade de suas experiências históricas. Sob essa perspectiva, a questão que se coloca é a de como os artistas, representados aqui por Juan Manuel Blanes e Pedro Américo, conseguiram conciliar a herança do Neoclassicismo e seus antagonismos com a produção iconográfica posta a serviço do Estado e suas instituições.

## 1.2 Academias na América Latina

Como assinalamos, durante a Revolução francesa a arte mostrou-se como um importante instrumento quando colocada a serviço do Estado. Por meio de telas, panfletos e caricaturas, a arte reproduzia e/ou criava imagens, mas também evidenciava uma verdadeira disputa de acordo com as mudanças no contexto. Na América Latina, essa influência também se fará presente dada a necessidade da elaboração, também em moldes artísticos, da narrativa nacional. Daí a importância das academias de pintura.

Contudo, antes de explorar as Academias, é preciso destacar a relevância da produção pictórica de artistas estrangeiros,<sup>80</sup> uma vez que a constituição desta na América

---

<sup>79</sup> Nesse contexto o interesse estava cada vez mais generalizado na reprodução exata dos eventos históricos, tal como propunha Michelet, que cobrava da pintura histórica uma fidelidade absoluta ao fato representado. Ao mesmo tempo, era cada vez maior o número de artistas que povoavam os salões da Academia Francesa e desestruturavam o arcabouço conceitual construído desde o Renascimento, que compreendia a pintura como um gênero essencialmente ligado a preceitos morais. A discussão sobre a forma que esse gênero deveria assumir nesse contexto dividia opiniões no mundo acadêmico, marcando na história da arte um debate entre os chamados “realistas” e “idealistas”. Ver: MATTOS, 1999, p. 120.

<sup>80</sup> Mattos destaca que o conceito de artista viajante é estabelecido pela historiografia da arte sobre o século XIX no Brasil. A autora afirma que, apesar de o conceito, de certa forma, explicar-se por si mesmo, é complexo, haja vista que ao longo da história vários artistas que viajaram não foram abarcados por ele. Esse teria “nascido” associado a outro termo cunhado no final do século XVIII, popularizado pela obra de William Gilpin, *Three Essays: o pitoresco*. A produção de artistas realizada em partes desconhecidas e/ou distantes foi analisada pela Europa sob a égide do pitoresco. Por isso a falta de conhecimento sobre a América e a novidade das cenas naturais e humanas se encaixavam nessa perspectiva. A autora pontua

Latina esteve intrinsecamente relacionada a perspectivas europeias. Sob este aspecto, podemos afirmar que esse olhar estrangeiro vai ao encontro, evidentemente, da inserção desses países latino-americanos no exaustivamente propalado rol da “civilização”, como já apontamos anteriormente. Mesmo que a produção desses artistas fosse realizada para atender as necessidades do mercado europeu, tais imagens ajudavam a formar gradualmente uma iconografia nacional.

A primeira academia de pintura fundada na América foi a Academia Real de San Carlos na Cidade do México, em 1785, e foi a única estabelecida durante o período colonial. Essa academia era, como todas as outras que seriam fundadas, inquestionavelmente atrelada às diretrizes europeias no que diz respeito ao estilo estético e à organização estrutural. Em geral, as Academias eram estabelecidas na América Latina como parte de um programa de reformas para incentivar a vida artística e intelectual dos novos países independentes. A maioria dos diretores e professores era ainda importada da Europa, mesmo em países que não tinham instituições formais desse tipo. Os novos artistas buscavam aperfeiçoamento em grandes ateliês de artistas já renomados e isso fazia com que a Europa continuasse a ser referência nas artes. A ideia geral compartilhada era a de que estas instituições estavam ligadas à concepção de que o aprimoramento geral do gosto iria melhorar a qualidade dos trabalhos artesanais e também o orgulho nacional. Assim, as academias eram apropriadas à dignidade de “uma grande nação comercial, culta e educada”.<sup>81</sup>

A atividade artística ajudava a inscrever esses países em uma lógica evolutiva em que as imagens educavam a sensibilidade e constituíam um importante instrumento para a construção de nações civilizadas calcadas nos moldes europeus. Assim, diversos artistas do Cone Sul buscaram na Europa a tradição acadêmica para sua formação. Com exceção da Argentina<sup>82</sup>, os pintores que mais produziram ou que mais tiveram reconhecimento nesse período foram precisamente os primeiros frutos de investimentos feitos pelos

---

ainda que do ponto de vista do público consumidor dessas imagens, não interessava o processo envolvido na sua construção ou a formação dos artistas (amadores ou profissionais). A imagem, reduzida à documentação, funcionava para o observador como a própria natureza. Ver: MATTOS, Claudia Valladão de. Artistas viajantes nas fronteiras da História da Arte. In: *III Encontro de História da Arte – IFCH/UNICAMP*, 2007, pp. 409-410. Disponível em: <https://www.ifch.unicamp.br/eha/atas/2007/MATTOS,%20Claudia%20Valladao%20de.pdf>.

<sup>81</sup> ADES, Dawn. *Arte na América Latina. A Era Moderna (1820-1980)*. Cosac & Naify Edições: São Paulo, 1997, pp. 29-30.

<sup>82</sup> A Argentina representou uma exceção porque boa parte dos poucos encargos oficiais, pelo menos até os anos prévios dos festejos do Centenário em 1910, foram feitos a Juan Manuel Blanes.

governos desses países na formação de jovens talentos, enviados a estudar na Europa. Sua formação era feita junto a pintores de sólida formação acadêmica, especializados em batalhas, temas militares, greco-romanos e religiosos, que poderiam perfeitamente ser descritos como conservadores à época.<sup>83</sup>

Sob este aspecto, é importante ter em conta que Américo e Blanes dialogavam com uma tradição, inspiravam-se e citavam os mestres que os precederam. Para os pintores, vinculados às “ambições” da pintura histórica, importava orquestrar a multiplicidade de imagens em consonância com os projetos nacionais. Por isso, a compreensão do processo de formação de um campo artístico no Brasil e no Uruguai é fundamental.

### **1.3 A consolidação de um campo artístico no Brasil e no Uruguai**

É bastante difundido que o marco do desenvolvimento da arte acadêmica no Brasil foi a chegada da chamada Missão Artística Francesa,<sup>84</sup> em 1816. Porém, como bem aponta Schwarcz,<sup>85</sup> a ideia de criar no Brasil uma Academia de Belas Artes partira de Antônio de Araújo Azevedo, ministro de D. João. De modo geral, a ideia era que, após a transferência da Corte para o Brasil, seria preciso construir uma “nova história ou, pelo menos, uma nova memória”, haja vista que a novidade da situação vivida pela família real alteraria significativamente as relações entre Portugal e sua colônia americana e também no plano da política externa europeia. Assim, a chegada da família real em 1808 e a instalação da Corte no Rio de Janeiro foram fatores determinantes para as transformações políticas, econômicas e sociais, e dinamizaram também as práticas culturais e artísticas.

---

<sup>83</sup> MELLO JÚNIOR apud TORAL, André Amaral de. *Imagens em desordem...*, op. cit., p. 107.

<sup>84</sup> A “Missão Artística Francesa” é produto de uma convergência de interesses e tampouco era um grupo homogêneo. Muitos artistas se autoconvidavam e chegavam em uma situação bastante insegura, uma vez que não havia garantias de trabalho. Muitos ainda contavam com a oposição dos franceses partidários dos Bourbon, que os acusavam de bonapartistas e regicidas. Assim, havia, por um lado, artistas formados pela Academia Francesa, vinculados ao Estado napoleônico e repentinamente desempregados e, por outro, uma corte instalada longe da Europa e ávida por representação oficial. Assim, a “colônia francesa”, depois conhecida como Missão Artística, cujo objetivo era constituir um sistema de Belas Artes no Brasil, foi a conjunção dessas duas situações. Ver: SCHWARCZ, 2014, pp. 12-14.

<sup>85</sup> *Ibid.*, 2014, p. 159.

Como aponta Schlichta,<sup>86</sup> mesmo que muitas vezes propalada a justificativa de que o convite para os artistas franceses se deveu à supremacia do Neoclassicismo francês em relação à arte renascentista italiana (mantida até o século XVII), devemos ainda considerar dois aspectos importantes. O primeiro deles diz respeito ao fato de que o funcionamento efetivo da AIBA só ocorreu dez anos depois da chegada da “missão” francesa. A suposta excelência francesa foi, em certa medida, ofuscada pelas desavenças entre os artistas portugueses e franceses, haja vista que estes eram frequentemente acusados de terem simpatia pelo governo napoleônico, diretamente responsável pela fuga da família real em 1808. Outra questão levantada pela autora é que a “missão” deve ser analisada sob a perspectiva das relações diplomáticas entre França e Brasil retomadas em 1816, o que indica que o governo joanino buscou difundir e promover a instrução e os conhecimentos necessários para a administração e desenvolvimento do Estado, ao mesmo tempo estimulando o desenvolvimento do que era compreendido como processo civilizatório brasileiro. Nesse contexto, a arte substituía o ideário artístico calcado no Barroco e o substituía pelo pensamento neoclássico inspirado na Academia de Paris, rompendo, assim, com um passado artístico centrado em temas religiosos, no autodidatismo e na cópia de velhas estampas.

Porém, é preciso acrescentar que, ao lado desses motivos, é fato também que Portugal carecia de uma tradição de pintores. Existiam, na metrópole, diversas academias, mas não de pintura. Não havia estrutura de ensino artístico e a arte era concentrada no palácio do rei ou nas igrejas. Isso também ajuda a explicar a aceitação, num primeiro momento, de artistas franceses que, engajados no neoclassicismo, atuavam como documentaristas das realizações da Coroa portuguesa nos trópicos.<sup>87</sup>

Assim, a chegada da “Missão Francesa de 1816” é produto de uma convergência de interesses que interligava artistas vinculados ao Estado napoleônico que agora estavam desempregados e uma Corte que, longe da metrópole europeia, necessitava de uma representação oficial. O grupo sob a direção de Joachim Lebreton, secretário da classe de Belas Artes do Instituto Real da França, era formado pelo pintor de história Jean Baptiste Debret, pelo arquiteto Auguste-Henri Victor Grandjean de Montigny, pelo paisagista e pintor de história Nicolas-Antoine Taunay e seu irmão, o escultor Auguste-Marie Taunay,

---

<sup>86</sup> SCHLICHTA, Consuelo Alcione Borba Duarte. *A pintura histórica e a elaboração de uma certidão visual para a nação no século XIX*. Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação em História do Setor de Ciências, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2006, pp. 59-60. Disponível em: <http://acervodigital.ufpr.br/handle/1884/3948>. Acesso em: 20 maio 2014.

<sup>87</sup> SCHWARCZ, 2014, p. 16.

dentre outros. Também vieram, além dos artistas citados, devido à ideia da fundação de uma escola de ofícios mecânicos, nomes como o serralheiro Nicolas Magliori Enout e o mestre ferreiro e perito em construção naval Jean Baptiste Level.

Nesse sentido, percebe-se que o objetivo da Missão Artística seria construir um sistema de Belas Artes que implantasse um instituto teórico-prático de aprendizagem artística e técnico-profissional. Porém, mesmo com a criação por decreto (12 de agosto de 1816) da Escola Real das Ciências, das Artes e Ofícios, somente em 1826 é que de fato uma escola nesses moldes, a AIBA, iniciaria suas atividades. Essa situação de instabilidade fez com que os próprios artistas só iniciassem suas atividades, efetivamente, a partir dessa data. É o caso de Debret, mentor das primeiras exposições realizadas pela instituição.

No Uruguai, ainda que as pinturas executadas por pintores estrangeiros tivessem despertado interesse e curiosidade, não se pode atribuir a esses trabalhos um caráter precursor da arte nacional, haja vista que, com poucas exceções, seus trabalhos eram impressos no exterior. É importante destacar que até 1860 as identidades nacionais de Argentina, Uruguai e Brasil não estavam claramente definidas. Portanto, pensar a expressão da arte nacional uruguaia implica levar em conta esse mesmo processo na Argentina, o que abarca, evidentemente, o conturbado processo de definição do espaço na região do Prata. Vale lembrar que grande parte dos territórios que hoje constituem a Argentina estiveram governados, entre 1810 e 1853, por uma sucessão de estruturas político-institucionais diferentes, expressas nos conflitos entre projetos centralistas (unitários) e federalistas até o triunfo, em 1831, de um modelo federalista que receberia posteriormente o estatuto de Estado Federal, com a Constituição de 1853.<sup>88</sup>

Com relação à Argentina, deve-se enfatizar ainda que o período do governo de Juan Manuel de Rosas (1835-1852) foi o menos prolífico para o desenvolvimento das artes. Vários artistas foram impossibilitados de realizar seu *metier*, sendo que muitos deles foram perseguidos. Entre eles está o pintor francês Raymond August Quinsac

---

<sup>88</sup> A Convenção Constituinte de 1853 se reuniu na cidade de Santa Fé, com a representação de treze províncias e a ausência de Buenos Aires. Hernández (sem data, p. 3) destaca que essa convenção teve como antecedente o texto da Constituição da Filadélfia de 1787, que sob a influência de Juan Bautista Alberdi configurou uma federação mais centralizada que a norte-americana, haja vista que a legislação do fundo nacional foi atribuída como competência legislativa do Congresso, assim como a revisão das constituições provinciais e o juízo político dos governadores das províncias. Disponível em: [https://www.upf.edu/obsei/\\_pdf/doc\\_sostres\\_ar\\_es.pdf](https://www.upf.edu/obsei/_pdf/doc_sostres_ar_es.pdf). Acesso em: 13 jan. 2016.

Monvoisin, obrigado a se radicar no Chile.<sup>89</sup> Assim, a organização desse espaço, permeada por uma situação política delicada, colocou em segundo plano a arte como projeto institucional. Por isso a importância do olhar dos artistas, como assinalamos anteriormente.

No Uruguai, até a segunda metade do século XIX, a infraestrutura técnica para o ensino e a produção artística foi incipiente. Peluffo destaca que não houve interesse por parte da metrópole em estabelecer um sistema de ensino oficial.<sup>90</sup> Dessa forma, as ondas migratórias que determinariam as manifestações artísticas do período foram marcadas pela vinda de diversos artistas e artesãos que iriam instalar *talleres* em Montevideu. O autor acrescenta ainda que por volta de 1840 ocorreram dois feitos importantes. O primeiro deles é a instalação do primeiro *taller* litográfico de Montevideu em 1838 pelo belga José Gieles, que deu lugar à edição nacional de temas históricos e paisagísticos; posteriormente, o também belga Abate Louis Conte introduziria a primeira equipe de daguerreótipo conhecida no país, que seria aplicada à demanda de retratos, consolidada a partir da Guerra Grande. Esse conflito foi fundamental para o desenvolvimento das atividades artísticas no Uruguai, uma vez que ajudou a consolidar uma oligarquia nacional ávida por representação, tornando o retrato muito presente na parafernália doméstica.

Ainda sobre a produção da memória visual uruguaia, é importante destacar o nome de Juan Manuel Besnes e Yrigoyen, espanhol radicado no Uruguai, uma vez que marca a iconografia nacional por meio de sua participação na vida cultural e política do país. Desenhista de símbolos, distintivos e divisas, calígrafo e decorador, sua arte de caráter artesanal esteve voltada também para temas históricos e diluía as fronteiras entre essas atividades. O pintor desempenhou funções de Secretaria de Governo do vice-rei Francisco Javier de Elío, ocupou cargos de confiança durante os governos de Fructuoso Rivera e, em 1843, foi nomeado “litógrafo do Estado”, marcando, assim, o início, ainda que de modo diferente de Blanes, das relações mais diretas entre artistas e poder estatal.<sup>91</sup>

Vinculada a essa tradição dos artistas estrangeiros em Montevideu, faz-se necessário ressaltar a influência italiana nas artes plásticas. Gutiérrez<sup>92</sup> afirma que essa

---

<sup>89</sup> GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo. Síntesis histórica del arte en la Argentina (1776-1930). Juan Granada: R. Gutiérrez, 2003, p. 10. Disponível em: <https://www.ugr.es/~rgutierr/PDF2/LIB%20007.pdf>. Acesso em 4 fev. 2016.

<sup>90</sup> PELUFFO, Gabriel. *Historia de la Pintura Uruguaya: el imaginario nacional/regional (1830-1930)*. De Blanes a Figari. Tomo I., 2.ª ed. Montevideo: Banda Oriental, 1999, p.10.

<sup>91</sup> *Ibid*, p. 10.

<sup>92</sup> GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo. Presencia de Italia en la pintura y la escultura de los países sudamericanos durante el siglo XIX, em *Artisti italiani in America latina. Presence, contatti, commerci*.



presença italiana nos países sul-americanos se deveu muito mais ao trabalho individual de escultores e pintores que por planos ou projetos estatais de maior envergadura, como ocorreu com os artistas da “Missão” francesa no Rio de Janeiro. Há que se registrar que os governos americanos, em especial os de caráter liberal, estavam interessados em “europeizar” o gosto para projetar a decoração de templos, teatros, monumentos e outros prédios públicos. O fenômeno de contratações e encargos a esses artistas foi mais contundente a partir da segunda metade do século XIX e foi se intensificando nas últimas décadas também no Brasil e na Argentina, influenciando as escolas nacionais. Tanto que, como veremos mais adiante, vários quadros de Juan Manuel Blanes e Pedro Américo foram pintados na Itália, considerada “meca” das artes. O autor destaca o italiano Pietro Valenzani como precursor da pintura histórica no Uruguai, em especial sobre a temática do General Flores. Dentre outros temas ligados ao general, pintou também seu assassinato, tema que seria também tratado por Blanes.

Pode-se inferir, portanto, que a produção pictórica no Uruguai esteve atrelada, até meados do século XIX, a artistas estrangeiros e foi mais incipiente se comparada à estruturação do campo artístico no Brasil. Somente a partir da década de 1870, arte e poder estatal interligam-se de forma mais efetiva.

O desenvolvimento das atividades artísticas esteve ligado ao modelo de civilidade e foi almejado tanto pela Corte quanto pelos governos uruguaios. Os traços civilizatórios europeus deveriam ser notados na cidade, daí a necessidade da mobilização de artistas e engenheiros. Assim, as transformações culturais intensas do século XIX produziam uma aceleração da história e, com ela, um afã memorialista. Tal movimento compreende também a estreita relação, presente em toda América Latina, entre Estados nacionais e produção artística. Malosetti enfatiza que a educação escolar, por exemplo, esteve conectada à agenda política. Junto com a alfabetização, a história pátria seria ensinada por meio de festas e celebrações que tratariam de construir e consolidar uma nacionalidade que se monumentalizava por meio dessas práticas. E, sob essa perspectiva, o desenho e a pintura mereceriam especial atenção, pois criavam as imagens que seriam reproduzidas amplamente, colocando em evidência os heróis e os acontecimentos fundacionais da nação.<sup>93</sup>

---

Ricerche di Storia dell'arte, La Nuova Italia Scientifica, Roma, 1997, p. 35. Disponível em: <http://www.ugr.es/~rgutierr/PDF1/022.pdf>. Acesso em 20 jan. 2016.

<sup>93</sup> MALOSETTI COSTA, Laura. Algunas reflexiones sobre el lugar de las imágenes en el ámbito escolar. In: *Educación la mirada: políticas y pedagogías de la imagen*. Buenos Aires: Manantial, 2006, p. 2.

No Brasil, a Academia Imperial de Belas Artes (AIBA), como lugar de construção de uma iconografia nacional, adquiriu força e importância ao lado de outras instituições incumbidas de forjar a história nacional e elaborar os símbolos da nação, como o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB) e o Colégio Pedro II. A Academia estava encarregada de duas missões: tecer uma identidade nacional, por meio da definição de marcos históricos e heróis nacionais; e colocar o jovem Império em consonância com as *nações civilizadas* por meio da arte.<sup>94</sup>

O cenário político e econômico parecia favorável, em 1850, a D. Pedro II. Passadas as revoltas do período regencial, era bastante difundida a ideia de que o Brasil era um lugar seguro em meio à suposta confusão vivenciada no restante da América Latina. O monarca de linhagem e estilo europeu era colocado na cena pública e, em certa medida, dava continuidade às perspectivas civilizatórias de D. João, que, a despeito de sua fama de inculto, dinamizou o mercado editorial por meio da criação da Imprensa Régia, estimulou o desenvolvimento da cultura, fundou a Biblioteca Nacional e o Real Teatro de São João, que, além de apresentações de companhias dramáticas, servia também como lugar para manifestações cívicas e políticas.

A figura de Pedro II irá incidir sobremaneira, se comparada a outros países da América Latina, na produção científica no país,<sup>95</sup> a despeito das poucas iniciativas educacionais. Por meio da ciência e das artes, o Império brasileiro consolidaria internamente sua identidade e exerceria sua influência, com pretensões hegemônicas, em todo o continente. A partir dos anos 1850, o Imperador passa, cada vez mais, a preocupar-se em assegurar a continuidade da memória nacional.

---

<sup>94</sup> CASTRO, Isis Pimentel de. *Os Pintores de História*. A relação entre arte e história através das telas de batalhas de Pedro Américo e Victor Meirelles. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: IFCS/UFRJ, 2007, p. 14.

<sup>95</sup> Para se ter uma ideia, ao final no período colonial, havia pelo menos 23 universidades na parte espanhola da América, três delas no México. Cerca de 150 mil pessoas tinham sido formadas nessas instituições. Na parte portuguesa, as escolas superiores só foram admitidas após a chegada da Corte, em 1808. (CARVALHO, 2014, p. 29). A criação do Colégio Pedro II, no mesmo ano da criação do IHGB, ambos sob a proteção do Imperador, marca a tentativa de melhorar o nível do ensino superior e implementar educação primária e secundária. No entanto, é importante destacar que, embora fosse uma instituição pública, o Colégio Pedro II não era acessível para a maior parte da população, uma vez que exigia um rigoroso exame de admissão e os alunos pagavam honorário pelo ensino prestado. Ver: SANTOS, Beatriz B. M. Uma escola para poucos. *Revista de História da Biblioteca Nacional*, 2010. Disponível em: <http://www.revistadehistoria.com.br/secao/educacao/uma-escola-para-poucos>. Acesso em: 22 jan. 2016.

A inauguração da AIBA, em 1826, marca, portanto, o início das atividades artísticas nos moldes das academias europeias. Enquanto durou, de 1826 até 1889, a AIBA teve sete diretores e passou por duas grandes reformas (1831 e 1855), mas foram as gestões do pintor Félix Taunay - de 1834 a 1851 - e a do pintor e crítico de arte Manuel de Araújo Porto alegre<sup>96</sup> - de 1854 a 1857 - que consolidam a academia.

Debret<sup>97</sup> foi, como membro fundador, também o pintor mais importante da AIBA nos primeiros anos, em meio à disputa política entre as correntes liberais e conservadoras. Formado por Jacques-Louis David no ideário neoclássico, que tem na pintura histórica e mitológica seus pontos fulcrais, o pintor iniciou seu trabalho no Brasil com a organização dos festejos de aclamação de D. João VI, em nada semelhantes às festas revolucionárias francesas organizadas por David. Valéria Lima<sup>98</sup> destaca que a atuação de Debret viabilizou a organização das duas primeiras exposições da Academia, que foram financiadas, como indica o catálogo, pelo próprio artista, numa tentativa de mostrar a importância dos artistas franceses no país.

A fase de Félix-Émile Taunay (filho de Nicolas-Antoine Taunay) como diretor da Academia marca uma série de mudanças importantes, como a estruturação dos cursos, a criação das Exposições Gerais de Belas Artes em 1840 e a concessão de prêmios de viagem ao exterior a partir de 1845, já contando com a proteção mais incisiva do Imperador.

Já a era Porto alegre, primeiro brasileiro a dirigir a instituição e membro do IHGB, coincide com a tentativa de revigoramento da Academia pela ênfase no estabelecimento de bases teóricas para o ensino, nas ideias de criação de uma Pinacoteca, na construção de uma Necrópole e na organização de uma Comissão Artística.<sup>99</sup> Porto alegre, calcado no Romantismo, buscou traços particularizantes da cultura nacional compreendendo a arte como um elemento civilizador da nação, daí a importância dada à pintura histórica.

---

<sup>96</sup> De acordo com biografia de Paranhos Antunes, o nome de batismo do artista era Manuel de Araújo, mas, seduzido pelos ares nacionais, trocou o nome lusitano por um genuinamente brasileiro e passou a assinar Manuel de Araújo Pitangueira. Como o novo sobrenome lhe rendeu muitas chacotas, o artista substituiu "Pitangueira" por Porto alegre, conforme seu desejo, com "a" minúsculo (ANTUNES apud SCHLICHTA, *A pintura histórica...*, op. cit., p. 139).

<sup>97</sup> Sobre Debret, ver interessante trabalho de Valéria Alves Esteves Lima, *A viagem pitoresca e histórica de Debret: por uma nova leitura*. Tese de Doutorado em História – Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Campinas, SP, 2003.

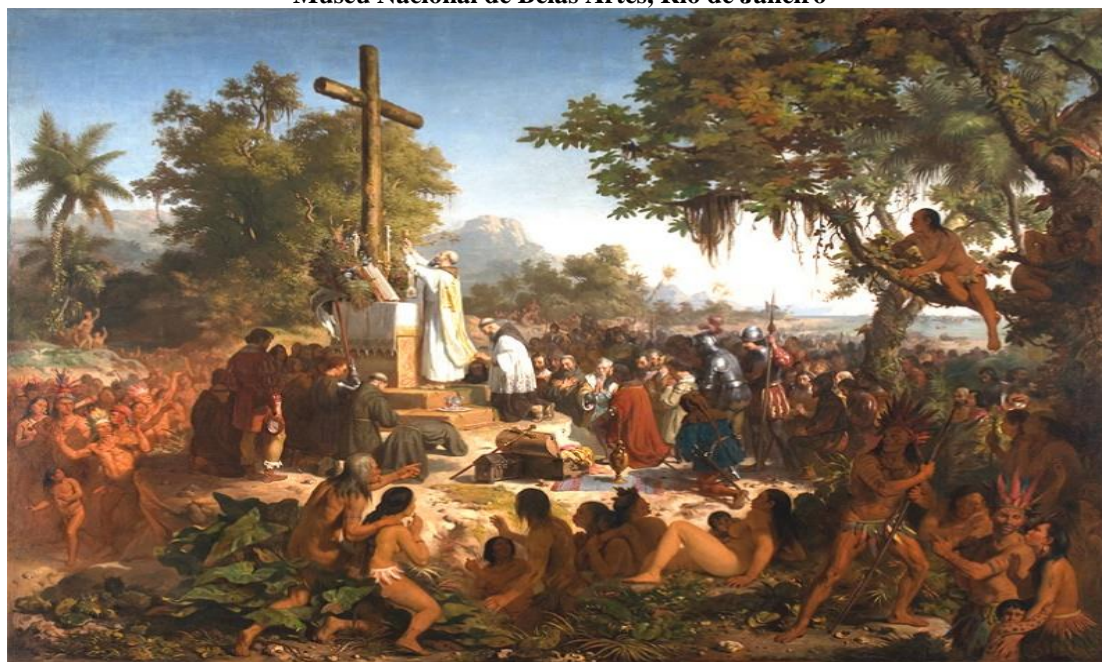
<sup>98</sup> *Ibid*, p. 97.

<sup>99</sup> A Comissão Artística seria composta por dois engenheiros civis, dois arquitetos e dois pintores, e, ligada à criação da Necrópole, estaria unida à Comissão de Saúde Pública, cuja missão seria, nas palavras de Porto alegre, "vigiar tôda a sorte de construções e objetos d'arte que fôrem destinados para a vista do público". (SCHLICHTA, *A pintura histórica...*, op. cit., p. 148).

A política empregada na Academia foi muito semelhante à do IHGB. Essas instituições foram palco para o exercício político de um Imperador cada vez mais ávido por se identificar com as ciências e as artes. A ligação de Pedro II ao instituto é datada desde sua fundação, momento em que foi convidado a ser seu “protetor”. A partir de 1840, passou a frequentar as reuniões da instituição e assim se percebe que a participação do monarca não era apenas financeira. D. Pedro II e a elite da Corte se preocupavam com o registro e a perpetuação de uma certa memória institucional, com a consolidação de um projeto romântico para configuração de uma identidade genuinamente nacional. Nesse sentido, imagens e textos poderiam entrelaçar-se perfeitamente<sup>100</sup> e, sob esse aspecto, a história poderia “selecionar” as origens para a nova nação.

No Brasil, a pintura inspirada nos feitos históricos da nação só começou a ganhar força a partir da Exposição Geral de 1863, na qual Victor Meireles expôs *A Primeira Missa no Brasil*. Antes disso, como destaca Pimentel de Castro<sup>101</sup>, os motivos eram quase sempre religiosos e, a partir de 1872, a pintura histórica passou a ganhar mais interesse da população.

**Figura 1 –Victor Meirelles. *A Primeira Missa no Brasil*, 1860. Óleo sobre tela, 260 x 356 cm. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro**



**Fonte da imagem: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Meirelles-primeiramissa2.jpg>**

---

<sup>100</sup> Evidentemente, esse projeto era permeado por uma série de conflitos. O mecenato de D. Pedro II patrocinava a pesquisa de temas considerados relevantes à história do Brasil. Lilia Schwarcz (2014, pp. 134-135) lembra, por exemplo, as “desavenças” ocorridas entre o monarca e o poeta romântico José de Alencar pela crítica que este havia feito ao livro *A Confederação dos Tamoios* (1856), de Domingos José Gonçalves de Magalhães, um dos protegidos do Imperador. Por tal “desfeita”, Alencar, o mais votado em uma lista tríplice para ocupar o Senado, teve seu nome vetado por Pedro II.

<sup>101</sup> CASTRO, Isis Pimentel de. *Os Pintores de História...*, op. cit, p. 17.

Tal visibilidade e expressividade desse gênero artístico decorreram das mudanças implementadas por Araújo Porto alegre, diretor da instituição entre 1854 e 1857, na chamada Reforma Pedreira.<sup>102</sup> Esta previa uma mudança estrutural que colocava a Academia Imperial de Belas Artes em consonância com o projeto civilizador do Império e aumentava a participação de professores brasileiros na instituição, possibilitando a criação de uma arte mais representativa da cultura nacional.

Se no Brasil houve uma maior estrutura e estabilidade no que concerne também à produção artística institucional, no Uruguai tal estabilidade ocorreu somente na década de 1870 e se confunde com a própria ascensão de Juan Manuel Blanes. O pintor contava, ainda que de forma instável, com o patrocínio do Estado desde 1860. Porém, foi especialmente após a chegada do coronel Lorenzo Latorre ao poder central que o artista conseguiu consolidar sua imagem como *el pintor de la patria*.

Cabe ressaltar que o advento dos militares (1876 até 1886) colocou em evidência a necessidade de solucionar os conflitos internos. Barrán aponta que o militarismo significou, desde um ângulo político, a substituição das bandeiras tradicionais (blancos e colorados) e das novas (“principistas”) pelo governo dos grupos com mais poder econômico aliados ao grupo de maior poder real e coercivo, o exército.<sup>103</sup> Nesse período, principalmente no governo de Latorre (1876-1880), o militarismo sedimentou as bases definitivas do princípio de autoridade que criava uma estrutura de poder, essencial ao Estado moderno e centralizado que o Uruguai não havia conhecido efetivamente até esse momento. A relativa pacificação política proporcionou um ambiente favorável para se

---

<sup>102</sup>Reforma instituída pelo governo central que, por meio de um programa abrangente, buscou reestruturar a instrução pública no Império. Squeff pontua que, quando Luiz Pereira do Couto Ferraz foi chamado para ocupar o cargo de ministro do Império no Gabinete de Conciliação, urgia a necessidade de uma reforma que tornasse o processo de aprendizagem menos fragmentado e mais eficiente. A Reforma da Pedreira, portanto, visava dar sustentação ao projeto centralizador do Império e, ao mesmo tempo, difundir os “valores nacionais”. É sob essa perspectiva que a AIBA foi também reformada sob a gestão de Araújo Porto alegre. Nesse período, foi dada ênfase na formação de artistas aptos a contribuir para a consolidação dos símbolos nacionais. Além disso, acrescentava o ensino técnico e incluía o Conservatório de Música à Academia. Ver: SQUEFF, Leticia Coelho. A Reforma Pedreira na Academia de Belas Artes (1854-1857) e a constituição do espaço social do artista. In: *Cadernos Cedex*, ano XX, no 51, novembro/2000, p. 3. Porém, como aponta Sonia Gomes Pereira, os poucos investimentos, as dificuldades em obter recursos para a contratação de professores, para aquisição de materiais e manutenção da regularidade de prêmios, foram responsáveis pela crise dessa instituição ao longo de todo século XIX. Ver: PEREIRA, Sonia Gomes. Academia Imperial de Belas Artes no Rio de Janeiro: estado da questão. In: *Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais*, Rio de Janeiro, EBA/UFRJ, 2001, p. 75.

<sup>103</sup> BARRÁN, José Pedro. Latorre y el Estado uruguayo. In: *Enciclopedia uruguaya*, n. 22, Montevideo, Editores reunidos y Arca, 1968, p. 22. Disponível em [http://www.periodicas.edu.uy/o/Enciclopedia\\_uruguayo/pdfs/Enciclopedia\\_uruguayo\\_22.pdf](http://www.periodicas.edu.uy/o/Enciclopedia_uruguayo/pdfs/Enciclopedia_uruguayo_22.pdf). Acesso em: 06 maio 2014.

repensar a história uruguaia. Alimenta-se, assim, a interação entre políticos e intelectuais para elaboração de um “retrato social” integrado e alinhado com a ideia de modernidade e progresso.

É sob esse contexto de formalização de um projeto nacional que a pintura de história se consolida como aparato fundamental para articular memória histórica, política e imaginários sociais. Vale lembrar que a *Escuela Nacional de Artes y Oficios* foi fundada nesse período. Tal contexto também foi marcado pela atuação da *Sociedad Ciencia y Artes* (Blanes foi um dos sócios-fundadores), ao agregar um círculo intelectual e artístico que se converteu, como aponta Wschebor em uma espécie de “braço” da ditadura de Latorre.<sup>104</sup> A *Sociedad* começou como um projeto promovido por lojas católicas-maçônicas como *Fe y Caridad* e depois, em 1883, foi atravessado pela Igreja Católica Ultramontana<sup>105</sup> sob a polêmica em torno do pensamento darwinista. Converteu-se, posteriormente, em uma associação de resistência à ditadura de Máximo Santos (1882-1886). Percebe-se, dessa maneira, que havia uma forte influência da maçonaria, do catolicismo e do positivismo científico (este último durante a década de 1880) para a consolidação do Estado uruguaio sob a ideia do progresso das nações, por isso a importância da pintura de caráter patriótico nesse contexto. Apesar da diversidade de ideias, a *Sociedad Ciencia y Artes* marcou, portanto, a “*modernización desde arriba*” assumida pelo governo militarista e caudilhistas.

#### **1.4 Juan Manuel Blanes e Pedro Américo: duas trajetórias entre a arte e o poder político**

Como ressaltamos anteriormente, o presente trabalho não faz uma análise biográfica de Américo e Blanes, contudo, compreende-se que, se partimos da ideia da indissociabilidade entre vida e obra, podemos perceber os nexos indissolúveis que entrelaçam o movimento da história e das estruturas sociais na obra desses artistas. Norbert Elias (1994) afirma que cada pessoa no “turbilhão” da sociedade faz parte de um determinado lugar, há uma ordem invisível, uma rede de funções interdependentes pelas

---

<sup>104</sup> WSCHEBOR, Isabel. *Fe y Razón en la pintura patriótica. Juan Manuel Blanes y la Sociedad Ciencias y Artes (1876-1887)*. In: *Juan Manuel Blanes: La Nación Naciente 1830-1901*. Montevideo: Museo Municipal de Bellas Artes Juan Manuel Blanes, Exposición noviembre 2001- mayo 2002, p. 102.

<sup>105</sup> Tendência oficial dentro da Igreja que responde diretamente aos preceitos do Papado Apostólico Romano.

quais as pessoas estão ligadas entre si e que, embora não visíveis, são muito fortes e reais. Por isso, os dados biográficos dos pintores nos ajudam a compreender a própria conformação dos campos artístico, político e historiográfico em ambos os países.

Essa relação complexa entre arte e poder, embora dependente de encomendas e aquisições estatais, era marcada também pelos interesses pessoais dos artistas que buscavam prestígio nacional e internacional e imprimiam, portanto, sua visão pessoal sobre o passado.

Implementando uma política muito semelhante à do IHGB, o Imperador distribuía prêmios, medalhas, bolsas para o exterior e financiamentos. Os artistas, dentre outras atividades, ficavam encarregados de pintar as imagens oficiais do Império que poderiam circular em forma de litografias empreendendo o esforço da fixação de tal imaginário. Além dos concursos realizados pela Academia, o monarca financiava pessoalmente seus protegidos, os “pensionistas do Imperador”, categoria na qual se enquadrava Pedro Américo.

Madalena Zaccara (2011) recorda que o pintor, aos 15 anos e inscrito na Academia desde 1855,<sup>106</sup> redigiu uma carta ao Imperador na qual solicitava ajuda:

(...) agora, pois que tenho os conhecimentos que para a Pintura poderia receber da dita Academia, para prosseguir na minha carreira indispensável é uma viagem à Europa, e como a Academia não me pode facultar os meios necessários para esta viagem, por ter ela preenchido o número de seus pensionistas, venho confiando na extrema bondade de Vossa Majestade Imperial, solicitar a graça de me mandar particularmente acabar meus estudos na Europa.<sup>107</sup>

Parte da primeira geração formada após a mencionada reforma Pedreira, Pedro Américo embarcou para Paris em 1859, um pouco antes do término do curso. Sua primeira estadia na Europa seria até 1864.<sup>108</sup> Contando com uma bolsa de 4.800 francos

---

<sup>106</sup> Zaccara pontua que existem várias divergências entre os biógrafos sobre a data do ingresso de Pedro Américo na AIBA. Há, nos Arquivos da Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, uma série de pedidos de inscrição do pintor para a Academia. No texto do documento número 15 datado de 23 de fevereiro de 1858, Américo solicitava a inscrição para o quarto ano escolar da Academia. Em carta datada de 7 de abril de 1855, para o naturalista Louis Jacques Brunet, no arquivo do Instituto Histórico e Geográfico da Paraíba, o pintor afirmava ainda não estar inscrito na Academia. Por isso, parece mais correta a ideia de que Pedro Américo conseguiu se inscrever mesmo com atraso em relação ao ano escolar. Ver: ZACCARA, Madalena. *Pedro Américo...*, op. cit., pp. 46-47.

<sup>107</sup> Pedro Américo de Figueiredo e Melo apud ZACCARA, op. cit., p. 45.

<sup>108</sup> Zaccara chama a atenção para o fato de a maioria dos biógrafos de Pedro Américo apontar como mestres, durante seu período de estudos em Paris, os pintores Ingres, Léon Cogniet, Hippolyte Flandrin e Horace Vernet. Porém, somente Léon Cogniet e Sebastien Cornu, que nunca é mencionado nas biografias do pintor, foram, de fato, os mestres de Américo. Horace Vernet, por exemplo, não deu aulas na instituição entre outubro de 1859 e agosto de 1864 e nenhuma documentação foi encontrada que faça alguma referência

franceses anuais e posteriormente com mais 500 francos franceses anuais provenientes de sua província natal, a *Parahyba* do Norte, a situação do pintor era melhor que a de outros pensionistas do governo, que tinham uma renda anual de 3.000 francos.

A estruturação do campo artístico no Brasil permitia maior controle sobre o bolsista no que concernia a suas obrigações. Zaccara enfatiza que o estudante teria que escolher um mestre, que deveria ser professor da Escola de Belas Artes e que seria apresentado ao embaixador do Brasil em Paris para sua aprovação. Sua permanência na Europa se asseguraria mediante comprovação de seus esforços, mensurados por trabalhos acadêmicos enviados à Academia do Rio de Janeiro. Se o bolsista não conseguisse participar por duas vezes consecutivas entre os selecionados no *Concours de Places* da Academia de Paris, ele perderia sua bolsa e deveria retornar ao seu país de origem. Na Itália, por um período de dois anos depois da estadia em Paris, o estudante precisaria enviar ao Brasil uma cópia de um grande mestre e uma pintura de história de sua própria autoria com figuras em tamanho natural. Além disso, a AIBA se reservava o direito de pedir trabalhos adicionais aos estudantes de acordo com as suas necessidades.<sup>109</sup> Ou seja, uma trajetória bem-sucedida na Europa era a garantia da continuidade da carreira artística no Brasil.

Em tese, a situação de Pedro Américo era muito semelhante à de seus compatriotas no que diz respeito às obrigações dos bolsistas. Também teria que apresentar certificados de bom desempenho, além de retornar ao Brasil ao fim dos estudos. Em carta datada de 1862, Américo comunica ao Imperador que estava por enviar cópia do acervo do Louvre e que pretendia seguir os mesmos passos dos pensionistas da AIBA. Nesse sentido, pode-se inferir que, embora semelhante, a situação do pintor brasileiro apresentava alguns privilégios enquanto pensionista particular de Pedro II.<sup>110</sup> Porém, é preciso mencionar que essa situação privilegiada de Pedro Américo é um dado controverso em sua biografia. Barros, citando trabalho biográfico de Cardoso de Oliveira, também por nós consultado, enfatiza que a relação entre Américo e o Imperador foi frequentemente mal interpretada.<sup>111</sup> Cardoso de Oliveira afirmou que o governo de Pedro II não concedeu nenhum documento de apresentação ou recomendação à municipalidade da cidade de

---

sobre uma relação mais direta entre o pintor brasileiro e o artista francês. E quanto a Ingres, também não há nenhuma referência nos processos dos concursos que Américo participou como seu orientador, por isso não há como afirmar que o artista fora seu aluno. Ver: ZACCARRA, Madalena. *Pedro Américo...*, op. cit., p. 59.

<sup>109</sup> Ibid., pp. 48-49.

<sup>110</sup> Ibid., p. 51.

<sup>111</sup> BARROS, Francisca Argentina de Gois. *A arte como princípio educativo...*, op. cit., p. 33.



Firenze, local escolhido para realizar as obras contratadas pelo governo. Outro dado diz respeito ao pedido de adiantamento do pagamento da tela *A Batalha do Avaí*, haja vista que este seria *o único meio de poder expô-lo em Paris [...] respondeu-lhe o escrúpulo de D. Pedro que em viagem não era Imperador e, por consequência, não podia interessar-se pelo assunto.*<sup>112</sup>

**Figura 2 – Pedro Américo. *A Batalha do Avaí*, detalhe, 1877. Óleo sobre tela, 600 x 100 cm. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro**



**Fonte da imagem: arquivo pessoal**

Evidentemente, o biógrafo e genro de Pedro Américo buscou romper com a imagem de bajulador, muito difundida na época. De nossa parte, consideramos que a proximidade com o Imperador, embora garantisse alguns privilégios, era reflexo da própria ambiguidade das relações entre o artista e o seu principal mecenas. Tanto é assim que Pedro Américo, ao terminar seus estudos em Paris em 1862, teve que voltar ao Brasil, pois já não seria mais pensionista do Imperador. Além do retorno do pintor, D. Pedro II pretendia que Pedro Américo assumisse a cadeira de Desenho Figurado na AIBA. Porém, como queria cumprir a etapa de estudos na Itália, comum entre seus pares na época, o pintor solicitou ao monarca a extensão de sua estadia na Europa.<sup>113</sup> Diante da negativa

<sup>112</sup> Cardoso de Oliveira apud BARROS, *A arte como princípio...*, op. cit., p. 33. Em itálico no original.

<sup>113</sup> Museu da Casa Imperial de Petrópolis. Arquivos da Casa Imperial (POB), maço 134. Doc. 6580. Carta de Pedro Américo ao Imperador datada de 24 de maio de 1864.

imperial, o pintor retornou ao Brasil em 1864. No entanto tratou de articular, após sua nomeação no concurso, uma nova estadia na Europa, agora sem a condição de bolsista do Imperador.

Já para Blanes, a sua trajetória como pintor autodidata foi iniciada nos campos de Cerrito, fora de Montevideu, durante a Guerra Grande. Depois de estar no campo sitiador, o pintor entrou como aprendiz de tipógrafo no *El Defensor de la Independencia Americana* (fundado em 1847), jornal oficial de Oribe. Nesse período realizou pequenas aquarelas sobre papel, algumas decorações e retratos. Peluffo afirma que pintar para o artista ainda não era interpretar a realidade segundo os códigos das Belas Artes, mas um narrar certos feitos muitas vezes acompanhados de alguma explicação escrita. Isso não significa, contudo, que esse tipo de iconografia não apresente influências de modelos acadêmicos europeus, haja vista a persistência de “heranças” da cultura colonial missionária e da tradição popular regional. Mesmo nessas representações de caráter “testemunhal”, é possível constatar certa hierarquização de elementos de personagens, paisagens e atributos que descreviam estratégias militares sob o pretexto de uma “fidelidade analítico-descritiva”. Por isso, como aponta o autor, a representação desse “imaginário federalista” precedeu um imaginário político cultural de caráter nacionalista. Assim, podemos inferir que a pintura, nesse contexto, não era ainda compreendida como um instrumento importante para a propagação e afirmação de ideias políticas.<sup>114</sup>

A atuação de Blanes no Palácio de Urquiza, presidente entre 1854 e 1857, foi o marco da ascensão de um pintor que se colocava a serviço da construção do Estado nacional. Amigo enfatiza que as pinturas realizadas no Palácio de San José, em Entre Rios, transformaram o espaço em uma narrativa de uma história da nação em que o horizonte cultural do federalismo, formador da nação, era aquele que fora perpassado pelas guerras civis que compunham a identidade da região contra a hegemonia de Buenos Aires. O autor ainda pontua que:

La etapa de Blanes en San José pertenece a un universo visual de mayor complejidad del que estamos acostumbrados a indicar: universo en el que conviven la cultura letrada con las facturas académicas, la lectura formal de láminas europeas y su resignificación local, el desarrollo de la litografía - es decir la reproductibilidad de la imagen impresa - y su posibilidad como herramienta de la propaganda política, y los deseos de desarrollar escuelas de pintura en los nuevos procesos de

---

<sup>114</sup> PELUFFO LINARI, Gabriel. Los íconos de la nación: el proyecto histórico-museográfico de Juan Manuel Blanes. In: *Juan Manuel Blanes: La Nación Naciente 1830-1901*. Museo Municipal de Bellas Artes Juan Manuel Blanes. Montevideo, Uruguay. Exposición noviembre 2001- mayo 2002, pp. 36-37.

organización estatal, estimulados por la radicación creciente de artistas extranjeros.<sup>115</sup>

Podemos inferir nesse contexto a urgência do pintor em adquirir conhecimento teórico e uma formação prática profissional do ofício da pintura acadêmica. Por isso, ao retornar de Entre Rios, Blanes solicitou ao corpo legislativo, em 1860, uma bolsa de estudos para estudar na Europa. O pintor iria para a Itália para estudar pintura, ficaria três anos em Florença e dois em Roma para aperfeiçoar-se. Em longa explanação na qual enfatizava sua sinuosa trajetória, “*que siendo desde su cuna de condición humilde*” e o amor “*a la carrera espinosa de la pintura*”, mostrava a relevância da Arte e estabelecia algumas diretrizes.

Propunha em sua petição que a nação “facilitasse” a quantia de 6000 pesos e se essa quantia não fosse possível, uma pensão mensal de 60 *patacones*<sup>116</sup> pagos na Europa dentro de cinco anos, “[...] *con tal que esa pensión no cese cuando menos lo espere y más lo necesite el suplicante, quien tendría derecho a elegir la casa o firma que más seguridades le dé en Montevideo, de no malas contingencias.*”. Mas o documento redigido também apresentava suas obrigações: o artista se comprometeria a estudar rigorosamente e enviar cópias tomadas gradualmente de história sagrada ou profana de maior importância segundo “o gosto do governo”; e assegurava o envio de certificados que atestassem a cópia, seu mérito e a importância do original. No final do documento, Blanes se comprometia a estabelecer, após o término da sua temporada europeia, uma academia de pintura “[...] (*que el gobierno provera de útiles*) *en que propenda gratuitamente a favor de algunos jóvenes compatriotas, amadores y desgraciados*”.

Por fim, a Câmara dos Deputados atendeu ao pedido de Blanes, aprovando uma pensão mensal de 72 pesos antigos, o equivalente aos 60 *patacones* pedidos. A proposta foi aprovada também pelo Senado e pelo presidente recém-eleito Bernardo P. Berro (1860-1864). Como a bolsa não incluía os gastos com o traslado, embarcou com sua mulher e filhos para seu destino somente em 1861, após reunir o dinheiro para a viagem.

A compreensão das trajetórias dos pintores esteve intrinsecamente relacionada à configuração do campo artístico nesses países. Bourdieu enfatiza que a relação entre os artistas configura-se como uma “verdadeira subordinação estrutural”, que se impõe de

---

<sup>115</sup> AMIGO, Roberto. Región y Nación – Juan Manuel Blanes em la Argentina. In: *Juan Manuel Blanes: La Nación Naciente 1830-1901*. Montevideo: Museo Municipal de Bellas Artes Juan Manuel Blanes, Exposición noviembre 2001- mayo 2002, pp. 53-56.

<sup>116</sup> SALTERAIN Y HERRERA, Eduardo de. *Blanes: el hombre, su obra y la época*. Montevideo: Impresora Uruguaya S.A., 1950, pp. 46-48.

modo muito desigual aos diferentes autores segundo a sua posição no campo, pois há uma dependência direta em relação ao comanditário ou mesmo a fidelidade a um mecenas ou protetor oficial das artes<sup>117</sup> que, no contexto estudado, era representado pelo Estado.

Mesmo considerando que no Brasil havia maior estruturação no que concerne à atividade artística institucional, não se pode deixar de mencionar que as trajetórias de Américo e Blanes evidenciam que a relação de ambos com seus patrocinadores era sempre marcada por um alto grau de instabilidade, seja pela falta de recursos financeiros, seja pelos conflitos políticos em seus respectivos países.

A segunda temporada de Pedro Américo na Europa foi marcada por vários problemas financeiros, o que levou o pintor a vender suas medalhas obtidas na AIBA para ajudar nas despesas. Por despertar suspeitas ao tentar negociar as medalhas, foi preso e conduzindo à presença da polícia. Nesse período o pintor recebeu o convite do conhecido chamado capitão Dubosc<sup>118</sup> para integrar uma expedição para a Argélia, que era, como aponta Zaccara,<sup>119</sup> a nova “Meca” dos pintores românticos que buscavam temas considerados exóticos, por um salário de 100 francos franceses. Em 1867, foi admitido no doutorado da Universidade de Bruxelas, mas como sua licença terminava no ano seguinte, solicitou uma nova prorrogação para concluir, em 22 de julho de 1868, seu curso de doutorado em Ciências Naturais com a tese *A Ciência e os Sistemas: questões de História e Filosofia Natural*. A tese, defendida em 13 de janeiro de 1869 e publicada no mesmo ano, foi dedicada a D. Pedro II, numa tentativa de publicidade pessoal. Nesse mesmo ano o pintor assumiria, finalmente, seu cargo como professor de Desenho Artístico na AIBA.

Juan Manuel Blanes começou a tomar aulas, em 1861, com o mestre italiano Antonio Ciseri, que até então tinha trabalhando como mestre de Ensino Superior da Academia de Florença. O pintor complementou seus estudos de “anatomia pictórica” com o professor Paganucci Giovanni e desenho geométrico e arquitetura com o professor Agostino Lessi.<sup>120</sup> Para avaliar seus progressos, preparou o primeiro envio de suas obras acompanhado de um parecer, em 15 de fevereiro de 1862. Ciseri atestava que:

---

<sup>117</sup> BOURDIEU, Pierre. *As Regras da Arte...*, op. cit., p. 65.

<sup>118</sup> OLIVEIRA, J. M. Cardoso de. *Pedro Américo sua vida e suas obras*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1943. p. 65.

<sup>119</sup> ZACCARRA, Madalena. *Pedro Américo...*, op. cit., p. 76.

<sup>120</sup> ADINOLFI, Laura; SIERRA, Claudia de la. In: *Juan Manuel Blanes: La Nación Naciente 1830-1901*. Montevideo: Museo Municipal de Bellas Artes Juan Manuel Blanes, Exposición noviembre 2001- mayo 2002, pp. 20-21.

Certifico yo, el abajo firmado, Profesor de Iª Clase en la Real Academia de Bellas Artes de Florencia, y Maestro de Instrucción Superior en la misma, que el señor Juan Manuel Blanes, que de poco más de un año, está bajo mi dirección, ha hecho progresos notabilísimos en el estudio de pintura [...]. Estoy seguro que honrará a su Patria y al Gobierno que le dispensa los medios para estudiar este arte tan noble y difícil. Esta es la verdad.<sup>121</sup>

O primeiro envio das obras de Blanes ao Uruguai não foi bem sucedido devido ao naufrágio do navio antes da chegada ao porto. Por isso, por conselho de Ciseri, realizou um segundo envio, em 1863. No mesmo ano negocia, através de seu irmão Mauricio, o aumento de sua pensão, por causa do alto custo de vida e estudos na Europa. Também sinaliza seu retorno ao Uruguai por temor da suspensão da mesma, devido ao conflito desencadeado pela guerra civil encabeçada por Venancio Flores, com o objetivo de derrubar o governo blanco do presidente Bernardo P. Berro.

A volta de Blanes, em 1864, e de Pedro Américo, em 1869, para suas nações de origem foram marcadas pelo contexto da Guerra do Paraguai (abordada no segundo capítulo), conflito que alteraria significativamente as relações entre os países envolvidos, além de intensificar a produção da uma iconografia patriótica que projetaria os artistas para além das fronteiras nacionais.

#### **1.4.1 A volta da Europa e a ascensão como “destino”**

Até a volta para o Brasil, Pedro Américo possuía uma produção pictórica não muito significativa, que se resumia basicamente às obras executadas na França nos seus tempos de estudo, como, por exemplo, *A Carioca* (1862-1863),<sup>122</sup> recusada pelo Mordomo Mor da Casa Imperial, Paulo Barbosa, por seu caráter supostamente libidinoso.

---

<sup>121</sup> FERNÁNDEZ SALDAÑA, José M. *Juan Manuel Blanes...*, op. cit., p. 60.

<sup>122</sup> Obra com localização desconhecida. A que se encontra no Museu de Belas Artes do Rio de Janeiro é uma cópia com algumas modificações.

**Figura 3 – Pedro Américo. *A Carioca*, 1882. Óleo sobre tela, 208 x 135 cm. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro**



Fonte da imagem: Wikimedia Commons. Disponível em: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pedro\\_Am%C3%A9rico\\_-\\_A\\_carioca\\_-\\_1882.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pedro_Am%C3%A9rico_-_A_carioca_-_1882.jpg)

Por isso, o pintor era, ao contrário de Victor Meirelles, um quase desconhecido do público brasileiro, mesmo nos meios mais eruditos. Dessa forma, suas chances de obter encomendas eram pouco prováveis. O afã nacionalista ocasionado pela Guerra do Paraguai, aliado a um senso de oportunidade do artista, possibilitaria sua ascensão e consagração como pintor, com a produção da tela *A Batalha de Campo Grande*. Em 1872, Américo foi habilitado, ao lado de Meirelles, como pintor oficial de temas históricos do Império.<sup>123</sup> Consta no alvará:

Eu, o Imperador Constitucional e defensor perpétuo do Brasil, Faço saber a Nicolas Antonio Nogueira Valle da Gama, do meu Conselho, Gentil Homem de minha Imperial Câmara e que servis de meu Mordomo-Mór, que atendendo ao que me representou o Dr. Pedro

---

<sup>123</sup> Oliveira (2012) recorda que Pedro Américo estava lecionando desenho figurado, no que hoje seria a escola de Desenho Industrial, voltada para os ofícios. Por isso a importância dessa nomeação, haja vista que colocava o pintor como qualificado para receber encomendas de pintura histórica e, de outra parte, permitia sua atuação como professor de *Estética, Arqueologia e História da Arte*, disciplina criada por Porto Alegre em 1857 e pela primeira vez professada no Brasil. Tal fato colocava, por fim, Pedro Américo como um artista-filósofo, representante da nova intelectualidade carioca. Ver: OLIVEIRA, Vladimir Machado de. As vicissitudes das encomendas no século XIX: A encomenda a Pedro Américo da pintura *Batalha do Avahy* em 1872. In: *Revista 19&20*, Rio de Janeiro, v. VII, n. 2, abr./jun. 2012. Disponível em: [http://www.dezenovevinte.net/obras/obras\\_avahy\\_encomenda.htm](http://www.dezenovevinte.net/obras/obras_avahy_encomenda.htm). Acesso em: 20 dez. 2012.

Américo de Figueiredo e Mello, Hei de por bem Nomeá-lo Pintor Histórico da minha Imperial Câmara.<sup>124</sup>

A conturbada situação política foi também palco para o desenvolvimento da trajetória artística de Blanes. Alguns dias depois de desembarcar em Montevidéu, o pintor já tinha conseguido seu primeiro encargo: um retrato equestre do então presidente do Paraguai, Solano López (1964),<sup>125</sup> encomendado por Juan José Brizuela, encarregado de negócios daquele país no Uruguai.

**Figura 4 – Fotografia do retrato equestre do Geral Francisco Solano López, de Juan Manuel Blanes, de localização desconhecida**



**Fonte da fotografia: Arquivo pessoal do pesquisador e ex-diretor do Museu Blanes, Gabriel Peluffo Linari**

<sup>124</sup> Alvará de D. Pedro II de nomear Pedro Américo Pintor Histórico de sua Imperial Câmara, em 4 jun. 1872. No verso está o registro do Alvará: “Na Secretaria da Mordomia-Mor e Fichamento da Casa Imperial, fica registrado este Alvará à folha 116 do livro 9. Ass. o Oficial da Secretaria, Luis Martins Pinheiro”, e o pagamento de 28\$800 (vinte e oito mil e oitocentos réis) de Emolumentos. Arquivo do IHGB apud Ibid.

<sup>125</sup> Há um retrato de Solano López que formava parte, até 2011, do acervo do Palacio de los Gobernadores de La Habana e se acreditava que representava o General Juan Prin y Prats, governador de Porto Rico. O arquiteto e artista plástico paraguaio Osvaldo Salermo, que é assessor da Secretaria Nacional de Cultura e investigador da retratística do Marechal, iniciou um processo de investigação com a instituição em Havana, e, em conjunto com outros especialistas, concluiu que se tratava, de fato, da figura de Solano López. A obra, doada ao Paraguai pelo governo cubano, talvez pudesse ser atribuída, segundo o investigador uruguaio Alberto Delpino, a Juan Manuel Blanes. Fonte: *Informe Paraguay*. Disponível em <https://vivapy.wordpress.com/2011/05/14/regalo-de-bicentenario-donon-al-paraguay-importante-retrato-del-mariscal-lopez/>. Acesso em: 25 nov. 2015. O pintor uruguaio muitas vezes não assinava e nem datava seus quadros e a descrição do retrato do Marechal, realizada por seu primeiro biógrafo, Fernández Fernández Saldaña, coincide com o quadro “descoberto” em 2011. Porém, após averiguação de outros pesquisadores da obra de Blanes, como Gabriel Peluffo Linari, foi constatado que o quadro é, na verdade, uma cópia do quadro original realizada por Aurelio García. Comparando a foto consultada por Fernández Saldaña e o quadro de García, são notadas diferenças de desenho entre a cópia e o original.

**Figura 5 – Retrato de Solano López pintado por Aurelio García. Óleo sobre tela, 180 x 130 cm. Museu Nacional de Belas Artes, Assunção, Paraguai**



**Fonte: Museu Nacional de Belas Artes**

Pintou também outros retratos equestres de políticos importantes como Venancio Flores (1865) e José Justo Uruquiza (1869).<sup>126</sup> Mas, como aponta Roberto Amigo (2001, p. 63), foi o quadro *Un episodio de la Fiebre Amarilla en Buenos Aires* (1871)<sup>127</sup> que aproximou Blanes dos intelectuais e do poder. Sobre a mesma temática, Blanes também representou, sem a mesma dramaticidade e grande eloquência, as mortes causadas pela doença em Montevideú.

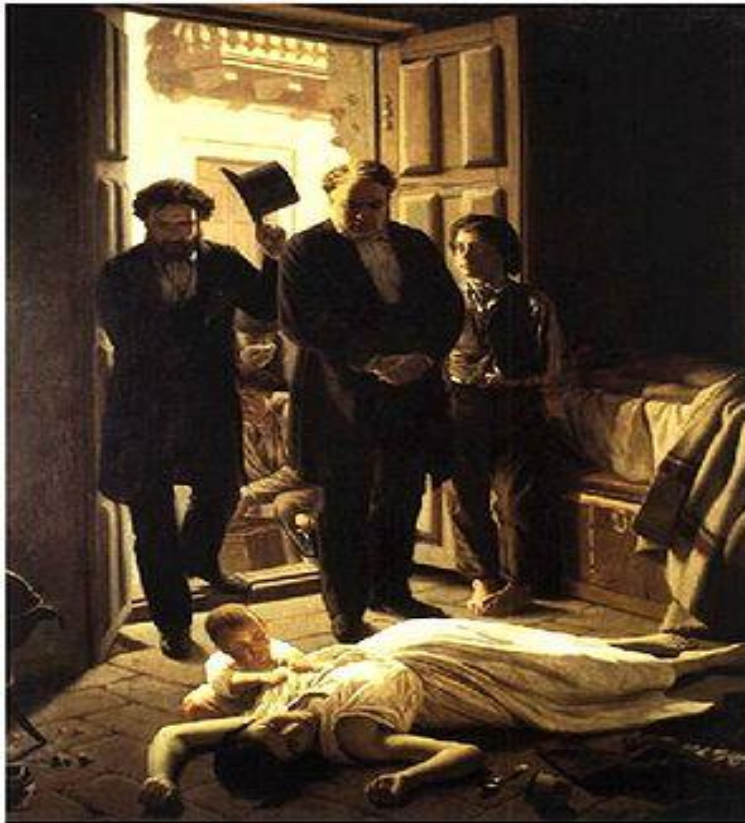
---

<sup>126</sup> Também há outro retrato equestre do General Urquiza, datado de 1857, que é atribuído a Juan Manuel Blanes.

<sup>127</sup> Essa obra fez de Blanes o artista nativo mais importante em ambas as margens do Rio da Prata. Essa obra, sucesso de crítica e público, representa, como aponta Roberto Amigo (2001) diversas questões artísticas como a modernização da cidade, a imigração italiana e a higienização da cidade vinculada à ideia de civilização, e também à maçonaria. A presença dos médicos Roque José Pérez e Manuel Argerich, que morreram pouco depois pelo contato com a doença, indica a valorização de heróis civis para a consolidação do ideal de homem moderno, denotando o didatismo da pintura do século XIX. O quadro, portanto, foi a representação dos heróis republicanos de Buenos Aires, cidade que se considerava berço dos ideais da Nação, num contexto em que a definição desses ideais estava associada à necessidade de finalizar os anos de conflitos entre as facções políticas.



**Figura 6 – Juan Manuel Blanes. *Un episodio de la fiebre amarilla em Buenos Aires*, 1871. Óleo sobre tela, 230 x 180 cm. Museo Nacional de Artes Visuales, Montevideú**



**Fonte: Museo Nacional de Artes Visuales**

**Figura 7 – Juan Manuel Blanes. *Entierro de las víctimas de la fiebre amarilla*, 1871. Óleo sobre tela, 37 x 45 cm. Museo Nacional de Artes Visuales, Montevideú**



**Fonte: Disponível em: <http://acervo.mnav.gub.uy/invFotos/L/1111.jpg>**

### 1.4.2 A produção artística de Juan Manuel Blanes no “espaço americano”

Desde seu regresso ao Uruguai, Blanes buscava estabilizar-se como pintor profissional de temas históricos. Em 1864, instalou-se brevemente em Buenos Aires e conheceu Andrés Lamas, cuja influência seria determinante para a constituição de seu pensamento americanista de síntese nacionalista. Cabe lembrar que Lamas, como representante de uma minoria ilustrada de intelectuais, tinha como perspectiva uma ideia de união nacional de acordo, evidentemente, com os interesses do seu grupo social. Nesse sentido, condenava a *desunión fratricida* dos “orientais” sob as divisas blancas e coloradas. A partir de seus escritos políticos e historiográficos e de sua vasta carreira, que acumulava cargos políticos e diplomáticos, além de assessorar Blanes na composição dos quadros, poderia proporcionar contatos no âmbito governamental.<sup>128</sup>

O americanismo<sup>129</sup> de Blanes reflete sua consciência da existência de pontos de acordo entre a história nacional e a regional, mas deve ser compreendido sob a perspectiva cultural do contexto. Peluffo (1995) pontua que algumas ideias de Blanes têm uma dívida difusa com certo pensamento romântico do período da *Defensa*, principalmente com Andrés Lamas, como já mencionado. O conceito de americanismo era sustentado por Lamas desde as páginas do periódico *El Iniciador* (fundado em 1838) e já proclamado pelo escritor e poeta romântico argentino Esteban Echeverría, que via como necessária a integração das vontades independentistas do continente. Nesse sentido, podemos contextualizar e compreender a busca de assuntos históricos republicanos relevantes para outros países latino-americanos. Porém, é importante destacar que, como pintor americano, Blanes considerava temas relativos também ao Brasil. Relação peculiar, se pensarmos no jogo de espelhos formadores das identidades no continente.

Em carta datada de 20 de fevereiro de 1864, ao comunicar sua volta a Montevideú, Blanes afirmava sua intenção em fixar-se na cidade do Rio de Janeiro entre os meses de julho a setembro. Dizia o pintor sobre a cidade e suas expectativas:

---

<sup>128</sup> BROQUETAS; QUADROS, 2001, pp. 91-92.

<sup>129</sup> Blanes utiliza o termo “americano” em carta a seu irmão Mauricio, quando temia perder a decoração do Palácio de Urquiza para artistas estrangeiros: “[...] y apoyando a mi capacidad como artista AMERICANO, argumento harto poderoso para Urquiza [...]”. Como tipógrafo do jornal *El Defensor de la Independencia*, Blanes conhecia o pensamento de Bernardo Berro, seu redator. Berro transformou a doutrina do “sistema americano” rosista partindo de um sentimento nativista intuitivo a uma filosofia da excepcionalidade americana, cuja flexibilidade permitia a defesa do regime rosista e o desenvolvimento do sentimento anti-europeu. Sob essa perspectiva, Berro compreendia o americanismo como uma variação do patriotismo. Ver: AMIGO, R., *Región y Nación...*, op. cit., p. 54.

Ciudad grande y de lujo, Río de Janeiro me ofrece un vasto campo para trabajar con provecho. Em todos os tempos tenho ouvido dizer que os brasileiros são (sic) boa gente, e não miseráveis, e são estos os motivos pelos cuâes concenvido-lhes ums bocadinhos de ilusão que, si Deus quizer, não deixará se dissiparem; in fin, os brasileiros são americanos como nos, o que é muito é não pouco.<sup>130</sup>

O desenvolvimento de acontecimentos, como a intervenção armada do Brasil em Paysandú, cidade uruguaia que resistia às forças do General Flores, possibilitou ao pintor projetar-se internacionalmente.<sup>131</sup> Com a ideia de pintar sobre o tema, Blanes embarcou para Conceição do Uruguai para trasladar-se à cidade sitiada. O pintor pensava em fazer uma série de quadros sobre o tema, retratando vencedores e vencidos, mas acabou por realizar apenas o quadro *Ataque general a Paysandu* (1865), adquirido por Venancio Flores e depois obsequiado ao Almirante Tamandaré.<sup>132</sup> Em carta datada de 11 de maio de 1865 e enviada a Lamas, Blanes comenta que o Almirante Tamandaré iria oferecer o quadro a D. Pedro II: “[...] *lo que no me desgusta, bien que a traves de esa tela no se vea al artista enteramente*”.<sup>133</sup>

Blanes acreditava que quando retornasse ao Uruguai teria uma série de encomendas de pinturas de temas históricos. Por isso, em documento enviado à *Comisión Económica Administrativa*, oferece seus serviços como um pintor pronto a atender sua pátria, mesmo tendo recebido propostas de pintar na Corte do Rio de Janeiro:

[...] Poco tiempo antes de mi partida de Europa (mayo de 1864) conocí a los sucesos políticos que se desenvolvían en el Río de la Plata, y con esa ocasión me fueron presentadas propuestas muy ventajosas para ejercer con grandeza mi profesión de pintor de Historia en la Corte de Rio de Janeiro. Pero ese no era mi deber: creí que mi calidad de pensionado de la Nación de que hago parte me imponía otras

---

<sup>130</sup> Carta de Blanes a seu irmão Mauricio e ao amigo Ramón de Cáceres. AGN, Montevideú. *Archivo Mauricio Blanes*. Pasta 2. Citada em: SALTERAIN Y HERRERA, Eduardo de. *Blanes: el hombre...*, op. cit., p. 86.

<sup>131</sup> O cerco de Paysandu começou no dia 3 de dezembro de 1864 durante a Guerra do Uruguai, também conhecida como Guerra contra Aguirre, e terminou no dia 20 de fevereiro de 1865. Esse episódio narra a captura da cidade de Paysandu pelas forças brasileiras lideradas por Tamandaré, aliadas aos colorados, liderados por Venâncio Flores. A chamada Cruzada Libertadora iniciada por Flores em 1863 tinha como objetivo derrubar o governo fusionista de Bernardo P. Berro. Esse conflito é considerado um importante antecedente da Guerra do Paraguai, haja vista que, mesmo antes do conflito, setores blancos do governo fusionista buscaram aproximação com o governo de Solano López.

<sup>132</sup> Noticiado em jornais brasileiros como o *Publicador Maranhense*. Edição 00133 (1). p. 1, 1865.

<sup>133</sup> Carta de Juan Manuel Blanes a Andrés Lamas. *Archivo Andrés Lamas*, Caixa 91 Pasta 14. AGN, Montevideú. Na carta o pintor comenta do equívoco da informação de periódicos como *A Tribuna* e *La Reforma* que afirmaram que o quadro teria sido um presente do próprio pintor a Flores.

obligaciones, y que no podía en consecuencia llevar a Rio de Janeiro lo que debía a mi país.<sup>134</sup>

É evidente que devido à instabilidade de patrocínio Blanes buscasse outras alternativas para garantir sua sobrevivência como artista. Mas essa documentação abre também possibilidades para pensar o Brasil, considerado pelo pintor como também “americano”, numa perspectiva distinta daquela, construída pelo próprio IHGB, que opunha o Império às “anárquicas” repúblicas latino-americanas.

Essa instabilidade aliada a suas concepções americanistas foram consolidando seu programa estético, que se sobrepunha às disputas internas e externas e buscava temas históricos de modo a atender às necessidades das novas nações.

Depois do grande sucesso de público e crítica do quadro *Un Episodio de la Fiebre Amarilla en Buenos Aires*, Blanes buscou outros temas que seriam interessantes para consolidar sua posição de “pintor americano”. Nesse sentido, o pintor personifica também o caráter “negociador”, uma vez que buscava conciliar os interesses dos “clientes” potenciais com projetos já estabelecidos. Por isso, na maioria das vezes, era politicamente assessorado.

Com a assessoria de Angel Justiniado de Carranza,<sup>135</sup> Blanes empreendeu o projeto de um quadro cujo tema abarcava a história de Argentina, Chile e Peru: a *Revista de Rancagua* (1872), sobre a revista do general San Martín nessa localidade chilena, em 1820.<sup>136</sup> Malosetti destaca que o pintor esperava que a presença do Libertador fizesse do quadro outro grande sucesso, talvez disputado pelos dois países.<sup>137</sup> A escolha do tema parecia pertinente, haja vista que a iconografia de San Martín tinha sido retomada desde a década anterior e deveria ser compreendida como um passado glorioso da gesta republicana.

---

<sup>134</sup> Carta de Juan Manuel Blanes dirigida à Comisión Económico Administrativa del Departamento de la Capital, datada do dia 28 de fevereiro de 1866. Archivo Museo Blanes.

<sup>135</sup> Reconhecido historiador argentino com quem Blanes trocou profusa correspondência sobre vários temas históricos.

<sup>136</sup> Os elementos teóricos para esse quadro seriam aportados por Carranza, ministro do Chile, por Guillermo Blest Gana, que pediria fotografias tomadas no cenário da revista, e contaria ainda com o auxílio, já de costume, do general Mitre e Andrés Lamas, dentre outros. Posteriormente, o médico chileno Joaquín Noguera afirmou que não houve em Rancagua e derredores nenhum fotógrafo, portanto, não havia nenhum registro. (FERNÁNDEZ SALDAÑA, p. 106 e p. 110).

<sup>137</sup> MALOSETTI COSTA, L. Arte, memoria e identidades nacionales en Latinoamérica. In: *Studi Latinoamericani / Estudios Latinoamericanos*. 02, Nazioni e Identita Plurime, Centro Internazionale Alti Studi Latinoamericani. Universita degli Studi di Udine, 2006, p. 9. Disponível em: <http://pt.scribd.com/doc/58773713/Poderes-de-La-Pintura#scribd>. Acesso em: 20 mar. 2014.

Figura 8 – Juan Manuel Blanes. *La Revista de Rancagua*, 1872. Óleo sobre tela, 291 x 454 cm. Museu Histórico Nacional, Buenos Aires



Fonte da imagem: Centro Cultural Recoleta. Disponível em: [http://cvaa.com.ar/00sigloxix/05\\_p3\\_10.php](http://cvaa.com.ar/00sigloxix/05_p3_10.php)

A despeito das expectativas criadas, o quadro não agradou: além do público escasso, o governo argentino se recusou a comprar um quadro cuja cena não ocorreu em seu território. Em carta ao amigo Joaquín Noguera, o pintor tece algumas críticas sobre o fato:

Ese país no tiene ningún cuadro histórico, y parece cuidarse muy poco de instruirse con el lenguaje de la pintura monumental, - al menos es ésta la consecuencia que deduje de la frialdad con que se miró mi cuadro cuando se trató de adquirirlo, que fué la antítesis de lo ocurrido mientras duró la exhibición *para el gusto de ver*. [...] Eso de no ser *bastante argentino* mi cuadro, dicho cerca de los oídos de una estatua de S. Martín que hace ecos en una gran plaza que le está dedicada [...] me bañó de tristeza, a mí, que contribuyo como puedo y sé dar a estas regiones razón para las aspiraciones que proclamamos, y a cuyo edificio entiendo llevar un grano de arena.<sup>138</sup>

Ressentido com a repercussão do quadro em Buenos Aires, Blanes planejava ir ao Chile em busca de colocação: “[...] *pues si mi S. Martín en Rancagua em 1820, no es historia argentina, según los herederos de su gloria ¿no será cuerdo pensar que lo fuese chilena?...*”<sup>139</sup> Em viaje àquele país em busca de documentação sobre S. Martín, o pintor

<sup>138</sup> Carta datada de 23 de setembro de 1872. Archivo Mauricio Blanes. Caixa 58, pasta 5. AGN, Montevideu. Citado também por SALTERAIN Y HERRERA, *Blanes...*, op. cit., p. 138. Os grifos no texto são de Juan Manuel Blanes.

<sup>139</sup> *Ibid*, p. 138.

conheceu a Benjamín Vicuña Mackenna, nesse momento intendente da cidade, que havia publicado em 1857 um livro de história que reivindicava a controvertida figura dos irmãos Carrera na história chilena. Essa história foi inspiração para outro quadro de Blanes: *Los últimos momentos de José Miguel Carrera en el sótano de Mendonza*. Esse tema era ainda mais problemático do ponto de vista político, pois enquanto Carrera preparava tropas na Argentina para voltar ao Chile e combater a O'Higgins, seu antigo subordinado que o havia traído, foi preso e morto por ordem de S. Martín.<sup>140</sup>

**Figura 9 – Juan Manuel Blanes. *Los últimos momentos de José Miguel Carrera*, 1873. Óleo sobre tela, 220 x 295 cm. Museo Nacional de Artes Visuales, Montevideú**



Fonte da imagem: Wikimedia Commons. Disponível em: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Araya,\\_Agustin\\_\(orig\\_de\\_Blanes\)\\_-\\_Los\\_ultimos\\_momentos\\_de\\_JM\\_Carrera.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Araya,_Agustin_(orig_de_Blanes)_-_Los_ultimos_momentos_de_JM_Carrera.jpg)

Exposto em Montevideú em 1873 e em 1875 em Santiago, na *Exposición Internacional*,<sup>141</sup> o quadro causou grande impacto e críticas muito positivas. “*Frente al cuadro del general Carrera, durante todo el tiempo que ha durado la exposición, se veía*

<sup>140</sup> MALOSETTI COSTA, L.. Arte, memoria e identidades nacionales..., op. cit., p. 10.

<sup>141</sup> Blanes enviou para essa exposição *La Revista de Rancagua* e *Los Últimos momentos de Carrera* (ganhou por esse último uma medalha de 2ª classe). Ambos foram elogiados pela imprensa, mas o sucesso do segundo pode ser comparado ao de *Un Episodio de La Fiebre Amarilla en Buenos Aires*. Ver também: Antiguos y modernos. Blanes en la Exposición Continental. In: MALOSETTI COSTA. *Los primeros modernos*. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2001.

*agolpado todo el pueblo chileno transportado a sus épocas de gloria*”.<sup>142</sup> Malosetti (2006, p. 11) diz que, embora houvesse um bom número de artistas chilenos, esse foi o único quadro comercializado impresso por *El Correo de La Exposición*, publicação oficial do evento. Mas, ao mesmo tempo, essa mesma publicação trazia críticas ao quadro. A edição seguinte (19.XII.1875) anunciava a rifa dos quadros, que deveriam ser vendidos em conjunto, mas nenhum foi adquirido no Chile. O quadro de S. Martín em Rancagua foi adquirido pelo governo de Latorre e oferecido ao presidente da Argentina, Nicolás Avellaneda (1874-1880) em 1878, ano de homenagem a S. Martín. O quadro sobre Carrera, exposto em Buenos Aires em 1882, permaneceu no Uruguai.

Outro tema abordado por Blanes foi a chamada *Conquista do Deserto*.<sup>143</sup> A campanha militar empreendida pelo General Julio Argentino Roca, ministro da Guerra da Marinha, a partir de 1877, no governo de Nicolás Avellaneda, e presidente da Argentina (1880-1886 e 1898-1904), foi retratada pelo pintor no quadro *La Revista Del Río Negro* (1891).

**Figura 10 – Juan Manuel Blanes. *La Revista del Río Negro*, 1891. Óleo sobre tela, 353 x 704 cm. Museu Histórico Argentino, Buenos Aires**



Fonte: disponível em: [http://cvaa.com.ar/00sigloxix/04\\_crono\\_1879.php](http://cvaa.com.ar/00sigloxix/04_crono_1879.php)

<sup>142</sup> SAN MARTÍN, Juan Zorrilla de. El arte en el Uruguay en la Exposición de Chile, fragmento publicado em *La Política*, Montevideo, ano 2, nº151, 25 fev. 1876. Extraído de SALTERAIN Y HERRERA, op. cit., p. 142.

<sup>143</sup> O conceito de deserto está vinculado à ideia de “vazio” de progresso e civilização, daí sua atribuição aos territórios indígenas nesse contexto. As expedições militares contra os indígenas comandadas pelo general Roca, entre os anos de 1878 e 1879, retomaram em certos aspectos as “Campanhas do Deserto” empreendidas por Juan Manuel de Rosas em 1833. As campanhas de Rosas eram caracterizadas pela destruição das *tolderías*, locais habitados pelos indígenas, e pela violência, deixando um saldo de 3.000 autóctones mortos. Ver: SEIXLACK, Alessandra Gonçalves de Carvalho. Julio Argentino Roca: um projeto de Nação Argentina. In: *Anais Eletrônicos do X Encontro Internacional da ANPHLAC*. São Paulo, 2012. Disponível em: [http://anphlac.fflch.usp.br/sites/anphlac.fflch.usp.br/files/alessandra\\_seixlack2012.pdf](http://anphlac.fflch.usp.br/sites/anphlac.fflch.usp.br/files/alessandra_seixlack2012.pdf) Acesso em: 02 fev. 2016. Acesso em: 21 fev. 2016.

É importante notar que esses conflitos com as populações indígenas perpassaram todo o século XIX e iam de encontro à construção dos projetos estatais movidos naquele contexto pela ideia de progresso das “nações civilizadas”. Nesse sentido, além do reconhecimento interno, as chamadas “fronteiras internas” também deveriam ser consideradas na dicotomia civilização *versus* barbárie. Como bem aponta Alessandra Seixlack, o imaginário portenho no que tange aos indígenas foi sendo potencializado pelas teorias raciais, que serviam como embasamento ideológico para os ataques contra os mesmos.<sup>144</sup> Considerava-se, sob essa perspectiva, a necessidade de submeter os demais ocupantes do “deserto” em nome da “causa nacional”. Por isso, a visão dos indígenas, identificados como elementos supostamente bárbaros e, conseqüentemente, transformados em inimigos do Estado.

Dessa forma, o quadro de Blanes dialogava com uma tradição literária em que o indígena estava aliado à barbárie. Sobre essa temática a historiadora Flavia Tatsch<sup>145</sup> destaca a publicação do poema *La Cautiva*, publicado em 1837, de Esteban Echeverría, considerado como marco da poesia argentina e do programa liberal romântico da autoproclamada *Nueva Generación* das elites letradas portenhas. Ao contrário da visão utópica do movimento europeu, que buscava o retorno à natureza, o romantismo latino-americano entendia essas forças da natureza como entraves ao desenvolvimento dos projetos civilizatórios das novas nações no continente americano.

A inspiração americana de Blanes esteve sempre atrelada a decisões e conflitos políticos das nações que possuíam, cada vez mais, suas fronteiras - territoriais e políticas - bem definidas. Por isso, seus projetos muitas vezes encontravam certa resistência. Mas, ao mesmo tempo, é justamente essa conformação das identidades nacionais latino-americanas que possibilitaria sua consagração como *el pintor de la patria uruguaya*.

### **1.5 Índios, *gauchos* e civilização: o entrelaçamento entre telas e textos**

Como procuramos enfatizar até agora, a ideia de progresso e civilização esteve intrinsecamente relacionada à produção historiográfica e artística institucional na América Latina, constituindo uma cultura histórica que, no século XIX, objetivava

---

<sup>144</sup> SEIXLACK, Alessandra Gonçalves de Carvalho. Julio Argentino Roca..., op. cit., pp. 2-6.

<sup>145</sup> TATSCH, Flavia Galli. O diálogo entre as imagens literárias e iconográficas na construção do mito das guerras de fronteira contra os índios do deserto. In: *Anais do 9º Encontro Internacional da ANPHLAC*, Universidade Federal de Goiás, 2010, p. 4. Disponível em: [http://anphlac.fflch.usp.br/sites/anphlac.fflch.usp.br/files/flavia\\_galli\\_tatsch.pdf](http://anphlac.fflch.usp.br/sites/anphlac.fflch.usp.br/files/flavia_galli_tatsch.pdf). Acesso em: 20 maio 2015.



atender as demandas das jovens nações. Assim, podemos inferir que a ascensão de Juan Manuel Blanes e Pedro Américo em seus países corrobora a ideia de que a arte passava, cada vez mais, a ser compreendida como componente essencial para o processo demiúrgico de construção das identidades nacionais. Nesse sentido, é importante ter em conta que essas imagens sempre projetavam a representação de um país perante outros, o que justifica a necessidade de uma compreensão integrada dessa produção pictórica.

Na documentação consultada, é sempre recorrente o uso da palavra civilização no discurso dos artistas para demonstrar a importância da arte. Ou seja, os pintores não reproduziam de modo passivo essa discussão, visto que dialogavam com um sistema de significações do qual faziam parte. Na distribuição de prêmios aos artistas de 1872, Américo enfatizou que:

[...] aplicando o pensamento do *esame* do que se tem passado no Brasil desde os primeiros vagidos da sua *actividade* social, vemos que o gosto do belo vai se apoderando progressivamente das *intelligencias* elevadas, a ponto de podermos hoje esperar uma mudança radical no modo de encarar o artista. [...] A arte brasileira, a verdadeira filha da poesia sul-americana ainda não foi criada, porque não *póde* ser obra de alguns homens de gosto desterrados neste vasto mercado do Rio de Janeiro, e divididos entre si pela ignorância e pela inveja.<sup>146</sup>

A ideia de instrução por meio da arte era garantia, segundo o pintor, “[...] que deixaremos algum dia de parecer inferior às raças europeias, quando consideramos as nossas produções, quer puramente artísticas, quer industriais”.<sup>147</sup> A nação, embora inspirada na Europa, assumiria características próprias, por isso a arte era afirmada nos discursos como uma espécie de “braço” civilizador do Império. Assim, percebe-se a relação direta artista/Estado:

Seja-me, entretanto, permitido afirmar-vos solemnemente, oh Senhores, que no meio dessa geral depressão do espírito creador sul-americano, o artista só aspira colaborar directamente com o estadista e o soldado na edificação e no aformoseamento da patria commum; que a eschola brasileira de pintura já não é um vão desejo [...]<sup>148</sup>

---

<sup>146</sup> Discurso proferido na Academia Imperial das Bellas Artes em presença de S.M. O IMPERADOR, no dia 31 de dezembro de 1872, por ocasião da distribuição dos prêmios aos artistas que se distinguiram na precedente exposição. In: *Alguns discursos do Dr. Pedro Américo de Figueiredo*. Florença, Imprensa de L'Arte Della Stampa, 1888, pp. 58-60. Disponível em: <http://www.brasiliana.usp.br/handle/1918/02105500>. Acesso em: 20 maio 2013.

<sup>147</sup> AMÉRICO, Pedro. Considerações filosóficas sobre as belas artes entre os antigos. In: *Correio Mercantil*, 26 e 27 dez. 1864. (Compêndio publicado alternadamente por 22 dias entre setembro e dezembro de 1864).

<sup>148</sup> Discurso proferido na Academia Imperial das Bellas Artes em presença de S.M. O IMPERADOR, no dia 28 de março de 1885, por ocasião da abertura do *Curso D'Esthetica, Historia das Artes e Archeologia* pela primeira vez professado do Brasil. In: *Alguns discursos...*, op. cit., p. 29.

Nação, Estado e Coroa aparecem como uma unidade no interior da discussão historiográfica relativa ao problema da identidade nacional, questão que se colocaria também para a iconografia. A inspiração do patriotismo seria construída por essa historiografia com a peculiar característica de pensar uma nação “branca” nos trópicos. Por isso, o embate entre civilização e barbárie foi bastante presente nos artigos e trabalhos publicados pelo IHGB.

Trabalhos como os de Von Martius, publicado em 1844, *Como se deve escrever a história do Brasil*<sup>149</sup> e, posteriormente, de Adolf Varnhagen, *A História Geral do Brazil*, procuraram, por meio de traços particularizantes, conferir sentido à narrativa que tornava o Brasil apto a fazer parte da história das nações civilizadas.

Para Von Martius a mescla das “raças” era uma “vontade da providência”, dando à miscigenação um caráter positivo, mas reservando à Europa um lugar de supremacia. No que diz respeito aos indígenas, o autor pontua que todos descendiam de uma mesma origem e, apesar de possuírem uma história própria, estavam atualmente em um estado de “degradação” e “dissolução”. Pelo seu passado, de valor histórico e etnográfico, os indígenas poderiam servir como modelo para evitar que as sociedades civilizadas cometessem os mesmos “erros” e entrassem também em decadência.

Sobre os negros, a abordagem de Von Martius foi bastante genérica, explicitou que o Brasil teria tido um desenvolvimento muito diferente sem a introdução dos escravos negros e que a valoração dessa experiência deveria ser mediada pelo historiador após a investigação das influências dos africanos na formação do pensamento moral, civil e político brasileiro.<sup>150</sup> Apesar de ter como base a questão da miscigenação racial,<sup>151</sup> a proposta de Von Martius era essencialmente branca, haja vista que, para o autor, “[...] O sangue português em um poderoso rio deverá absorver os pequenos afluentes das raças

---

<sup>149</sup> Em decorrência do debate sobre a melhor maneira de escrever a história do Brasil, o IHGB realizou um concurso para escolher o plano mais adequado a esse projeto em 1840. Escrito em Munique, em 1843, teve o prêmio outorgado pelo IHGB em 1847.

<sup>150</sup> Rodrigues destaca que a brevidade da abordagem de Von Martius sobre os negros ocorreu pela dificuldade de escrever sobre a participação negra na formação e construção de um “espírito nacional brasileiro”, haja vista que a implantação e a manutenção da escravidão africana exigiram a elaboração de pressupostos de inferioridade das populações negras. Ver: “Como se deve escrever a história do Brasil”: uma leitura de von Martius. In: *Anais Eletrônicos do XXIV Simpósio Nacional de História*, 2007, p. 6. Disponível: <http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/anpuhnacional/S.24/ANPUH.S24.0092.pdf>. Acesso em: 20 maio 2016.

<sup>151</sup> É importante destacar que por meio da análise dos primeiros números da Revista do IHGB, pode-se constatar que muitas das perspectivas apresentadas por Von Martius já haviam sido anteriormente vislumbradas pelos próprios membros do IHGB, como Januário da Cunha Barbosa e José Silvestre Rebelo. *Ibid*, p. 7.

índias e etiópica”.<sup>152</sup> Sua perspectiva sintetiza ideais presentes no IHGB, caracterizado pelo alinhamento às ideias europeias de produção do conhecimento. Percebemos no discurso desse autor um projeto centralizador, monarquista, marcado, portanto, pela ideia de continuidade entre o império português e brasileiro. Por isso, a importância da historiografia patriótica de caráter “monárquico-constitucional”.

Do grupo mais próximo a D. Pedro II, a produção de Francisco Adolfo de Varnhagen retomava alguns aspectos de Von Martius no que concerne ao modelo europeu de civilização e ao atrelamento da historiografia ao Estado imperial. Autor de diversas biografias, localizou textos inéditos e elaborou, entre os anos de 1854 e 1857, a *História Geral do Brasil*. Além disso, esteve inserido nas querelas do IHGB, mostrando que o instituto, embora possuísse diretrizes comuns, também era permeado por perspectivas divergentes.

Ao contrário da maior parte do seu grupo, Varnhagen tinha uma visão do indígena distinta daquela romântica. Para ele, os índios eram selvagens e desprovidos de crenças humanizadas. Moreira<sup>153</sup> destaca que para esse autor, sem a ação externa dos “povos civilizados” os índios permaneceriam no estado de “selvageria”, por isso o uso de métodos como bandeiras e coação pela força. Assim, para os índios, caberia somente e etnografia e não a história.<sup>154</sup>

Mesmo enfrentando a oposição de historiadores como Varnhagen, a vertente romântica que representava o indígena como símbolo nacional foi se consolidando cada vez mais. Tanto é assim que o indigenismo chega também à iconografia política, haja vista que a valorização do pitoresco e da paisagem encontrava nos índios um símbolo privilegiado, deixando de lado, propositalmente, o contingente africano. Como bem lembra Schwarcz<sup>155</sup>, a literatura cede espaço ao discurso oficial e o indígena,

---

<sup>152</sup> VON MARTIUS, Karl Friedrich Philipp. Como se deve escrever a História do Brasil. In: *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, Rio de Janeiro, 6(24), jan. 1845, pp. 381-403. Disponível com a grafia atual em: <https://umhistoriador.files.wordpress.com/2012/03/martius-carl-friedrich-como-se-deve-escrever-a-histc3b3ria-do-brasil.pdf>. Acesso em 18 maio 2013.

<sup>153</sup> MOREIRA, Vânia. O Ofício do historiador e os índios: sobre uma querela no Império. In: *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 30, n° 59, 2010, p. 8. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/rbh/v30n59/v30n59a04.pdf>. Acesso em: 03 mar. 2015.

<sup>154</sup> Em *Os indígenas do Brasil perante a história*, Gonçalves de Magalhães, autor do poema *Confederação dos Tamoios*, polemizou abertamente com Varnhagen. Para Magalhães, as teorias e imagens históricas produzidas sobre os índios estavam impregnadas de interesses nem sempre explícitos. Por isso, julgavam a cultura e os costumes indígenas por um viés que considerava razoável somente a própria cultura. *Ibid.*, p. 62.

<sup>155</sup> SCHWARCZ, op. cit., 2014, p. 134.

transformado em modelo nobre, toma parte, mesmo como perdedor, da construção identitária do Império.

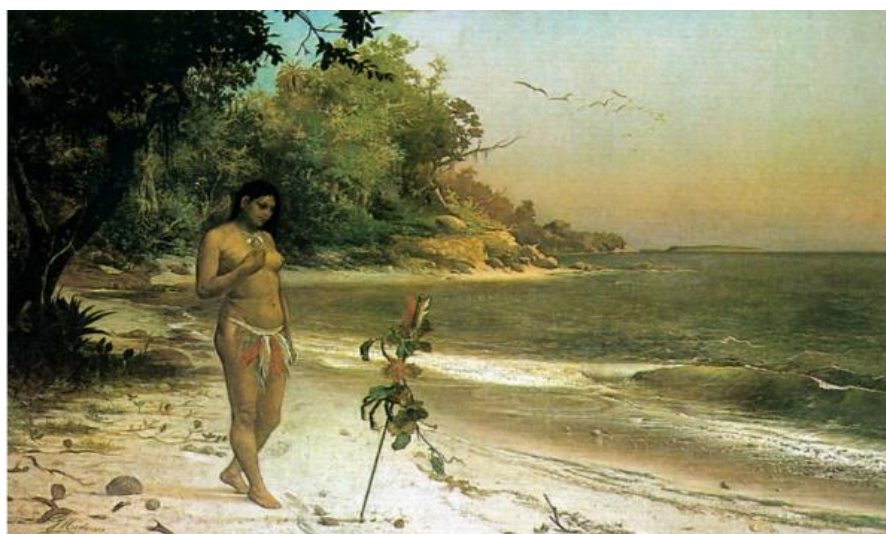
Assim, principalmente nas décadas de 1850 e 1860, o Brasil conheceu a consagração do Romantismo na vertente indigenista, pautada por obras ainda muito difundidas como a já citada *Primeira Missa* (1860) de Victor Meirelles, inspirada no livro de Gonçalves de Magalhães, e *Moema* (1866); *Iracema* (1881), de José Maria de Medeiros, inspirado na obra de José de Alencar; e o *Último Tamoio* (1883), de Rodolfo Amoedo.

**Figura 11 – Victor Meirelles. *Moema*, 1866. Óleo sobre tela, 129 x 190 cm. São Paulo, Museu de Arte de São Paulo**



**Fonte: Museu de Arte de São Paulo**

**Figura 12 – José Maria de Medeiros. *Iracema*, 1884. Óleo sobre tela, 167,5 x 250,2 cm. Rio de Janeiro, Museu Nacional de Belas Artes**



**Fonte: Museu Nacional de Belas Artes**

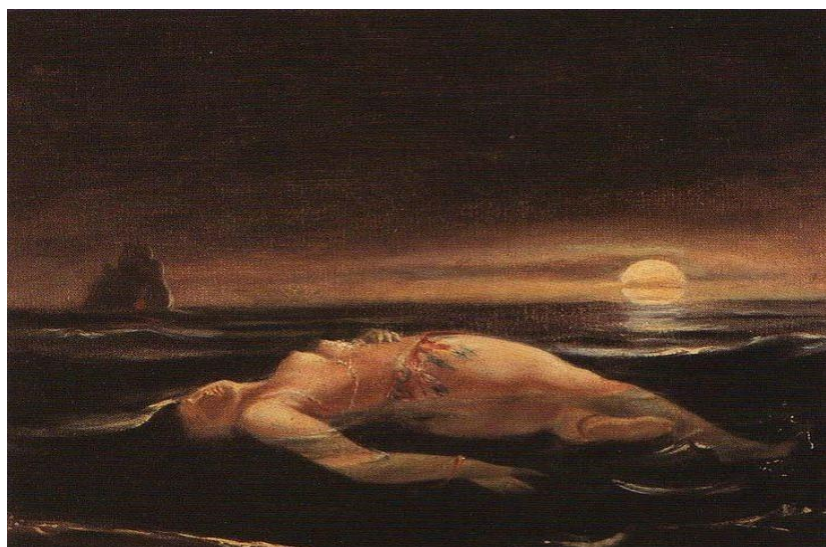
**Figura 13 – Rodolfo Amoedo. *O Último Tamoyo*, 1883. Óleo sobre tela, 180,3 x 261,3 cm. Rio de Janeiro, Museu Nacional de Belas Artes**



**Fonte: Wikimedia Commons. Disponível em:**  
[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rodolfo\\_Amoedo\\_-\\_O\\_%C3%BAltimo\\_tamoio.JPG](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rodolfo_Amoedo_-_O_%C3%BAltimo_tamoio.JPG)

Como enfatizamos na introdução deste trabalho, a temática produzida por Pedro Américo não abarcou uma grande variedade de temas no que diz respeito à identidade nacional, sendo que as de maior expressividade são pertinentes à Guerra do Paraguai. Porém, o pintor não esteve alheio a essa produção de caráter indigenista - entre 1872 e 1878 pintou uma imagem de *Moema*, não muito difundida, retomando o tema já proposto por Victor Meirelles.

**Figura 14 – Pedro Américo. *Moema*, 1872 – 1878. Óleo sobre tela, 22,5 x 28 cm**



**Fonte: Coleção Sérgio Fadel apud ZACCARA (2011). Disponível em: catálogo em CD que acompanha o livro da autora supracitada.**

Além dessa obra, chama a atenção um discurso proferido pelo pintor em 1870, momento em que o indigenismo já não estava tão em voga, logo após o fim da Guerra do Paraguai. O pintor afirmou que:

Indignadas da brutalidade, e muitas vezes da má fé dos conquistadores, - muitos dos quaes divididos pelas nacionalidades a que tinham renegado, disputavam-se o novo império, - as heroicas populações da terra de Santa Cruz sangraram de dôr, e depois se foram retirando para o âmago dela, a contarem ás florestas virgens a tristíssima aventura de sua diltada agonia. Quem os ouviu? Todos, menos a historia, que nessa época ainda não tinha lágrimas para chorar seu infortunio. Engano-me: ouviram-nas Las Casas e o padre Vieira, e depois, muito depois, Gonçalves Dias, Magalhães e Augusto de Saint-Hilaire.<sup>156</sup>

Nesse sentido, podemos afirmar que, embora sejam mais presentes no discurso de Américo preocupações com questões referentes ao desenvolvimento das Belas Artes para a civilização, o pintor esteve em sintonia com a vertente romântica indigenista do IGHB, que era incorporada pelo Império nas cerimônias oficiais.<sup>157</sup>

Ao longo de todo o século XIX, em meio aos diversos conflitos internos e guerras civis, a coletividade intelectual e os setores dirigentes de Montevidéu buscaram um modelo cultural, como já mencionamos, de europeização do país. Afinado com o discurso da época, Blanes compreendia que a arte poderia revelar o “estado moral” de uma sociedade. Ou seja, como elemento civilizador, as obras de arte poderiam influenciar o comportamento individual e coletivo, desenvolvendo uma moral civilizada.

A própria “academização” do pintor está relacionada a essa questão. Para ele, os modelos europeus permitiam estabelecer as normas para a criação das imagens, dentre as quais os mitos fundacionais, definindo as imagens que os Estados ainda em formação demandavam. No entanto, a concepção do artista revelava também articulação, por vezes conflituosa, entre a arte europeia e uma arte, para ele, americana. Vejamos:

Si va a ser un artista argentino, un artista americano, yo quería que estudiase no solo el arte, sino que se penetrase del destino que el arte tiene, y que *La foule* de los artistas en Roma, como en toda Europa, ignora. (...) Que estudie la naturaleza por su lado más severo y moral, para que sepa anatematizar fieramente, y premiar con generosidad y

---

<sup>156</sup> Discurso proferido na Academia Imperial das Bellas Artes em presença de S.M. O IMPERADOR, no dia 22 de março de 1870, por ocasião da abertura do *Curso D'Esthetica, Historia das Artes e Archeologia* pela primeira vez professado do Brasil. In: *Alguns discursos...*, op. cit., p. 29.

<sup>157</sup> A paisagem e os animais exóticos cumpriram um papel paralelo no aspecto ritualístico do segundo reinado. Sem um passado com castelos medievais, templos da Antiguidade ou batalhas heroicas, o ritual da realeza buscava incorporar o estilo mestiço e tropical a elementos europeus. A originalidade do protocolo e o projeto romântico se tornavam visíveis em vários símbolos, como a Ordem do Cruzeiro do Sul, sempre no peito, os ramos de tabaco e café, a murça de penas de galo-da-serra e depois de papo de tucano, dentre outros. (SCHWARCZ, 2014, pp. 142-143).

nobleza. (...) para dotar a estos países de tipos que nos enorgullecen a nosotros, avergüencen a nuestras tipas, y corran a los desesperados que nos vienen a civilizar cuando su atolondramiento los corre de Europa.<sup>158</sup>

Por isso, a dicotomia civilização *versus* barbárie também justificou a escolha de determinadas imagens na composição de uma história pátria, excluindo ou submetendo e/ou reconfigurando aspectos que seriam considerados selvagens, primitivos e bárbaros. Assim, a ideia de uma “sensibilidade civilizada” esteve intrinsecamente relacionada à história da construção da ordem social almejada nesse contexto. Essa nova sensibilidade, porém, como atesta Barrán, não foi um produto espontâneo de uma coletividade.<sup>159</sup> Os protagonistas dessas mudanças foram os setores dirigentes da sociedade que tentaram impor, sob a socialização e coerção do Estado, premissas “civilizadas”. Estabelecia-se, portanto, uma complexa relação entre os diferentes grupos sociais que viviam sob outro tempo histórico.

Beretta enfatiza que, sob essa perspectiva de evolução social por etapas, os intelectuais platenses encontraram claros representantes: os índios, selvagens; os *gauchos*, bárbaros; e os cidadãos, civilizados. O autor ainda chama a atenção para um livro que circulou em Montevideu na década de 1830, *Historia natural del género humano*, em que havia o estabelecimento desses estágios com características específicas e que encontraria eco na intelectualidade montevideana:<sup>160</sup>

Los pueblos bárbaros prefieren el ejercicio de las armas y el brillante alarde del valor o de la fuerza corporal a las investigaciones de la industria, a los medros del numen en las ciencias, las artes y el comercio, que las naciones civilizadas colocan en el sumo predicamento. Tal es la senda en que se adelantan los europeos desde más de tres siglos, y en la cual han precedido a todo lo restante del género humano actual.<sup>161</sup>

---

<sup>158</sup> Trecho de carta de Juan Manuel Blanes a Àngel J. Carranza, datada de 14 de dezembro 1876, reproduzido no Catálogo *Juan Manuel Blanes*. La nación naciente - 1830-1901. Montevideo: Museo Municipal de Bellas Artes Juan Manuel Blanes, 2001. Carta disponível em MHN, Montevideu, Archivo Mauricio Blanes, tomo 3962.

<sup>159</sup> BARRÁN, José Pedro. *Historia de la sensibilidad en el Uruguay*. La Cultura “bárbara” (1800-1860) y El disciplinamiento (1860-1920). 2. ed. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental – Colección Heber Raviolo, 2015, p. 197.

<sup>160</sup> Essa dicotomia era percebida pela elite platense, de modo geral. O livro *Facundo*, de Faustino Sarmiento, escrito em 1842, é um exemplo dessa questão. Por meio da biografia de Facundo Quiroga (aliado de Rosas), o autor procurou caracterizar o pampa argentino pela dicotomia civilização/barbárie (presente, vale lembrar, tanto no discurso de Rosas quanto no de seus opositores), cuja ideia central era que a pátria deveria ser reconstruída pela cidade letrada.

<sup>161</sup> VIRREY, 1835, p. 192 apud BERETTA, Ernesto. Desterrando indios y gaúchos: el proyecto de cambio sociocultural en el Uruguay del siglo XIX y su manifestación en las artes visuales. In: *Revista Trama*, n. 2, 2010 p. 15. Disponível em: <https://tramarevista.wordpress.com/numeros/>. Acesso em: 20 out. 2015.

É importante notar que foi depois da Guerra Grande que a adoção das premissas que associavam o campo ao atraso se acentuou. Daí necessidade de modernização do aparato produtivo, a demarcação de terras e medidas para a proteção da propriedade privada se tornarem cada vez mais urgentes.

Nesse contexto, o processo de modernização teve na Reforma Escolar de José Pedro Varela um importante instrumento. O decreto-lei da *Enseñanza Común*, aprovado em 1877, consagrou, em alguns aspectos, a proposta de Varela norteada por três princípios básicos: gratuidade, obrigatoriedade e laicidade. Mesmo encontrando alguns entraves<sup>162</sup> no que diz respeito, por exemplo, à laicidade, dada a influência católica no governo de Latorre, contribuiu para marcar esse movimento progressivo a uma cultura mais europeizada. Ainda sob essa perspectiva, é imprescindível destacar a atuação do historiador Francisco Bauzá,<sup>163</sup> considerado o precursor da historiografia uruguaia, na legitimação desse projeto político. Mesmo fazendo oposição ao projeto vareliano de laicização, atuou, apesar das diferenças filosóficas, religiosas e políticas que polarizavam as discussões da juventude liberal de 1878, no processo de unificação simbólica, cujo sentimento de pertencimento nacional aliado à ideia de civilização construía as referências dessa unidade.

A narrativa de Francisco Bauzá buscou na ideia de predestinação a explicação para a configuração do Uruguai moderno. Assim, a primeira temática girou em torno da construção de um antepassado nacional que habitasse o território antes da conquista: os *charrúas*,<sup>164</sup> constituindo-os como sujeitos históricos. González (2001, pp. 110-111) destaca que o autor, usando cânones interpretativos de uma leitura que atualizava a imagem mítica no comunismo primitivo, elaborou uma explicação estereotipada que reforçava a ideia de uma resistência *charrúa* como opção política, justificada por

---

<sup>162</sup> A obrigatoriedade encontrou resistência dos principistas porque estes entendiam que feria a irrestrita liberdade da família, porém Varela fez desse princípio um pilar fundamental do sistema, sobrepondo o interesse social ao individual. Já a questão da laicidade, como pontuamos no texto, foi travada pelo governo Latorre, que estabeleceu a obrigatoriedade do catecismo católico, ao qual somente poderiam abster-se os filhos dos dissidentes. (VIVES, 1986, p. 40)

<sup>163</sup> O livro de Francisco Bauzá, *História de la Dominación Española en el Uruguay* (1880) é considerado um clássico da historiografia uruguaia e iniciador de uma tradição historiográfica definida por Carlos Real de Azúa (1991) como independentista clássica.

<sup>164</sup> Os últimos *charrúas*, foram exterminados nas matanças de Salsipuedes e *Mataojo* por parte de tropas governamentais a mando de Fructuoso Rivera, em 1831. Autores, como os antropólogos Daniel Vidart e Renzo Pi Hugarte, questionam o fundamento étnico dessa construção simbólica, haja vista que existiam no Uruguai outros grupos indígenas. Discutem, assim, as fronteiras entre a realidade e o mito nesse processo identitário. Atualmente no Uruguai, existem grupos que reivindicam a identidade *charrúa*, como *La Nación Charrúa*. Sobre o tema ver os trabalhos *El mundo de los Charrúas* (1996), de Daniel Vidart, e *Los Indios em Uruguay* (1993), de Renzo Pi Hugarte.

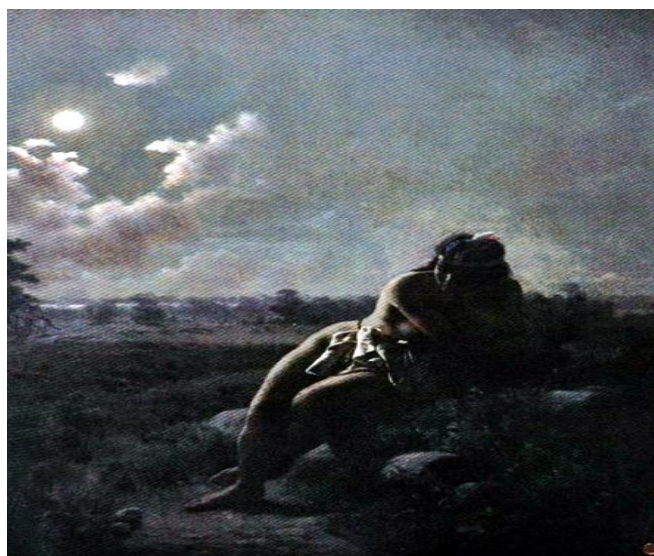


categorias jurídicas do direito natural. Bauzá atribuía, dessa forma, um significado de *uruguayad*, a partir de definições políticas advindas do liberalismo político e instituições inexistentes, à resistência indígena, prefigurando, nesse passado, a gênese da nação. Para o autor:

El Uruguay nació de la civilización Cristiana en concepto de independencia, es decir, bajo el mismo concepto en que había nacido a la sociabilidad indígena. [...] La dominación española fue beneficiosa para el Uruguay, en cuanto nos dio todos los elementos que necesitaba el país para ascender de las oscuridades del barbarismo a las esferas de la civilización, hasta sus más elevados fines, y entonces se alzó el pueblo, para substituir su voluntad y su fuerza al derecho de las pretensiones del Rey. Esta es descarnada de todo subterfugio, la causa verdadera de la Revolución, que no fue una ingratitud, sino una necesidad.<sup>165</sup>

Como ocorreu no Brasil, para a historiografia uruguaia o índio era visto de forma idealizada e a valorização desse passado só fazia sentido sob uma perspectiva alegórica que o associasse, como já enfatizamos, à civilização. Mesmo antes da publicação da obra de Bauzá, o poema de Juan Zorrilla de San Martín, *El Ángel de los Charrúas* (1877), já configura um exemplo desse processo de dissociação do binômio indígena/selvagem. Esse poema serviu de inspiração para Blanes para uma tela de mesmo nome em 1880. Em artigo publicado no periódico *El Bien Público*, Zorrilla de San Martín ressalta que o pintor havia captado “*todos los rasgos característicos de la raza americana*”.<sup>166</sup>

**Figura 15 – Juan Manuel Blanes. *Él Ángel de los Charrúas*, 1879-1881. Óleo sobre tela. Museo Casa de Gobierno, Montevideú**



**Fonte: Museo Casa de Gobierno, Montevideú**

<sup>165</sup> BAUZÁ, 1965, pp. 300-303, Tomo IV.

<sup>166</sup> *EL Bien Público*. Montevideo, Domingo, 28 de marzo de 1880. Año III. N° 411, p. 1, cols. 1, 2, 3 e 4.

A identidade cultural do *gaucho* oriental<sup>167</sup> também esteve sensivelmente comprometida com as demandas políticas do contexto e, ainda hoje, constitui um importante referencial da cultura uruguaia. Francisco Bauzá,<sup>168</sup> ao tratar sobre a predestinada implantação de um regime republicano pós-independência, ressaltou que no Uruguai havia certa fraternidade “*entre todas las gentes*” e que “*el gaucho mismo que no era bien amado dada a causa de sus depedraciones y aventuras, nunca fue hostilizado a punto que debiera abandonar el país*”.

É importante lembrar que essa mudança de perspectiva esteve relacionada a questões também de ordem econômica. Souza (2008, p. 4) enfatiza que o capital moderno que promovia a modernização econômica do país dependia da produção pecuária e para que essa produção conseguisse alcançar maior efetividade, era fundamental a transformação da estância *cimarrona*, da pecuária do tipo pastoril e do *gaucho*. Tal transformação foi possível pelo cercamento dos campos e pela proteção da propriedade privada, pela criação da Associação Rural (1871) e pela institucionalização do Código Rural (1879). Dessa maneira, o campo era urbanizado, aspecto primordial para a modernização, em um processo que unia interesses comuns dos setores dominantes.

É sob essa perspectiva que as artes visuais vão resgatar e ressignificar o modelo do *gaucho* oriental. Beretta<sup>169</sup> pontua que na plástica *rioplatense* do século XIX eram muito frequentes as representações de cenas de combate e de trabalho dos *gauchos* no campo e que denotavam seu estado de barbárie. Porém, como elemento identitário original da região, não poderia ser sumariamente “apagado”, daí a necessidade de despojá-lo de seus aspectos supostamente negativos. Assim, é a imagem de “homem do campo”, “inofensivo” e trabalhador, que se concentra agora essa identidade. A série de pinturas<sup>170</sup> de Juan Manuel Blanes sobre o tema ratifica essa questão. Em pinturas como *La Tabá* (1879-78) e sua famosa série de *gauchitos*, de caráter *costumbrista*, o *gaucho* aparece idealizado, associado à natureza. Com isso, o pintor ajudava a integrar esse

---

<sup>167</sup> Sobre a diferenciação entre o *gaucho* oriental e o gaúcho do sul do Brasil, ver o trabalho de LIMA, Henrique Pereira. Discursos Historiográficos e Estéticos do Gaúcho em “O Laçador” e “*El Gaucho Oriental*”. Disponível em:

<http://ww.unicruz.edu.br/seminario/downloads/anais/cchc/discursos%20historiograficos%20e%20esteticos%20do%20gaucho%20em%20o%20lacadorel%20gaucho%20oriental.pdf>. Acesso em: 22 maio 2013.

<sup>168</sup> BAUZÁ, 1965, pp. 302-303, Tomo IV.

<sup>169</sup> BERETTA, Ernesto. Desterrando indios y gaúchos...op. cit., p. 19.

<sup>170</sup> Na literatura, destaque para a obra *Ismael* de Eduardo Acevedo Díaz, de 1888. Sobre as relações entre arte e literatura ver trabalho de SOUZA, Susana Bleil de. O pincel e a pena na construção da nação: pintando e narrando o mito político fundacional. *Cahiers Alhim*, n. 15, 1, 2008. Disponível em <https://alhim.revues.org/2911>. Acesso em: 20 ago. 2011.

personagem, definitivamente, a uma narrativa de tom civilizatório que submetia o meio rural à ordem urbana dominante.

**Figura 16 – Juan Manuel Blanes. *La Taba*, 1878. Óleo sobre tela, 30 x 39 cm. Museo de Bellas Artes Juan Manuel Blanes, Montevideu**



**Fonte da imagen: Museo de Bellas Artes Juan Manuel Blanes, Montevideu**

**Figura 17 – Juan Manuel Blanes. *Crepúsculo*, sem data. Óleo sobre tela, 24,5 x 28 cm. Museo de Bellas Artes Juan Manuel Blanes, Montevideu**



**Fonte da imagen: Museo de Bellas Artes Juan Manuel Blanes, Montevideu**

A intelectualidade e a classe política dirigente, tanto no Brasil quanto no Uruguai, orientaram a construção de uma sociedade com determinadas características. Para isso, eram necessárias mudanças nos valores culturais resultantes de um passado colonial que

deveria ser interpretado e integrado à luz dessas novas diretrizes. Assim, a escolha de índios e *gauchos* – que deixava de lado outros grupos sociais – denota a importância da europeização para a ideia de desenvolvimento social que se desejava alcançar. Daí a importância das artes e da literatura para a difusão dessas representações como valores ideais numa constante disputa simbólica, característica também presente na escolha dos heróis nacionais.

As trajetórias de Pedro Américo e Juan Manuel Blanes sugerem o delineamento entre memória histórica, arte e a dimensão política, seja do ponto de vista das relações de poder, seja das relações contraditórias entre cultura e imaginário, fazendo do campo artístico um importante instrumento relacional de análise das sociedades de Brasil e Uruguai no século XIX. Porém, como ressalta Bourdieu,<sup>171</sup> não devemos ter uma compreensão mecanicista das determinações sociais, haja vista que as disposições constitutivas do *habitus* dependem do estado do campo de produção.

Embora dependessem do mecenato estatal e, de modo geral, atuassem em sintonia com a elite intelectual nos seus países, Blanes e Américo frequentemente sofriam críticas por seus posicionamentos muitas vezes considerados “dúbios” ou não comprometidos politicamente.

Se pensarmos nas experiências da juventude de Blanes, nos campos de Cerrito, podemos notar que o pintor adotou, posteriormente, rechaçando a questão do bipartidarismo político, o ideal de unificação nacional. Por isso, o tão propalado “ecletismo” de Blanes é, antes de mais nada, uma opção que vinculava suas escolhas artísticas a um viés político/ideológico. Peluffo (1995) lembra que Blanes não comungava totalmente com nenhum grupo da intelectualidade platense, chegando a caracterizar os membros do *Ateneo*, como “*lengua suelta*” e “*enemigos de la historia nacional*”. Contudo, devido às recorrentes transformações políticas, iria coincidir, para citar um exemplo, no que diz respeito ao realismo artístico, com o que sustentava Pablo de María, presidente do *Ateneo* em 1880. Para ambos, a arte não deveria reduzir-se a expressar a realidade, mas deveria harmonizar a realidade social com o objetivo da moralização e do progresso.

Pedro Américo atuou em um cenário político marcado pela disputa entre liberais e conservadores em que a própria crítica de arte costumava apropriar-se de conceitos políticos para avaliar as obras artísticas. A fundação do Partido Republicano, em 1870,

---

<sup>171</sup> BOURDIEU, Pierre. *As Regras da Arte...*, op. cit., p. 102.

inaugurou um novo período da política brasileira e no desenvolvimento da crítica de arte. Os textos publicados pelo jornal *A República*, que reunia representantes do liberalismo radical, passaram a propagandear e incentivar os trabalhos do pintor, caracterizado como “gênio americano”.<sup>172</sup>

Após a reforma eleitoral de 1881, que consagrava a eleição direta para o parlamento, Pedro Américo tentou se lançar na vida política e em documento endereçado aos chefes políticos de sua província natal, pediu ajuda dos representantes do partido conservador para obter uma cadeira no parlamento. Algum tempo depois se comunicou com seus familiares afirmando que também aceitaria a oferta dos liberais para representá-los caso tivesse oportunidade.<sup>173</sup> Porém, o pintor nunca assumiu publicamente seu posicionamento político em favor da monarquia ou da república, o que lhe rendia uma série de acusações.<sup>174</sup>

Como pintor de história, Pedro Américo que, como vimos, estudara na *École des Beaux-Arts*, acompanhava o debate entre realistas e naturalistas, buscava conciliar o modelo tradicional de pintura histórica, o qual defendia, com as novas perspectivas teóricas da época. Américo via a história das artes entrelaçada à história geral e, embora atuasse em sintonia com o IHGB, nunca chegou a fazer parte do instituto. Em carta ao amigo e grande consultor para assuntos históricos, o Barão de Rio Branco, que havia pensado em indicar seu nome para sócio do instituto, escreveu com certa amargura:

[...] agradeço seu pensamento de me propor para membro do Instituto [...] O meu estudo sobre os typos indígenas da América do Sul estão apenas em esboço (litterario); e por isso não posso acabar. Se aquele sábio instituto desse valor aos quadros históricos já há muito que pela cabeça me havia passado a ideia de lhe offerecer photographias das que tenho pintado[...]<sup>175</sup>

Como enfatizado, as trajetórias dos sujeitos históricos não seguem um curso pré-determinado, teleológico, mas, antes, são perpassadas por ambiguidades e mesmo pelo acaso. A construção das narrativas nacionais de Brasil e Uruguai esteve atrelada a um

---

<sup>172</sup> SANTOS, Marco Florence Martins. Letras e Artes no Brasil: A consolidação da crítica no Segundo Reinado. In: *Programa Nacional de Apoio à Pesquisa Fundação Biblioteca Nacional – MinC*. Rio de Janeiro, 2010., p. 48.

<sup>173</sup> ZACCARA, Madalena. *Pedro Américo...*, op. cit., pp. 134-135.

<sup>174</sup> Em carta ao amigo republicano Daniel Ferro Pedro Cardoso, Américo se defende das acusações de servilismo para com a família imperial e afirma que no palácio o acusam justamente de ser um republicano e ingrato em relação a todos os favores recebidos do Imperador. (ZACCARA, 2011, p. 135-136).

<sup>175</sup> Carta enviada de Florença ao Barão do Rio Branco, em 26 de outubro de 1889. Arquivo do Itamaraty-Lata 12, m8, REC 06. Grifo de Pedro Américo.

projeto político que, ao escolher determinados acontecimentos para a explicação de fatos históricos, encontrou na iconografia uma importante aliada na manipulação/criação de símbolos para construção de uma estética patriótica. Por isso a estreita relação entre poder político, história e arte.

Com efeito, avaliar a complexa relação estabelecida entre Brasil e Uruguai, considerada no âmbito da região do Prata implica pensar as relações entre as obras desses artistas reconstituindo as estruturas do mundo social no qual estão inseridas.

A produção da memória institucional de Pedro Américo e Juan Manuel Blanes deve ser compreendida à luz da ideia de continuidade histórica, almejada pela historiografia do século XIX, e da política imperialista do segundo reinado no continente. A produção historiográfica e iconográfica, influenciada por essa questão, acabou por cristalizar a ideia de uma oposição entre Brasil e América Latina, de modo geral. Assim, o conceito de denegação entre Brasil e América Latina ajuda a compreender a formação das identidades nacionais nesse contexto, já que remete à recusa de elementos do outro para a construção de uma ideia de si, incorporando também os silêncios nesse processo.

Em vista disso, os momentos de conflito são excepcionais para avaliar essa questão, uma vez que a dicotomia alteridade/identidade é alicerçada também em imagens preconcebidas num emaranhado de informações que irá traduzir-se em conhecimento sobre o outro. Sob esse aspecto, a produção iconográfica da Guerra da Tríplice Aliança contra o Paraguai apresenta-se como espaço privilegiado de análise dessa questão, haja vista que essas pinturas buscavam construir uma unidade interna, mas também projetavam externamente uma determinada imagem de si. A criação das imagens nacionais, “missão” do gênero da pintura histórica, aliada à escrita da história, encontrava nesse conflito a possibilidade de afirmação e expressão nacional que vinha sendo construída até então.

## CAPÍTULO II

### **Uma batalha de imagens: a afirmação nacional de Brasil e Uruguai na Guerra da Tríplice Aliança contra o Paraguai**

Em uma conhecida alocução publicada no periódico *La Nación Argentina*, do dia 21 de abril de 1865, Bartolomé Mitre, comandante do exército aliado e presidente da Argentina, sinalizava: “*En 24 horas en los cuarteles, en 15 días en campañas, en tres meses en Asunción*”.<sup>176</sup> A guerra da Tríplice Aliança contra o Paraguai, no entanto, se estendeu por muito mais tempo que o previsto pelos governos dos países envolvidos e modificou também as relações regionais entre os mesmos.

A Grande Guerra,<sup>177</sup> um dos nomes dados a esse evento ocorrido entre 27 de dezembro de 1864 e 8 de abril de 1870, correspondeu ao mais extenso conflito militar da América do Sul, transformando as estruturas sociais e sendo um dos fatores responsáveis pela derrocada do Império brasileiro. Já a participação do Uruguai, bastante controversa, foi resultado de um jogo de forças que emaranhava as disputas internas entre blancos e colorados e a política externa em uma conjuntura marcada também pela necessidade de definição das identidades nacionais.

A memória dessa guerra ainda suscita debates entre os países protagonistas que, mais de 100 anos depois, fundaram o Mercosul.<sup>178</sup> A criação do bloco, cujo marco institucional foi assinado em 1994, fez surgir questionamentos sobre as relações específicas entre esses países para além da economia. Frega (2006, p. 23) recorda que os discursos que apresentam o Mercosul como a sedimentação da “Pátria Grande” tornaram menos nítidas as desigualdades e desequilíbrios entre os Estados membros e também no interior dos mesmos, trazendo à tona, por outro lado, uma complexa relação marcada pela

---

<sup>176</sup> *LA Nación*, 21 de abril de 1865.

<sup>177</sup> O conflito recebeu nomes diferentes (“Guerra do Paraguai”, “Guerra da Tríplice Aliança”, “Guerra Grande”, “*Guerra Guasú*”) sob determinados contextos, o que evidencia as tensões políticas e/ou ideológicas existentes na construção das narrativas históricas.

<sup>178</sup> Argentina, Brasil, Paraguai e Uruguai assinaram, em 26 de março de 1991, o Tratado de Assunção, com objetivo de criar o Mercado Comum do Sul (MERCOSUL).

dependência externa impulsionada pela globalização, colocando em xeque as solidariedades regionais. Apesar das contradições desse panorama, ganharam força nos últimos anos os estudos sobre a formação dos Estados nacionais e das identidades na região do Prata.

Sob essa perspectiva, as questões culturais passaram a ser, cada vez mais, parte integrante das novas reflexões. Exemplo disso foi a proposta feita pelo Paraguai em novembro de 2014 para o Mercosul. Sob a Presidência *pro tempore*<sup>179</sup> da Argentina, os Ministros da Cultura aprovaram o projeto de impulsionar um Programa Regional que traz como objetivo refletir sobre a memória coletiva com relação à Guerra da Tríplice Aliança, mais conhecida no Paraguai como *Guerra Guasú*. Em junho de 2015, sob a presidência do Brasil, foram aprovados os eixos temáticos dessa proposta. O programa intitulado *Mas allá de la Guerra. Memória, Reflexión y Cultura de la Paz*<sup>180</sup> foi pautado na ideia de, em um prazo de 5 anos (mesmo tempo de duração do conflito), estimular diferentes reflexões e projetos que articulem temáticas como educação, cultura, economia, política e território em diálogo com a sociedade civil. Com isso, pretende-se trazer o conflito para a contemporaneidade como ponto fundamental para uma melhor articulação entre os países. Assim, também se coloca na ordem do dia a importância do estudo de conceitos como “nação”, “fronteira”, “identidade” e “região”, entendendo-os como parte de um processo histórico. Considerando a história de cada um dos países envolvidos nessa guerra, pode-se compreender sua participação nesta experiência e a elaboração posterior, além de perceber as rupturas e permanências que ainda incidem nas relações políticas atuais.

Sob esse enfoque, entendemos que problematizar a iconografia da Guerra oferece a possibilidade de interpretar os projetos nacionais de Brasil e Uruguai com ênfase na perspectiva cultural. Como afirmamos no capítulo anterior, esse conflito alçou Pedro Américo à categoria de “pintor imperial” e, embora Blanes não tenha pintado cenas da guerra, suas pinturas alegóricas e seu posicionamento político oferecem uma chave de leitura que permite avaliar a participação de ambos os países sob um viés ainda não muito explorado. Lembrando que embora o recorte privilegie as relações entre os países

---

<sup>179</sup> Presidência rotatória exercida pelos presidentes dos países membros do Mercosul que ocupam o cargo durante o período máximo de 6 meses.

<sup>180</sup> Os Ministros de Cultura do Mercosul formam um Grupo de Trabalho Regional como um espaço de articulação. A coordenação do Programa tem sede no Paraguai e a supervisão está sob responsabilidade do Comitê de Coordenação Regional (CCR) do MERCOSUL Cultural.



supracitados, a guerra só pode ser compreendida se considerada em seu conjunto, ou seja, pensada dentro do contexto regional. Evidenciam-se, desse modo, as relações que convergem em diversas e variadas manifestações políticas de unidade, mas que, ao mesmo tempo, reforçam uma ideia de não pertencimento, ignorando, desqualificando, mantendo determinados estereótipos relacionados ao outro.

Como sabemos, o projeto oitocentista consagrou os documentos escritos como fontes históricas por excelência e partia-se deles para construir o projeto científico/político dos Estados nacionais. Por outro lado, a tensão entre a experiência e a produção de uma linguagem visual materializava determinadas interpretações da História, estabelecendo, portanto, uma complementação entre imagem e escrita. A Guerra da Tríplice Aliança contra o Paraguai é lugar privilegiado para a análise dessa tensão.

Durante e depois do conflito, foi-se construindo uma vasta iconografia – fotografias, pinturas, desenhos e gravuras – que ajudou a difundir (e consolidar) suas imagens para além dos campos de batalha. Mesmo concorrendo com outras representações, a arte acadêmica sobressaía-se na América Latina, como afirmamos no capítulo anterior, como elemento fundamental para a criação de um gosto artístico oficial que toda “nação civilizada” deveria ter. Havia o esforço de produzir uma arte culta capaz de expressar os temas regionais numa linguagem consagrada e, ao mesmo tempo, projetar esses símbolos nacionais para o exterior.

Diversos intelectuais e artistas buscaram compreender e transmitir a “verdade” sobre a período. Assim, as obras de Juan Manuel Blanes e Pedro Américo serão “lidas” em diálogo com outras produções que por meio de distintas linguagens construiram o imaginário nacional, selecionando determinados fatos para a criação de um relato coeso da história dos Estados. Tal leitura implica, contudo, o questionamento e a desconstrução de um amplo arcabouço metodológico/conceitual de análise do conflito bastante arraigado e que, a despeito de novos olhares, ainda predomina.

## **2.1 Uma Guerra: várias histórias**

A produção dos relatos históricos é social e política, daí sua importância como catalizadora das identidades. O discurso oficial, como todos os outros, é realizado por meio da utilização de determinadas memórias que interpretam e ressignificam certos episódios para embasar essa narrativa. Assim, a memória nacional é perpassada por outras

memórias, populares e oficiais, revelando, muitas vezes, diferentes visões sobre um mesmo acontecimento. Reinhart Koselleck lembra que todos os testemunhos mostram o modo como a experiência do passado foi elaborada a partir de uma situação concreta projetando expectativas, esperanças e prognósticos por meio da linguagem.<sup>181</sup>

Em relação ao conflito em foco, por muito tempo a historiografia foi marcada basicamente por duas visões opostas: a perspectiva dos vencedores, que atribuía unicamente a Solano López a responsabilidade pela guerra e, posteriormente, ao longo do século XX, a ideia de que esse evento fora um produto dos interesses imperialistas britânicos. Essa última hipótese transformava a contenda numa epopeia nacional e o Paraguai numa “nação mártir”.

Ainda no século XIX, tema que será aprofundado mais adiante, diversas fontes apresentavam o combate sob a perspectiva de seus contemporâneos. Ou seja, o vasto material difundido durante e logo após o conflito mostrava e questionava sua validade por ângulos distintos. Jornais, fotos, pinturas e relatos foram propagadores de experiências que ofereceram importante aporte para a elaboração dessas interpretações historiográficas. Nelas é possível avaliar as diversas nuances do teatro da guerra e suas contradições, inclusive no interior da *Triple Alianza*.

Os periódicos foram importantes lugares de discurso utilizados por editores, caricaturistas, intelectuais e militares para propagar os acontecimentos e também a visão que se tinha do “inimigo” para a opinião pública<sup>182</sup> e por isso constituem um forte escopo documental. A imprensa brasileira ao fazer referência ao Paraguai e sua população buscava contrapor o Brasil civilizado à barbárie paraguaia. Como exemplo dessa perspectiva podemos citar jornais como o *Paraguay Illustrado*<sup>183</sup> e o *Jornal do Commercio*, dentre outros.

Importante notar também que a imprensa brasileira não era homogênea no que concerne à compreensão desse evento e o prolongamento do mesmo agravava ainda mais as críticas. Parte dos periódicos fazia forte oposição à pugna e, evidentemente, ao Império. Francisco Doratioto<sup>184</sup> lembra que a política brasileira no Rio da Prata, comandada pelo

---

<sup>181</sup> KOSELLECK, Reinhart. *Futuro Passado...*, op. cit., p. 15.

<sup>182</sup> Entendida aqui somente como as opiniões emitidas e publicadas pela imprensa à época.

<sup>183</sup> Circulação entre 26 de julho e 26 de outubro de 1865.

<sup>184</sup> DORATIOTO, Francisco. A imprensa de oposição e a política brasileira em relação ao Paraguai (1869-1875). In: *Textos de História* (1), 1993, p. 77.

Gabinete controlado pelo Partido Conservador, era alvo constante de críticas de liberais e republicanos.<sup>185</sup> *A Reforma*, porta-voz do Partido Republicano, e *A República*<sup>186</sup> tinham um tom ainda mais radical, uma vez que almejavam, evidentemente, o fim da Monarquia. Periódicos como o *Diário de São Paulo* (1865- 1870) e mesmo o conservador *Diário de Pernambuco* também faziam críticas contundentes.

Na Argentina, os jornais, além da repercussão da guerra, não deixaram de comentar a aliança com o Brasil, visto como “inimigo natural” desde os tempos das Províncias Unidas do Rio da Prata. A ambiguidade dessa relação é bem marcada, uma vez que oscilava entre a rivalidade, quando era disputada a Banda Oriental, e a aliança necessária, quando da derrota do unitário Juan Manuel de Rosas. Baratta (2015)<sup>187</sup> pontua que praticamente todos os periódicos de Buenos Aires tentaram persuadir o presidente Mitre a concretizar a aliança com o Brasil. Para a gazeta mitrista *La Nación Argentina*, brasileiros e argentinos estavam unidos pelo seu grau de civilização, apelando também para a questão da identidade americana. Os discursos, evidentemente, se alteravam de acordo com o desenvolvimento do conflito. Em contrapartida, também se atribuía ao Brasil características pejorativas e/ou incivilizadas conforme o conflito avançava, caso do *El Pueblo* e do satírico *El Mosquito* que chamavam a atenção para contradição de um império escravista que discursava lutar por liberdade. Assim, o antes e o depois da aliança com o Brasil marcavam as discussões em que se apontava esse país como fiel aliado à derrocada de um sistema bárbaro e, à medida que a guerra caminhava para o fim, que essa era uma causa estrangeira a serviço dos interesses imperialistas brasileiros na Região do Prata.

As críticas mais fortes ao Brasil, no entanto, vinham dos periódicos uruguaios. A perspectiva desse país esteve relacionada à atuação do governo brasileiro no conflito entre Blancos e Colorados. A invasão do Brasil à Banda Oriental, pautada por sua propalada “ânsia imperialista”, encontrava eco na aliança contra Solano López, e daí também a origem de análises contrárias à participação uruguaia na pugna. Caso, por exemplo, do

---

<sup>185</sup> Importante lembrar que a fundação do Partido Republicano ocorreu em 1870.

<sup>186</sup> O jornal desapareceu em 27 de fevereiro de 1874, atacado por monarquistas por terem enfeitado o prédio em comemoração à proclamação da república da Espanha. (DORATIOTO, 1993, p. 78).

<sup>187</sup> BARATTA, María Victoria. Miradas hacia el Oriente. Representaciones de Uruguay em Buenos Aires durante el inicio de la Guerra del Paraguay. In: *Diálogos* (Maringá. Online), v. 19, n.3, p. 1017-1041, set./dez. 2015. Disponível em: <http://periodicos.uem.br/ojs/index.php/Dialogos/article/view/33729>. Acesso em: 02 mar. 2017.

periódico montevidense *El Pueblo*, que em 1865 publicou as cartas do general León de Palleja. Depois que o governo britânico revelou as cláusulas secretas da Tríplice Aliança, o tratado passou a ser duramente criticado, o que pode ser visto nas páginas de *El Siglo*, que até aquele contexto estava entre os defensores da ofensiva contra o Paraguai. Com a sorte da guerra já decidida, a imprensa salientava cada vez mais a conduta negativa do exército brasileiro, caso de *El Ferro Carril*, para citar um exemplo.

Assim como nos demais países, no Paraguai a imprensa também desempenhou papel central. Além de difundir informações importantes para mobilizar as tropas e a população, fortalecendo a identidade, também criava uma imagem estereotipada do inimigo. Ademais, pela primeira vez essas publicações passaram a utilizar o idioma guarani de forma sistemática. Os periódicos de trincheira *Cabichuí*, de redação bilíngue; *Cacique Lambaré*, escrito em guarani; *Estrella*; *El centinela* e *El Semanario de Avisos y Conocimientos Útiles*, faziam propaganda para o governo com o objetivo de explicar as causas e justificar a necessidade da guerra. Importante ressaltar que, se antes da guerra o governo paraguaio favoreceu a edição de jornais voltados para uma elite intelectual, com o seu início houve o intento de estender o alcance da imprensa, o que explica a importância do guarani e também da utilização de imagens já que estas envolviam também os não-leitores.

O traço mais comum dessa representação do inimigo era sua animalização. Somava-se na crítica ao Império do Brasil a questão da escravidão,<sup>188</sup> atributo ressaltado também, como já afirmamos, nos periódicos da Aliança. Invertia-se, dessa forma, a dicotomia civilização X barbárie. Em relação aos exércitos argentino e uruguaio foram poucas as alusões como essas do jornal *El Centinela*, de 1867: “*pobres argentinos que como los orientales van cayendo en el gallito de Don Pedro*” e “*Los argentinos detestan la guerra traída al Paraguay y Don Bartolo que bien los conoce les habla de ferrocarriles y de telégrafos para adormecerles esa pesadilla*”.<sup>189</sup>

---

<sup>188</sup>A visão apresentada por esses periódicos pode passar a ideia de que a escravidão já havia sido abolida no Paraguai, o que não era o caso. À época, o que havia era uma liberdade restrita, baseada em uma Lei do Ventre Livre, promulgada em 1842, por Carlos Antonio López. Os que nasciam de janeiro de 1843 em diante eram libertos, porém, deveriam trabalhar para seus senhores, patronos, os homens até a idade de 25 anos e as mulheres até os 24. Legalmente, a escravidão foi abolida pelo Conde d'Eu, comandante das forças brasileiras naquele momento, em 1869.

<sup>189</sup> CAMPOS, Caballero; SEGOVIA, Ferreira. El Periodismo de Guerra en el Paraguay (1864-1870). In: *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* [Online], Colóquios, 2006. Disponível em: <http://nuevomundo.revues.org/1384>. Acesso em: 22 maio 2017.

As primeiras obras sobre esse episódio militar tiveram caráter memorialista e foram produzidas durante ou logo nos primeiros anos depois do mesmo. Vários desses relatos encontravam eco nas publicações dos jornais. As memórias da guerra podem ser encontradas em obras como *Historia Argentina* (1911), de Bartolomé Mitre, e nos relatos como o *Diário de la campaña de las fuerzas aliadas contra el Paraguay* do já mencionado general do exército uruguaio León de Palleja, publicado na parte de correspondências de *El Pueblo de Montevideo* (1865). Também as *Cartas dos Campos de Batalha do Paraguai* (1870) do côsul inglês Richard F. Burton e o *Diário: a guerra do Paraguai* (1866), de André Rebouças, ganharam atenção do público ávido por informações sobre a Guerra. Destaque também para a *Retirada da Laguna: episódio da Guerra do Paraguai* (1871), do engenheiro militar Alfredo de Escragnolle Taunay, publicado primeiramente em francês e sucesso de público.

Mário Maestri<sup>190</sup> destaca que a obra de Taunay, embora mantenha o tom de heroísmo patriótico dos que foram agredidos pela “barbárie”, mostra também a admiração pela belicosidade e disciplina dos guaranis, desvelando as contradições que essa retórica encerra. Citamos ainda o livro *História da Guerra do Brasil contra as republicas do Uruguay e Paraguay (1865-1870)*, de 1871, de Francisco Félix Pereira da Costa. As obras citadas são exemplos que deram a conhecer, além da retórica patriótico-militarista, uma realidade permeada pela vulnerabilidade dos exércitos, mesmo quando heroicos, pelos medos individuais e coletivos, deserção, enfermidades, saques, indisciplina, etc.

No caso brasileiro as primeiras críticas mais explícitas à guerra surgiram nos anos iniciais do período republicano e ficaram a cargo de um grupo restrito: os positivistas ortodoxos do Rio de Janeiro. Como afirmamos, a versão dominante até então era a de que a pugna era produto de uma “lamentável contingência”, logo uma causa nobre de um Império civilizado. Teixeira (2016)<sup>191</sup> pontua que os positivistas ortodoxos, republicanos e antiescravistas, faziam duras críticas ao regime monárquico brasileiro. Baseando-se no evolucionismo histórico de Comte, esse grupo condenava as elites dirigentes e o Império, não somente pela guerra do Paraguai, mas também pelas intervenções no Prata. Sugeriam que o Brasil “concedesse reparações e devolvesse troféus de guerra ao Uruguai e,

---

<sup>190</sup> MAESTRI, Mário. A Guerra Contra o Paraguai: História e Historiografia: Da instauração à restauração historiográfica (1871-2002). In: *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, Colloques, 2009, pp. 10-14. Disponível em: <http://nuevomundo.revues.org/55579>. Acesso em: 12 nov. 2016.

<sup>191</sup> TEIXEIRA, Fabiano Barcelos. A “Sacrilega Dívida” da Guerra do Paraguai (1897-1913). In: SQUINELO, Ana Paula (org.). *150 anos após – a Guerra do Paraguai: entreolhares do Brasil, Paraguai, Argentina e Uruguai*. Vol. 2. Campo Grande: Ed. UFMS, 2016.

especialmente, ao Paraguai”. Essa crítica foi explicitada na obra de Raimundo Teixeira Mendes, primeiramente publicada em 1892: *Benjamin Constant: esboço de uma apreciação sintética da vida e obra do Fundador da República Brasileira*. O principal ponto da obra era o intervencionismo imperial no Uruguai e no Paraguai que ia de encontro à soberania das nações e acrescentava ainda que a resolução dos conflitos deveria ser mediada por arbitragem internacional “em exercício altruísta da humanidade”. Sobre a guerra do Paraguai, Mendes afirmava categoricamente nas páginas do *Jornal do Commercio* em 1908 que “A guerra do Paraguai constitui o mais monstruoso atentado contra a família, a pátria e a humanidade perpetrado na América do Sul (...)”.

Na Argentina, trabalhos como *Historia Argentina* (1896) de Vicente Fidel López (1896) e *Historia de la organización nacional* (1897) de Mariano Pelliza marcam o início de uma historiografia sobre o evento bélico que reafirmava a visão já exaustivamente difundida pelos vencedores que responsabilizava unicamente a Francisco Solano López. Porém, como enfatizamos, houve vozes dissonantes desse discurso, como os escritores Carlos Guido e Spano, Juan María Gutiérrez, Miguel Navarro Viola.<sup>192</sup> Destaque também para o uruguaio Agustín de Vedia, radicado na Argentina e dono do já mencionado periódico *La América*. O maior opositor, contudo, foi Juan Bautista Alberdi, que publicou já em 1865 em Paris um folheto intitulado *Las dimensiones de las Repúblicas del Plata y las maquinaciones de Brasil*. Posteriormente aparecem os estudos *Los intereses argentinos en la Guerra del Paraguay con el Brasil e Crisis permanente de las Repúblicas del Plata*, também de 1865. Durante o desenvolvimento da guerra Alberdi opinou que:

Me guardaré bien de maldecir del Paraguay. No tomaré parte en la lucha. No me haré, a título de argentino, el suizo del Brasil, para que este Imperio negrero recupere o reivindique, con la sangre de los argentinos, su provincia de Matto Grosso, que es incapaz de reivindicar por sí sólo.<sup>193</sup>

Podemos notar, assim, que havia um intenso diálogo estabelecido entre diversas vozes em todos os países envolvidos. A narrativa histórica do Paraguai foi marcada até o final do século XIX por estrangeiros: diplomatas, cientistas e viajantes que visitaram e/ou

---

<sup>192</sup> Sobre esse tema ver trabalho de MOREIRA, Mary Monte de López. Voces defensoras de la causa paraguaya en la Guerra contra la Triple Alianza. In: QUINELLO, A. P. (org.). *150 años após...*, op. cit.

<sup>193</sup> Epistolario; París, 29 de junio 1865, p. 423 apud CAVIERES, Eduardo. En el contexto de Alberdi y la guerra del Paraguay: Estado, capitalismo y sociedad en los conflictos del Cono Sur, 1860-1880. In: *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, Colloques, 2009. Disponível em: <http://nuevomundo.revues.org/55565>. Acesso em: 10 fev. 2017.

viveram no país, o que denotava um ritmo e perspectivas particulares a essa produção.<sup>194</sup> Após a guerra a sociedade paraguaia estava desestruturada, tanto do ponto de vista econômico quanto social e politicamente. A historiadora Silvânia de Queiróz (2016, pp. 155-157) recorda que em 1883 as terras públicas foram privatizadas, provocando sua concentração principalmente nas mãos de proprietários estrangeiros e a expulsão dos que nelas viviam. É importante mencionar que em janeiro de 1869 a cidade de Assunção foi ocupada pelas tropas brasileiras, tornando-se centro de comércio e polo de atração para os refugiados do interior do país arrasado pela guerra. As funções administrativas ficaram a cargo do império e foi criado um Tribunal Misto composto por três brasileiros, três argentinos e um uruguaio. Em agosto do mesmo ano, essas funções passaram a ser exercidas por um Governo Provisório, lembrando que nesse momento Solano López ainda não havia sido morto (fato ocorrido em março de 1870). Tudo isso para garantir que o Paraguai continuasse independente depois de terminada a guerra, por receio de uma eventual incorporação do país à Argentina.<sup>195</sup>

A guerra propiciou também uma produção e difusão de imagens em escala até então sem precedentes. André Toral<sup>196</sup> lembra que na metade do século XIX, em cidades como Rio de Janeiro, Buenos Aires e Montevideú, várias publicações tinham como especialidade trazer imagens ao público. Os chamados jornais ilustrados apresentavam caricaturas, mapas, reproduções de quadros, retratos e cenas do conflito e este foi o primeiro a ter cobertura visual da imprensa sul-americana. Por meio da litografia e da xilogravura (no caso paraguaio), essas imagens se tornavam acessíveis, causando seu

---

<sup>194</sup> São vários os exemplos: as obras de John Parish e William Roberteson, *Letters on Paraguay comprising an account of the Dictator Francia* (Londres, 1838); *A tale of Paraguay* (Londres, 1825), do poeta e historiador Robert Southey. Durante o governo de Carlos Antonio López surgiram obras de autores que trabalharam em funções oficiais, como o trabalho atribuído ao sueco Eberhard Munk of Rosendschold, *O Paraguay, seu passado, presente e futuro, por um estrangeiro que residio seis anos naquelle paiz. Obra publicada sob os auspícios da legação do Paraguay na Corte do Brasil* (Rio de Janeiro, 1848) e as cartas do capitão de fragata Augusto Leverger, cônsul geral e encarregado de negócios do governo do Brasil dirigidas ao presidente do Mato Grosso. Na década de 1850, o inglês Charles B. Mansfield foi primeiro cientista que chegou ao Paraguai em 1852 e publicou *Paraguay, Brazil and the Plate, letters written in with a sketch of the author's life by the Rev. Charles Kingsley*. Para finalizar esse brevíssimo histórico de obras de estrangeiros, destacamos ainda as obras de Alfredo Demersay, que visitou o Paraguai logo depois da morte do Dr. Francia e começou a publicar, a partir de 1851, *Historie physique, economique et politique du Paraguay*, com apontamentos e notas de Bonpland, e a obra do coronel belga Alfred Du Graty, *La Republique du Paraguay*, em 1862. Ver: BREZZO, Liliana. Estudo Crítico. In: YEGROS, Ricardo Scavone; YEGROS, Sebastián Sacavone (compiladores). *Cecilio Báez – Juan E. O'Leary: polémica sobre la historia del Paraguay*. 2ª Ed. Assunção: Tiempo de Historia, 2011, p. 13.

<sup>195</sup> DORATIOTO, Francisco. A ocupação político-militar brasileira do Paraguai (1869-1870). S/d, p. 2. Disponível em: [https://www.academia.edu/28560464/A\\_ocupa%C3%A7%C3%A3o\\_pol%C3%ADtica\\_militar\\_brasileira\\_do\\_Paraguai\\_1869\\_1876\\_.pdf](https://www.academia.edu/28560464/A_ocupa%C3%A7%C3%A3o_pol%C3%ADtica_militar_brasileira_do_Paraguai_1869_1876_.pdf). Acesso em: 20 jan. 2017.

<sup>196</sup> TORAL, André Amaral de. *Imagens em desordem...*, op. cit., p. 51.

grande sucesso. Tal técnica permitia também a realização de cópias de fotografias, gênero que se tornaria muito popular durante a guerra do Paraguai. Até esse conflito, pontua ainda o autor, imagens de combate das tropas brasileiras nunca haviam sido vistas. Caso diferente da Argentina e do Uruguai, em que já eram conhecidas imagens de episódios militares feitas por meio de daguerreótipo e de fotografias.

Ao longo do tempo a fotografia foi substituindo outras formas de representação iconográfica na empresa de elaborar imagens militares. Mauricio Bruno (2011) chama a atenção para tal vinculação entre a fotografia e os eventos militares. A solicitação da empresa Bate & Ca., cuja atuação já era conhecida desde o conflito de Paysandú, para trasladar-se ao Paraguai é representativa da questão. As fotografias de Bate & Ca. desvelam o duplo caráter desse registro: a objetividade e, ao mesmo, tempo, a narrativa didática da guerra. As imagens tiveram intensa circulação, sendo comercializadas nas principais livrarias de Montevideu e também no Brasil e na Europa.

Sob essa égide, é pertinente ressaltar a importância de toda essa produção para os pintores da segunda metade do século XIX. Tanto Blanes quanto Américo buscavam atuar com fidelidade aos acontecimentos. Atentos aos periódicos e relatos sobre a guerra e consultando diversos intelectuais e historiadores, os artistas utilizavam a diversidade de informações para conformar uma narrativa fiável sobre o fato representado.

Num brevíssimo retrospecto procuramos mostrar que as produções históricas e representações do século XIX sobre a guerra estabeleciam uma tensão entre autonomia interpretativa e determinação política. Mesmo com perspectivas discordantes, a interpretação hegemônica era aquela que responsabilizava a Solano López pelo conflito. O presente está sempre cheio de ressignificações do passado e, por isso, a realidade busca a definição do objeto histórico que muda devido às demandas dos sujeitos históricos. Assim como os contemporâneos procuraram interpretar os acontecimentos durante a guerra, no início do século XX as necessidades do presente iriam ensejar uma perspectiva distinta, uma reação.

### **2.1.2 Revisionismo como reação**

Ao examinarmos o modelo das narrativas históricas do início do século XX podemos compreender algumas utilizações que foram feitas a partir de referências anteriores para atender diferentes projetos políticos. É importante destacar que, de modo



geral, a construção da historiografia empreendida entre o imediato pós-guerra (1870) e posteriormente na (re)organização e/ou consolidação dos Estados nacionais dos envolvidos teve que levar em conta o conflito bélico para tal intuito.

Sob esse enfoque, consideramos que para compreender a consolidação dessa visão é preciso compreender primeiramente a historicidade do processo da interpretação revisionista da Guerra do Paraguai na América Latina, haja vista sua força ainda imperiosa no presente. Como afirmamos anteriormente, tal corrente parte da perspectiva de que o Paraguai seria o único país que, após a independência, conseguiu preservar sua unidade política e territorial dos interesses imperialistas europeus e da instabilidade dos países vizinhos para explicar o confronto e suas consequências.

Se existe uma visão hegemônica sobre outras, pode-se indagar sobre o processo que a consolidou. Daí a necessidade de pensar em uma genealogia para entender como e por que uma determinada ideia encontrou respaldo em um dado contexto. O esforço hermenêutico empreendido no Paraguai no final do século XIX e início do século XX até sua consolidação na década de 1930 e posterior difusão foi perpassado por um aspecto fundamental: a reparação histórica.

A genealogia da hegemonia da leitura revisionista da guerra no Paraguai pode ser dividida em três pontos principais: o primeiro é o momento “fundador”, em que o intelectual paraguaio Juan Emiliano O’Leary instaurou no debate público o revisionismo histórico paraguaio, o lopismo. Um segundo momento seria o “difusor” e está relacionado à atuação do também paraguaio Juan Natalicio González, discípulo de O’Leary, que consolidou esse revisionismo por meio da criação da revista *Guaranía* (1920) e da editora de mesmo nome, criada em 1930, e mantida até o fim de sua vida em 1966. Por último, o “revisionismo regional”, liderado por vários autores argentinos, que consideravam a Guerra como ponto fulcral para explicar a história política e econômica da região do Prata no século XIX.<sup>197</sup>

A chamada *generación del 900* era composta por intelectuais que se formaram primeiro no Colégio Nacional de Assunção e, depois, no curso de Direito da Universidade Nacional, que havia sido fundada em 1889. O ano de 1902 foi marcado por uma forte disputa historiográfica no Paraguai travada entre Juan O’Leary, professor de História do

---

<sup>197</sup> MOREIRA; QUINTEROS. A difusão e consolidação da interpretação revisionista da Guerra do Paraguai na América Latina. In: SQUINELO, Ana Paula (org.). *150 anos após...* op. cit., p. 72.

Colégio Nacional, e o já renomado intelectual e advogado Cecilio Báez. A polêmica entre eles podia ser acompanhada nas páginas dos diários *La Patria* e *El Cívico*. Brezzo<sup>198</sup> destaca que a partir de maio de 1902 começou a publicação de uma série de 26 textos sobre a Guerra da Tríplice Aliança intitulada de “*Recuerdos de gloria*”. Esses artigos são os primeiros de O’Leary a exaltar o patriotismo trazendo uma perspectiva histórica que tinha como objetivo “exponer a las nuevas generaciones las hazañas de los héroes de la Guerra del Paraguay contra la Triple Alianza”. Ponto importante ressaltado pela autora é que nesses escritos estão já delineados os aspectos base da polêmica com Báez, como a causa histórica da Guerra pela intromissão do Império brasileiro nos assuntos do Rio da Prata, a idealização do período anterior à guerra e a exaltação do heroísmo do exército paraguaio. No entanto, a origem dos mitos fundadores da memória nacional está atrelada aos escritos do paraguaio Blas Garay (1873-1899) e do argentino Martín Goicoechea Menéndez (1875-1906).<sup>199</sup>

Blas Garay foi um dos principais representantes da geração novecentista e, mesmo tendo uma breve carreira, seus escritos são fundamentais porque inauguraram a historiografia nacional paraguaia, uma vez que oferecia um modelo de interpretação respaldado por fontes documentais, característica ainda não muito comum na produção de outros intelectuais de seu tempo. Por meio de seus escritos,<sup>200</sup> Garay construiu dois mitos patrióticos, o da “pátria indígena” e o da “idade de ouro”. A ideia de uma pátria indígena foi sendo substituída pela de “pátria mestiça” que se adequava melhor à “idade de ouro”, identificada no governo de Carlos Antonio López. A versão consolidada posteriormente por O’Leary permitiu que a sociedade paraguaia, a despeito da derrota e perdas ocasionadas pela Guerra, pudesse projetar a ideia de heroísmo num contexto de recuperação e superação históricas.<sup>201</sup>

O labor historiográfico de O’Leary encontrou eco nas perspectivas nacionalistas forjadas também por intelectuais argentinos e uruguaios. Tal afirmação pode ser corroborada pelo intenso intercâmbio e circulação de cartas, bibliografia e documentos

---

<sup>198</sup> Estudio crítico de Liliana Brezzo In: YEGROS, Ricardo Scavone y YEGROS, Sebastián Sacavone (compiladores). *Cecilio Báez – Juan E. O’Leary...*, op. cit, p. 27.

<sup>199</sup> Ibid., p. 26.

<sup>200</sup> As obras referenciadas de Garay são: *La revolución de la Independência del Paraguay*; *Breve Resumen de la Historia del Paraguay*; *Compendio Elemental de la Historia del Paraguay*; e *El Comunismo en las Misiones de la Compañía de Jesus*.

<sup>201</sup> Ver MOREIRA; QUINTEROS. A difusão e consolidação ..., op. cit.

históricos. Um exemplo é a troca intelectual com o historiador e político uruguaio Luis Alberto Herrera.

No Uruguai, lembra Casal (2015), a guerra tem sido sempre uma memória incômoda, uma vez que esse evento não esteve relacionado à “causa nacional” e sim, como já afirmamos, ao embate entre facções políticas rivais. Por isso, é compreensível que a historiografia posterior à guerra tenha evitado avaliar o tema. A historiografia colorada, triunfante depois de 1865, não tratou de criar uma teoria que justificasse a intervenção uruguaia no conflito.<sup>202</sup> Tal elaboração acabou ficando a cargo de expoentes do grupo rival: os blancos. Luis Alberto Herrera foi o primeiro a tentar entender de forma mais profunda esse processo. Em seu livro *La diplomacia oriental en el Paraguay* (1908-1911)<sup>203</sup> buscou analisar e reivindicar a participação de seu pai, o já mencionado Juan José de Herrera.

Como aponta Laura Reali (2006), a obra do historiador uruguaio foi interpretada de maneiras diversas. Para alguns foi a restituição da memória dos vencidos, mas para outros revela, no entanto, a instrumentalização da história para fins políticos. Ao analisar os papéis conservados no arquivo de seu pai, o historiador buscou remontar o período prévio à pugna num contexto em que a concentração de papéis públicos nos arquivos ainda não era uma prática sistemática. Além disso, boa parte da documentação sobre a guerra havia sido destruída ou ainda estava dispersa, daí a importância das redes de comunicação que possibilitavam a consulta de bibliografia e fontes inéditas. Vale lembrar também que em seus estudos Herrera não deixava de apontar a responsabilidade dos governos argentino e brasileiro na desestabilização do governo uruguaio e suas consequências para o desenvolvimento do conflito bélico, contribuindo para uma revisão dessa questão em nível regional.

O contato epistolar com O’Leary e outros intelectuais paraguaios como Enrique Solano López, Ignacio Pane e o argentino Ernesto Quesada ajudaram na circulação de novas perspectivas sobre o embate no Uruguai e estimularam também que os escritos de Herrera se fizessem notar em outros lugares. É importante ressaltar que para Herrera,

---

<sup>202</sup> Como também afirma Casal (2015, p. 931), somente alguns autores como Orestes Araújo e Antonio H. Conte mencionaram a necessidade de combater o Paraguai de López. Ver: *Diálogos*, Maringá Online, v. 19, n.3, pp. 929-953, set./dez. 2015.

<sup>203</sup> Além desse trabalho, publicou também *La tierra charrúa* (1901), *Buenos Aires, Urquiza y el Uruguay* (1919), *La clausura de los Ríos* (1920) e *El drama del 65. La culpa Mitrista* (1926). Herrera buscava por meio desses trabalhos reabilitar a tradição blanca e, ao mesmo tempo, responsabilizar a tradição colorada pela contenda.

assim como para O’Leary, o grande responsável pela inauguração de uma historiografia revisionista foi o argentino Juan Bautista Alberdi. Dessa forma, a reabilitação da figura de López também servia para questionar a atuação política de Mitre.<sup>204</sup>

Os escritos de Ernesto Quesada no início do século XX marcam uma perspectiva crítica, ainda minoritária na Argentina, sobre a aliança. Laura Reali (2006, p. 12) aponta que sua proposta questionava a versão tradicional na medida em que sustentava a responsabilidade argentina na queda do governo de Anatasio Aguirre no Uruguai e também afirmava que a guerra seria devastadora para o povo paraguaio e para o equilíbrio das relações regionais no Prata. Outro nome significativo dessa perspectiva revisionista é o escritor Estanislao Zeballos.<sup>205</sup> Seu trabalho foi o primeiro que projetou e tentou executar a *Historia de la Guerra del Paraguay*,<sup>206</sup> utilizando como fontes a memória dos participantes.

Chama a atenção o trabalho de Zeballos pela sua opção metodológica que levou em conta a participação tanto do lado paraguaio quanto da Aliança (Argentina e Uruguai). Entrevistou civis dos países beligerantes e também estrangeiros e, recorrendo os lugares do conflito, produziu um corpus documental expressivo composto por transcrições de entrevistas realizadas em Montevideu, Buenos Aires e Assunção e por materiais oficiais coletados em diversas instituições.<sup>207</sup> Entretanto, Reali (2006) lembra que apesar de suas considerações que levavam a uma nova interpretação da pugna, o historiador argentino era visto com algumas ressalvas pelos revisionistas, como foi o caso das críticas a ele feitas por Herrera por conta do conflito uruguaio-argentino sobre a jurisdição das águas do Rio da Prata.<sup>208</sup>

---

<sup>204</sup> MOREIRA; QUINTEROS. A difusão e consolidação..., op. cit., pp. 85-86.

<sup>205</sup> Foi jurista e Ministro de Relações Exteriores (1907-1908) durante a presidência de Figueroa Alcorta.

<sup>206</sup> O autor pretendia distribuir os resultados da investigação em 12 tomos que analisariam desde os antecedentes remotos, causas próximas, o desenvolvimento da guerra, as negociações e tratados até a paz definitiva. Zeballos faleceu sem chegar a escrever essa obra, mas deixou seu escopo narrativo respaldado por fontes diversas. Desde 1982 seu arquivo encontra-se no Instituto de História e Museu Militar, ligado ao Ministério da Defesa do Paraguai sendo, a partir de 2004, resgatado e classificado. (BREZZO, 2009/2010, p. 218).

<sup>207</sup> Ver trabalho de BREZZO, Liliana. La Guerra de la Triple Alianza en la primera persona de los vencidos: el halazgo y la incorporación de la sección Estanislao Zeballos del Ministerio de Defensa de Paraguay. In: *Anuario N°22, Escuela de Historia. Revista Digital*, N°1, UNR, 2009-2010. Disponível em: <http://rehip.unr.edu.ar/bitstream/handle/2133/3684/57-278-1-PB.pdf?sequence=1>. Acesso em: 03 abr. 2017.

<sup>208</sup> As críticas realizadas à atuação política Estanislao Zeballos, opinião compartilhada também pelo paraguaio O’Leary, questionavam a “fraternidade argentina” pela sua política internacional. Ver REALI, Laura. Entre historia y memoria: la producción de Luis A. de Herrera en los orígenes de un relato revisionista sobre la Guerra del Paraguay. In: *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*. Colloques, 2006. Disponível em: <http://nuevomundo.revues.org/1725>. Acesso em: 11 jun. 2016.

O projeto de realizar uma história geral da Guerra do Paraguai ficaria a cargo do general coronel Juan Beverina. A ideia era preparar um compêndio que seria uma publicação extraordinária do periódico *La Nación*, por ocasião do primeiro centenário de Bartolomé Mitre. Beverina reivindicava seu status de historiador e afirmava que já existia um distanciamento necessário para realizar uma reflexão isenta sobre o passado. Sua obra, no entanto, não se difere da perspectiva tradicional que aponta como início da contenda a agressão de López ao Império brasileiro e reivindicava, claro, a figura heroica de Mitre. Essa valorização do ex presidente argentino também está presente nos trabalhos de Ramón Cárcano, no final da década de 1930, que compreendia a guerra como uma prolongação do processo de independência que culminava com a consolidação do Estado nacional. Além disso, compreendia que a concordância entre Brasil e Argentina era fundamental para a América do Sul, mesmo criticando o expansionismo brasileiro.<sup>209</sup>

Para Cárcano:

No se equivoca el Imperio en la oportunidad ni en los procedimientos. La diplomacia no descansa. Su flota y sus ejércitos desarrollan sus movimientos en estas tres zonas de interés: suscitar la rivalidad entre las repúblicas limítrofes; fomentar la anarquía interior; evitar la expansión territorial. En la corte de Río se piensa siempre que la Argentina mantiene militante el anhelo de reconstruir el virreinato.<sup>210</sup>

Como afirmamos anteriormente, durante e logo após o conflito diversas críticas, interpretações e justificativas povoaram a opinião pública no Brasil imperial, porém é a historiografia tradicional militar-patriótica que irá prevalecer no imaginário popular até boa parte do século XX. Essa análise privilegiava somente aspectos políticos, diplomáticos e estratégicos da guerra, que, sob essa vertente, era civilizatória. Legitimava-se, assim, a atuação do Império, estigmatizando o Paraguai. O livro *História da Guerra entre a Tríplice Aliança e o Paraguai* (1934), escrito pelo General Augusto Tasso Fragoso, pioneiro da “história militar crítica do Brasil” é composto por cinco volumes e, por meio de vasto apoio de fontes primárias, buscava justificar a guerra por um viés nacional-patriótico. Nas palavras de Fragoso:

---

<sup>209</sup> BARATTA, María Victoria. La Guerra del Paraguay y la historiografía argentina. *História da Historiografia: International Journal of Theory and History of Historiography*, Ouro Preto, v. 7, n. 14, p. 102-103, set. 2013. ISSN 1983-9928. Disponível em: <https://www.historiadahistoriografia.com.br/revista/article/view/614><<https://www.historiadahistoriografia.com.br/revista/article/view/614>>. Acesso em: 03 abril 2017.

<sup>210</sup> CÁRCANO apud CRESPO, Horacio. La Guerra del Paraguay como problema historiográfico. In: *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, Colóquios, 2009. Disponível em: <http://nuevomundo.revues.org/55581>. Acesso em: 20 fev. 2017.

[...] a ambição incoercível e o orgulho desmesurado de Francisco Solano López, ditador da República do Paraguai, obrigaram o povo brasileiro a cruzar armas com os seus dignos irmãos paraguaios, cruentando sem necessidade uma extensão considerável da América do Sul. Contra as hostes com que esse bárbaro invadiu o solo da Argentina e do Brasil, desrespeitando a soberania destes países, saqueando-os e depredando-os, vão levantar-se em massa brasileiros, argentinos e orientais em justo movimento de legítima defesa. O Brasil lutará contra os seus bravos vizinhos do Paraguai numa guerra que não desejou, que não provocou e que ainda hoje lamenta, mas que não pôde evitar por lhe ter sido imposta por um adversário que o veio acometer dentro do âmbito de suas próprias fronteiras.<sup>211</sup>

Nesse sentido, é interessante a reflexão colocada por Mário Maestri (2012)<sup>212</sup> sobre o limite epistemológico da interpretação historiográfica de Tasso Fragoso que, apesar do que demonstravam as fontes,<sup>213</sup> mantinha uma visão tendenciosa e apaixonada sobre o evento bélico. Sua leitura não considerava as classes populares e subalternizadas, os sujeitos da guerra eram somente governantes, diplomatas e oficiais superiores que eram caracterizados de forma positiva ou negativa de acordo com seu posicionamento em relação ao Império, ou seja, se eram aliados ou inimigos. Sobre a relação entre a escravidão e a guerra, Fragoso, embora condene a “instituição medonha”, justifica-a como ponto vista da época. Vale lembrar que a escravidão era alvo de críticas por parte do Paraguai e também da Aliança. Tema espinhoso para a historiografia nacional-patriótica, a escravidão foi determinante na dinâmica da guerra. Mesmo mantendo a visão tradicional, Fragoso diferencia “os dignos irmãos paraguaios” de seu “ditador ambicioso”. Mas, ainda assim, como pontua Maestri (2009),<sup>214</sup> a historiografia republicana brasileira, em sua perspectiva de que a guerra fora somente contra López, ao retomar o Tratado da Tríplice Aliança, ignorava as graves sanções impostas que contribuiriam para uma refundação bastante problemática do Paraguai.

Os primeiros anos do século XX foram marcados pelo intento de reinterpretar a guerra pelos países involucrados. Essas perspectivas de análise eram perpassadas pelos ideais tanto de afirmação/consolidação de um projeto identitário de nação quanto de reconstrução dessa identidade, como no caso paraguaio. Diferentes matizes dos relatos

---

<sup>211</sup> FRAGOSO, Tasso. *A história da guerra entre a Tríplice Aliança e o Paraguai*. 5 volumes. Rio de Janeiro, Biblioteca do Exército, 1956, p. 264, vol. I.

<sup>212</sup> MAESTRI, Mário. Tasso Fragoso e a Guerra da Tríplice Aliança. História e Ideologia. In: *O olho da História*, Salvador, n.18, 2012.

<sup>213</sup> É interessante notar que as conclusões a que chega Fragoso em sua análise contradizem as fontes por ele apresentadas.

<sup>214</sup> MAESTRI, Mário. A Guerra Contra o Paraguai: História e Historiografia: Da instauração à restauração historiográfica (1871-2002). In: *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, Colloques, 2009. Disponível em: <http://nuevomundo.revues.org/55579>. Acesso em: 12 nov. 2016.

que, ao eleger determinados fatos, estabeleciam as causas da pugna e seus heróis. A retomada das produções desse período foi fundamental para a reformulação de perspectivas para a renovação historiográfica que veremos a seguir.

### 2.1.3 O revisionismo de esquerda

No início da década de 1960<sup>215</sup> começou a ser delineada uma nova interpretação sobre a guerra do Paraguai, influenciada pelo contexto político do nacional desenvolvimentismo. Essa versão, também denominada *Imperialista*, influenciou a escrita da história sobre a guerra até a década de 1990. Para essa vertente, lembra Toral, autônoma e anti-imperialista na América Latina, a explicação dos fatos históricos deveria ser pautada na relação centro-periferia, ou seja, entre países desenvolvidos e latino-americanos.<sup>216</sup>

Num momento marcado pela instabilidade política dos países latino-americanos que oscilavam entre a democracia e a ditadura e pelos efeitos da Guerra Fria, surgia uma revisão da historiografia tradicional que buscava compreender a guerra à luz dessa realidade. Ou seja, essa explicação compreendia que era necessária sua contextualização sob as transformações do capitalismo internacional e do imperialismo. Essas versões contestatórias retomaram não só a guerra do Paraguai, mas também o processo de independência e suas disputas. Nessa perspectiva, há a recuperação da figura dos caudilhos, vistos como líderes das classes populares e anti-imperialistas. Tal revisão era perpassada, evidentemente, por filiações ideológicas distintas: basta lembrar que no Paraguai esse movimento estava ligado primeiramente ao Partido Colorado e depois à ditadura de Stroessner.

---

<sup>215</sup> Mário Maestri (2009, p. 20) aponta que desde a década de 1950, no contexto de libertação nacional da Ásia e África; revoluções na Argélia, Vietnã e Cuba; fim da hegemonia stalinista sobre o marxismo, etc., outras perspectivas voltaram o olhar para as classes subalternizadas, buscando construir uma unidade histórica americana. Isso foi feito por autores do revisionismo argentino marxista como Enrique Rivera e Milciades Peña e aparece nos artigos americanistas de José Maria Rosa. No caso de Rosa, a interpretação da guerra do Paraguai foi o epílogo de um “drama regional” que teria começado com a queda do caudilho Juan Manuel de Rosas em 1852. Tal fato teria impedido a integração da América espanhola, “causa iniciada por Artigas, continuada por San Martín e Bolívar, ‘restaurada’ por Rosas e defendida por Solano López”. (MOREIRA e QUINTEROS, op. cit., pp. 99-100).

<sup>216</sup> TORAL, André Amaral de. *Imagens em desordem...*, op. cit., p. 40.

Liliana Brezzo<sup>217</sup> destaca que a teoria imperialista sobre a origem da guerra evidenciou, sobremaneira a partir da década de 1960, três perspectivas principais. A primeira delas enfatizava que a guerra foi provocada pela Grã-Bretanha com o objetivo de abrir no Paraguai um campo de investimentos e um mercado para as exportações britânicas. A segunda estava vinculada à ideia de que a crise do algodão que, por conta da guerra civil nos EUA, havia gerado tão grave alteração no mercado que o Paraguai se tornava uma opção para atender a essa demanda. E, por último, o argumento da incompatibilidade do imperialismo inglês com o modelo econômico mais autônomo do Paraguai, uma vez que potencializava o país como possível inimigo da Grã-Bretanha, por isso o financiamento da contenda. Nesse sentido, o Paraguai seria vítima de uma grande conspiração internacional. Já as décadas de 1980/90, no contexto da reabertura democrática na América Latina, foram marcadas por uma revisão dessas classificações dentro e fora do Paraguai.<sup>218</sup>

Essa crítica sobre a guerra tratava de desconstruir os mitos anteriores que embasavam a perspectiva tradicional militar-memorialista-patriótica predominante na historiografia. O revisionismo de esquerda teve como nomes destacados o historiador argentino León Pomer com *La Guerra del Paraguay, Gran Negocio* (1968)<sup>219</sup> e a do jornalista José Júlio Chiavenato, com o livro *Genocídio Americano* (1979).

O texto de Pomer traz a ideia de que a chave de leitura para a compreensão da guerra é a questão econômica. O autor aborda a história do Paraguai desde a independência até o pós-guerra, levando em conta também questões diplomáticas e políticas, destacando a contradição entre a autonomia paraguaia e o imperialismo inglês, com ajuda do Brasil e da Argentina. Porém, mais que responsabilizar a Inglaterra, o autor destacava que a guerra era produto da própria contradição do capitalismo. Sobre essa questão afirmou na parte final do seu trabalho:

As necessidades da acumulação capitalista nas metrópoles e de seus aliados orgânicos – os produtores de matérias-primas e alimentos para o mercado externo, e os mercadores vinculados ao comércio exterior –

---

<sup>217</sup> BREZZO, LILIANA M. La Historia de la guerra del Paraguay: Nuevos enfoques, otras voces, perspectivas recietes. In: *Folia Historica del Nordeste*, IIGHI/CONICET, Resistência, 2015, p. 15. Disponível em: [https://www.conicet.gov.ar/new\\_scp/detalle.php?keywords=&id=30671&articulos=yes&detalles=yes&art\\_id=6881741](https://www.conicet.gov.ar/new_scp/detalle.php?keywords=&id=30671&articulos=yes&detalles=yes&art_id=6881741). Acesso em: 03 fev. 2016.

<sup>218</sup> Com o fim da ditadura de Alfredo Stroessner, em 1989, houve uma renovação da historiografia paraguaia que passou a ter acesso a fontes e arquivos possibilitando novas abordagens e colocando em xeque perspectivas anteriores.

<sup>219</sup> Essa obra foi publicada no Brasil, em 1979, como *A Guerra do Paraguai: a grande tragédia rioplatense*.



obrigam à criação de um tipo de Estado não apenas em condições de exercer uma dominação, mas também capaz de estruturar os espaços sociais e econômicos internos para complementar adequadamente aquelas necessidades.<sup>220</sup>

Outra característica interessante da obra de Pomer é a recuperação da imagem guerreira e heroica dos paraguaios para além da “época de ouro” pré-guerra. Para ressaltar tal característica, o autor recorre a um folheto de 13 páginas da biblioteca do Museu Mitre intitulado *Despacho privado do Marquês de Caxias, Marechal do Exército na guerra contra o governo do Paraguai, à sua Majestade o Imperador do Brasil, Dom Pedro II*. Esse documento é para Pomer (1980, p. 292) a grande prova do reconhecimento do heroísmo paraguaio mesmo pelos inimigos: “[...] todos os combates havidos desde Coimbra a Tuiuti, mostram, e mantêm de uma maneira incontestável, que os soldados paraguaios são caracterizados de uma bravura (...) e de uma valentia que beira à ferocidade sem exemplo na história do mundo”.

Por sua vez, o mencionado livro de Chiavenato também resgata ideias como a “idade do ouro” e a bravura e o heroísmo do povo paraguaio. Explorando as razões do conflito, colocava em evidência o imperialismo inglês e a agressão ao Paraguai como pontos fulcrais. O livro tornou-se referência no Brasil para os estudos sobre o confronto. Ponto interessante levantado por Mário Maestri (2009, p. 20) é que esse livro desconstruía a narrativa militar-patriótica num contexto de retomada da luta sindical no Brasil, vinculando essa representação do passado às necessidades dos trabalhadores naquele momento. Sobre a guerra Chiavenato faz afirmações contundentes já no prefácio de seu livro:

Durante mais de cem anos pairou uma onda de mentiras sobre a Guerra do Paraguai. Junta-se a essa onda de mentiras um silêncio criminoso [...]. Como se sabe, a história brasileira, até o primeiro quartel desse século, foi escrita por historiadores oriundos do Império. Foram eles que, mesmo após a proclamação da República, abordaram nossos principais fatos históricos. A própria história da República, nos seus primórdios, foi escrita por historiadores do Império. E eles sedimentaram conceitos e opiniões básicos de nossa historiografia. [...] Substitui-se então uma história crítica, profunda, por uma crônica de detalhes onde o patriotismo e a bravura dos nossos soldados encobrem a vilania dos motivos que levaram a Inglaterra a armar brasileiros e argentinos para a destruição da mais gloriosa República que já se viu na América Latina.<sup>221</sup>

---

<sup>220</sup> POMER, León. *A guerra do Paraguai – a grande tragédia rio-platense*. São Paulo: Editora Global, 1980, p. 323.

<sup>221</sup> CHIAVENATO, José Júlio. *Genocídio Americano*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984, pp. 9-10.

Essa perspectiva de esquerda alcançou grande sucesso de público na década de 1970. Outro livro muito representativo foi o de Eduardo Galeano, *Las venas abiertas de América Latina*, publicado pela primeira vez em 1971. O capítulo que trata da guerra encerra a perspectiva abordada por Galeano: “A Guerra da Tríplice Aliança contra o Paraguai aniquilou a única experiência, com êxito, de desenvolvimento independente”. Relacionando a guerra com a situação do Paraguai à época em que escreve, Galeano assinalou que:

Desde 1870, Brasil e Argentina, que libertaram o Paraguai para comê-lo com duas bocas, alternam-se no aproveitamento dos despojos do país derrotado, mas, por sua vez, padecem o imperialismo da grande potência do momento. O Paraguai padece duas vezes: o imperialismo e o subimperialismo. Antes o Império britânico era o elo maior da corrente de dependências sucessivas. Atualmente, os Estados Unidos, que não ignoram a importância geopolítica desse país encravado no centro da América do Sul, mantêm em solo paraguaio um sem-número de assessores que treinam e orientam as forças armadas, cozinham os planos econômicos, reestruturam a universidade ao seu arbítrio, inventam um novo esquema político democrático para o país e retribuem com empréstimos onerosos os bons serviços do regime.<sup>222</sup>

A perspectiva de O’Leary foi peça fundamental para a elaboração de todas essas narrativas revisionistas. O livro de Galeano, dada sua repercussão, contribuiu, ao ser lido por milhões de pessoas, para consolidar essa interpretação da história como hegemônica. Por isso, pode-se inferir que o sucesso de uma determinada visão da história está intrinsecamente relacionado ao contexto de sua produção e difusão. No caso do revisionismo de esquerda é importante lembrar que, como apontaram Moreira e Quinteros, houve vários elementos que possibilitaram essa propagação. No Paraguai, intelectuais como O’Leary e Natalicio González, ao estarem em contato com outros círculos, ultrapassaram as fronteiras nacionais.<sup>223</sup> O alcance jornalístico atingido por eles foi fundamental para que se consolidassem como “vozes autorizadas” do (e no) país. Outro ponto interessante foi a fusão do revisionismo paraguaio e argentino antecedido pela promoção do projeto de lei por Yrigoyen, presidente da Argentina,<sup>224</sup> para o perdão da dívida do Paraguai. Aqui pontuamos que o perdão, junto com devolução dos troféus,

---

<sup>222</sup> GALEANO, Eduardo. *As veias abertas da América Latina*. São Paulo: L&PM, 2010, p. 185.

<sup>223</sup> MOREIRA; QUINTEROS. A difusão e consolidação ..., op. cit., pp.104-105.

<sup>224</sup> A devolução dos troféus e perdão da dívida somente foram concedidas ao Paraguai durante o governo de Juan Domingo de Perón, em 1954. Realizada no início da ditadura de Alfredo Stroessner, essa devolução foi pautada pela reivindicação de elementos culturais e históricos compartilhados, forjando uma confraternidade argentino-paraguaia.

já havia ocorrido por parte do Uruguai ainda no século XIX, durante o governo de Máximo Santos.

Coincidimos com os autores acima<sup>225</sup> quando afirmam que a fusão do revisionismo paraguaio com o argentino e o uruguaio possibilitou a elaboração de uma história regional, estabelecendo uma relação de solidariedade entre esses países no passado e no presente, e que durante as décadas de 1960 e 1970 era perpassada pelo modelo marxista de análise histórica. Vale lembrar que essa solidariedade permitiu a união ideológica entre esquerda e direita sobre o tema, uma vez que essa narrativa atendia ao oficialismo do governo autoritário paraguaio de Stroessner.

No Brasil<sup>226</sup>, foi o livro de Chiavenato o de maior alcance do “revisionismo histórico” e, a despeito das generalizações e absolutizações, há uma ruptura com a visão tradicional. Tal corte aproximava o Brasil dos outros países envolvidos no conflito e, em certa medida, redimia-o, já que sob esse ponto de vista foi a força esmagadora do imperialismo inglês a grande responsável pela contenda. Temos, portanto, o discurso político como a explicação da própria história, daí a utilização anacrônica de conceitos como o de “consciência nacional”, por exemplo.

Mesmo sendo posteriormente questionada/contraposta por novas abordagens, principalmente a partir dos anos 1990, deve-se ressaltar que essa visão obteve um logro importante ao propor uma cisão com a vertente patriótica: evidenciava a necessidade de uma história que voltasse o olhar para os “esquecidos”, para os grupos subalternizados e outros tipos de documentos. Por isso, uma abordagem política pelo viés cultural da guerra do Paraguai requer um amplo diálogo com toda essa produção. Ou seja, é necessário indagar sobre o fazer historiográfico, atuante desde o início da contenda, que abarcava o próprio processo de consolidação da História como ciência e suas produções posteriores até o presente. Se como bem aponta François Hartog<sup>227</sup> (2011), o ver e dizer o que se

---

<sup>225</sup> MOREIRA; QUINTEROS. A difusão e consolidação..., op. cit.

<sup>226</sup> Mário Maestri (2009, p. 20) comenta que a pouca difusão de perspectivas revisionistas no Brasil esteve relacionada à ditadura militar iniciada em 1964, que “desorganizou a intelectualidade progressista brasileira e tornou aquele tema praticamente um tabu”. Porém, enfatiza que, embora quase desconhecidos, existem alguns trabalhos que circularam no Brasil. Foi o caso, por exemplo, do livro do engenheiro britânico George Thompson, *Guerra do Paraguai: com uma resenha histórica do paiz e seus habitantes* (1869), que servia no exército paraguaio. Mais conhecido inicialmente pelas publicações argentinas, em 1968 ganhou uma nova versão em português. Destaca também o primeiro estudo revisionista de maior divulgação no Brasil, o livro *Il Napoleone del Plata*, do jornalista Manlio Cancogni e do historiador Ivan Boris, publicado, em 1970, na Itália, e traduzido, em 1975, mas de parca repercussão.

<sup>227</sup> HARTOG, François. *Evidência da História: o que os historiadores veem*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.

passou e apresentá-lo tal como foi visto é um problema inerente ao trabalho do historiador, é fundamental voltar o olhar ao passado para concatenar outras possibilidades interpretativas.

## **2.2 Projetos nacionais e a guerra no Prata**

Para cada um dos envolvidos a guerra encerrou causas e consequências distintas que originaram e/ou consolidaram projetos políticos. No pós-guerra, os interesses dos aliados permitiram que o Paraguai pudesse existir como estado independente, mas não forneceram meios para que aquele país se recuperasse economicamente e socialmente dos anos de contenda.

De modo geral, as guerras travadas pelo Estado brasileiro tiveram objetivos mais específicos. Havia duas preocupações bem marcadas para o Império: evitar a fragmentação de seu território e impedir que Buenos Aires refundasse o Vice-Reino do Rio da Prata. No caso da fragmentação, a ideia, desde a independência (1822), era a de que o território herdado pela colonização portuguesa deveria ser preservado. Em interessante trabalho, o historiador Daniel Pinha Silva (2016),<sup>228</sup> ao examinar as narrativas históricas oitocentistas sobre a Guerra do Paraguai, pontuou que foram construídas a partir de referências anteriores que, ao defender a necessidade de um território unificado, recusavam a guerra como possibilidade de expansão dos domínios imperiais. Tal perspectiva explica o argumento de que a contenda fora uma reação à agressão paraguaia, portanto, o “último recurso disponível” a ser utilizado. Essa era a leitura do Visconde de Taunay no já mencionado *Retirada da Laguna*, publicado pela primeira vez em 1868. No entanto, a questão do Brasil na região do Prata era muito mais complexa do que essa leitura fazia parecer. As tensões na região remetem a anos bem anteriores ao confronto. Além da questão da Cisplatina, que trataremos no próximo capítulo, os “negócios do Prata” ocuparam lugar primordial na política internacional brasileira.

### **2.2.1 O “desconhecido” Paraguai**

---

<sup>228</sup> SILVA, Daniel Pinha. A Narrativa sobre a Guerra no Brasil oitocentista: escrita da história e projeto político em defesa do Império. In: SQUINELO, Ana Paulo (org.). *150 anos após...* op. cit.

No quebra-cabeças das relações entre o Brasil e a região do Prata, as tensões nas fronteiras, como sabemos, remetiam ao período colonial.<sup>229</sup> Entretanto, a dinâmica dessa relação não incluía o Paraguai, que, embora ligado historicamente ao Brasil e à Argentina, não ocupava, no entanto, importante campo de disputa entre esses países, como foi o caso da Banda Oriental. Wilma Peres Costa recorda que o Paraguai fora, desde a sua independência<sup>230</sup> até a morte de Francia (1840), uma incógnita na América do Sul. Seus costumes, vida política e geografia não eram conhecidos nem pelos países limítrofes. O único conhecimento sobre a política externa paraguaia advinha da contundente defesa de sua autonomia em relação à Argentina, marcada pela recusa em incorporar-se às Províncias Unidas, da derrota da expedição do general Manuel Belgrano em 1810 e de uma estratégia de isolamento em relação aos seus vizinhos.<sup>231</sup>

---

<sup>229</sup> A região que forma a bacia do Prata e que abarca a porção meridional do Brasil começou a ser disputada pelas Coroas Ibéricas antes mesmo do povoamento. Apesar de alguns esforços importantes da Coroa Portuguesa, entre os quais se inclui Martin Afonso Sousa (1531), para alcançar o Rio da Prata, couberam aos espanhóis as primeiras vitórias. Os espanhóis prosseguiram na exploração da serra da Prata em duas direções: a do Rio da Prata, com a fundação de Buenos Aires (1536), Assunção (1537), e logo em seguida Corpus Christi e Candelária, e por via terrestre, atravessando o território onde se encontram atualmente três estados meridionais brasileiros, Rio Grande do Sul, Santa Catarina, Paraná e parte de São Paulo. Após 1549 houve um arrefecimento da exploração dessa região pelos espanhóis, uma vez que a riqueza (ouro) encontrava-se na Nova Espanha, no Peru. No Paraguai verifica-se o mesmo recuo: o alto rio, aquelas terras conquistadas por *Cabeza de Vaca* (inaugurou o caminho oficial para o Paraguai), Martinez de Irala e Hernando de Rivera terminam por ser abandonadas. Foi em razão da pouca importância econômica da região para colonização espanhola que foram permitidas neste local as reduções jesuíticas, a partir de 1610, e que se alastraram pelos formadores afluentes do rio da Prata. Administrativamente estavam ligadas à Província do Paraguai (criada em 1607), que abarcava área compreendida hoje pelo sul da Bolívia, do Paraguai e da Argentina e pelas regiões do Guaíra, entre os rios de Paranapanema e Iguazu; do Paraná, entre o curso inferior do rio Paraná e do rio Uruguai; do Uruguai ao Tape (hoje parte do atual Rio Grande do Sul) e do Itati, sul do Mato Grosso. Ver: COSTA, Wilma Peres. *A espada de Dâmocles: o Exército, a Guerra do Paraguai e a Crise do Império*. São Paulo: Ed. Hucitec/ UNICAMP, 1996, pp. 76-77 e p. 114.

<sup>230</sup> Para compreendermos a mencionada defesa da autonomia paraguaia, é necessário voltarmos ao ano de 1776, em que a Espanha criou o vice-reino do Rio da Prata, com sede em Buenos Aires, com o intuito de conter a expansão portuguesa na América. Esse território abrangia o que hoje configura a Argentina, o Uruguai, o Paraguai e a Bolívia, chegando até o Oceano Pacífico. A burguesia mercantil de Buenos Aires objetivava um Estado centralizado sob seu domínio. Tal hegemonia era possível devido ao lugar estratégico de Buenos Aires na foz do rio Paraná, que fazia com que o comércio marítimo internacional concentrasse a riqueza nas mãos de sua elite em detrimento das elites das províncias do interior. Acompanhando a reação das províncias, o Paraguai derrotou a coluna militar enviada por Buenos Aires comandada por Belgrano. No entanto, a proclamação oficial da independência paraguaia ocorreu apenas em 1842, ainda que em 1813 o Congresso Geral Paraguaio tenha deixado em evidência a substituição do termo província pelo de República. José Gaspar Rodríguez de Francia governou o Paraguai sob o título oficial de Ditador Perpétuo até 1840. Ver: DORATIOTO, Francisco Fernando Monteoliva. *Maldita Guerra: nova história da Guerra do Paraguai*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, p. 24.

<sup>231</sup> Durante o seu período de governo, Francia procurou fiscalizar o trânsito de homens e mercadorias para manter o isolamento do Paraguai das questões da região no conturbado processo de independência. Concedeu refúgio político a Artigas, mas não lhe prestou auxílio para continuar a luta. Tampouco uniu forças com Simón Bolívar na resistência contra os espanhóis e também não se envolveu nos conflitos entre Rivera e Oribe na Banda Oriental. COSTA, *A espada...*, op. cit., p. 114.

O isolamento paraguaio das lutas platinas propiciou que fosse estabelecida uma economia na qual o Estado se tornava o regulador e detentor do monopólio de comércio de erva-mate, madeira e tabaco. Com as terras confiscadas da elite tradicional, o poder econômico do Estado se fortalecia. Organizando as *Estancias de la Patria*, o Estado arrendava terras aos camponeses e utilizava ainda mão de obra de escravos ou prisioneiros, centralizando a produção dos principais produtos nacionais. A Confederação Argentina, sob o governo de Juan Manuel de Rosas, na década de 1830, ao tentar submeter o restante das províncias também contribuiu para esse isolamento do Paraguai.

A década de 1840 marca, contudo, algumas mudanças internas, tanto no Brasil quanto no Paraguai, que os involucravam nas questões platinas. A morte de José Gaspar de Francia e a maioridade antecipada de Pedro II, sob um pacto entre as elites, mantinham o Estado monárquico, escravocrata e centralizado e colocavam fim ao conturbado período regencial (1831-1840), momento no qual não houve uma política brasileira especialmente voltada para o Prata.<sup>232</sup>

Após a morte de Francia, o advogado Carlos López, ex perseguido político e pertencente ao grupo de grandes proprietários rurais, ascendeu rapidamente ao poder. Primeiramente, o Congresso, que até o início de 1870 não atuava regularmente,<sup>233</sup> elegeu López como um dos dois Cônsules para governar o país. Em 1844, o advogado extingue o sistema biconsular, alçando-se à condição de Presidente da República por 10 anos, com possibilidade de reeleição. Internamente Carlos López iniciou um processo de apropriação pessoal e familiar das terras produtivas, não havendo, portanto, uma separação entre as finanças públicas e pessoais. Ou seja, mantinha-se a continuidade do autoritarismo de Francia e da inexistência do Poder Legislativo e de uma Constituição. No plano externo, o Paraguai passava gradativamente a se envolver nas questões platinas, iniciando uma política de afirmação nacional. Em 1843 solicitou o reconhecimento internacional de sua independência, mas já havia assinado em 1841 com a província de Corrientes um tratado de Amizade, Comércio e Navegação, e outro de Limites. A ideia desses tratados era salvaguardar o Paraguai, evitando conflitos, antes de um acordo

---

<sup>232</sup> DORATIOTO, Francisco Fernando Monteoliva. *Maldita Guerra...*, op. cit., p. 25.

<sup>233</sup> O Congresso não desenvolvia atividades regulares e era convocado pelo poder Executivo apenas para sacramentar suas decisões.

definitivo sobre as fronteiras.<sup>234</sup> Sob esse contexto, a modernização da economia colocava-se como questão fulcral e o Estado seria o responsável por essa empresa.<sup>235</sup>

O não reconhecimento da independência paraguaia por parte de Rosas era um fator que complicava o processo de modernização desse país, haja vista que colocava entraves ao comércio exterior pelo fato de a navegação no rio Paraná ser controlada pelo governo portenho. Essa questão oferecia ao Brasil um ensejo para a elaboração de uma política de intervenção no Prata. Implementando uma aproximação com o Paraguai, o governo brasileiro buscava isolar Rosas no Prata para garantir a integridade do Império ante uma “poderosa bem-sucedida república no sul”, que poderia influenciar a eclosão de movimentos republicanos dentro do Brasil, sobremaneira nas regiões fronteiriças como o Rio Grande do Sul e o Mato Grosso. Após a queda de Rosas, houve uma redefinição do Pacto Federal de 1831, que criou a Confederação. Passaram a existir duas unidades políticas independentes: a Confederação Argentina, com sede em Paraná, e o Estado de Buenos Aires. Ambas unidades reconheceram finalmente a independência paraguaia, assegurando, assim, a navegação do Prata e do rio Paraná.

Sobre a modernização e industrialização paraguaia com recursos próprios e a caracterização interna de sua sociedade como igualitária e possuidora de uma estrutura educacional avançada para a época, o historiador Francisco Doratioto<sup>236</sup> chama a atenção para a inconsistência dessas afirmações. Vale lembrar que em 1854, Francisco Solano López, filho mais velho do presidente paraguaio, esteve na Europa como ministro plenipotenciário para a compra de armas e contatos comerciais. Em contato com companhias avançadas no ramo da tecnologia como Blyth & Co., comprou armamentos, enviou jovens para treinamento e recrutou técnicos europeus para modernizar o país.

Nesse sentido, nota-se que a ideia de promover a industrialização somente com recursos próprios, sem contato com centros capitalistas, principalmente a Inglaterra, a ponto de constituir-se como rival desse país, não condiz com os fatos. Para se ter uma

---

<sup>234</sup> O Brasil reconhecia a independência do Paraguai desde 1824, mas, devido ao contexto, tratou de reiterar esse posicionamento. O governo brasileiro enviou a Assunção José Antônio de Pimenta Bueno, encarregado de promover um Tratado de Aliança, Comércio e Limites entre o Brasil e o Paraguai e evitar que este país pudesse agregar-se à Confederação Argentina, grande receio do Império brasileiro. A parte dos limites não foi ratificada pelo Imperador, uma vez que definia como ponto de partida as negociações do Tratado de Santo Idelfonso (1777), que poderia trazer complicações com a Argentina no território das missões. COSTA, op. cit., pp. 116-117.

<sup>235</sup> DORATIOTO, Francisco Fernando Monteoliva. *Maldita Guerra...* op. cit.; COSTA, Wilma Peres. *A espada de Dâmocles...* op. cit.

<sup>236</sup> DORATIOTO, Francisco Fernando Monteoliva. *Maldita Guerra...*, op. cit., pp. 29-30.

ideia, antes de 1865, as manufaturas originadas da Inglaterra representavam 75% das importações paraguaias. Sobre a educação o autor aponta que havia, na verdade, o que caracteriza como uma “relação promíscua” entre o Estado e os interesses da família López. Lembramos que, de todos os modos, o nível de alfabetização no país era muito maior se comparado aos outros países da região, o que pode ser atestado pela publicação de periódicos - principalmente os de trincheira - em espanhol, idioma oficial do Estado, e em guarani. Contudo, mesmo que em vantagem em relação aos vizinhos, a educação no Paraguai, de fato, carecia de prestígio e relevância e, por mais que boa parte da população soubesse ler e escrever, era uma educação ainda “rudimentar”, que não permitia o desenvolvimento eficaz para o país.<sup>237</sup>

Os elementos novos trazidos pelas mudanças a partir do governo de Carlos Antonio López somados à fragilidade dos Estados nacionais de Argentina, Brasil e Uruguai agravariam as tensões regionais, impondo novas questões que esses países trataram de tentar resolver de modo a manter interesses diversos sob a égide dos interesses pretensamente nacionais.

## **2.2.2 Entre dois poderosos vizinhos: o Uruguai durante o governo de Bernardo Prudencio Berro (1860-1864)**

No capítulo anterior, pontuamos alguns momentos dessa conflituosa relação que serão aqui retomados para uma melhor compreensão do desencadeamento da pugna. A luta contra Juan Manuel de Rosas materializava a já mencionada preocupação, que seria constantemente retomada: a refundação do *Virreinato del Río de la Plata*. Naquele momento foi feita uma aliança entre Brasil, Entre Rios e Uruguai para conter não só a Rosas, derrubado em 1852<sup>238</sup>, mas também a Oribe, em uma das várias intervenções na política uruguaia. Sobre esse período é necessário destacar que os Tratados de 1851<sup>239</sup> colocaram o Brasil em um papel de tutor da República uruguaia, uma vez que durante vários anos o que houve foi uma permanente intervenção brasileira que desestabilizava

---

<sup>237</sup> Ver trabalho de CAMPOS, Caballero; SEGOVIA, Ferreira. El Periodismo de Guerra en el Paraguay (1864-1870). In: *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* [Online], Colóquios, 2006. Disponível em: <http://nuevomundo.revues.org/1384>. Acesso em: 22 maio 2017.

<sup>238</sup> A queda de Rosas, no entanto, não representava a conciliação das províncias argentinas. Entre 1852 e 1860, Buenos Aires esteve separada da Confederação num processo de forte conflito interno.

<sup>239</sup> Os Tratados de *Alianza*; de *Extradición*; de *Pretación de Socorros*; de *Comercio y Navegación*; e de *Límites* foram motivos de enfretamento entre Blancos e Colorados, uma vez que colocavam em evidência a questão da soberania nacional.



politicamente o Uruguai e permitia ao Brasil interferir em apoio aos governos que considerava mais próximos aos seus interesses.

Depois da Guerra Grande houve um intento de recuperação do Uruguai econômica e politicamente, dentro de uma conjuntura internacional favorável. Ou seja, o crescimento e expansão da economia europeia aliados à ausência de importantes guerras civis no país ajudavam o crescimento do comércio e o aumento demográfico.<sup>240</sup> A paz proclamada por estancieiros e comerciantes deu condições para a retomada da produção pecuária e comercial, haja vista a importância desses dois grupos sociais. Além disso, o fortalecimento do sentimento nacional vivido nesse período compreendia que a paz era fundamental para a própria sobrevivência nacional.

A chamada “*política de fusión*” agrupou blancos como Bernardo P. Berro<sup>241</sup> e colorados como Andrés Lamas. O documento mais importante dessa política foi o *Manifiesto* de Andrés Lamas (1855) que alvitrava a criação de um partido novo rechaçando as divisas. Essa perspectiva impunha à cidade um protagonismo sobre o campo, considerado atrasado devido ao *caudillismo*. A negação das divisas, no entanto, acabou sendo contestada por uma “política de pactos”<sup>242</sup> promovida pelos *caudillos*, uma resposta do meio rural à realidade política do momento. O chamado *Pacto de la Unión*, de novembro de 1855, entre Manuel Oribe e Venancio Flores expressava essa perspectiva. Não se negavam as divisas, mas fazia-se um acordo que lograva manter a paz interna.

---

<sup>240</sup> O censo levantado durante o governo de Bernardo P. Berro, ainda que com importantes omissões e problemas, pôde avaliar a constatação de que os habitantes do Uruguai haviam quase duplicado desde 1852, com 132.000, chegando a 1860 com 221.000. Houve aumento significativo também no meio rural, uma vez que durante esse período ocorreu grande estrangeirização de estancieiros por conta da imigração brasileira e europeia. (BARRÁN, 2007, p. 66)

<sup>241</sup> É importante destacar que a forma da intervenção brasileira no Uruguai de 1852 a 1862 não conseguia alcançar os resultados desejados. Ou seja, não era capaz de manter os governos legais no país e tampouco eliminava o poder dos caudilhos. Mesmo no único governo que terminou o mandato constitucional, o de Gabriel Pereira (1856-1860), houve um enfrentamento feroz com os colorados, como no episódio conhecido como Hecatombe de Quinteros, liderado pelo candidato derrotado César Dias. Tal episódio seria retomado por Venancio Flores em seu retorno ao Uruguai, em 1863.

<sup>242</sup> As categorias de “política de pactos” e “política de fusión” correspondem à classificação de Pivel Devoto, revisadas pela historiografia atual. Carlos Demasi (2012), por exemplo, faz importante aporte às críticas ao clássico historiador uruguaio no que concerne à centralidade dos partidos políticos no relato histórico nacional. O autor chama a atenção para o fato de que essa perspectiva tradicional trata os partidos e a história nacional como sinônimos, daí a importância de analisar as discontinuidades históricas e utilizações político-ideológicas sob contextos diversos. DEMASI, Carlos. Los partidos más antiguos del mundo: el uso político del pasado uruguayo. In: Sítio *Web de APHU* – Asociación de Profesores de Historia de Uruguay. Disponível em: <https://aphu.org.uy/2012/12/26/los-partidos-mas-antiguos-del-mundo-el-uso-politico-del-pasado-uruguayo/#respond>. Acesso em: 05 dez. 2017. Ver também trabalho do mesmo autor: Presidentes contra su voluntad (1852-1875). En busca de una fórmula política para gobernar el Uruguay. In: *Claves. Revista de Historia*, Montevideo, Nº 2, Enero-Junio 2016. Disponível em: <http://www.revistaclaves.fhuce.edu.uy/index.php/Claves-FHCE/article/view/58>. Acesso em: 05 jan. 2018.

Nesse sentido, houve, na verdade, uma afirmação dos partidos políticos, que sob esse contexto tinham sua tradição e ideologia legitimados.<sup>243</sup>

O governo de Bernardo Prudencio Berro, ocorrido entre 1860-1864, é fundamental para entender o processo que desencadeia a Guerra do Paraguai. Barrán (2007, p. 78) recorda que para Berro, embora de tradição blanca e, ao mesmo tempo *anticaudillista*, os partidos políticos não tinham um caráter permanente. Sustentava que estes deveriam reunir-se somente no momento das eleições para a atribuição dos cargos públicos, considerando, portanto, que as divisas ameaçavam a estabilidade política. A expressão de “*nacionalizar nuestros destinos*” encerrava a necessidade do fortalecimento da nacionalidade acima das ideologias políticas, por isso a manutenção da neutralidade aos problemas internos dos “poderosos vizinhos” ajudaria a fortalecer internamente “as forças da orientalidade”.

Berro reconhecia o perigo iminente que representava o Brasil desde a fronteira norte e leste. Vale ressaltar que naquele momento cerca de 30% do território nacional uruguaio estava nas mãos de estancieiros brasileiros e que estes, na condição de súditos, eram protegidos pelo Império. Um exemplo de conflitos entre os estancieiros e o governo oriental dizia respeito à utilização de escravos no território oriental, cuja abolição havia sido em 1842.<sup>244</sup>

Nesse sentido, é necessário recordar que a empresa escravista no Brasil sofria pressões da Inglaterra, que exigia o cumprimento do compromisso realizado de abolir o tráfico desde 1830. O governo brasileiro promulgou uma lei em 1838, mas que não era cumprida, por isso a repressão inglesa tornava-se cada vez mais contundente, tendo seu ápice na década de 1850. Por meio da invasão de portos, de apreensão e afundamentos de navios brasileiros e, evidentemente, de uma série de retaliações fiscais, a situação era conduzida para um inevitável enfrentamento diplomático. Acirravam-se, desse modo, as críticas dos liberais aos conservadores, que estavam no poder, o que conseqüentemente, instigava a desaprovação popular, uma vez que a soberania brasileira era desrespeitada.

---

<sup>243</sup> NAHUM, Benjamin. *Manual de Historia del Uruguay*. Tomo I: 1830-1903. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 2017. Ver também: BARRÁN, José Pedro e NAHUM, Benjamin. *História rural del Uruguay moderno*. Tomo I: 1851-1855, Montevideo: Ediciones de La Banda Oriental, 1967.

<sup>244</sup>A abolição da escravidão no Uruguai foi um processo longo e tortuoso. Para se ter uma ideia, no ano de 1813, o governo das Províncias Unidas do Rio da Prata já havia declarado que ninguém nasceria escravo e que os escravos de países estrangeiros seriam livres ao adentrar em seu território. Em 1830, a Constituição da República reafirmou a questão do ventre livre e estipulou que ficaria proibido o tráfico e a introdução de escravos na República.

Porém, a despeito dessa questão, considerava-se a importância da renovação do Tratado Comercial com a Inglaterra, por isso, em 1850, é assinada a Lei Euzébio de Queiroz, que colocava na ilegalidade o tráfico de escravos. A escravidão, contudo, continuava intocada. A relação com a Inglaterra foi normalizada até o desencadeamento da chamada “Questão Christie”, na qual o Brasil chegou a romper relações com o governo britânico.<sup>245</sup>

Em meio a esse contexto, a transferência de gado e questões sobre as fronteiras tornavam a situação cada vez mais conflituosa entre o Uruguai e o Rio Grande do Sul. Sobre isso, Barrán (2007, p. 82) afirmou que o que tornava essa situação mais perigosa para a nacionalidade eram a concentração das estâncias na região fronteira com o Império e a tendência de reclamar auxílio ao governo brasileiro ante qualquer medida tomada pelo governo uruguaio considerada prejudicial para os interesses desses estancieiros.

Várias ações foram tomadas pelo governo de Prudencio Berro que desagradavam e quebravam a frágil estabilidade das relações com o Império. Entre elas estavam a não renovação do Tratado de comércio e navegação de 1851,<sup>246</sup> a eliminação da escravidão velada<sup>247</sup> e, finalmente, a medida de arrecadar maiores ingressos para o Estado, aumentando a contribuição direta sobre o gado e as terras. Todas essas ações provocaram, evidentemente, fortes reações dos grandes proprietários de terras que levaram suas reivindicações e queixas ao governo imperial. Tal situação passava a ser cada vez mais incômoda à medida que essa classe tinha um forte poder econômico e era, por isso, muito importante para o governo brasileiro. Assim, foi um importante antecedente da vinculação entre Venancio Flores e o Império.

Com relação à Argentina, Berro manteve a continuidade da política de neutralidade, percebendo a importância de não se envolver nos assuntos internos da nação vizinha. Tal questão não era simples, haja vista que o envolvimento oriental com as questões políticas argentinas remetia a períodos anteriores. Vale lembrar que Montevideú recebia os exilados do governo de Rosas, que era aliado do governo blanco de Oribe no

---

<sup>245</sup> Vários incidentes entre Willian Douglas Christie, representante do governo britânico na corte brasileira, e o governo imperial levaram à ruptura das relações diplomáticas por iniciativa do Brasil em 1863.

<sup>246</sup> A não renovação desse tratado, que teria duração de 10 anos, objetivava tributar o gado que passava livremente pela fronteira numa tentativa de proteger e priorizar a economia uruguaia, o que gerou grande mal-estar com os estancieiros que estavam no lado da fronteira brasileira.

<sup>247</sup> Os escravos estavam sob o título de colonos, ou seja, era uma escravidão disfarçada. Tal prática gerava uma competição que os estancieiros uruguaio caracterizavam como desleal, já que a contratação de mão de obra no campo era um problema crônico no país.

conturbado período da Guerra Grande. Após a queda de Rosas, as Províncias Argentinas Unidas organizaram um Estado distinto, separado da Província de Buenos Aires, o que mantinha vivo o conflito entre federais e unitários. Essa separação perdurou até 1861, quando Bartolomé Mitre derrotou as forças federais de José Justo Urquiza na chamada *Batalla de Pavón*, marco da consolidação nacional argentina. É importante ressaltar o apoio de Venancio Flores a Mitre nessa contenda. Amigos desde a década de 1850, quando Flores esteve exilado em Buenos Aires, essa relação se estenderia também para o conflito iminente, desta vez no Uruguai. Sobre essa questão, deve-se ter em conta que o apoio de Mitre a Flores estava relacionado ao temor que um governo uruguaio simpatizante aos federalistas pudesse desestabilizar a recente unidade nacional. Assim, as divisões partidárias dentro da Confederação se entrelaçavam com os conflitos existentes na Banda Oriental.

Essa perspectiva de neutralidade defendida por Berro, no entanto, encontraria alguns entraves. Mitre, historicamente aliado dos colorados, não temia a internacionalização dos partidos platinos na década de 1860, uma vez que compreendia que essa questão, em última instância, beneficiaria a nação mais forte: a Argentina. Apesar de sua oposição política a Rosas, havia uma identificação no que diz respeito a uma possível reconstrução do Vice-Reino. Para essa perspectiva expansionista, ainda que velada, seria melhor contar com um governo colorado no Uruguai.

Diante desse quadro, apresentava-se como principal alternativa para o equilíbrio de forças na região a busca de um novo aliado. Assim, em fevereiro de 1862, Prudencio Berro enviou Juan José de Herrera para uma missão junto ao governo paraguaio de Carlos Antonio López. Procurava-se, assim, estabelecer uma aliança de defesa mútua e melhorias nas relações comerciais e de navegação. Reali (2006, p. 12), relembra que o papel de Herrera nos anos prévios ao conflito foi alvo de muitas críticas no período posterior, uma vez que atribuíam a ele um papel relevante no desencadeamento da Guerra do Paraguai. Tal perspectiva considerava que os representantes do governo uruguaio haviam exagerado os riscos de uma intervenção armada dos poderosos vizinhos. Podemos notar, portanto, o aumento gradual das tensões entres os países da região. A proposta de uma aliança entre Uruguai e Paraguai incidia diretamente sobre os interesses de Brasil e Argentina. É importante lembrar mais uma vez que nesse momento a integridade territorial e o sentimento de aglutinação nacional ainda eram frágeis.

A política do presidente uruguaio buscava ainda implementar um liberalismo que priorizava o futuro comercial antes que o tradicional setor agropecuário, como a promulgação da lei de aduanas livre-cambista (1861), o estabelecimento do sistema métrico decimal e a criação do sistema monetário nacional, que entrou em vigência em 1863. Somados aos estraves que já citamos, a crise do governo seria agravada internamente pelo conflito com a Igreja Católica, que debilitava as forças que apoiavam o governo e dava certo caráter religioso à luta de Flores. Esse conflito com a Igreja foi perpassado por duas questões principais: a secularização dos cemitérios (1861), que até então eram controlados pela autoridade eclesiástica e a defesa dos direitos de patronato, herdados da Coroa Espanhola, que consistia em apresentar candidatos para as vagas eclesiásticas. Essa questão indicava o processo de secularização pelo qual passava a sociedade uruguaia e teve como resultado o desaparecimento do catolicismo maçom que se converteria numa postura racional, militante e anticlerical. (Barrán, 2007, pp. 88-90). O adensamento das relações internas e externas uruguaias abriam espaço para a intervenção de Flores, que veremos a seguir.

### **2.2.3 A revolução de Venancio Flores (1863-1865)**

A invasão de Venancio Flores no dia 19 de abril de 1863 indicava que as divisas partidárias, ao contrário do que pretendia o fusionismo, postulavam sua existência. Desencadeava-se, assim, mais um conflito interno em solo oriental. O Partido Colorado reivindicava sua volta ao poder, agregando à sua luta a defesa pelos direitos da Igreja, em um processo que também pontuava a tradição dos partidos políticos na história do Uruguai.

Como afirmamos acima, o apoio de Brasil e Argentina foi fundamental para a tomada de poder de Venancio Flores. Baratta (2015)<sup>248</sup> lembra que Bartolomé Mitre, enquanto celebrava a neutralidade uruguaia nos assuntos internos argentinos e afirmava não ter nenhum compromisso com os emigrados colorados, apoiava, com buques e provimentos, a invasão de Flores ao Uruguai. Essa situação recolocava o debate sobre a

---

<sup>248</sup> BARATTA, María Victoria. Miradas hacia el Oriente. Representaciones de Uruguay em Buenos Aires durante el inicio de la Guerra del Paraguay. In: *Diálogos* (Maringá. Online), v. 19, n.3, p. 1019-1020, set./dez. 2015. Disponível em: <http://periodicos.uem.br/ojs/index.php/Dialogos/article/view/33729>. Acesso em: 02 mar. 2017.

neutralidade de Brasil e Argentina nos assuntos da Banda Oriental, como também aponta a autora, citando o periódico mitrista *La Nación Argentina*:

Por lo demás ¿qué caso va a hacer el Gobierno del Brasil en materia de reclamaciones sobre violación de la neutralidad a los mismos que le acusan de prestar auxilio eficaz al general Flores? Pero la violación de neutralidad, aun cuando fuera evidente, no daría motivo a reclamo alguno por parte del Brasil. El tratado solo obliga a la República Argentina a respetar la independencia de la Banda Oriental. He aquí el secreto del pretendido propósito de anexión que la prensa oriental atribuye a la República Argentina. El lleva por objeto no solo levantar en nuestra contra, como lo hemos sido, el sentimiento nacional, sino hacer creer al Brasil que se trata de violar el artículo 3 del convenio de 1828.<sup>249</sup>

O fato é que tanto o Brasil, quanto a Argentina respaldaram a revolução de Flores. No caso brasileiro, como vimos, o apoio a essa intervenção esteve relacionado aos conflitos gerados pelas políticas de Berro com estancieiros brasileiros. A política imperial tratava de evitar possíveis conflitos que poderiam remeter ao passado recente da Revolução Farroupilha. Como bem aponta Wilma Peres Costa (1996) a grande questão é que os estancieiros geralmente se opunham a qualquer intervenção que, ao apoiar os governos legalmente eleitos, contrariava os interesses dos criadores de ambos os lados da fronteira. A autora acrescenta que a história da política interna do Império até a Guerra do Paraguai demonstra que quando o Rio de Janeiro e os chefes militares da fronteira estavam do mesmo lado, era possível afirmar os interesses brasileiros na região platina, mas quando essa lealdade era duvidosa e/ou ausente, tornavam-se aparentes as debilidades do governo brasileiro.

A questão dos territórios limítrofes entre os rios Apa e Blanco, o desejo de livre navegação pelo rio Paraguai, que manteria aberto seu principal acesso à Província de Mato Grosso, e a preocupação com o Rio Grande do Sul, “transmissor de conflitos”<sup>250</sup> da região platina para o Brasil, foram motivos para a preocupação com a proximidade entre Uruguai e Paraguai. Mas é importante afirmar que o conflito com o Paraguai não foi a causa da guerra, marcada pela apreensão do navio que transportava o Marquês de Olinda, presidente da província supracitada. Nesse sentido, coincidimos mais uma vez com a perspectiva de Wilma Peres Costa:

[...] O gesto não se referia, porém, a uma evolução interna do contencioso bilateral, mas a invasão do Uruguai pelo Brasil em 1864,

---

<sup>249</sup> *LA NACIÓN ARGENTINA*, 25 ago. 1863 apud Baratta, op. cit., 2015, p. 1020.

<sup>250</sup> Expressão de Wilma Peres Costa, *A espada de Dâmocles...*, op. cit.

dada a aliança do Paraguai com o governo blanco do presidente Aguirre. A Guerra do Paraguai se relaciona, portanto, com o cenário platino em seu conjunto e teve, mais uma vez como epicentro, a política brasileira no Uruguai. Até a invasão do Brasil pelas tropas de López, o Império sempre se relacionou com o Paraguai como um cenário secundário. O cenário principal permanecia sendo o Uruguai.<sup>251</sup>

A adesão dos estancieiros brasileiros à ação de Flores adensava as relações entre o Império e o governo uruguaio, haja vista que as reclamações brasileiras perdiam força diante das acusações de colaboração entre estes e os colorados de Flores. Sob essa tensão, o Império decidiu enviar a Missão Saraiva, já durante o governo de Anastasio Aguirre,<sup>252</sup> que tinha como objetivo solucionar essa questão das reclamações de forma pacífica, embora acompanhada de uma força militar. O impasse dessa missão tratava justamente da impossibilidade de conciliação entre as reivindicações brasileiras e o impulso de fazer retaliações “necessárias” sem se envolver nos conflitos internos uruguaios, uma vez que envolucrava também brasileiros e uruguaios partidários de Flores.

Como resultado prático, a Missão Saraiva representou a desestabilização da política externa do Império que tinha como prerrogativa desde 1851 a sustentação dos governos legais no Uruguai. Prerrogativa que fracassava, uma vez que não impedia a atuação dos caudilhos e nem preservava os governos. A ampliação dessa rede de intrigas aproximava cada vez mais Uruguai e Paraguai, que foi convidado a mediar as negociações entre Aguirre e Saraiva. O Império, no entanto, buscava essa mediação através da Argentina e da Inglaterra, aumentando ainda mais as tensões entre os países do Cone Sul. Sob esse contexto, Saraiva apresentou no dia 4 de agosto de 1864 um *ultimatum*, em que se afirmava a “proteção” com exército e esquadras aos brasileiros residentes no Uruguai. No dia 30 de agosto Berges, ministro das Relações Exteriores paraguaio, enviou ao Brasil uma nota ameaçadora na qual estabelecia uma conexão direta entre a independência do Uruguai e a segurança nacional do Paraguai.

O governo no Paraguai deplora profundamente que o de V. Excia. haja julgado oportuno afastar-se nesta ocasião da política de moderação, em que deveria confiar agora mais do que nunca [...]. Não pode, porém, ver com indiferença, e menos consentir que em execução da alternativa do ultimatum imperial, as forças brasileiras, quer navais, quer terrestres, ocupem parte do território da República Oriental do Uruguai, nem temporária, nem permanentemente. S. Excia. como representante de S.M. o Imperador do Brasil, que o governo da República do Paraguai considerará qualquer ocupação de território oriental por forças

---

<sup>251</sup> Ibid., p. 120.

<sup>252</sup> Presidente do Senado que assumiu o poder depois do término do mandato constitucional de Berro no dia 1º de março de 1864.

imperiais, pelos motivos consignados no ultimatum de 4 do corrente [...] como atentatória do equilíbrio dos Estados do Prata, que interessa à República do Paraguai como garantia de segurança, paz e prosperidade e que protesta da maneira mais solene contra tal ato, desordenando-se desde já de toda a responsabilidade pelas consequências da presente declaração.<sup>253</sup>

Após o rechaço de Aguirre, uma frota comandada pelo Almirante Tamandaré começou a auxiliar Venancio Flores, o que culminou com o sítio a Paysandú no dia 3 de dezembro de 1864. *La defensa de Paysandú* foi, como afirmamos no capítulo anterior, de extrema importância para o desencadeamento do conflito da Tríplice Aliança e foi convertida numa espécie epopeia heroica, reivindicada pelo Partido Blanco.

Esse evento consolidava a colaboração entre o Império e os partidários de Venancio Flores. Houve a indenização dos proprietários brasileiros e a criação de uma comissão mista, que dava a estes um estatuto de extraterritorialidade. As maiores consequências, no entanto, são bem conhecidas: a intervenção de Solano López em aliança com os blancos e, posteriormente, a já mencionada invasão da Província de Mato Grosso. A Guerra da Tríplice Aliança contra o Paraguai tinha, assim, o seu início decretado. Ao apresentarmos esse retrospecto crítico, não procuramos reconstruir os acontecimentos de maneira minuciosa, mas explicá-los, ainda que de forma bastante resumida<sup>254</sup>. Tal explicação faz-se necessária porque as representações criadas por Juan Manuel Blanes e Pedro Américo correspondiam a determinadas visões sobre o processo de desenvolvimento da contenda e suas consequências para a consolidação do Estados nacionais da região, num momento em que a História ainda não estava consolidada como disciplina. Assim, podemos inferir que essas imagens produziam sentido, constituindo parte da narrativa que seria institucionalizada posteriormente. Essa é a questão que trataremos a seguir.

---

<sup>253</sup> Nota enviada ao Brasil pelo ministro de Relações Exteriores do Paraguai, José Berges apud COSTA, Wilma Peres, *A espada de Dâmocles...*, op. cit., pp. 126-127.

<sup>254</sup> É importante ressaltar que não há um consenso historiográfico no que diz respeito ao governo de Bernardo Prudencio Berro. José Rilla (2015) destaca que a historiografia, ao abordar o tema da modernização, colocou Berro nas etapas prévias àquele processo transformador, cujo alcance fora global. Segundo o historiador, ainda que com ressalvas, essa cronologia é correta, porém estabelece uma segmentação histórica estrita que, ao englobar a Berro como um pré-moderno, acaba validando uma interpretação empobrecida, presa à dicotomia civilização/ barbárie. Sobre o tema ver trabalhos: RILLA, José Berro Gobernante. In: ANTÓN, Romeo Pérez. Coord. *Berro, la obra de um estadista*. Montevideo: Ediciones de la Plata, 2015; BARRÁN, José Pedro e NAHUM, Benjamin, *História rural del Uruguay...*, op. cit.; AZÚA, Carlos Real de. Bernardo Berro, el puritano en la tormenta. *Cuadernos de MARCHA*, Montevideo, n. 5, setiembre 1967; PIVEL DEVOTO, Juan E. "Prólogo". Bernardo Prudencio Berro. *Escritos selectos*. Colección Clasicos Uruguayos, Volumen 111, Montevideo, 1966.



## 2.3 Imagens em guerra

Ao representar as diversas fases da guerra, as imagens encerravam uma inquietação: como cada país buscou representar-se a si mesmo na e para além da contenda? A leitura das imagens, tomando a expressão de Louis Marin (2000), explicita as fronteiras entre o visível e o legível, suas superposições e imbricações. Como já comentamos anteriormente, a diversidade iconográfica produzida sobre a Guerra do Paraguai apresenta uma estrutura de significância colocando questões que relacionam de modo holístico a produção, recepção e difusão das imagens. Essa relação é ponto fundamental para compreender o porquê das escolhas dos pintores por determinada temática, o modo como escolheram representá-la e suas expectativas no que concerne à compreensão da mensagem proposta.

Como já afirmamos, ambos os pintores, cada um com suas particularidades, reivindicavam a condição de historiadores visuais, ainda que não subordinassem a criatividade do artista ao relato histórico. Por isso, entrando no terreno da sensibilidade da época, é possível avaliar essa produção imagética imersa nos questionamentos sobre as causas e a própria validade do conflito, evidenciando suas fissuras e contradições para produzir a identidade nacional.

### 2.3.1 A “invasão” das imagens

Somada às inovações com relação à eficácia dos armamentos e com os meios de comunicação e transporte, os conflitos armados da segunda metade do século XIX contaram também com uma importante inovação: a fotografia. A Guerra da Tríplice Aliança marcou o início das reportagens de guerra na América do Sul, ainda que a empresa fotográfica Bate & Ca., já atuasse desde o conflito de Paysandú, como mencionamos anteriormente. Antes disso, contudo, os registros das guerras da Crimeia (1855) e da Secessão (1861-1865) já inauguravam a possibilidade de novas miradas: a guerra parecia estar ao alcance mesmo de quem estava longe do *front*.

Susan Sontag recorda, no entanto, que nas primeiras guerras importantes registradas por fotógrafos, como a Guerra da Crimeia, a Guerra Civil Americana e a Primeira Guerra Mundial, o combate propriamente dito “esteve fora do alcance das

câmeras”.<sup>255</sup> A autora pontua ainda que, de todos os modos, é importante ter em conta que a fotografia de guerra começou com a missão de justificar o sacrifício dos soldados. Essa foi a perspectiva, inaugurada por Roger Fenton, enviado como fotógrafo “oficial” para a Crimeia pelo governo britânico, em 1855, para rebater os relatos alarmantes sobre a situação dos soldados de uma guerra cada vez mais impopular. Instruído a não fotografar mortos, mutilados e enfermos, suas fotos, praticamente todas posadas, buscaram passar uma impressão positiva da guerra. Exceção à regra foi a imagem *Vale da Sombra da Morte*, cujo título evoca a emboscada em que foram atacados 600 soldados britânicos.

**Figura 1 – Roger Fenton. *Lietenant Colonel Halliwell being poured a drink at an army camp in Russia, during the Crimean War, 1855. Fotografia.***



Fonte: Disponível em: <https://www.pinterest.com/pin/265642077999505186/>

**Figura 2 - Roger Fenton. *Valley of the Shadow of Death*. 1855. Fotografia.**



Fonte: Disponível em: <https://br.pinterest.com/pin/284008320220533036/>

<sup>255</sup> SONTAG, Susan. Diante da dor dos outros. São Paulo: Cia. das Letras, 2003, p. 12.

A Guerra Civil Americana marcaria a primeira tentativa de documentar um conflito bélico em grande escala. Uma empresa do norte, liderada por Mathew Brady, mostrava acampamentos, cidades em estado de guerra, mas também soldados mortos da União e da Confederação, ou seja, a devastação brutal da guerra. É atribuída a Brady a frase “a câmera é o olho da história”, que reivindicava a ideia de que a fotografia era a realidade, daí o consentimento para que se mostrassem fatos brutalmente desagradáveis. Cabe lembrar, contudo, que a perspectiva de uma “moral útil” tornava compreensível o ato de “compor” a cena da foto. Por isso é compreensível que essas fotos clássicas tenham sido posadas (no caso de modelos vivos) ou adulteradas para melhor atender a esse caráter didático.

**Figura 3 – Mathew Brady. *Depois da batalha de Gettysburg*. 1863. Fotografia.**



Fonte: Disponível em: <https://www.pinterest.com/pin/405394403929085847/>

Essa ideia de “composição” também estava presente nas fotos da mencionada Bate & Ca. tanto no conflito de Paysandú, quanto na Guerra do Paraguai. Interessante, como aponta Mauricio Bruno, notar que a grande circulação de litografias nos anos da Guerra Grande já indicava o possível potencial para as fotografias.<sup>256</sup> Quando do bombardeio de Paysandú pelas forças do general Flores, alguns periódicos manifestaram a preocupação de que o conflito fosse registrado por imagens, caso, por exemplo do *El Mercantil Español*, do dia 24 de dezembro de 1864, que dizia: “éxito que tendría el fotógrafo que tomara la vista de Paysandú bombardeado”. A expedição enviada pela Bate & Ca. chega no dia 9 de janeiro de 1865 e, logo após os registros, já se encontravam fotos comercializadas com o intuito de mostrar os estragos causados pela guerra. As fotos

---

<sup>256</sup> BRUNO, Mauricio. Aficionados a la fotografía. La extensión del amateurismo y los primeros años de la fotografía artística. 1860-1917. In: *Fotografía en Uruguay*. Historia y Usos Sociales. 1840-1930. Centro de Fotografía (Intendencia de Montevideo). Magdalena Broquetas (coord.), Clara von Sanden, Mauricio Bruno, Isabel Wschebor. Montevideo: Empresa Grafica Mosca, 2011, pp. 72-74.

foram publicadas também pela revista parisiense *Le Monde Illustré* por meio de litografias. O autor ressalta também que a revista fez algumas intervenções nas imagens. Nos originais da empresa referida, nota-se a presença de algumas pessoas posando em meio às ruínas, já nas imagens da revista são acrescentadas pessoas passeando e observando a destruição para dar uma impressão mais dinâmica do evento.

**Figura 4 – Provalmente fotografia de Bate & Ca., *La iglesia de Paysandú*, 1864.**



Fonte: Disponível em: <http://www.elpais.com.uy/informacion/paysandu-camino-que-llevo-guerra.html>

**Figura 5 – Provalmente fotografia de Bate & Ca., 1864. *El Ancla de Oro*, Paysandú (Também aparece como *Ancla Dorada* em outras referências).**



Fonte: <http://www.histarmar.com.ar/ArchivoFotosGral/ArchivoDEHN/PaysanduTripleAlianza/AncladeOrox10.jpg>

A Guerra do Paraguai representou a continuidade do estilo de trabalho fotográfico iniciado em Paysandú. Com o apoio do governo uruguaio, a empresa Bate & Ca. trasladou-se, no dia 5 de maio de 1866, para a zona de operação das forças aliadas. As

fotos produzidas<sup>257</sup> sobre a Guerra do Paraguai procuravam dar a conhecer o cotidiano, a geografia do lugar e os sujeitos da guerra, ou seja, também glorificavam/justificavam a contenda. As fotos ajudavam, portanto, na elaboração de uma narrativa coerente e tal narrativa distinguia claramente os heróis dos inimigos. Se por um lado essas fotografias representavam uma perspectiva “objetiva” da guerra, por outro, devido ao seu caráter didático, também eram produto de determinadas visões.

**Figura 6 – Bate & Ca. *El Mangrullo*. 1866. Fotografia. Também vemos a barraca que servia de habitação e laboratório para os fotógrafos da guerra.**



Fonte: <http://bibliotecadigital.bibna.gub.uy:8080/jspui/handle/123456789/19798>.

**Figura 7 – Bate & Ca. *Gen. [sic] Mitre y su Estado Mayor la Guerra contra el Paraguay*. 1866. Fotografia.**



Fonte: <http://bibliotecadigital.bibna.gub.uy:8080/jspui/handle/123456789/19852>

<sup>257</sup> A Guerra do Paraguai coincidiu com o apogeu das fotos em formato *carte-de-visite*. A maior parte da documentação fotográfica sobre a contenda é composta por milhares de fotos nesse formato de militares, feitas entre 1864 e 1870. A maioria são retratos de oficiais, enquanto os soldados são minoria. Essas fotos compõem os álbuns que formam as melhores coleções sobre a Guerra do Paraguai. (TORAL, 2001, p. 82)

Serão muitos os pontos de encontro entre a fotografia e a pintura, um deles deve-se ao fato de que muitas dessas pinturas passaram a ser reproduzidas, tornando-as mais acessíveis, o que configurava também maior possibilidade de lucro para os artistas. Blanes, por exemplo, em petição datada do dia 16 de maio de 1865, tenta assegurar o direito de propriedade para a reprodução do quadro *Ataque general a Paysandú* (já mencionado no primeiro capítulo), cedido a Venancio Flores.<sup>258</sup> Mas a relação entre ambas vai além dessas reproduções, evidentemente. A importância das fotos para a composição dos quadros do pintor pode ser atestada também por esse trecho da carta enviada a seu irmão Maurício, no dia 22 de janeiro de 1865: “*Necesito retratos fotográficos de los personajes de Paisandú, mándame si los encuentras. Ve si puedes encontrarme algunos de esos episodios [...]*”. Posteriormente, em outra carta, reclama ao irmão: “*¿Qué haces? ¿Me mandas alguno (retrato) o no? Mira que pasa la época propicia para hacer dinero á costa de los muertos*”.<sup>259</sup>

No caso de Pedro Américo também é bastante difundido o fato de que o pintor junto com relatos e descrições, considerava as fotografias para a confecção de suas obras. Em carta ao mordomo do Príncipe Conde d’Eu, José Maria Jacintho Rabello para obter informações para o quadro *A Batalha do Campo Grande* (1871), Américo buscava informações precisas:

Amigo Sr. Dr.

O momento que escolhi para representar em um grande quadro é aquelle em que V. A. o Senhor Conde D’Eu prende o seu ajudante de ordens Capitão Almeida Castro na batalha de Caragatay (Campo Grande), de que deram resumida descripção os diários de 15 e 16 de Setembro dessa Côrte. Como de ordinario tais descripções são por demais vagas para um pintor, desejará saber de fonte melhor certas circunstâncias indispensáveis para executar o meu painel. Além das circunstâncias aqui indicadas, desejaria possuir retratos fotografados dos três ou quatro principais senhores do estado-maior de Sua Alteza o Conde d’Eu com seus respectivos uniformes bem como alguma recordação do episódio de que trato, inscripta por pessoas competentes[...].<sup>260</sup>

---

<sup>258</sup> A petição foi negada devido a uma série de motivos, dentre os quais destacamos que o quadro presenteado ao Almirante Tamandaré estava fora do território nacional, não sendo estranho que fosse reproduzido fotograficamente. SALTERAIN Y HERRERA, E. de. *Blanes: el hombre...*, op. cit., pp. 99-100.

<sup>259</sup> Trechos das cartas de Blanes ao irmão Maurício, sem data. *Ibid.*, p. 101.

<sup>260</sup> Carta ao Sr. Dr. Rabello datada do dia 8 de novembro de 1869 sobre detalhes da Batalha de Caragatay (Campo Grande, também conhecida como Nhu-Guaçu). Arquivo do Museu Imperial. POB: Pasta M.149/Doc. 7193.

O historiador Vladimir Machado<sup>261</sup> (2007) enfatiza que o pintor também compreendia a importância da fotografia para maior circulação e visibilidade de suas obras. Em correspondência com o Barão de Rio Branco sobre a Grande Enciclopédia Francesa, o pintor lamenta não ter nenhuma reprodução da tela do retrato do Imperador para contribuir com o projeto.<sup>262</sup>

Ainda que os pintores frequentemente utilizassem as fotografias para produzir o chamado “efeito de verdade”, é importante ressaltar que essa relação entre arte e fotografia era permeada por algumas ambiguidades. Assim, é fundamental considerá-las para compreender algumas escolhas e procedimentos de Blanes e Américo para abordar os temas escolhidos. Para fazer essa discussão, é necessário voltar o olhar para as transformações que ocorriam na Europa naquele contexto.

Nesse sentido, deve-se ter em conta que a fotografia estava acoplada à disseminação da litografia<sup>263</sup> que, antes de se alastrar por completo na Europa, chegava ao Brasil, provavelmente por volta de 1817, trazida pelo artista francês Arnaud Julien Pallière.<sup>264</sup> Como já afirmamos, a litografia ampliou a circulação e, conseqüentemente popularizou o acesso às imagens. Contudo, Chiarelli lembra que no caso brasileiro, por exemplo, essa disseminação não alterava o *status* da arte erudita, uma vez que, embora um pintor pudesse trabalhar como litógrafo, este último jamais teria o mesmo reconhecimento artístico.<sup>265</sup> Outro ponto importante abordado pelo autor é que, com relação à fotografia, a questão se colocaria de outra forma, uma vez que depois de

---

<sup>261</sup> Discordamos em alguns aspectos das interpretações de Vladimir Machado no que concerne à obra de Pedro Américo, contudo, reiteramos a importância de seus estudos para a abordagem da fotografia nas obras do pintor.

<sup>262</sup> MACHADO, Vladimir. 1871: a fotografia na Batalha de Campo Grande de Pedro Américo. In: *Revista 19&20*, Rio de Janeiro, v. II, n. 3, jul. 2007. Disponível em: [http://www.dezenovevinte.net/obras/pa\\_foto.htm#\\_edn27](http://www.dezenovevinte.net/obras/pa_foto.htm#_edn27). Acesso em: 22 maio 2011.

<sup>263</sup> No final do século XVIII surgiu na Europa uma nova técnica de estampa, a “polyautographia” ou “impressão química”: a litografia. Essa técnica de reprodução somou-se a outras que já existiam nesse momento como o gravado em pranchas metálicas e a xilografia (gravado em madeira). Foi, portanto, uma técnica a mais utilizada pela imprensa europeia naquele contexto, mas também passou a ser vista como um meio de expressão artística, em que diversos desenhistas e pintores passaram a trabalhar. Assim, a litografia compreendida como expressão artística, mas também utilitária, passou a ser um importante veículo publicitário para propagação ideológica e transmissão de conhecimento. (BERETTA, 2014, pp. 11-12).

<sup>264</sup> CHIARELLI, Tadeu. História da arte / história da fotografia no Brasil - século XIX: algumas considerações. In: *ARS*, São Paulo, vol. 3, no. 6, 2005. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1678-53202005000200006#top](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1678-53202005000200006#top). Acesso em: 06 mar. 2017.

<sup>265</sup> *Ibid.*, p. 82.

oficialmente inventada em 1839 na França, praticamente já se instituiu debate sobre o seu caráter artístico.<sup>266</sup>

A fotografia chega ao Brasil no contexto do “golpe da maioria” do imperador Pedro II, coincidindo com o projeto da Academia Imperial de Belas Artes de conformar um padrão artístico nacional com os olhos voltados para a Europa, evidentemente. Daí a complexidade em conciliar a posição de guardião da consagrada arte clássica europeia com as novas correntes como o realismo e o naturalismo, além, é claro, da novidade da fotografia. Devido a essa questão, a política adotada pela AIBA, sob a gestão de Porto Alegre, levaria em conta o respeito à hierarquia de gêneros e aos grandes mestres, mas permitiria a inserção de outras correntes estéticas.

O projeto da AIBA era também perpassado pela questão da situação da arte e dos artistas no Brasil. Afirmarções que pautavam o relativo desenvolvimento das artes apesar da “indiferença do público” e poucos investimentos do governo davam o tom dessa discussão. As preocupações com a popularização do ensino da arte e sua divulgação para um público maior, bem como a relação arte/técnica/indústria foram temas de recorrentes debates.<sup>267</sup> A litografia, a fotografia e a tipografia eram pensadas dentro desse universo.

Ainda pouco debatida atualmente, a absorção da fotografia pela pintura brasileira pode ser delineada a partir de algumas questões colocadas pelos pintores do período.

---

<sup>266</sup> Esse tema, evidentemente, suscitou debates acalorados entre os artistas da época. Foi bastante disseminada a prática de fotografar as próprias obras com objetivos de venda e/ou divulgação. Apesar das duras críticas, como por exemplo o texto de Baudelaire sobre o *Salon* de 1859, a novidade também era recebida com grande entusiasmo, caso do pintor Eugène Delacroix, que foi sócio fundador da Primeira Sociedade de Fotografia da França. Sobre a fotografia, afirmava Baudelaire que: “Como a indústria fotográfica era o refúgio de todos os pintores fracassados, sem talento ou demasiado preguiçosos para concluir seus esboços, essa mania coletiva possuía não só o caráter de cegueira e imbecilidade, mas assumia também o gosto de uma vingança. [...] Estou convencido de que os progressos mal aplicados da fotografia contribuíram bastante, como aliás todo progresso puramente material, para o empobrecimento do gênio artístico francês, já tão raro.” BAUDELAIRE, Charles. Salão de 1859. Anexo do texto de ENTLER, Ronaldo. Retrato de uma face velada: Baudelaire e a fotografia. In: *FACOM*, n° 17, 1° semestre de 2007. Evidentemente, é necessário compreender que essa crítica, como aponta Ronaldo Entler (2007), está associada às preocupações do escritor com a simplificação do realismo e do naturalismo, o que acarretaria um culto a “banalidade do real”. A relação de Baudelaire com a fotografia, no entanto, foi ambígua ao longo de sua biografia, já que em alguns momentos reconheceu que alguns fotógrafos estavam acima da “mediocridade” apontada em suas críticas.

<sup>267</sup> Paralela à discussão que se instaurava na Academia Imperial de Belas Artes, foi criada em 1856 a Sociedade Propagadora das Belas Artes, para que ligada ao Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro, criado no mesmo ano e inaugurado em 1857, pudesse fornecer as bases para essa educação de caráter profissionalizante. Por falta de recursos e pela situação precária da indústria nacional, esse projeto não prosperou. Ainda mais porque, de certa forma, acabava por competir com a Academia Imperial de Belas Artes, que também, como já enfatizamos, estava voltada também para essa questão.



Sobre esse tema, Chiarelli destaca um texto<sup>268</sup> escrito pelo pintor Victor Meirelles para a II Exposição Nacional, ocorrida no Rio de Janeiro, em 1866. Nele, o pintor coloca a fotografia como um instrumento auxiliar da ciência e das artes. E, embora reconhecesse sua expressão autônoma, não a situava no mesmo patamar da pintura, posicionando-se muito criticamente com relação à foto-pintura, como vemos a seguir:

[...] se algum merecimento pode ter é certamente devido ao pintor, e não ao fotógrafo; porque todo o trabalho deste fica encoberto pela nova tinta do pincel do artista, e tanto é verdade que os retratos tratados por este modo só têm merecimento quando são retocados por um pincel hábil e inteligente, que compreende a necessidade de corrigir os defeitos sempre mais aparentes nas provas amplificadas, que ninguém deixará de reconhecer que um retrato detido pela fotografia, mesmo em ponto pequeno, pode ainda ser muito defeituoso no que toca às proporções [...].<sup>269</sup>

Com esse texto percebe-se que se por um lado essas imagens eram reconhecidas e processadas, por outro havia a necessidade de resguardar o *status* superior da pintura.<sup>270</sup> Também Pedro Américo, em seu conjunto de cartas (*Cartas de um Plebeu*), publicadas pelo *Correio Mercantil* entre maio e junho de 1865, procurou versar sobre várias questões com respeito às dificuldades para o estabelecimento da arte nacional, incluindo a fotografia nesse debate:

[...]A estas causas poder-se-ia ligar ainda outras, como por exemplo a terrível invasão da industria fotográfica nos paizes novos, como o nosso, porque não só tem o inconveniente a dar a quem não estiver preparado para taes assumptos da grande arte de Rubens e Corregio,<sup>271</sup> mas corrompe o gosto público pela substituição mecânica de figuras individuais aos quadros invenção [...].<sup>272</sup>

Esses dois excertos revelam que a utilização da fotografia envolvia uma ampla reflexão. Essa questão também foi sensível para Blanes. Ainda que o pintor não tenha deixado, pelo que indicam as fontes analisadas, reflexões específicas sobre a fotografia,

---

<sup>268</sup> Chiarelli destaca que esse texto talvez seja o primeiro do Brasil (quicá de língua portuguesa) a tratar sobre as relações entre fotografia e pintura. Ver: CHIARELLI, Tadeu, op. cit., p. 84.

<sup>269</sup> MEIRELLES, Victor. Relatório da Segunda Exposição Nacional de 1866, apud CHIARELLI, Tadeu, op. cit., pp. 84-85.

<sup>270</sup> Sobre esse tema ver FERREIRA, Félix. *Belas artes: estudos e apreciações*. Introdução e notas Tadeu Chiarelli. 2 ed. Porto Alegre: Zouk, 2012. Seu livro marca o início das reflexões de forma sistemática sobre a arte, vinculando essa questão ao próprio desenvolvimento do Brasil por meio da ideia de uma “arte aplicada”.

<sup>271</sup> É como era conhecido o pintor da Renascença italiana, Antônio Allegri.

<sup>272</sup> AMÉRICO, Pedro. *Cartas de um plebeu aos Sr. Deputados*. Quarta carta. *Correio Mercantil*. Rio de Janeiro, 13 de junho de 1865. Arquivo da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

é possível fazer algumas conjecturas. Além da já mencionada necessidade de fidelidade ao “real” para a composição das pinturas, o estudo de Valentín Ferdinand (1989, pp. 120-121) levanta outra questão. Analisando o conjunto de 13 fotos utilizadas por Blanes para o quadro *La Revista de 1885* (1885-86), provavelmente feitas pela empresa Bate & Ca., nota-se que os modelos foram colocados nas direções que teriam no quadro. Ou seja, o pintor havia confeccionado um croqui a partir do qual deveria estruturar a cena, assim, pôde fazer com que os modelos estivessem nas posições adequadas. Nesse sentido, conclui-se que por ser a imagem-objeto representada por fotos, Blanes compreende que elas oferecem uma solução a diversos aspectos para a execução de uma pintura. Dessa forma, a fotografia possui ainda outra função: sua utilização específica como modelo.

**Figura 8 – Juan Manuel Blanes. *La Revista de 1885*. 400 cm x 600. Sem data e sem assinatura, provavelmente 1885/86**



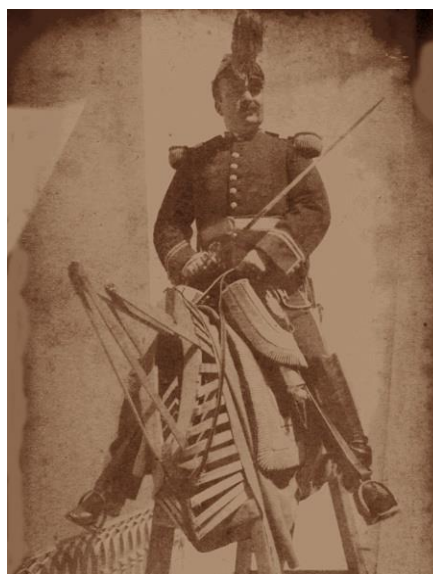
**Fonte: <http://blanes.montevideo.gub.uy/coleccion/juan-manuel-blanes/el-tema-historico>. Acesso em: 06 mar. 2017.**

**Figura 9 – Fotografia Colección Museo Blanes**



**Fonte: Reprodução cedida por Gabriel Peluffo Linari**

**Figura 10 – Fotografia Colección Museo Blanes**



**Fonte: Reprodução cedida por Gabriel Peluffo Linari**

Se no meio artístico brasileiro a fotografia integrou fortemente a discussão sobre o que seriam os “desígnios da arte”, a produção do “belo ideal”, bem como as diferenças entre olhar do artista e da câmera, para o pintor uruguaio a questão parece não ter tido a mesma importância. Como lembrou Valentín Ferdinand (1989, pp. 125-126), se houve uma negação do seu *status* artístico por nomes como Juan Bautista Alberdi, Domingo F. Sarmiento e Nicolas Avellaneda, a fotografia na região do Prata parece não ter encontrado forte oposição.<sup>273</sup> Mesmo vista como objeto ainda incerto no horizonte das artes e por isso muitas vezes antagônico, como no caso brasileiro, a fotografia foi amplamente utilizada.

Mas, de todos os modos, para Blanes e Pedro Américo sua utilização foi entendida como um implemento tecnológico, daí a confiança em suas possibilidades, seja como aporte documental, seja como modelo. Além disso, vale lembrar que a fotografia teria o mesmo poder (*status*) do relato para a composição das pinturas de história. Porém, ambos sabiam que a pintura deveria oferecer algo distinto e essa imbricação entre arte e

---

<sup>273</sup> O historiador Mauricio Bruno (2011, pp. 98-99) pontua que desde seu início a fotografia era praticada por aficionados. Estes, no Uruguai, foram alguns membros da intelectualidade rio-platense que assistiram às primeiras exposições de daguerreótipo em 1840. Com o olhar voltado para a Europa, a elite montevideana passava a importar uma perspectiva que buscava dar à fotografia um tratamento artístico, estabelecendo aproximações com a pintura, o que acaba por estabelecer novos critérios para o que seria uma fotografia artística. Em 1884 começou a funcionar em Montevideu a Sociedad Fotográfica de Aficionados e, em 1901, foi criado o Foto Club de Montevideo, responsáveis por impulsionar a fotografia artística no país.

fotografia, entre o suposto “real” e sua idealização marcaria a produção dos pintores para a representação do teatro da guerra.

### 2.3.2 Pintores em ação no Brasil

Com a guerra em andamento, o governo brasileiro precisaria criar representações concomitantes aos acontecimentos. Não se tratava mais somente de estabelecer mitos de origem que justificassem um “império nos trópicos”. Se no início da contenda as imagens eram marcadas por um tom comemorativo, de uma guerra cuja duração era imaginada como algo curto, posteriormente, o problema seria trazer mensagens capazes de enfrentar as críticas, cada vez maiores.

Ao avaliarmos essa produção, percebe-se uma mudança na própria imagem pública do Imperador. É importante relembrar que para Pedro II a exaltação da nação estava intrinsecamente relacionada a sua própria imagem. Daí sua participação tão ativa como mecenas das ciências e das artes, como já comentamos no primeiro capítulo. Nesse contexto, as festas internacionais, as chamadas “exposições universais”, foram muito importantes para apresentar e afirmar as identidades nacionais pautadas pelas ideias de centro/periferia, civilização/barbárie. Ou seja, era o momento para a exportação da imagem nacional que estava sendo construída internamente, oportunidade que seria bastante utilizada pelo império brasileiro.<sup>274</sup> Como enfatizou Schuster, “No século XIX, nenhum outro país latino-americano foi mais fortemente representado nas exposições universais do que o Brasil”.<sup>275</sup> Sair bem nessas exposições era, portanto, sinônimo de prestígio entre as demais nações.

Cabe ressaltar que, embora seja frequente a afirmação de que quase não houve participação dos países latino-americanos, ainda que o Brasil tenha participado com mais regularidade, a documentação das exposições mostra uma realidade um pouco diferente. É o que aponta Alda Heizer (2010),<sup>276</sup> evidenciando os quadros de premiação desses eventos nos quais aparecem a Venezuela, por exemplo, que se apresentou em Viena

---

<sup>274</sup> O império brasileiro participou das mais importantes exposições na Europa e nos Estados Unidos entre 1862 e 1889.

<sup>275</sup> SCHUSTER, Sven. A visão dos vencedores: o Brasil e a glorificação da Guerra do Paraguai nas exposições universais do século XIX. *Revista Iberoamericana*, XVII, 64, 2017, p. 148.

<sup>276</sup> HEIZER, Alda. Considerações sobre a participação da América Latina nas Grandes Exposições da segunda metade do século XIX. In: *Revista da ANPHLAC*, 2010. Disponível em: <http://revistas.fflch.usp.br/anphlac/article/viewFile/1396/1267>. Acesso em: 07 ago. 2017.

(1873) – e o Chile (1875), em Filadélfia (1876), Paris (1889) e Chicago (1893). Nos relatórios da exposição de Paris de 1878, é possível reconhecer algumas produções em destaque como materiais didáticos do Uruguai e uma tabela sobre a educação em escolas públicas e privadas na qual se destacavam diversas províncias argentinas. De todos os modos, as participações mais expressivas dos demais países ocorrerão somente a partir de 1889. Essa pouca atividade nas exposições universais não indicava, contudo, que esses países estivessem alheios a essa ideia. Prova disso foram as feiras organizadas, como a exposição de Buenos Aires em 1880, para citar um exemplo.

A década de 1860 foi, especialmente antes da Guerra do Paraguai, marcada pelo recrudescimento dos debates sobre a abolição da escravidão, questão que não passaria despercebida no seio das exposições. Desde a exposição de Londres, em 1862, a ideia era apresentar um país apto ao progresso e à civilização, portanto, esses eventos eram a tradução simbólica dessa perspectiva. A escolha dos objetos a serem representados reflete tal questão e evidenciava o problema da incorporação de índios e negros, com o agravante da escravidão, nesse discurso. Schuster ainda recorda que mesmo com esforço de apresentar essas características de forma discreta (já que não era possível apagá-las), era cobrada por parte dos organizadores a apresentação de peças de vestuário de indígenas, gaúchos do sul do Império, sertanejos e etc.<sup>277</sup> Uma das soluções para esse problema resultou na apresentação idealizada dos indígenas, por exemplo, bem com sua classificação entre “índios bons”, aqueles que podiam ser enquadrados na categoria de “mito de origem”, e “índios maus”, que deveriam ser “civilizados”. No livro da exposição de 1862, a apresentação do Brasil mostrava a relevância desse tema para o Império: “Tornar o Império conhecido e devidamente apreciado por seus espécimes e produtos, dar uma ideia posto que fraca de nossa atividade e civilização fazendo desvanecer prejuízos que hoje se levantam contra nós. As exposições são congressos do povo, que preparam a paz do mundo. [...]”.<sup>278</sup> Por isso o papel estratégico da participação brasileira nessas exposições.

Com o início da guerra, a imagem do imperador “sábio dos trópicos” desloca-se para a de um “rei guerreiro”, o “voluntário número 1”, e com isso aparece o tom cada vez mais ufanista marcando essas representações. Posteriormente, as decisões pessoais do monarca determinariam seu desenvolvimento. Basta lembrar que nos dois anos finais

---

<sup>277</sup> SCHUSTER, Sven. A visão dos vencedores..., op. cit., p. 148.

<sup>278</sup> Referência ao Brasil no livro da exposição de Londres (2/12/1862) apud SCHWARCZ, 2014, p. 394.

partiu do próprio Pedro II a decisão de só dar por encerrado o conflito depois da captura de Solano López. Com o Tratado Secreto da Tríplice Aliança já assinado desde 1º de maio de 1865, o imperador parte rumo a Uruguai para encontrar-se pessoalmente com os presidentes aliados, fato inédito, até mesmo porque o imperador brasileiro não mantinha contatos pessoais com governantes latino-americanos até aquele momento. No entanto, a rendição não marcou o fim da contenda, e esse fato impulsionaria a composição de mais imagens, que ao salientar o heroísmo das tropas brasileiras, também buscavam garantir o apoio a um conflito que estava ainda longe do fim.

**Figura 11 – *Guerre contre le Paraguay: L'Empereur Du Brasil et ses deux gendres.* Ilustração.**



Fonte: *Illustration*. Paris, 18 nov. 1865. Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

**Figura 12 – *D. Pedro, o primeiro dos heróis.* Desenho de H. Fleiuss**



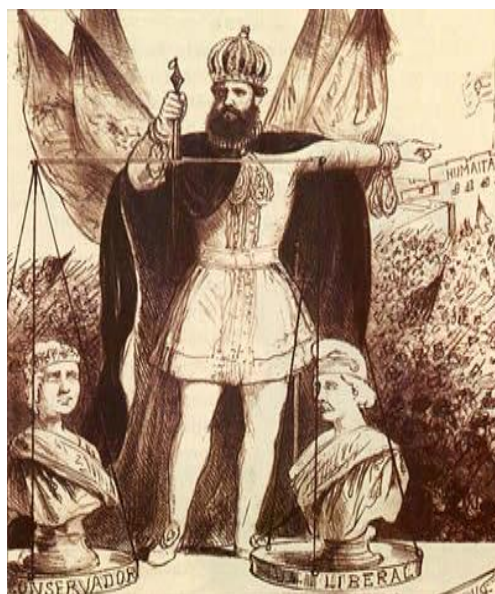
Fonte: *A Semana Ilustrada*, 1865

**Figura 13 – Litografia *Rendição de Uruguaiana* de Victor Meirelles, 1865**



Fonte: <https://www.wikidata.org/wiki/Q6130130>

**Figura 14 – *D. Pedro II buscando a unidade política*. Desenho de H. Fleiuss**



Fonte: *Semana Ilustrada*, 25 jun. 1865

Se por um lado as atenções da imprensa estavam voltadas para esse evento bélico, propiciando esse aumento da circulação de imagens, havia por parte do público um desinteresse com relação às Belas Artes. Para se ter uma ideia, o *Jornal do Commercio*, um dos principais jornais da Corte, publicou somente algumas notas superficiais sobre as exposições, que tampouco contaram com grande público. A pintura acadêmica, expressão da “cultura civilizada”, era muitas vezes subsumida pelos problemas estruturais da AIBA e das atividades artísticas no Brasil, de modo geral. Ainda assim, a participação na

Exposição Universal de 1867, em Paris<sup>279</sup>, foi encarada, de certa maneira, como uma continuidade da guerra a nível cultural. É possível imaginar que no caso brasileiro, país que buscava a difícil conciliação entre o “ideal civilizado”, o progresso científico e a escravidão, a questão das artes tenha ganhado ainda mais peso, devido à Guerra do Paraguai.

Evidentemente, a participação em um evento desse porte era antecedida por uma etapa preparatória: as exposições nacionais financiadas diretamente pelo governo imperial. No caso da exposição de 1867 o contexto não era nada favorável, já que o país se encontrava em plena guerra. O próprio texto de apresentação da comissão brasileira justificava as limitações da participação do país nesse contexto. Mesmo assim, caberia ao Brasil exaltar suas potencialidades e apresentar-se como civilizadamente heroico. A conhecida estátua de Pedro II em Uruguaiana, feita por Chaves Pinheiro, é bem representativa dessa questão.<sup>280</sup> Essa exposição foi marcada pela intensificação da contraposição entre “civilização” e barbárie.

**Figura 15 – Litografia da escultura de Chaves Pinheiro, 1867**



**Fonte: Reprodução do texto de SCHUSTER, Sven, A visão dos vencedores..., op. cit.**

<sup>279</sup> A Exposição Universal de Paris de 1867 deve ser compreendida sob o contexto em que a França buscava afirmar-se como “modelo para o mundo civilizado” durante o reinado de Napoleão III. Sediado um evento como esse era garantia de propaganda para essas nações, o que compensava os prejuízos financeiros que muitas vezes acarretavam. Portanto, podemos afirmar que capital simbólico, nesse caso, sobrepuja-se ao desenvolvimento econômico e à expansão de mercado que as feiras estimulavam.

<sup>280</sup> Sobre esse tema ver o artigo de SCHUSTER, Sven. A visão dos vencedores:..., op. cit., e CARDOSO, Rafael. Ressuscitando um Velho Cavalo de Batalha: Novas dimensões da pintura histórica do Segundo Reinado. In: *Revista 19&20*. Rio de Janeiro, v. II, n. 3, jul. 2007. Disponível em: <[http://www.dezenovevinte.net/criticas/rc\\_batalha.htm](http://www.dezenovevinte.net/criticas/rc_batalha.htm)>. Acesso em: 03 maio 2015.



As pinturas de História também ocupariam um lugar importante, tanto na representação externa, nesse contexto das exposições universais, quanto internamente. A exposição do quadro *A Passagem do monitor Alagoas pela Fortaleza de Humaitá* (1868), do pintor português Luis Ascêncio Tomasini, em uma vitrine da rua do Ouvidor, no Rio de Janeiro, chamou a atenção dos articulistas do *Jornal do Commercio* e do *Diário do Rio de Janeiro*, o que fez com que as Belas Artes voltassem a ocupar um lugar mais importante na imprensa.<sup>281</sup> As pinturas, sob essa égide, assumem um caráter de registro do campo de guerra e muitos desses artistas estiveram, de fato, presentes nas diversas fases do conflito. Caso, por exemplo, dos pintores Victor Meirelles, Edoardo de Martino e Cândido López, do qual trataremos mais adiante. Sob essa conjuntura, o império iniciaria uma política regular de encomendas e aquisições de obras de arte sobre temas da guerra.

Meirelles, que nesse momento já era um reconhecido pintor e professor da Academia Imperial de Belas Artes, foi contratado pelo Ministro da Marinha, Afonso Celso (futuro Visconde de Outro Preto) para a realização de duas encomendas, cuja temática já estava estabelecida. Os quadros retratariam a Passagem de Humaitá e o Combate de Riachuelo. A ideia era comemorar a tomada de Humaitá e revigorar a imagem da Marinha.

Com tal intuito, o pintor se locomoveu até o teatro de operações em 1868 e durante cerca de dois meses desenvolveu estudos que dariam origem aos quadros. Toral (2009)<sup>282</sup> pontua que, hospedado no Brasil, na nau capitânia da esquadra imperial, o artista realizou uma série de desenhos catalogados como “Estudos paraguaios”, nos quais figuram cadáveres, soldados, detalhes da embarcação e cotidiano que objetivavam garantir as “marcas de enunciação”<sup>283</sup> ainda que o conjunto da tela estivesse comprometido com uma perspectiva idealizada da história nacional. Por isso, estar no cenário da guerra legitimava as obras enquanto registros.

---

<sup>281</sup> SANTOS, Marco Florence Martins. *Letras e Artes no Brasil: ...*, op. cit.

<sup>282</sup>TORAL, André. A imagem distorcida da fotografia. In: *Revista 19&20*, Rio de Janeiro, v. IV, n. 1, jan. 2009. Disponível em: [http://www.dezenovevinte.net/artistas/vm\\_toral.htm](http://www.dezenovevinte.net/artistas/vm_toral.htm). Acesso em: 03 fev. 2016.

<sup>283</sup> Conceito de François Hartog para designar o efeito de realidade buscado pelo artista para garantir o compromisso com a realidade do fato representado.

**Figura 16 – Victor Meirelles. *Estudo para Combate Naval do Riachuelo*. 1868-1872**



Fonte: <http://warburg.chaa-unicamp.com.br/artistas/view/620>. Acesso em: 10 jul. 2017.

**Figura 17 – Victor Meirelles. *Estudos paraguaios*. Figura masculina, data provável 1868-72. Grafite e giz sobre papel, 21,1 x 24,7 cm**



Fonte: Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro

**Figura 18 – Victor Meirelles. *Estudos paraguaios*. Soldado Paraguaio, data provável 1868-72. Crayon, grafite e giz sobre papel, 23,1 x 38,5 cm**



Fonte: Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro

**Figura 19 – Victor Meirelles. *Passagem do Humaitá*. 1872. Óleo sobre tela, 268 x 435 cm**



Fonte: Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro/IBRAN/MINC

O pintor Edoardo de Martino,<sup>284</sup> depois de atuar como oficial da Marinha na guerra da Itália (1849-1855), partiu para Montevidéu, e, posteriormente, em 1868, vai para o Brasil onde logra ser nomeado por D. Pedro II como pintor oficial. Durante a guerra, acompanhou os Almirantes Barroso e Tamandaré para registrar o conflito. Toral (2001, p. 126) afirma que, tendo como base as datas de seus desenhos, pode-se afirmar que é provável que o artista esteve em Tuiti, depois da passagem da Esquadra Imperial por Humaitá e antes da ocupação da fortaleza pelos brasileiros. O reconhecimento acadêmico de Edoardo De Martino não tardaria.<sup>285</sup> Participando das Exposições Gerais da Academia Imperial de Bellas Artes entre 1870 e 1873, foi bastante elogiado, sendo, assim como Pedro Américo e Victor Meirelles, condecorado como Cavaleiro da Ordem da Rosa.<sup>286</sup>

**Figura 20 – Edoardo de Martino. *Canoas em vigília no Chaco*. 1868. Óleo sobre tela, 75,5 x 132 cm**



**Fonte: Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro**

Não é difícil imaginar que essas pinturas passariam a ocupar cada vez mais um importante papel para a propaganda do embate entre a civilização, representada, evidentemente, pelo Brasil e a suposta barbárie do Paraguai. Ademais, a pintura de História se consolidava também como o objeto preferido das elites urbanas. É necessário,

---

<sup>284</sup> Nasceu em Meta (na atual Itália), em 1838. Esteve no Brasil até 1876, de onde partiu para a Inglaterra. Foi nomeado pintor da corte pela rainha Vitória. Edoardo de Martino morreu em Londres em 1912.

<sup>285</sup> Na 21ª Exposição da Academia Imperial de Belas Artes ganhou medalha de ouro pelas telas *Noite ao Luar no Cabo de Horn*, s.d., e *Passagem de Humaitá por uma Divisão da Esquadra Brasileira na Noite de 19 de Fevereiro de 1868*, s.d., apresentadas no evento.

<sup>286</sup> É uma categoria honorífica brasileira criada pelo imperador D. Pedro I, em 1829, para homenagear a memória do seu casamento com Dona Maria Amelia de Leuchtenberg. Durante o segundo reinado, foi muito utilizada como “medalha” para atos de bravura na Guerra do Paraguai e também para a condecoração de civis, como, por exemplo, pessoas ligadas às artes.

contudo, chamar sempre a atenção para as contradições do contexto no qual essa arte era gerada e recebida pelos seus contemporâneos. O uso das imagens, em especial da pintura histórica, como propaganda não significa que seu sentido ficasse restrito a uma extensão do poder imperial. É preciso mencionar que a fundação do Partido Republicano, em 1870, estendeu a crítica política à esfera das artes.

A questão da possibilidade de desenvolvimento de uma escola de pintura brasileira e as transformações pelas quais passava a AIBA desde a década de 1850 somavam-se aos debates entre monarquistas e republicanos, cada vez mais acirrados. Essa questão é bem significativa para a compreensão dos usos (e abusos) das pinturas temáticas sobre a guerra da Tríplice Aliança. A exposição do quadro a *Batalha de Campo Grande*, primeira pintura histórica de Pedro Américo em 1871, impulsionaria essa discussão. Vale aclarar que antes disso a própria caracterização como pintura de história não era tão simples. Cardoso (2007)<sup>287</sup> lembra que um exemplo dessa dificuldade são as versões da *Passagem de Humaitá* executadas por Edoardo de Martino e Victor Meirelles. Somente a obra de Meirelles fora considerada como uma pintura de história. A versão de Edoardo de Martino, embora bem aceita pela crítica, estaria mais ligada à representação topográfica e descritiva. Evidentemente não era a primeira vez que obras com essa temática tinham espaço nas exposições da AIBA, como por exemplo os quadros *Passeio dos Voluntários da Pátria pelas Ruas do Rio de Janeiro* (1865)<sup>288</sup> de Antônio Araújo de Souza Lobo e os já mencionados de Meirelles e De Martino.

A 22ª Exposição Geral da AIBA em 1872 com as telas *Batalha de Campo Grande* e o *Combate Naval de Riachuelo*, de Américo e Meirelles respectivamente, evidenciaram a utilização da pintura histórica em seu aspecto mais valoroso: para além da verossimilhança, a apreciação artística dos eventos da guerra deveria apresentar os valores morais com virtuosidade. Nesse momento começa a ser delineada uma série de embates sobre o que seria propaganda imperial ou mensagens republicanas contidas nessas obras. Como já mencionamos no primeiro capítulo, as obras de Pedro Américo foram frequentemente reivindicadas pelos republicanos. Sob essa conjuntura, houve a apropriação das correntes estéticas do idealismo e do realismo como representantes, no plano estético, da Monarquia e da República.

---

<sup>287</sup> CARDOSO, Rafael. Ressuscitando um Velho Cavalo de Batalha..., op. cit.

<sup>288</sup> Localização e estado desconhecidos.

**Figura 21 – Victor Meirelles. Combate Naval do Riachuelo (2ª versão), 1883. Óleo sobre tela, 400 x 800 cm<sup>289</sup>**



**Fonte: Museu Histórico Nacional/ IBRAN/ MINC, Petrópolis**

**Figura 22 – Pedro Américo. A Batalha do Campo Grande. 1871. Óleo sobre tela, 332 x 530 cm**



**Fonte: Museu Imperial, Petrópolis**

A *Batalha do Campo Grande* foi a primeira tela de pintura histórica de Pedro Américo e representava a batalha do dia 16 de agosto de 1869, que ocorrera sob a liderança do príncipe D. Gastón d'Orléans, o Conde d'Eu, comandante em chefe do exército brasileiro após a saída de Caxias. Como se sabe, a tela não foi produto de uma encomenda. Retratar um acontecimento recente era uma oportunidade para Pedro Américo fazer-se conhecido do grande público e respeitado como pintor de temas

---

<sup>289</sup>A primeira versão, apresentada na Exposição Universal de 1876, na Filadélfia, foi completamente deteriorada no transporte de volta ao Brasil. Por isso, o pintor fez outra versão em 1883.

históricos, o que de fato consegue, como vimos no capítulo anterior. As cenas escolhidas por pintores como Meirelles e Edoardo de Martino exaltavam os feitos da Marinha. Nesse sentido, a eleição de Américo objetivava explorar outras facetas do conflito, agradando de uma só vez a família real e o Exército brasileiro. A polêmica<sup>290</sup> figura do Conde d'Eu foi retratada justo no momento em que, depois de perseguidos, os paraguaios contra-atacam, situação que colocara a vida do príncipe em risco, por isso teve seu cavalo contido pelo capitão Almeida Castro. Vejamos a descrição do quadro no catálogo da Exposição da AIBA em 1872:

No alto e ao mesmo tempo no vertice da pyramide formada pelas figuras principaes, está Sua Alteza, cujo cavallo é rigorosamente soffreado pelo Capitão (hoje Major) Almeida Castro, que já traz ferida a mão esquerda, e o animal que cavalga prestes a sahir do combate.

A' direita do Conde, o Coronel de engenheiros Dr. R. Enéas Galvão, brada ao Capitão Almeida Castro largue as redeas 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 dextra do General em chefe, vê-se o Major Benedicto 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 exército, que tambem 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'Avila, em cujos braços expira exangue o bravo e jovem Capitão Arouca, ferido de uma bala paraguayaya.

A' direita do painel, e um tanto ao longe, avista-se o General Pedra em luta com o barbaro 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, quasi no primeiro plano, muitos inimigos, que resistem, ou fogem aos golpes dos nossos soldados.

As figuras paraguayas foram tiradas, mais ou menos esactas, mais ou menos modificadas pelas exigencias da composição dos muitos prisioneiros, e outros paraguayos, que estiveram nesta capital. Os uniformes e as armas brasileiras, bem como todos os objectos paraguayos, foram fielmente copiados do natural. (Para maiores esclarecimentos, consultem-se as primorosas descrições, apreciações ou analyses do painel, que correm impressas.).<sup>291</sup>

Essa tela ganhou rapidamente os jornais. O quadro é muito rico em detalhes e, pelo texto, podemos notar a caracterização da pintura como realista e sua relação com a

---

<sup>290</sup> O Conde não contava com grande simpatia da população, que o via com desconfiança, pois seria um estrangeiro usurpador.

<sup>291</sup> *Catalogo das obras expostas no palacio da Academia Imperial das Bellas Artes em 15 de Junho de 1872*. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1872, pp. 23-24.

fotografia no que diz respeito ao já referido “efeito do real”. O texto também procura demonstrar o processo minucioso de investigação executado pelo artista. Entre elogios e críticas, um dos pontos mais polêmicos foi a representação do Conde d’Eu. Para alguns, o personagem principal do quadro estava bem representado, para outros era simplesmente um manequim, como veremos mais adiante.

A nomeação do Conde como comandante em chefe ocorreu após a retirada de Caxias, que já dava a guerra por terminada. Em 1º de janeiro de 1869 as tropas brasileiras ocuparam Assunção, fazendo com que cerca de 200 soldados paraguaios se retirassem.<sup>292</sup> Os episódios conhecidos como “dezembrada” (batalhas de Itororó, no dia 6; Avaí, 11 e Lomas Valentinas, entre os dias 21 e 27) evidenciavam os sinais de esgotamento das forças brasileiras. O exército paraguaio foi arrasado em Lomas Valentinas e Angostura, última posição fortificada à retaguarda aliada, rendeu-se no dia 30 de dezembro de 1868. Por essa razão Caxias ordenou a ocupação da cidade, como confirmação simbólica da vitória aliada. Dias depois de sofrer um desmaio, o marquês (a nomeação como duque ocorre depois de sua retirada em 1869) resolveu retirar-se, mesmo contra a vontade do imperador.<sup>293</sup> Em correspondências datadas de 1868, já demonstrava que não acreditava mais na necessidade da continuidade da pugna. A carnificina dos combates de dezembro somente agravava essa questão.<sup>294</sup>

Sua retirada, junto com a de outros oficiais, teve como consequência um desgaste ainda maior do exército, até que conde d’Eu assumisse o posto de comandante em chefe. Seria dele a missão de perseguir Solano López, que naquele momento encampava uma resistência suicida, uma vez que não possuía mais recursos humanos e materiais que oferecessem qualquer possibilidade de reviravolta.

Ao assumir o comando das tropas brasileiras, o príncipe, então com 27 anos, executava uma tarefa contra a sua vontade. É conhecida a carta em que a princesa Isabel tenta, sem sucesso, persuadir seu pai, Pedro II, de desistir da ideia e também as cartas

---

<sup>292</sup> A ocupação de Assunção pelas tropas brasileiras foi marcada por uma série de saques, denunciados pelos diplomatas estrangeiros residentes na cidade. As autoridades brasileiras negaram os saques, atribuindo-os aos soldados paraguaios, por ordem de Solano López e/ou por bandidos que tiravam proveito da situação de guerra.

<sup>293</sup> Apesar de doente, a saída de Caxias teve uma repercussão negativa, uma vez que para alguns o marquês teria simplesmente abandonado sua missão antes do fim. Sobre a captura de López, o imperador mostrava-se irredutível. Cinco dias depois, contudo, foi publicado um decreto no qual o império lhe concedia medalha de honraria militar. Recebeu o Grão-Colar da Ordem de Dom Pedro I, honraria que não fora concedida a ninguém até então, e ainda o título de duque.

<sup>294</sup> DORATIOTO, 2002, pp. 384-385.

entre o próprio imperador e o príncipe consorte.<sup>295</sup> Cabe lembrar que desde 1868 parte da imprensa passa a responsabilizar diretamente o imperador pela continuidade da guerra, taxando como “obsessiva” a sua decisão de “caçar” o líder paraguaio. Como bem aponta Schwarcz,<sup>296</sup> no fim das contas a missão do Conde d’Eu não era nada gloriosa, haja vista que teria sob seu comando um exército esgotado com cerca de 26.000 homens e se tornaria uma espécie de “capitão-do-mato” em busca de López.

**Figura 23 – Conde d’Eu entre oficiais na Vila do Rosário (Paraguai) no dia 13 de janeiro de 1870. Fotografia.**



**Fonte:** [http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo\\_digital/div\\_iconografia/icon648558/icon648558.jpg](http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_iconografia/icon648558/icon648558.jpg). Acesso em: 05 ago. 2017

A Batalha de Campo Grande/ Nhú-Guassú (ou *Acosta Añú* para os paraguaios), realizada no dia 16/08/1869, foi a última grande batalha da guerra. Se comparamos a diferença entre o número de mortos paraguaios e aliados, percebe-se que houve um verdadeiro banho de sangue. Além da desigualdade numérica (o exército aliado contava com cerca de 20000 homens, contra um batalhão de 4000 paraguaios), a maior parte do exército do Paraguai era composta basicamente por crianças e adolescentes disfarçados de adultos e totalmente despreparados. Doratioto (2002, pp. 415-416) destaca que nessa batalha a capacidade de resistência paraguaia ficou demonstrada pelas 8 horas de duração

<sup>295</sup> Em carta do dia 22/02/1869, a princesa expunha motivos para evitar a participação de seu marido na guerra: “Lembro-me papai, que na cascata da Tijuca, há três anos, Papai me disse que a paixão é cega. Que a sua paixão pelos negócios da guerra não o torne cego! Além disso, Papai quer matar meu Gastón: Feijó recomendou-lhe muito que não apanhasse sol, nem chuva, nem sereno; e como evitar isso quando se está em guerra?”. Pedro II escreveu em 22/04/1869: “Caxias pediu demissão do comando do Exército [...] Em tais condições propus a Você para esse cargo porque confio em seu patriotismo e iniciativa. O Governo pensa como eu [...] é preciso quanto antes livrar do Paraguai a presença de López [...]”. Carta da Princesa Isabel a D. Pedro II e carta do Imperador a Conde d’Eu. Arquivo do Museu imperial de Petrópolis apud SCHWARCZ, Lilia Moritz. In: *As Barbas do Imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 310.

<sup>296</sup> Ibid. p. 311.



do combate, apesar da desproporção de forças. A infantaria brasileira tentou atravessar o arroio e travou intenso combate onde mesclavam-se cadáveres, carretas, mulheres e crianças. Depois de fracassada essa primeira tentativa de cruzar o arroio, o conde d'Eu ordenou a utilização de artilharia que causou grandes baixas do lado paraguaio. Posteriormente a infantaria brasileira atacou a retaguarda inimiga e ao mesmo tempo a cavalaria lograva chegar ao campo de batalha, cruzando o arroio e desencadeando um intenso conflito com os paraguaios. A contenção do Conde ocorreu nesse contexto e vale lembrar que o mesmo ficou tão injuriado que exigiu a punição de Almeida Castro.

O contra-ataque paraguaio foi então o momento escolhido por Pedro Américo, dentre outras possibilidades, para seu primeiro quadro sobre a guerra. Em carta ao artista, datada de 22 de dezembro de 1869, Visconde de Taunay emite uma opinião discordante sobre o momento eleito:

Aconselho-lhe que tome o episodio da transposição do passo, não só pela variedade que V. nos incidentes poderá dar ao quadro, como porque o primeiro escolhido por V. sera (?) reprodução de duvidas successivas, pois que todos a cada instante continham o principe.

[...]

O amigo distante

Alfredo Escragnolle Taunay.<sup>297</sup>

Outra sugestão para a retratação de um momento distinto foi feita pelo Capitão Almeida Torres, ajudante de ordens do Conde d'Eu. Em carta do dia 20/12/1869, o capitão indicava:

Há o trecho da entrega de uma magnífica bandeira de seda a Sua Alteza por um cabo de seu piquete que voltou da acção ferido (por uma bala no braço direito) e acompanhado por outro que, ao aproximar-se de S. A. cahiu do cavallo fraco e exangüe, isto debaixo de balas de artilharia, bombas, foguetes...

Há a carga de cavallaria do coronel Hypólito, a 200 metros de S. A. sobre um grupo de paraguaios que vinhão de precipitar sobre o estado-maior cassados, uns de lanças, outros de bayonetas em punho. Há finalmente o da passagem do rio Juquery, por Sua Alteza e o estado-maior. O passo era fundo, as águas turvas de sangue corrião da direita para a esquerda.<sup>298</sup>

---

<sup>297</sup> Pasta M149, Arquivo, Museu Imperial de Petrópolis apud CHRISTO, Maraliz de Castro V. Quando subordinados roubam a cena. A Batalha de Campo Grande de Pedro Américo. In: *Saeculum - REVISTA DE HISTÓRIA* [19], João Pessoa, jul./ dez. 2008.

<sup>298</sup> Carta do Capitão Benedicto d'Almeida Torres, enviada de Caraguatay ao mordomo do Conde d'Eu e depois entregue a Pedro Américo. Foi mantida a ortografia original. Arquivo do Museu Imperial de Petrópolis, POB. Doc. 7278, Maço 156. Esse mesmo trecho também é citado por MACHADO, Vladimir. 1871: a fotografia na Batalha de Campo Grande de Pedro Américo. In: *Revista 19&20*. Rio de Janeiro, v.

Com esses trechos procuramos evidenciar, mais uma vez, a relação, ou melhor, a pretensa conciliação entre o trabalho histórico e a liberdade artística. Talvez essa questão seja uma das explicações para a opção de Pedro Américo por uma solução de conteúdo idealista para a representação do Conde. Após terminar o quadro, Américo realiza sua exposição<sup>299</sup> utilizando-se de grande estratégia publicitária, que incluiu a publicação de sua primeira biografia realizada pelo amigo Luiz Guimarães Júnior. Entre as críticas mais importantes destacamos as de Gozanga Duque: “Américo procurando destacar do grupo a figura do príncipe deu-lhe o aspecto de um manequim vestido”; Luiz Barbosa: “Debaixo das fardas de nossos intrépidos guerreiros vê-se que há gente, um corpo humano, que como que se sente mover dentro das roupas, e o único vulto de todo o quadro que parece copiado de uma figura de barro (imóvel)<sup>300</sup> e não modelado sobre o vivo, é o do príncipe.”; e o próprio Visconde de Taunay que tratou a tela como “*exagerações de artista*”,<sup>301</sup> para citar apenas alguns exemplos<sup>302</sup>. Além de conhecidos articulistas, houve também críticas anônimas, como as que figuram no periódico *o Guarani*<sup>303</sup>, o qual recriminava a propalada suposta virtuosidade do quadro e triunfo do artista antes mesmo de ser avaliado pelo público e por pessoas competentes.

Com a guerra terminada foi impulsionada a necessidade da cristalização da visão dos vencedores na história e nas artes. Tanto é assim que, em conhecido opúsculo sobre

---

II, n. 3, jul. 2007. Disponível em: [http://www.dezenovevinte.net/obras/pa\\_foto.htm#\\_edn27](http://www.dezenovevinte.net/obras/pa_foto.htm#_edn27). Acesso em: 22 maio 2011.

<sup>299</sup> Primeiramente o quadro foi exposto em seu ateliê na Academia Imperial de Belas Artes.

<sup>300</sup> No Museu Imperial de Petrópolis há uma coleção de recorte de jornais intitulada *Opinião da Imprensa Brasileira acerca do quadro de Pedro Américo representando a Batalha de Campo Grande no dia 16 de Agosto de 1869*. Esse conjunto foi doado pelas netas do artista e foi provavelmente organizado por ele, contendo, inclusive, comentários acerca das publicações da imprensa. Nesse álbum, a palavra “barro” está rasurada e é substituída manualmente pela palavra “imóvel”, também levemente rasurada, como já havia comentado Maraliz Vieira Christo (2005). Naquele momento a autora esclareceu que, ao conferir os originais na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, é possível confirmar somente a palavra “barro”, como também verificamos. Essa digressão torna-se necessária porque o historiador Vladimir Machado utiliza essa fonte para supervalorizar a utilização da fotografia por Pedro Américo, como também já havia pontuado a autora supracitada: “[...] o único vulto de todo o quadro que parece copiado de uma figura imóvel **[ou seja, de fotografia]** e não modelado sobre o vivo, é o do príncipe”. OLIVEIRA, Vladimir Machado de. *Do esboço pictórico à rotunda dos dioramas: a fotografia na pintura das batalhas de Pedro Américo*. São Paulo, 2002 (Departamento de História da USP), p. 93.

<sup>301</sup> TAUNAY, Visconde de. *Memórias*. São Paulo: Edições Melhoramento, s/d., p. 359 apud CHRISTO, Maraliz Vieira. *Pintura, história e heróis...op. cit.*

<sup>302</sup> A temática sobre a falta de expressividade do Conde d’Eu foi muito bem explorada por Maraliz de Castro V.

<sup>303</sup> No recorte contido no referido álbum o artista (?) refere-se ao periódico como “órgão inimigo de Pedro Américo”.

o quadro de Américo, de Sebastião Ferreira Soares, que escrevia sobre o pseudônimo de Arseos,<sup>304</sup> em suas *Considerações Preliminares* enfatizava:

Se a animação, marcha, desenvolvimento e progresso das -bellas artes-são a verdadeira escala mensural da civilização e adiantamento dos povos que as cultivam e as sabem apreciar devidamente, devemos encher-nos de fagueiras esperanças [...].

As sciencias e as artes de mãos dadas se unem em fraternal amplexo, dest'art demonstrando ao mundo civilizado que no labor da intelligencia não se distinguem classes aristocraticas: todos são irmãos e obreiros do progresso.<sup>305</sup>

E antes de fazer a análise da obra em si, pontua no item *Syntese histórica da Guerra do Paraguai e episodio da Batalha de Campo Grande* que:

Tendo o governo do Brasil esgotado todos os meios diplomáticos para obter a devida satisfação do governo do Estado Oriental do Uruguai dos atos injustos e ofensivos dos nossos direitos, praticados contra cidadãos brasileiros residentes naquella republica, dirigiu-lhe o seu utlimatun em 4 de abril de 1864, e não accedendo o governo oriental de nossas justas reclamações, entreveio a força armada do Império [...].

O ditador do Paraguay o marechal D. Francisco Solano Lopez que se julgava arbitro dos destinos das repúblicas platinas [...], entendeu em seus orgulhosos devaneios que podia impor suas desregradas vontades e caprichos ao governo Imperial

As repúblicas Argentina, e a Oriental que acabava de ser libertada dos vórtices da guerra civil pelas armas imperiaes, fizeram aliança ofensiva e defensiva com o Brasil contra o despota do Paraguay visto que desde muito se viam ameaçadas em seus direitos pelo tyrano paraguaio [...].<sup>306</sup>

Percebemos por esses trechos que Arseos utiliza essa dicotomia civilização/barbárie estendendo-a à ciência e às artes. Esse discurso já era bastante difundido, e até corriqueiro, entre intelectuais e artistas naquele momento, porém, o autor também reivindica a consolidação de uma determinada perspectiva histórica de acontecimentos ainda muito recentes. A guerra do Paraguai é, sem dúvidas, uma guerra contra a propalada tirania de López, mas o autor reconhece o Uruguai como epicentro revelador do conflito. Nesse sentido, posiciona o império brasileiro como espécie de tutor regional, por isso todas as intervenções realizadas são justificadas, pois o heroísmo

---

<sup>304</sup> ARSEOS. *Analyse esthetigraphica do quadro de um episodio da Batalha de Campo Grande planejado e executado pelo Dr. Pedro Americo de Figueiredo e Mello*. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1871.

<sup>305</sup> Ibid, pp. 5-6.

<sup>306</sup> Ibid, pp. 19-20.

civilizacional é, antes de mais nada, do Brasil. A conexão entre texto e imagem é bastante visível, dessa forma, para entender a imagem é imprescindível conhecer a história.

Sob essa égide, podemos inferir que parte das críticas sobre a tela de Américo deve ser compreendida sob a perspectiva da disputa pela narrativa histórica. A guerra, a essa altura, comprometia tanto conservadores quanto liberais, que, vale lembrar, alternaram-se nos gabinetes<sup>307</sup> durante todo o Segundo Reinado. Era preciso terminar a guerra e essa questão, como vimos, ficou atrelada à captura do presidente paraguaio. A escolha do evento em questão por Pedro Américo buscava recolocar a força do poder imperial no debate por meio da figura do conde. Um membro da família real, casado com a princesa-herdeira do trono é o comandante do exército nacional. Nada mais simbólico que isso. O pintor, contudo, precisava ainda conciliar outro ponto. Com a saída de Caxias e Osório após a “dezembrada” criava-se certo “vazio”, pois ambos eram heróis populares (ainda que a saída de Caxias tenha sido muito criticada). Talvez por isso o conde d’Eu, ainda que representado como herói no centro da tela, precisasse interagir com seus subordinados.

Em carta a Pedro Américo, Quintino Bocaiúva, um dos principais integrantes da campanha republicana, comenta que o pintor “de um acidente histórico fizestes uma epopéia; engrandecestes o feito, agigantastes e enobrecestes **as figuras que já eram nobres e dignas de sympathia** [...]”.<sup>308</sup> Ao longo da carta, esse articulista conclama Américo como um gênio e um cidadão patriota, saindo em sua defesa com relação às críticas sofridas pelo pintor. É importante destacar que a figura do conde não aparece em nenhum momento dissociada dos outros integrantes da cena. Não é difícil imaginar que isso se deve ao posicionamento político de Bocaiúva. Vejamos o que diz o artista em resposta:

[...] Dizeis mais que o meu painel – que representa uma batalha de luz contra a sombra, da civilização triunphante contra os restos da barbaria organizada no seio deste continente é também uma alegoria da vida que percorri [...].

Esforcei-me, é verdade, para honrar a arte brasileira e a nossa pátria, aformoseando e reproduzindo na tela, na tela que hade ser contemporanea do porvir, um dos mais grandiosos episodios de uma batalha na qual **houve tanta bravura e tanto heroismo da parte do**

---

<sup>307</sup> Denominação dada ao conjunto dos Ministros de Estado durante o Segundo Reinado do Império do Brasil. Era composto pelo Presidente do Conselho de Ministros e os demais Secretários de Estado.

<sup>308</sup> Carta publicada no dia 09 de dezembro de 1871 no *Diário de Rio de Janeiro*. Recorte do álbum de recortes do arquivo do Museu Imperial de Petrópolis, já referenciado. Grifo nosso.

**general quando denodo e dedicação da parte dos soldados brasileiros [...].<sup>309</sup>**

Como já mencionamos, é bastante coerente e difundida a hipótese de que a escolha de um momento da batalha que valoriza muito mais a solidariedade entre o comandante e seus subordinados tenha ocorrido para conquistar o interesse da família real e do Exército. Essa perspectiva pode, contudo, ser acrescida da tentativa feita por Pedro Américo para acomodar em uma narrativa os diferentes grupos existentes dentro de uma sociedade que acumulava contradições que já transitavam entre o Império, os tradicionais partidos e o temido ideário republicano. Tanto é assim que o já referido articulista Sebastião Soares (Arseos), chama a atenção, mesmo que para discordar, para as disputas internas entre liberais e conservadores também no que diz respeito à representação estética. Ao explicar o processo de escolha de Pedro Américo e o fato de que ainda não havia quadros que retratassem os feitos de exército, afirma que a ênfase nas façanhas da Marinha, segundo uma opinião pública “mesquinha” que nos “desune e enfraquece”, se devia ao fato de que a maior parte dos heróis do Exército pertencia ao Partido Liberal.

Ainda segundo Soares, para ele, essa era uma perspectiva falsa, uma vez que “as glórias da pátria pertenciam a todos os partidos”.<sup>310</sup> Importante recordar que muitos dos que lutaram na Guerra do Paraguai iriam compor o governo republicano instituído em 1889, como Deodoro da Fonseca e Floriano Peixoto. Talvez esse seja um dos motivos pelos quais o pintor, depois da proclamação da República, tenha encontrado espaço, ao contrário de Victor Meirelles.

De todos os modos, fato é que a imprensa republicana, incorporando as perspectivas do articulista Octaviano Hudson, fundador do Partido Republicano, e do biógrafo de Américo, Guimarães Jr., seria grande incentivadora dos trabalhos desse pintor, intensificando as disputas entre conservadores e liberais também no plano estético, como citamos anteriormente. Depois de ampla campanha publicitária que visava

---

<sup>309</sup> Publicada no periódico *República*, Rio de Janeiro, 25 de outubro de 1871 e transcrita no *Artista*, Rio Grande do Sul, 19 de novembro de 1871. Contida no álbum de recortes do arquivo do Museu Imperial de Petrópolis, já referenciado. Grifo nosso.

<sup>310</sup> ARSEOS, op. cit. pp. 45-46.

induzir a compra do quadro,<sup>311</sup> o mesmo foi finalmente adquirido pelo Ministro da Guerra, o Barão de Jaguaribe, em 28 de janeiro de 1872.<sup>312</sup>

Com efeito, no Salão da AIBA de 1872, os olhares se voltam finalmente para a fabricação da pintura histórica como parte efetiva e institucionalizada da história: era a narrativa nacional oficial em imagens. Finda a guerra, após a perseguição e morte de Solano López em uma expedição comandada pelo Conde d’Eu, instaurava-se a necessidade de reorganização do tecido social, inclusive no plano cultural. Por isso, a exposição de 1873<sup>313</sup> seria vista como uma oportunidade para a exportação desse discurso, agora como um país que vencera a barbárie efetivamente. Porém, a guerra também desvela a imagem de um Império já bastante desgastado. Havia uma extensa dívida, a oposição republicana se fortalecia e a abolição do sistema escravista começava a materializar-se com a lei do ventre livre.<sup>314</sup>

Ainda assim, o quadro representa o Império Brasileiro como grande vencedor dessa contenda. A pintura de Pedro Américo ganha força porque possui forte apelo moral. Não há dignidade para os vencidos, são bárbaros aos pés do exército brasileiro. A representação da vitória não inclui os outros membros da Aliança, mesmo como coadjuvantes no processo. Cabe avaliar se nos silêncios dessa representação existem fissuras para compreender melhor essa questão.

## 2.4 Blanes, um pintor contra a guerra?

Em seu sólido trabalho sobre as imagens durante a guerra do Paraguai, André Toral (2001) defende que estas estão “em desordem”, uma vez que, dada a sua diversidade, não se produziu uma imagem única dos países participantes. No caso

---

<sup>311</sup> A tela somente foi exposta dois meses após a sua aquisição na XXII Exposição da AIBA, em 6 de março de 1872 e foi visitada, segundo o periódico *O Mosquito* de 13 de junho de 1872, por mais de 60.000 pessoas. ZACCARA, Madalena. *Pedro Américo:...*, op. cit., p. 99.

<sup>312</sup> *Ibid.*, p. 99.

<sup>313</sup> Apesar das dificuldades, a participação brasileira na exposição universal foi mantida. Com exceção dos quadros de Pedro Américo *A Carioca* (provável), de 1865, *A Batalha de Campo Grande*, de 1871 e de um quadro de Edoardo de Martino, que mostrava um episódio da Guerra do Chaco, o Brasil não tinha muitas opções para levar a Viena. Por isso, as obras desses artistas não ocuparam um salão específico. As pinturas de Américo ficaram na parte destinada à Bélgica e o quadro de De Martino teve lugar no pavilhão da Espanha. SCHUSTER (2017, p. 158) afirma também que de acordo com as fontes não há como fazer uma afirmação exata sobre qual quadro de Edoardo de Martino esteve na feira. “Apesar dos diversos comentários no texto de França Junior, bem como na imprensa, que remetem a uma batalha nos rios do Chaco, uma determinação precisa é impossível”.

<sup>314</sup> A Lei do Ventre Livre foi uma lei de caráter abolicionista, promulgada em 28 de setembro de 1871 (assinada pela Princesa Isabel) que considerava livre os filhos das escravas nascidos a partir da data da lei.

brasileiro, por exemplo, embora fossem componentes importantes da propaganda da guerra, essas imagens também permitem uma visão crítica da mesma. Sobre a participação uruguaia, chamou a atenção de Toral que Blanes não tenha produzido quadros importantes sobre o tema e que a bibliografia por ele consultada também não problematizasse essa lacuna. Os trabalhos produzidos à época foram poucos e os mais representativos (e conhecidos) são os quadros *La Paraguaya* e o *Ultimo Paraguayo*, ambos de 1879, sobre os quais nos deteremos mais adiante. Para Toral essa questão pode ser assim entendida:

Essa quase ausência da Guerra do Paraguai da obra de Blanes, pintor prolífico, pode ser explicada por um fato muito simples. Blanes era contra a guerra ao Paraguai e o envolvimento do Uruguai. Tudo conduz a esta opinião. Patriota decidido a apoiar a formação e consolidação do Estado oriental, Blanes não deve ter visto com bons olhos a deposição do governo nacionalista e independente de Bernardo Berro em 1864, apoiado por Francisco Solano López, por intermédio de um golpe armado liderado por Venancio Flores, apoiado pelo Brasil e pela Argentina.<sup>315</sup>

De fato, como também apontou o autor, é conhecida a simpatia ideológica de Blanes aos blancos. Ainda que ele conseguisse deixar de lado essas questões para exercer suas atividades como pintor, não podemos descartar que esse aspecto pudesse influenciá-lo em determinadas escolhas. No resumido retrospecto histórico que apresentamos anteriormente, buscamos demonstrar a complexidade dos conflitos políticos uruguaios internos e externos para o desencadeamento da guerra. A perspectiva de Blanes deve, portanto, ser analisada tendo em conta esse processo. Ao percorrermos a correspondência do artista, encontramos indícios que nos permitem apontar outras possibilidades de interpretação. Em carta a Andrés Lamas datada de 18 de agosto de 1865, o pintor fez a seguinte análise:

Persuadido ademas que entre los pocos hombres que se han dedicado á estudiar nuestro modo de ser político, y el remedio eficaz para sanarlo de las plagas á V. le veo a descollar en interes, yo no puedo menos que aceptar sus doctrinas [...].

Por lo demás, hoy mi temor es que si las cosas no se deciden de un modo favorable a la alianza este pobre país se encamina á un tributo mas que pagar, á suportar una influencia mas, una nueva calamidad traidanos por los partidos p<sup>a</sup> humillarnos, para humillar á un pueblo que con un poco más de abnegación bien podía tener derecho a hacerse envidiar de todos sus vecinos.

---

<sup>315</sup> TORAL, André Amaral de. *Imagens em desordem...*, op. cit., p. 124.

Sí, señor Lamas, si tal sucede los paraguayos también vendrán á confundirnos con sus sombreros, como Tamandaré con sus cañones, como Rosas con sus chiripaes [...]. Ay! cuando seremos algo al menos? ¿cuando justificaremos(?)<sup>316</sup> nuestra autonomia no es ingloria, mostrandonos dignos de decir: Patria?<sup>317</sup>

Blanes deixou claro no trecho acima que, em sua perspectiva, o tema da Guerra do Paraguai estava relacionado à ideia da necessidade de que o Uruguai assegurasse sua autonomia ante os vizinhos. O pintor coincidia com Lamas sobre a questão do imperativo de uma pátria pacificada, sem bandos políticos que comprometessem sua prosperidade. Aqui é importante recordar o *Manifiesto de 1855*,<sup>318</sup> no qual Lamas (que estava nesse momento em Missão Diplomática no Rio de Janeiro) explicitava seu rechaço pelas divisas tradicionais em prol da unidade nacional, sendo preciso “*cerrar el libro del pasado*”. Outro ponto importante para o qual queremos chamar a atenção é o papel dado ao império brasileiro nesse processo. A aliança com o Brasil era vista pelo intelectual como “natural, digna e altamente proveitosa” para os dois países, uma vez que além de interesses econômicos, garantiria a paz, “*la primera y más capital de nuestras necesidades*”. Daí podemos entender o posicionamento de Blanes com relação à inclusão do Brasil em sua perspectiva americanista, que legitimava inclusive uma possível atuação como artista também no Rio de Janeiro, comentada no primeiro capítulo.

Basta um recorrido pelos periódicos do século XIX para constatar que Blanes teve certa projeção na imprensa brasileira. Foram dezenas de referências ao pintor e suas produções. Sobre o quadro *Ataque General a Paysandú* há, por exemplo, uma pequena nota no *Publicador Maranhense* do dia 12 de junho de 1865, que reproduzia uma carta de Flores, publicada também no *Correio Mercantil*, ao Almirante Tamandaré, a quem o quadro seria ofertado:

Desejando dar a V. Exc. Uma prova, ainda que singela, de minha adhesão á sua pessoa, pelos títulos que me merece, em meu nome e no de meus companheiros, envio-lhes este quadro que representa a tomada de Paysandú, na qual V. Exc. occupou tão honrosa parte. Receba-o, pois como testemunho da amizade que lhe dedico, e que será inmorredoura, sou, etc. – Venancio Flores, Palacio de Governo, 8 de maio de 1865.<sup>319</sup>

<sup>316</sup> A palavra está um pouco borrada no original.

<sup>317</sup> BLANES, Juan Manuel. Carta a Andrés Lamas datada do dia 18 de agosto de 1865. Caixa 59, pasta 1. Archivo Andrés Lamas, AGN, Montevideu.

<sup>318</sup> Disponível em: <http://www.enlacesuruguayos.com/Manifiesto.htm>. Acesso em: 20 jul. 2017.

<sup>319</sup> *Publicador Maranhense*, 12 jun. 1865. Arquivo da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.



Os quadros que tiveram maior repercussão no Brasil foram *El Asesinato del General Flores*<sup>320</sup> (1868) e *El retrato del General Osório* (1878). No fim da década de 1870, os quadros pintados pelo artista possuem uma perspectiva favorável ao Paraguai. O que teria mudado? Aqui é importante lembrar que em 1864, antes do início da pugna, o artista já havia feito o retrato de Solano López. As relações entre Brasil e Uruguai e todo o processo que engendrou a participação uruguaia na Guerra da Tríplice Aliança tornam, de fato, difícil classificar Blanes simplesmente como favorável ou não ao conflito. Para entender a oscilação do artista, é preciso inseri-lo no complexo emaranhado político da época.

Logo no primeiro ano da Guerra do Paraguai, Andrés Lamas publicou, com o nome *Tentativas para la Pacificación de la República Oriental*, as correspondências que tratavam das negociações para lograr a estabilidade interna. Para Lamas, as boas relações entre Argentina e Brasil seriam fundamentais para assegurar a autonomia do Estado Oriental. Ao longo do livro, com correspondências e notas explicativas, o autor reconstrói a trajetória de um processo que culminava com a destituição de Aguirre. A cada carta nota-se o aumento das tensões diplomáticas. Tentando apaziguar os incidentes gerados entre os dois países pela ajuda de Mitre à expedição de Venancio Flores, reuniram-se em Buenos Aires, no dia 20 de outubro de 1863, Andrés Lamas (nesse momento encarregado de negócios do Uruguai na Argentina) e o ministro de relações exteriores do governo Mitre, Rufino de Elizalde. A ideia era que as futuras diferenças entre os países tivessem a arbitragem de Pedro II, que por ser partidário da vitória de Flores, contrariava o governo Blanco. Nesse contexto, o *canciller* Juan José de Herrera tentou propor no protocolo a inclusão do Paraguai como árbitro junto ao Império. Em um dos documentos, referente a nota feita no dia 4 de novembro, Lamas fez as seguintes considerações:

Por acaso – ¿hemos dejado de desear ardientemente la paz, puede entibiarse nuestro amor por ese bien supremo, por ese bien que encierra – él solo – el raudal de civilización, de la libertad y de la riqueza de estos países, – porque podemos tener al Paraguay por aliado para la guerra? ... [...]. El Paraguay está lejos, Señor: el Paraguay difícilmente mandará sus ejércitos á aspirar el aire y a beber las aguas del Rio de la Plata..... **Entretanto, por satisfacer el amor-propio – nada mas que**

---

<sup>320</sup> Esse quadro aparece na bibliografia com variações de título. No livro de Salterain y Herrera o título é *Muerte de Venancio Flores*, já de Fernández Fernández Saldaña aparece como *La Muerte del General Flores*. Optamos pelo nome presente do Catálogo da Exposição, *Juan Manuel Blanes – La Nación Naciente* (1830-1901), op. cit.

**el amor- propio – del Paraguay estamos en riesgo de atraernos la guerra.** [...] El protocolo del día 20 de octubre es una garantía de paz.<sup>321</sup>

A própria opção de Lamas de publicizar o conteúdo das correspondências é indicativo de quão conflituosa era a participação uruguaia na guerra e sua interpretação: era preciso justificá-la dentro de um processo mais amplo. Em carta datada de 7 de setembro de 1864, Atanasio Aguirre em tom grave assumia a impossibilidade de um desfecho pacífico com Flores: “*Si sucumbe por la rebelión, la responsabilidad no será mia*”.<sup>322</sup> A última carta do livro, de 31 de janeiro de 1865,<sup>323</sup> dirigida ao general Flores, considera que depois da negativa de Aguirre, os intentos de paz e da política de coexistência legal dos partidos haviam fracassado. A recusa do governo uruguaio era, dessa maneira, diretamente relacionada à guerra contra o Paraguai. O periódico brasileiro o *Brado da Patria*, assim noticia a ascensão de Flores ao poder:

Podemos dar por concluída a campanha do Uruguay; as primeiras notícias que nos vierem (sic) do Prata, nos anunciarão que o governo de Aguirre desapareceu, foi vencido para dar lugar ao governo do nosso aliado general Flores, e uma nova luta então teremos de começar no Paraguay para derribar (sic) o ousado dictador daquela Republica e castigar seu atrevimiento.<sup>324</sup>

Com a participação do Uruguai na guerra, foi inevitável certo afastamento de Flores do governo nacional. Contudo, vale lembrar que esse contexto também trouxe como consequência novo desenvolvimento econômico, que combinado a perspectivas de modernização<sup>325</sup> do aparato estatal, permitiram estabilidade interna sob um governo exclusivamente do Partido Colorado. Sobre o início do governo Flores, o *Correio Mercantil* no item “Campanha do Paraguai” fez a seguinte consideração:

Consolidava-se em Montevideo, o governo do general Flores, e ganhava força moral em toda a República. [...]. O general Flores destituiu e submeteu a processo todas as autoridades de quem o Brasil queixava-se. Fez prender Muñoz e outros chefes acusados de haver cometido durante a guerra depredações nas propriedades dos brasileiros [...]. Só uma união amigável com o Brasil poderá sustentar o presidente e restabelecer a paz e a tranquilidade, que trarão o desenvolvimento do comércio e da indústria.<sup>326</sup>

<sup>321</sup> LAMAS, Andrés. *Tentativas para la Pacificación de la República Oriental. 1863- 1865*. Buenos Aires: Imprenta de la Nación Argentina, calle San Martín, número 121, 1865, pp. 23-24. Grifo nosso.

<sup>322</sup> AGUIRRE, Atanasio. Carta para Andrés Lamas datada do dia 7 de setembro de 1864. *Ibid.*, p. 41.

<sup>323</sup> LAMAS, Andrés. Carta para Venancio Flores datada do dia 31 de janeiro de 1865, *Ibid.*, pp. 63-64.

<sup>324</sup> *O Brado da Patria* (SP). A tomada de Paysandú. 03 fev. 1865. Rio de Janeiro, Biblioteca Nacional.

<sup>325</sup> Em 1865 foi aprovado o Código de Comércio e em 1868 o Civil, que implantava uma legislação bancária liberal. A modernização também se fez sentir na área dos transportes e das comunicações: o primeiro serviço de telégrafo foi inaugurado em 1866 e a primeira ferrovia em 1869. NAHUM, Benjamin. op. cit., 2017, p. 140-41.

<sup>326</sup> *O Correio Mercantil*. Campanha do Paraguai. 21 maio 1865. Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro.

Ainda no mesmo trecho o jornal afirma que “também em Buenos Ayres testemunhavam-se muitas sympathias pelo Brasil” e que a opinião pública era favorável a Mitre por sua postura “firme e prudente” durante a “guerra no Rio da Prata”, abafando, inclusive, uma sublevação em seu próprio território. Como podemos inferir, o periódico brasileiro, de um só golpe, procurava justificar a intervenção brasileira no Uruguai e legitimar a aliança contra o Paraguai junto à opinião pública. No dia 2 de junho, o mesmo jornal veicula um discurso de Venancio Flores:

Orientaes! São notórios os males que a ingerencia do Paraguay causou ao nosso paiz, na guerra que terminou no dia 20 de fevereiro.

Fomos o pretexto de que se valeu aquelle governo para por em pratica seus planos ambiciosos.

Consequente com a política fallaz e egoista de quem faz ostentação, abalou elle profundamente a paz destes paizes, declarando a guerra ao Brasil e República Argentina.

O Paraguay é o último refugio dos inimigos da liberdade e do progresso sul americano.

Orientaes! A rendição do Paraguay debaixo da base de respeito á sua integridade e independencia foi estipulada na nossa aliança com o Brasil e a Republica Argentina.

Nós outros, que tão zelosos temos sido da nossa soberania, jamais atentaremos contra nenhum povo irmão. Alliamo-nos ao Brasil para derrubar a tyrania da nossa patria, e agora, em união com a República Argentina, tomamos as armas para salvar o Paraguay de seus opressores.

Orientaes! O sacrificio que vos peço em nome dos grandes interesses da patria será compensando com a prosperidade e a gloria. Vamos abrir um grande campo ao commercio e a navegação do mundo inteiro, e nossa bandeira tremulará triumphante no palacio do tyranno de Assumpção, como tremulou em Caseros.

Então como agora, tivemos aliados brasileiros e argentinos derramaremos nosso sangue para derrubar a tyrannia. Habitantes da republica! Confiai no nosso último esforço. [...]

Viva a liberdade do Paraguay!

Vivão os exercitos aliados.<sup>327</sup>

A citação acima faz-se necessária porque o persuasivo discurso de Flores coaduna bem os aspectos fundamentais da construção de uma narrativa favorável à guerra e à constituição da aliança. Um exemplo que evidencia a complexidade da interpretação sobre a atuação uruguaia é o coronel León de Palleja. Sua figura é bastante emblemática porque ao mesmo tempo em que é uma representação positiva da participação desse país no conflito, não deixava, ao mesmo tempo, de ser crítica a ela. De todos os modos, o coronel era visto como um herói de guerra, daí a comoção com a difusão da imagem de seu corpo já sem vida pela fotografia de Bate & Ca. Em 1866, inspirado pela morte de

---

<sup>327</sup> *O Correio Mercantil*. 2 jun. 1865. Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro

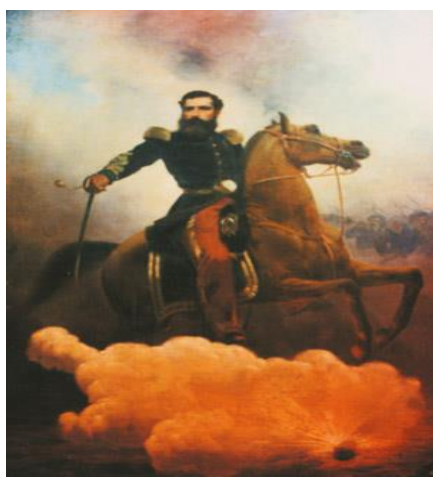
León de Palleja na batalha de *Boquerón del Sauce*, Blanes realiza um retrato do chefe do Batallón de Florida. Segundo Fernández Fernández Saldaña, a tela foi custeada por “entusiastas e numerosos admiradores” de Palleja para que depois fosse oferecido a sua família. O artista Eduardo Carbajal também produziu um retrato do coronel em 1867.

**Figura 24 – Muerte del coronel [León] Palleja en la Guerra contra el Paraguay. Bate & Ca., 1866. Fotografia**



**Fonte: Arquivo Biblioteca Nacional, Uruguai. Disponível em <http://bibliotecadigital.bibna.gub.uy:8080/jspui/handle/123456789/19843>. Acesso em: 08 ago. 2017**

**Figura 25 – Juan Manuel Blanes. Retrato del Coronel León de Palleja. 1866. Óleo sobre tela, 1,80 x 1,30 cm**



**Fonte: Salón de Honor de la Escuela Militar, Montevideu**

**Figura 26 – CARBAJAL, Eduardo Dionisio. General León de Palleja. 1867. Óleo sobre tela, óvalo, 90 x 115 cm**



**Fonte: Museu Casa de Rivera, Montevideu. Foto de Iasha Salerno e Iago Barbosa**

A publicação das cartas que compunham seu diário aproximava o público das trincheiras, dando outra dimensão à guerra. Nelas, Palleja chama a atenção para as péssimas condições dos batalhões que sofriam com a falta de suprimentos, armamentos e

problemas de toda sorte. Em carta do dia 11 de fevereiro de 1866, faz um comentário bastante contundente sobre a própria guerra:

No fue partidario de ésta (guerra), todos saben mis ideas á este respecto, más, considero una guerra estúpida la que hagan entre sí, Orientales y Paraguayos, Naciones de un origen y de causas idénticas, aunque por distintos medios están destinadas á mantener una política común, y a ser Hermanas, y no enemigas, pero ya que Paraguayos y Orientales cayeron en ese error, tendríamos un verdadero pesar en no regresar a la Patria amada con honra aunque volvieramos sin glorias.<sup>328</sup>

Pelo fragmento acima, pode-se inferir que o conteúdo do diário também fornece subsídios importantes para compreender que a participação uruguaia na pugna que se situava entre a reivindicação do sentimento de uma guerra nacional e o questionamento de sua validade. Mesmo não poupando críticas, principalmente no que concerne à situação dos soldados, o evento era compreendido pelo coronel como necessário por fazer parte de um processo que traria fim às disputas políticas internas. Nesse sentido, o discurso de Palleja está em sintonia, portanto, com a perspectiva enunciada por Lamas nas cartas publicadas em 1865 e no discurso de Flores citado anteriormente. Sobre Venancio Flores, o coronel teceu o seguinte comentário:

Pocos generales habrán tenido la suerte que hoy tiene el general Flores de saber que es más querido aún que respetado de todos los que componen el ejército a sus órdenes. Es el verdadero jefe de un partido político. Dios vele por sus días y le dispense la dicha de ver terminada la obra comenzada; que vea en el ocaso de su vida, reorganizada, pacífica y dichosa la patria [...]. ¿Cual será el oriental desnaturalizado que rehuse el concurso de su persona para tan noble fin? Llegue de una vez ese día deseado en que arrojemos en una foguera pública todos nuestros ódios, todos nuestros resabios de partido, para que no haya más que una sola familia, la oriental[...].<sup>329</sup>

A consolidação da unidade nacional por meio dessa guerra, no entanto, encontraria muitos entraves. Um deles foi sinalizado pelo próprio Palleja e diz respeito à composição das tropas. Mesmo com vários estudos bastante elucidativos sobre a formação dos exércitos nacionais, ainda perdura certa noção teleológica sobre o tema, como se estes expressassem um avanço linear que acaba por converter tropas compostas por múltiplas nacionalidades e mercenários em uma expressão genuína da identidade nacional. Vejamos a reflexão do coronel:

---

<sup>328</sup> PALLEJA, León de. *Diário de la Campaña de las Fuerzas Aliadas contra el Paraguay*. Carta XLI. TOMO II. V. 30. Montevideo: Colección de Clásicos Uruguayos, 1960, p. 84.

<sup>329</sup> *Ibid.* Carta XXXV, pp. 9-10.

Esta noche fue noche desgraciada para mí, pobre Florida. Han desertado seis individuos más, correntinos dos y tres entrerrianos, ¡desertar cuando ya se está al frente del enemigo, eso me desgarrar el corazón! Efecto de la heterogeneidad del personal de nuestros corpos, sin embargo, con este personal tenemos que ir a mostrar nuestra querida bandera a los paraguayos [...].<sup>330</sup>

Ao analisar o que caracteriza de “perda da importância” da “Divisão Oriental” no estudo da historiografia nacional, José María Olivero (2015, p. 6) enfatiza que é preciso considerar o contingente humano que formava as “divisões”. Já na primeira fase da guerra o desaparecimento físico de figuras importantes deixava reduzido o número de oficiais nos campos de batalha e colocava em evidência a composição de uma tropa particular, afro-uruguaios, força predominante no *Batallón 24 Abril*, pessoas das classes baixas, muitos imigrantes, mercenários, etc. E, à medida que a guerra avançava, os soldados iam sendo paulatinamente substituídos por prisioneiros paraguayos. Sobre estes últimos, o historiador Mario Etchechury-Barrera<sup>331</sup> lembra que a incorporação compulsiva de prisioneiros paraguayos às forças aliadas e a criação de circuitos que empregavam “mão de obra servil/escrava” articulada por oficiais argentinos, brasileiros e uruguaios foi bastante presente e ainda carece de estudos mais aprofundados. Mas, de fato, é importante salientar que a “Divisão Oriental”<sup>332</sup> terminou por transformar-se num corpo praticamente paraguaio no que diz respeito à formação da tropa. Para o autor, essa transformação reflete “forte rechaço inicial dos cidadãos uruguaios da Guarda Nacional a participar da guerra e o quase nulo envio de contingentes posteriores”. Essas características, portanto, faziam com que a Divisão não fosse representativa do Uruguai em moldes nacionalistas como pudemos observar no discurso de Flores citado anteriormente. Além disso, a diminuição do apoio monetário brasileiro e a crescente desestabilização interna faziam com que a volta desse contingente fosse fortemente vislumbrada.

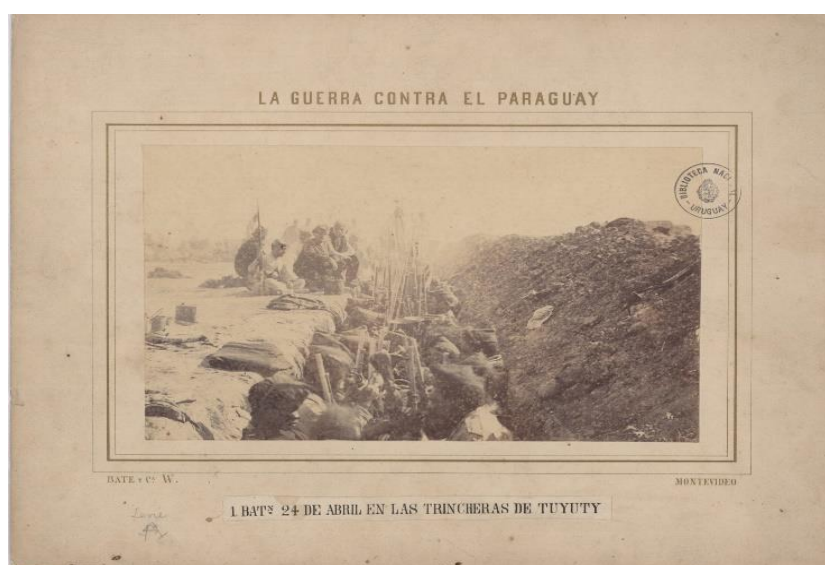
---

<sup>330</sup>Id. Carta VI. Tomo I. V. 29. Colección de Clásicos Uruguayos, p. 63.

<sup>331</sup> ETCHECHURY-BARRERA, Mario. Legionarios, enganchados y cautivos. Apuntes para una investigación sobre las formas de reclutamiento transnacional durante la Guerra del Paraguay (1864-1870). In: GARAVAGLIA, Juan Carlos. Las fuerzas de guerra argentinas durante el conflicto de la Triple Alianza 1865-1871. In: *A 150 años de la Guerra de la Triple Alianza contra el Paraguay*. Juan Carlos Garavaglia; Raúl Oswaldo Fradkin. 1ª ed. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Prometeo Libros, 2016, p. 151.

<sup>332</sup> O autor também chama a atenção ao fato de que o protagonismo dos corpos paraguayos dentro das forças aliadas foi frequentemente questionado pela opinião pública e mesmo por alguns militares da Tríplice Aliança. Essa prática esteve associada ao tráfico de prisioneiros e civis respaldado por oficiais dos exércitos aliados, gerando protestos por parte do governo paraguaio. No entanto, lembra que a incorporação de grupos emigrados ou milicianos procedentes de outros territórios dentro das forças de guerra já constituía prática de longa data na região, desde a década de 1810, como a integração de “patriotas” chilenos no exército *sanmartiniano*, a formação da *Legión Argentina de Montevideo* (1839-1846) ou a *Legión correntina* durante a defesa de Buenos Aires (1852-1853). *Ibid.*, p. 147.

**Figura 27 – Batn. [sic] 24 de Abril en las trincheras de Tuyuty la Guerra contra el Paraguay. Bate & Ca., 1866. Fotografia**



**Fonte: Biblioteca Nacional, Uruguai. Disponível em: <http://bibliotecadigital.bibna.gub.uy:8080/jspui/handle/123456789/19828>. Acesso em: 08 ago. 2017**

A situação interna dos países da Aliança, evidentemente, insidia sobre os rumos da contenda e com o prolongamento da mesma, a situação se agravava cada vez mais ante a opinião pública. Como vimos na introdução do presente capítulo, a própria aliança era frequentemente contestada, o que evidencia os desencontros de interesses entre esses países. São vários os exemplos. Em plano de ataque acordado entre Mitre, Polidoro e Flores, considerou-se que a ocupação de Curupaytí era necessária para a realização de outras ações militares fundamentais. É pertinente pontuar que antes do ataque a Curupaytí, Solano López havia solicitado um encontro com o general Mitre, convite que havia sido rechaçado por Polidoro, que seguia as orientações imperiais de não negociação com o presidente paraguaio. O general Flores retirou-se logo no início do encontro após intensa discussão verbal com o líder paraguaio que o classificava como responsável pela guerra. Essa conferência foi uma tentativa de encontrar uma saída “honrosa para todas as partes”, porém a resolução era de que não havia possibilidade de que as cláusulas do acordo da Tríplice Aliança não fossem cumpridas.<sup>333</sup>

É bem conhecido o fato de que a derrota em Curupaytí foi um grande “baque” para os aliados. Do lado uruguaio, a derrota potencializa o arrefecimento das forças, pois vale lembrar que os aliados perderam cerca de 8.000 homens. Desde o início da guerra já se somavam 1.160 baixas uruguaias de um total de 18.408 das forças aliadas. A retirada

<sup>333</sup> DORATIOTO, Francisco Fernando Monteoliva. *Maldita Guerra...*, op. cit., pp. 237-241.

do general Flores após esse evento não deve, contudo, ser interpretada como uma consequência direta da derrota, embora tenha abalado a convicção da vitória da aliança.<sup>334</sup>

Na correspondência trocada com Polidoro, Flores informava que a força uruguaia, ainda que diminuta, permaneceria atuando com os soldados brasileiros e terminava a carta com certa ambiguidade afirmando sua lealdade pessoal: “sempre estarei ao lado do governo imperial, sem significar isso que não considere as vantagens que se podem obter com uma paz digna para os aliados”.<sup>335</sup> Eduardo Acevedo (1923, pp. 630-631), clássico intelectual uruguaio, comenta que depois que a guerra já havia sido concluída desde um ponto de vista militar, deixava de ser uma preocupação nacional, não podendo mais atuar como um elemento de discórdia entre os partidos, uma vez que o próprio Flores resolvia desvincular-se, deixando uma força bastante reduzida apenas para manter oficialmente a aliança.

É preciso considerar também que o agravamento dos conflitos internos devido ao aumento da dívida externa, desvalorização internacional dos preços de produtos importantes, especulação financeira e estragos das enfermidades como cólera, dentre outros fatores, contribuía para o desgaste do governo do general. Sob esse contexto, não é difícil imaginar que os blancos voltassem a se reorganizar em torno do ex-presidente Berro. O desfecho do governo de Flores foi particularmente dramático.

Como se sabe, a apresentação do candidato florista Pedro Varela não foi acolhida pelos filhos de Flores e também por uma fração do partido e, paralelo a esse fato, os blancos organizavam sua revolução. No dia 19 de fevereiro, a Casa de Governo (o Forte) foi atacada e dominada. Outro grupo atacou o *Cuartel de Dragones* buscando sublevar os soldados com gritos de “¡Viva el Paraguay!”, já que, como comentamos, muitos prisioneiros paraguaios passaram a integrar a força oriental. Ao dirigir-se para o Forte, o general Flores foi assassinado por desconhecidos e algumas horas depois Prudencio Berro morreu pelas mãos do filho de Flores, Eduardo. A consequência direta foi a potencialização do acirramento entre os grupos políticos, tornando a almejada paz impossível naquele momento.<sup>336</sup>

---

<sup>334</sup> Ibid.; OLIVERO, 2015, pp. 8-9.

<sup>335</sup> Flores para Polidoro, Montevidéu, 20 out. 1866. AN (Arquivo Nacional – RJ), Arquivo do general Polidoro, caixa 4, pacote 2 apud DORATIOTO, *Maldita Guerra...*, op. cit., 2002, p. 249.

<sup>336</sup> BARRÁN, 2007, pp. 103-106.



Lorenzo Batlle, presidente entre 1868-1872, em meio a grave crise que acentuara a divisão regional do poder político, encomendou a Blanes um grande retrato do general colorado. Ao encargo, Blanes adicionou um quadro representativo da cena da morte de caudilho, intitulado inicialmente *Espiración del general Flores*. Antes, Blanes já havia pintado, quando da partida de Flores em 1865 para a campanha do Paraguai, um grande retrato encomendado pelo Governador Delegado Dr. Francisco A. Vidal. Nesse quadro, Flores aparece revisando a tropa acompanhado pelo general Francisco Caraballo. Quanto ao general, destacamos também o quadro de Pedro Valenzani sobre sua partida para a intervenção do exército oriental na guerra contra o Paraguai.

**Figura 28 – Juan Manuel Blanes. *General Venancio Flores*. 1865.  
Óleo sobre tela, 2,36 x 1,82 cm**



**Fonte: Museo Casa de Rivera, Montevideú. Foto de Iasha Salerno e Yago Barbosa**

Figura 29 –Pietro Valenzani. *La Despedida*. 1865. Óleo sobre tela



Fonte: Museo Casa de Rivera. Foto de Iasha Salerno e Iago Barbosa

Sobre o tema do assassinato, é importante mencionar a diferença entre o desenho de estudo para o quadro e a versão final. O primeiro revela a agitação social da época, mostrando o momento em que os assassinos atacam o general. As duas obras acabam por apresentar uma narrativa do episódio, que culmina com a morte cristã, evidenciada pela participação de um religioso francês chamado Juan del Carmen Soubervielle, da ordem dos *Hermanos Bayoneses*,<sup>337</sup> que, ao passar casualmente pelo local, reconheceu Flores, de quem era amigo.

---

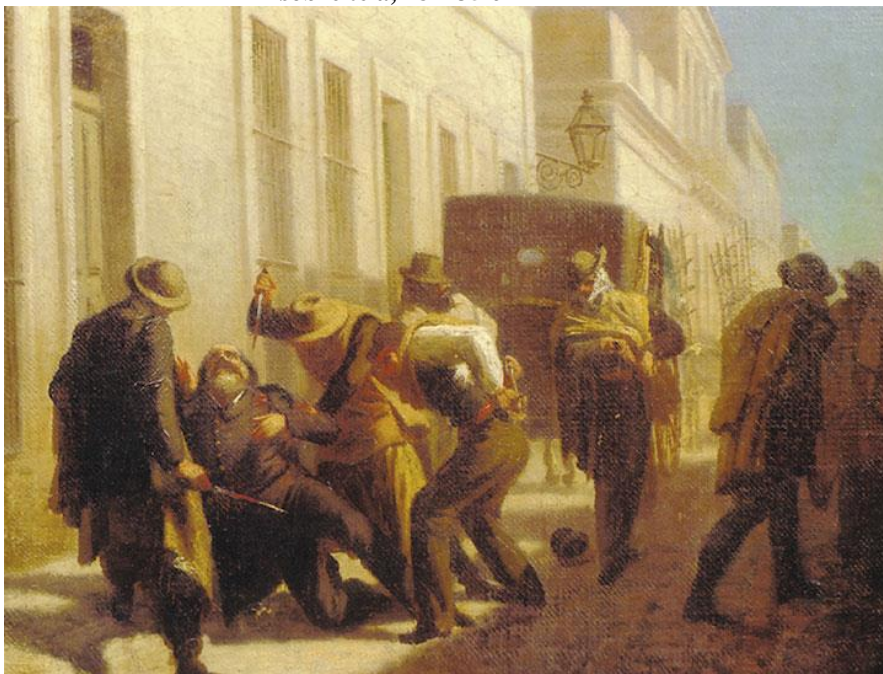
<sup>337</sup> Informações dos livros SALTERAIN Y HERRERA, E. de. *Blanes: el hombre, su obra y La época*. Montevideo: Impresora Uruguaya S.A., 1950; e FERNÁNDEZ SALDAÑA, José M. *Juan Manuel Blanes. Su vida y sus cuadros*. Montevideo: Impresora Uruguaya S.A., 1931.

**Figura 30 – Juan Manuel Blanes. *Asesinato del Gral. Venancio Flores*. Óleo sobre tela, 2,36 x 1,82 cm**



**Fonte: Museo Casa de Gobierno, Edificio Artigas, Montevidéo. Disponível em: <https://www.onsc.gub.uy/onsc1/images/stories/Publicaciones/RevistaONSC/r46/obras.pdf>. Acesso em: 20 maio 2015**

**Figura 31 – Juan Manuel Blanes. *Asesinato del Gral. Venancio Flores*, estudo. c. 1868. Óleo sobre tela, 28 x 35 cm**



**Fonte: Museo Municipal de Bellas Artes Juan Manuel Blanes, Montevidéo**

O quadro sobre a morte de Flores foi bem recebido pela imprensa brasileira. Destacamos duas críticas sobre o episódio da morte do antigo aliado imperial. *O Jornal do Commercio* trouxe uma longa e detalhada análise dessa obra:

Tendo chegado a nosso conhecimento a existencia de um quadro de historia contemporanea, trabalho do pintor oriental – Blanes – morador da rua Soriano, fomos ver esse quadro e, em nossa humilde opinião, é o primeiro dos quadros de arte que se executa na republica Oriental, e a primeira vez também que se trata em pintura, alguma coisa de sua historia. [...].

Esse quadro é importantíssimo, não só pela eleição estética e moral, como também pelo modo simples, mas philosophico, da representação de uma scena que teve por teatro uma rua de Montevideo, por luz o sol por Zenith de um dia de verão, e por assumpto a morte do general D. Venancio Flores, a 19 de fevereiro de 1868. [...]

A uma distancia conveniente, calculada para interessar, jaz sobre essa calçada um homem que apenas respira [...] este homem agonisante é o desgraçado general Flôres; está vestido de roupa preta um tanto quanto *negligé* [...]. Ao outro lado do cadáver collocado de joelhos, recebendo os últimos suspiros daquelle homem, seu amigo, e recomendando a sua alma com toda a adoração [...]. Esse sacerdote é jesuíta, segundo seus hábitos, e amigo particular do finado general Flôres. [...]. Sua presença alli é histórica como é também histórica a sua ação christã [...]

Este quadro o Sr. Blanes tenciona mandar ao Rio de Janeiro; é uma grande obra e cabe a nós a honra de escrever esse artigo, prevenindo a remessa de um quadro que está no caso dos Prophetas, e que nosso público fluminense terá provavelmente occasião de ver a última scena da vida do general Flôres, assim o pintor chama seu quadro.<sup>338</sup>

*O Jornal de Recife* apresentou uma pequena nota sobre a exposição do quadro:

Em casa do Sr. H. Mencada um quadro representando o assassinato do general Venancio Flores em Montevideo. Ao lado do general, ferido e prostrado, vê-se ajoelhado um padre que vio o último movimento de Flores, movimento que significava perdão aos seus assassinos. O quadro é devido ao pincel do Sr. Blanes, artista oriental.<sup>339</sup>

Apresentado como “o primeiro quadro de arte” e “primeiro tema histórico da República Oriental”, e também um exemplo de “morte cristã”, essas críticas, separadas por um curto espaço de tempo, acabam por cristalizar uma visão de Flores como um mártir da empresa civilizatória proposta pela aliança. Essa pintura de Blanes encontrava espaço na corte brasileira justamente porque era possível identificar nela, elementos que permitiam estabelecer uma perspectiva positiva sobre o Brasil. Sob essa égide, pode-se analisar melhor a pintura do retrato equestre de Osório, exibido pelo artista alguns anos depois.

<sup>338</sup> QUADRO Histórico. *Jornal do Commercio*. 15 ago. 1869. Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro.

<sup>339</sup> *Jornal de Recife*. Exposições, 1 e 2 maio 1870. Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro.

Figura 32 – Juan Manuel Blanes. *Retrato del General Osório*, 1878



Fonte: Propriedade do Museu Imperial, Petrópolis, em empréstimo para o Museu Militar da Academia Militar das Agulhas Negras- RJ. Imagem extraída de SALTERAIN Y HERRERA, op. cit., p. 93

A pintura supracitada, concluída em 1878, segundo Fernández Fernández Saldaña (1931, p. 94), foi iniciada em 1869 e ficou 9 anos no ateliê do pintor. Com o falecimento do marquês de Herval, no dia 4 de outubro de 1879, Maurício Blanes, na ausência de Blanes, foi para Porto Alegre com o objetivo de vender a tela. Em carta ao irmão, datada de 28 de novembro de 1879, o artista diz: “*Deseo que cuando esta carta llegue á tus manos estes satisfecho de tu empresa de Osorio, que nunca será brillante, porque tambem la no Brasil, a cosa está tirante (tensa)*”.<sup>340</sup> Provalmente Blanes faz referência ao aumento das tensões no governo brasileiro, já desgastado e endividado no pós-guerra. Vale lembrar que em 1879 um grupo de parlamentares lançou oficialmente uma campanha pelo fim da escravidão, o que acirrava as disputas políticas e desestabilizava o poder central.

Por ser um herói popular no Brasil naquele momento, o quadro de Osório foi também bastante comentado nos jornais da Corte. Ainda em 1878, ano de finalização do quadro, encontramos a seguinte nota: “Alguns fazendeiros da *republica* oriental

---

<sup>340</sup> Carta de Blanes a Mauricio datada de 28 de novembro 1879, mas enviada somente no dia 1º de janeiro de 1880. *Archivo Mauricio Blanes*. Carta 88, pasta 2. Montevideu: AGN. Grifos do autor.

pretendem comprar ao Sr. Blanes, *distincto* artista oriental, o belíssimo retrato do general Osorio, com o fim de ser-lhe *offrecido* como prova de respeito e veneração”.<sup>341</sup> Essa nota fazia referência a uma publicação de *El Ferro-Carril*, de Domingo Ordoñana, presidente da *Asociación Rural* e amigo de Blanes. A citação um pouco longa é importante porque evidencia a estreita relação que temos procurado demonstrar: as múltiplas utilizações das imagens para fins políticos. Vejamos:

Entre los tesoros del arte que encierra la galeria de nuestro gran pintor Blanes, hay un hermosísimo cuadro representando al general Osorio montado sobre um arrogante caballo, dominando en primer plano un campo de batalla del Paraguay.

Superfluo seria asegurar que, como obra esmerada de nuestro egregio pintor, reúne todos los meritos que ha sabido concentrar en sus composiciones magistrales [...]

Se nos indica que algunos amigos Orientales de aquel benemérito militar brasilero han concebido al feliz pensamiento de procurar la adquisición de dicho cuadro para presentárselo como digno obsequio. [...] Como es sabido, el General Osorio es un rico hacendado del nuestro Departamento de Salto en donde el norte de Arapey posee uno de los establecimientos mas valiosos de nuestra campaña. [...]

Hace muy poco tempo en una de las sesiones más notables del Senado brasilero, del cual formaba parte, el general Osorio tuvo ocasión hacer justicia a los esfuerzos del gobierno Oriental declarando que en tanto la frontera brasilera se encontraba plagada de cuatrerros y mal-echores que hacian insegura la vida de los habitantes en el territorio Oriental [...]

En cuanto nuestros hermanos del otro lado del Río de la Plata, y además de los gloriosos recuerdos del Paraguay la figura militar de Manuel Luis Osorio [...] peleando en caseros con verdadero heroismo para derrocar la tirania de Rosas, que enfrentaba la América debería influir para que aquel governo tomase parte con el nuestro en una demostración de gratitud y amistad republicana, realizada con la hermosura artística del presente, y su destino para el Museo brasilero [...].

Entre tanto, el cuadro del señor Blanes, que está en exhibición en la galeria de este, merece ser visitado para que el pueblo defiera un lauro más con su aplauso á nuestro renomado pintor, y estimule y perfeccione cada vez más el gusto artístico de nuestra culta sociedad.<sup>342</sup>

É interessante notar que a análise de Ordoñana parte da Guerra do Paraguai para explicitar os problemas na fronteira que haviam chegado ao clímax durante o governo de Berro, como já comentamos. Além disso, o estancieiro também procura legitimar as intervenções brasileiras na Região do Prata, fazendo alusão à aliança entre Brasil, Uruguai e Entre Rios, que possibilitou a destituição de Rosas. Sob sua perspectiva, a Guerra da Tríplice Aliança contra o Paraguai seria mais um evento de união entre povos ilustrados

---

<sup>341</sup> *Gazeta de Noticias*, 15 maio 1878. Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro

<sup>342</sup> ORDOÑANA, Domingo. Un digno presente al Museo de Río de Janeiro (Cuadro del General Osorio). *El Ferro Carril*, 27 mar. 1878. Montevideu: Biblioteca Nacional.

da América. Em carta a Maurício, datada do dia 28 de março de 1880, Blanes comentou a repercussão do quadro:

- Me he impuesto de lo relativo ao entusiasmo que produs nas regiões coroadas o quadro de Ossorio [...] Escuso decirte que pa mí lisonjero saber que el estilo de Ossorio, me ha valido el honor de los deseos manifestado por el monarca mas ilustrado de hoy.<sup>343</sup>

O *Jornal do Commercio* do dia 9 de janeiro de 1880 comenta a abertura da exposição do “célebre pintor Blanes” na rua do Ouvidor representando o general Osorio.<sup>344</sup> No dia 21 de fevereiro do mesmo ano, o *Jornal de Sergipe* faz uma análise do quadro, ainda que caracterize o pintor como argentino e não como oriental:

[...] está exposto o retrato do general Osorio, pintado pelo notável artista argentino Blanes, autor da *Peste de Buenos Aires*, da *Revista de Rancagua* e de tantas outras telas que lhe tem valido o título de pintor de primeira ordem. O quadro representa o invicto general Osorio em um dos episodios da Guerra do Paraguay. O ilustre Riograndense está vestido com o grande uniforme de general e monta possante e fogoso o cavallo branco, que dá anca ao espectador. Com a espada na mão direita o Marquez do Herval parece indicar o caminho da gloria [...]. No primeiro plano do quadro o um pouco a esquerda do espectador está um soldado paraguay morto e metido no escorço com um saber e maestria excepcionaes. [...]. O colorido geral do quadro, muito mais vigoroso do que o da *Peste de Buenos Aires* é, ainda assim, um pouco pardacento. Neste, como em todos os outros quadros de sua lavra, Blanes mostra que é mais um desenhador do que um colorista. [...] dizem-nos que o distinto pintor argentino representou com fidelidade a physionomia do general Osorio dos tempos da guerra do Paraguay.<sup>345</sup>

Por fim, destacamos uma última nota, já de 1883, em que o quadro é oferecido ao governo brasileiro. Como sabemos, o quadro hoje é propriedade do Museu Imperial de Petrópolis. Figura no *Jornal de Recife*:

- Existia n’esta cidade uma tela de grande valor artístico do pincel do celebre artista oriental Blanes. O quadro mede 8 metros por 2, com rica moldura, encimada com as armas imperiais. O artista representou nelle o general Ozorio a cavallo, quasi de tamanho natural, e de extraordinaria semelhança, tendo ao fundo o exército brasileiro no campo de batalha. Pois bem, esta importante obra acaba de ser offerecida ao governo, pelo Sr. Bernardo Caymari.<sup>346</sup>

---

<sup>343</sup> Carta de Blanes a Maurício, datada de 28 de março de 1880. *Archivo Mauricio Blanes*. Caixa 58, carta 04, pasta 1. AGN, Montevideu.

<sup>344</sup> O INVICTO general Osorio, Marques de Herval. *Jornal do Commercio*, 09 jan. 1880. Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro.

<sup>345</sup> RETRATO do general Osorio. *Jornal de Sergipe*, 21 fev. 1880. Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro. Grifo nosso.

<sup>346</sup> *Jornal de Recife*, 02 set. 1883. *Noticias do Paiz*. Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro.

Se por um lado o retrato de Osório pode vincular-se às ideias sobre a relação com o Brasil explicitada no *Tratado 1855*, no qual, como vimos, é preponderante a necessidade de uma aliança, espécie de “apoio civilizado”, para sustentar a ordem interna de uma nação que, se estabilizada, pode dedicar-se às artes e “às ocupações da paz”, por outro, o retrato de Flores acaba por evidenciar as fissuras nessa relação. Isso porque a figura do general também sinaliza as chaves para o questionamento de sua legitimidade, uma vez que os interesses brasileiros justificaram intervenções desastrosas no já conturbado cenário uruguaio. Nesse sentido, a Guerra do Paraguai possibilitou o fortalecimento gradual de certo sentimento de culpa, uma vez que a participação uruguaia passava a ser vista, cada vez mais, como consequência da disputa encarniçada entre os partidos e, logo, não representativa do interesse nacional. A perspectiva de Blanes acompanha, portanto, as variações de uma narrativa em construção.

## **2.5 Batalha do Avaí: desencontros entre a civilização e a barbárie**

Com a explícita vinculação entre arte e política pautadas pelas telas de temática histórica, em agosto de 1872 o ministro do Império realiza uma nova encomenda a Pedro Américo sobre outro tema histórico brasileiro. Schwarcz<sup>347</sup> destaca que, verbalmente, o tema acertado seria Guerra dos Guararapes, que representava a luta para a expulsão dos colonizadores holandeses ocorrida ainda no século XVII. Porém, após a assinatura do contrato, o pintor iria escolher outro tema da história recente: a Batalha do Avaí. Essa batalha, como afirmamos, foi um dos eventos decisivos da guerra, ainda sob a liderança de Caxias, marcando também um dos últimos momentos da atuação conjunta deste com Osório. Para a autora, a escolha do pintor pode ser compreendida pelo seu propalado senso de oportunidade já que, como mencionamos, Osório e Caxias eram consagrados heróis da contenda. Além disso, a pintura de batalhas era um gênero próprio dentro do grande grupo da pintura histórica que exigia grande virtuosidade, ideal para Américo que buscava consagrar-se como um pintor por excelência.<sup>348</sup>

Sob essa perspectiva, acrescentamos ainda outra questão que nos parece importante para entender não só a escolha do tema, como também sua representação. Em

---

<sup>347</sup> SCHWARCZ, Lilia Moritz. Com Lúcia Klück Stumpf e Carlos Lima Junior. *A Batalha do Avaí. A beleza da barbárie: a Guerra do Paraguai pintada por Pedro Américo*. Rio de Janeiro: SEXTANTE ARTES, 2013, p. 31.

<sup>348</sup> Sobre essa questão ver também trabalho de COLI, Jorge. O sentido da batalha: Avahy, de Pedro Américo. In: *Revista Projeto História*, PUC-SP, São Paulo, n. 24, jun. 2002.



discurso proferido na Academia Imperial no dia 22 de março de 1870, somente três semanas depois do término oficial da guerra, Américo afirmou que:

Senhores! – Sempre que o templo das musas abre suas portas ao público, é para anunciar-lhe novas conquistas da intelligencia; [...] É que as sociedades reconhecem nos cultores do belo os verdadeiros profetas da civilização, os sacerdotes da concordia [...] para queimar o incenso da immortalidade, enlaçar á frente dos seculos os louros das **victorias ganhas nas batalhas do progresso.** [...] Eu vos agradeço, pois, Senhores, a honra que me outorgais, dignando-vos de ouvir um orador obscuro [...] **porque celebrada entre a guerra que desaparece e a paz que surge, é a filha legítima da glória nacional incorporada nos vossos recentes trophéos.**<sup>349</sup>

O trecho acima faz uma clara alusão à guerra em si e também a sua simbologia. O pintor conferia responsabilidade patriótica aos artistas, atribuindo a eles um caráter bélico. Serão recorrentes, no discurso de Américo, as relações entre os pintores e os soldados. Essa analogia é continuidade de perspectivas já delineadas em outros escritos, como as já referenciadas *Cartas de um Plebeu...*, redigidas ainda no início da contenda. Logo na primeira carta o artista afirmou que:

[...] Bem como os altos problemas da política interna e as grandes questões da guerra que não cessaes de elaborar primorosamente, os negocios da paz necessitam dos vossos cuidados, como de um indispensável sopro de vida. [...]. A situação política do Brazil, apesar de incomoda é hoje preferível á de ontem, de que foi ella uma feliz consequencia. [...]. Do abatimento lethargico de que nos havia lançado a convicção de já termos conquistado toda a segurança de uma paz inalterável [...], fomos de repente atirados a um pesadelo agonizante. [...] É, pois chegado o momento da nossa emancipação intelectual; e cumpre-nos pensar, desde já, nas bazes sobre que se deverá elevar o edifício da paz e da futura prosperidade do Brasil, ante os troféus que devemos erguer aos sucessos das nossas invencíveis phalanges, contra os últimos arremessos da barbárie.<sup>350</sup>

Como já foi mencionado, essas cartas tinham como objetivo explicitar as dificuldades para o desenvolvimento da arte nacional, ponto fulcral, inclusive, para o progresso moral e econômico do país. A guerra era vista pelo pintor como uma causa justa que, ao obrigar a nação a retomar o heroísmo do passado, venceria esse último

---

<sup>349</sup> Discurso proferido na Academia Imperial das Bellas Artes em presença de S.M. O IMPERADOR, no dia 22 de março de 1870, por ocasião da abertura do curso D' Esthetica, Historia das Artes e Archeologia. In: *Alguns discursos do Dr. Pedro Américo de Figueiredo*. Florença: Imprensa de L'Arte Della Stampa, 1888, pp. 58-60. Disponível em: <http://www.brasiliana.usp.br/handle/1918/02105500>. Acesso em: 20 maio 2013. Grifos nossos.

<sup>350</sup> AMÉRICO, Pedro. *Cartas de um plebeu aos Sr. Deputados*. Primeira carta. Correio Mercantil. Rio de Janeiro, 13 de junho de 1865. Arquivo da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

obstáculo colocado pelo Paraguai. Era também inspiração para a identidade nacional e fazia parte do processo que traria como consequência um futuro próspero. É preciso lembrar que toda a trajetória (política e artística) de Pedro Américo foi construída de modo a vincular as artes a um projeto político de transformação social, que para ele representava um Brasil cada vez mais europeizado. Essa perspectiva era muito comum à época, porém, no caso de Américo deve-se ter em conta que não havia muito espaço para os “mitos de origem” indígenas vinculados ao romantismo e para inserção dos negros na narrativa nacional.

Como também aponta Maciel (2016, pp. 184-186),<sup>351</sup> a conclusão do texto *Considerações Filosóficas das Belas Artes entre os Antigos*, publicado no *Correio Mercantil* entre os meses de setembro de dezembro de 1864, coincidia, não por acaso, com a eclosão do conflito com o Paraguai. No texto datado do dia 25 de dezembro daquele ano, o pintor apresenta o que seria seu projeto nacional para as artes explicitando as “causas da civilização helênica no fundo da atividade humana”, estabelecendo duas causas aparentemente opostas, mas que na verdade se complementavam: a guerra e as artes. Nesse sentido, podemos inferir que a opção de Américo pela Batalha do Avaí conciliava questões caras ao pintor. De um lado, reiterava a importância bélica, potencializada por ser um evento recente, portanto de forte poder mobilizador, de outro, também traçava uma relação direta de desenvolvimento com a Antiguidade Clássica. Todas as nações “civilizadas”,<sup>352</sup> defendia, teriam vivido seu período “áureo” nas artes após conflitos bélicos.

Fica evidente, assim, que as escolhas artísticas de Américo estão vinculadas a sua perspectiva “europeizante” tão propalada naquele contexto. Por isso nos parece muito coerente a hipótese de Maciel (2016, p. 483) de que a recusa de Américo pelo tema dos Guararapes esteja relacionada ao fato de que para o pintor fosse algo contraditório representar um momento fundacional do Brasil respaldado pela “união das ‘três raças’ (branco português, índios e negros) contra o branco holandês”. A única ressalva a ser feita é que embora, como já afirmamos anteriormente, esses elementos não tivessem grande visibilidade, não foram totalmente excluídos. De fato, Américo não compartilhava com a representação romântica do indígena, mas este está presente em alguns dos seus discursos.

---

<sup>351</sup> MACIEL, Fabio D’Almeida Lima. O jovem Pedro Américo entre arte, ciência do belo, e um outro nacional. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – Escola de Comunicações e Artes/ Universidade de São Paulo. Orientador: José Tadeu Chiarelli, 2016.

<sup>352</sup> *Correio Mercantil*, Rio de Janeiro, 28 dez. 1864.

Nesse sentido, o artista parece coincidir com Varnhagen. No caso dos negros, a inserção é feita de forma bastante reduzida, mas eles aparecem nos quadros. Temos, portanto, uma aproximação com a proposta de Von Martius.<sup>353</sup> A pintura sobre os Guararapes ficaria a cargo de Victor Meirelles.

**Figura 33 – Victor Meirelles. *Batalha dos Guararapes*. 1879. Óleo sobre tela, 495 x 923 cm. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro**



Fonte: Disponível em: <http://warburg.chaa-unicamp.com.br/obras/view/11226>. Acesso em: 01 jul. 2017

Ao contrário de outros pintores como Meirelles e De Martino, Pedro Américo não esteve *in loco* para realizar os estudos para suas pinturas. Em 1870, Américo passou a ocupar a cadeira de História da Arte, Estética e Arqueologia na AIBA, mas em 1873 solicitou licença. Em janeiro de 1874 viajou para Florença onde pintou a *Batalha do Avaí* entre 1874 e 1877. Segundo Cardoso de Oliveira (biógrafo e genro de Américo) a tela foi pintada na biblioteca do Convento Santíssima *Anunziata* porque necessitava de maior espaço devido às suas grandes dimensões (media 500 x 1000 cm). O espaço teria sido oferecido pela municipalidade florentina.<sup>354</sup>

A primeira exposição pública da tela foi em março de 1877 na Via Gino Caponi em Florença e contou com as presenças do Imperador D. Pedro II e a Imperatriz Teresa Cristina e vários outros membros da aristocracia europeia e da comunidade artística, como o diretor da Academia, o Comendador Fabris. A exposição durou 18 dias e, segundo os jornais locais, contou com boa repercussão na imprensa europeia, caso do periódico

<sup>353</sup> As perspectivas desses autores já foram delimitadas no capítulo anterior.

<sup>354</sup> OLIVEIRA, J. M. Cardoso de. *Pedro Américo sua vida e suas obras*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1943, p. 93. Citado também por SCHWARCZ, op. cit, 2013, p. 37.

*Firenze Artística*, assinado por A. Cecovi, o qual classificava o quadro como “*furor spaventoso*”, característica, segundo o articulista, presente nos “povos americanos”<sup>355</sup>. Outro exemplo de crítica positiva foi a de Luiz Correa que avaliava o quadro da seguinte maneira:

[...]Ele quis arrancar a muda e rasa tela o grito, a vozeria, as blasfêmias inimigas, os estouros, as agonias e os suspiros derradeiros dos combatentes; não bastava vê-los, quis que o pincel criador desse aquele que contemplasse obra tão ingente, os sons, os roncros, os silvos e os estertores da morte ao lado das exclamações da vida[...].<sup>356</sup>

No contrato firmado entre o artista e o ministro e secretário de Estado de Negócios do Império, o valor a ser estabelecido pelo quadro seria estipulado por meio do juízo de profissionais qualificados. A tela foi avaliada em 115 contos de réis, mas o artista acabaria recebendo a quantia de 53 mil contos de réis, já que o governo brasileiro considerou o valor excessivo.<sup>357</sup>

**Figura 34 – Pedro Américo. *A Batalha do Avaí*. 1872-1877. Óleo sobre tela, 1000 x 600 cm**



**Fonte: Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro. Disponível em: <http://warburg.chaa-unicamp.com.br/obras/view/9755>. Acesso em: 01 abr. 2016.**

<sup>355</sup> COLI, Jorge. O sentido da batalha:..., op. cit.

<sup>356</sup> CORRÊA, Luiz. A Batalha do Avaí (quadro histórico do Dr. Pedro Américo), Rio de Janeiro, *Jornal do Commercio*, 02 out. 1877.

<sup>357</sup> Os professores da Accademia delle Belle Arti di Firenze, reunidos em 12/02/77 destacaram apenas as qualidades do quadro. Em documento assinado pelo prefeito de Florença, pelo Ministério de Negócios Internos da Itália, pelo Ministério de Negócios Exteriores da Itália em Roma e pelo Ministério dos Negócios Estrangeiros do Brasil em Roma, firmado pelo Barão de Javary, a obra foi avaliada em duzentas e oitenta mil liras, cerca de 115 contos de réis. Obtendo um valor inferior ao requerido, a insatisfação ficou evidente. Em cartas ao Ministro de Negócios do Brasil, Pedro Américo exigia que o governo imperial pagasse a quantia estipulada. Sobre isso ver: SCHWARCZ, Lilia Moritz, op. cit.; CASTRO, Isis Pimentel de. *Os Pintores de História...*, op. cit.

Quando a tela chegou ao Brasil, em 1877, sua primeira exposição ocorreu num pavilhão no Largo do Paço, especialmente construído para essa finalidade. É importante lembrar que antes mesmo da chegada da obra ao Brasil, já começava a se desenhar a polêmica que chegaria a seu ápice durante a 25ª Exposição Geral da Academia Imperial de Belas Artes em 1879. A raiz dessa polêmica pode ser entendida a partir das mudanças de concepção sobre a interpretação da guerra. Como já tivemos a oportunidade de explicar, o acirramento das disputas entre liberais e conservadores versava sobre as vantagens e desvantagens para o conflito. Essas disputas acabaram por opor Caxias e Osório no plano político, fato que também seria bastante explorado pela imprensa, que encontrou na representação da batalha motivos para intensificá-las. Vale lembrar que a primeira representação de Osório feita por Pedro Américo num tema histórico não foi o tema do Avaí. Na Exposição da Filadélfia,<sup>358</sup> em 1876, o quadro apresentado pelo pintor tratava de uma ação comandada pelo general.

Como comentamos, a Batalha do Avaí foi uma das batalhas da “dezembrada” que marcou a reta final da guerra. Após a também sangrenta batalha do Itororó, na qual o exército brasileiro teve perdas consideradas inúteis, a marcha de Caxias partiu de San Antonio rumo a *Villeta*, com o intuito de desocupá-la. Por ordem de López, o general paraguaio Caballero partiu para o local objetivando interceptar a marcha de Caxias. O combate foi travado no terreno levemente ondulado, cruzado pelo arroio de mesmo nome da batalha, e contou com 11 horas de duração. Caxias, que se encontrava em uma elevação (daí já podemos inferir seu posicionamento no quadro de Américo), deu instruções para o ataque. Ao cruzar o arroio sob fogo inimigo, começou uma chuva torrencial que inutilizou os fuzis paraguaios de chispa. Foi um combate feroz e confuso devido a essas

---

<sup>358</sup> Esse evento foi especialmente importante para o Brasil porque era um momento para estreitar também as relações comerciais com os Estados Unidos. Ao contrário das exposições anteriores, a da Filadélfia contava com maior participação de países latino-americanos, facilmente compreensível se pensarmos na política de exportação dos EUA voltada para a região naquele contexto. Como bem lembra Schuster (2015, p. 166), foi a primeira visita de D. Pedro II a uma Exposição Universal e também a primeira em território americano desde a independência. Era um momento, portanto, de grande visibilidade para o Brasil, em que o país pudesse consagrar a mensagem de país triunfante. A Guerra do Paraguai seguia como ponto forte da representação da luta entre civilização e barbárie e o quadro mais comentado pela imprensa foi o já mencionado *Combate Naval do Riachuelo*, de Meirelles (o quadro *A Primeira Missa no Brasil*, de 1860, também foi levado para essa exposição) que, como vimos, esteve in loco. Esse quadro marcou a primeira fase da Guerra e a pose triunfante do Visconde de Inhaúna demonstrava claramente a superioridade brasileira, numa analogia que relacionava, mais uma vez, civilização e barbárie. O quadro de Pedro Américo para essa exposição foi *A Passagem do Passo da Pátria (A passagem do Chaco)*, no qual o general Osório é apresentado prestes a surpreender a um acampamento inimigo. Interessante notar que no contexto da exposição preparatória, essa tela foi a única comentada pela imprensa brasileira e avaliada como melhor trabalho histórico.

condições climáticas e, segundo vários relatos, os soldados brasileiros começaram a recuar, “obrigando o próprio Caxias a descer ao terreno de combate para contê-los”.<sup>359</sup>

Assim como fez para a composição do seu primeiro quadro histórico, Pedro Américo realizou o processo de investigação histórica, fundamental para a execução das pinturas desse gênero, que, como sabemos, era *verista*, mas em seu conjunto deveria priorizar um efeito moral, portanto didático, do fato. Como base documental para essa empresa, o artista consultou o manuscrito de Caxias sobre a batalha e também a “ordem do dia, 272”. Além disso também trocou correspondências com o general em chefe de quem obteve uma série de informações, fotos e contestações a muitas de suas dúvidas sobre a batalha.<sup>360</sup> Assim, Pedro Américo apresentou o quadro da Batalha do Avaí no Catálogo da Exposição de 1879 da AIBA:

No dia 11 de dezembro de 1868, sob o comando do invicto general Duque de Caxias deu-se esta memorável batalha as margens do Rio Avaí, confluente do Paraguai.

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 iluminou ao longe as coxilhas de Lomas Valentinas.

No primeiro plano do quadro há dous grupos principaes: o da esquerda representa o tenente Alves Pereira sobraçando dous estandartes paraguayos, e cercado de inimigos por todos os lados, o official que cahido, procura defendê-lo é o segundo-tenente de marinha Cunha Telles; mais para a esquerda, montado sobre uma peça de artilharia, vê-se o jovem cadete Seraphim, que se tornou célebre 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 camponio, e foi surpreendida pela batalha.

Um pouco mais para o centro do quadro, vê-se o bravo general Osorio, Marquês do Herval, ferido no rosto.

No segundo plano, á esquerda e sobre uma eminencia, se acha o general em chefe Duque de Caxias, rodeado de seu estado-maior, composto dos brigadeiros Barão da Penha, e José Luiz Menna Barreto, Capitão de Mar e Guerra Luiz Alves Pereira e Cândido Xavier Rozado.

Em planos mais remotos, vê-se á cima do carro camponio o destemido Barão do Triunpho, no centro o Tenente-Coronel Sá e Brito, mortalmente ferido, e mais tarde o general Camara (então coronel).<sup>361</sup>

---

<sup>359</sup> DORATIOTO, 2002, pp. 364-365.

<sup>360</sup> Essa documentação encontra-se no arquivo da família do artista, em Florença, o qual não tivemos acesso. As informações apresentadas foram consultadas e extraídas do livro de ROSEMBERG, Lilia Ruth Bergstein. *Pedro Américo e o olhar oitocentista*. Rio de Janeiro: Barroso Edições, 2002. Apresentadas também dos livros de Schwarcz (2013) e Castro (2007).

<sup>361</sup> Catálogo das Obras Expostas na Academia das Bellas Artes em 15 de março de 1879 no Rio de Janeiro. Acervo da Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro.

Percebe-se que o pintor procurou orientar a leitura do quadro a seus espectadores, tentando também impor os limites dessa interpretação. A descrição, portanto, tem a função de vincular o processo de criação/investigação à experiência do “leitor” do quadro. É importante lembrar, contudo, que a obra é sempre decodificada pelo processo cultural que tanto gera a obra quanto forma o leitor. Sob essa perspectiva, podemos entender a chamada “Questão artística de 1879”. A Exposição da AIBA de 1879 contou com o maior número de público da história dessas exposições. Foram cerca de 262.269 visitantes durante os 62 dias de evento, número expressivo se pensamos em termos atuais, inclusive. Essa exposição foi marcada pelo embate estabelecido entre as telas monumentais de Américo, *A Batalha do Avaí*, e Victor Meireles, *Primeira Batalha dos Guararapes*. A polêmica que envolveu os dois quadros perpassou a questão do talento de ambos, bem como acusações de plágio e apropriações políticas variadas que pululavam nos jornais do período. Se as críticas da primeira exposição do quadro no Brasil, em 1877, estavam mais relacionadas a questões de verossimilhança, em 1879 a grande questão seria a averiguação se essas telas eram ou não cópias de quadros europeus.

A “questão artística de 1879” foi trabalhada com minúcia por vários autores.<sup>362</sup> Para a finalidade dessa investigação, gostaríamos apenas de reiterar que esse ponto esteve relacionado à atualização do gênero de batalhas realizadas por Américo e Meireles. Longe de realizar simples cópias de outros quadros, os artistas, na verdade, utilizam o recurso da “citação” e a referência fazia parte do procedimento legítimo do gênero da pintura de História. “Os achados insígnies voltavam nas obras mais ilustres, incorporados: a cultura visual mostrava-se tão importante quando a invenção”.<sup>363</sup> A comparação entre as telas de Américo e Meireles será aqui tomada para analisar, a partir da perspectiva dos mitos fundadores da nacionalidade no contexto pós-guerra para a afirmação nacional da região.

### **2.5.1 Soldados do *front* e soldados da arte**

Como já tivemos a oportunidade de explicar, a dicotomia civilização x barbárie dava o “tom” dessas representações sobre a guerra. Para vangloriar a ação do Exército brasileiro, Pedro Américo procurou evidenciar os traços que diferenciavam os soldados

---

<sup>362</sup> Ver, por exemplo, trabalhos de CASTRO, op. cit., p. 78; SCHWARCZ, op. cit., p. 92.

<sup>363</sup> COLI, Jorge. *Como estudar a arte brasileira do século XIX?*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005, p. 34.

sob essa perspectiva. Já na *Batalha do Campo Grande*, podemos observar nos cantos da tela alguns elementos que serão resgatados e intensificados para a representação do Avaí. A descrição do quadro já direcionava o olhar para os outros elementos da cena, além do Conde d'Eu. Chamamos a atenção para o canto direito da imagem onde temos um grupo de paraguaios semidesnudos, contrastando com a aparência dos brasileiros. No canto esquerdo podemos perceber a oposição entre a morte cristã do soldado brasileiro nos braços do Frei Fidelis d'Avila com o Capitão Arouca. Ainda que mais ou menos modificadas por questões de composição, o artista procurou deixar claro que as representações desses soldados eram “cópias do natural”. A retórica vigente naquele contexto representava os soldados paraguaios, com seus uniformes vermelhos, maltrapilhos e descalços, portando apenas um poncho envolto na cintura. Schwarcz (2013, pp. 59-60) lembra que a representação do inimigo ao chão era uma voga partilhada na época, a exemplo do quadro *A Batalha dos Guararapes*, de Victor Meirelles. Essa representação encerra, evidentemente, uma perspectiva didática, também retomada no quadro do Avaí.

**Figura 35 – Victor Meirelles. *Batalha do Guararapes*. Detalhe**



Fonte: Disponível em: <http://warburg.chaa-unicamp.com.br/obras/view/11226>. Acesso em: 01 jul. 2017



**Figura 36 – Pedro Américo. *Batalha do Campo Grande*. Detalhe**



**Fonte: Arquivo pessoal**

Ao analisar a tela *A Batalha do Avaí*, de Pedro Américo, Jorge Coli (2002, pp. 114-115), afirma que é bastante perceptível a questão do esvaziamento da grande figura heroica e oficial nas pinturas do final do século XIX. Partindo do quadro *O Fuzilamento de Maximiliano* (1867) de Manet, conclui que apesar de ser um quadro de pintura histórica, carece de sentido positivo e grandioso. O quadro surge, assim, como denúncia dessa perspectiva. E se admiramos esses grandes quadros históricos hoje, é pelo que chama de “reviravolta do gosto”, na qual essas imagens são compreendidas como ficção, “fiéis a um imaginário, infieis a uma interpretação verossímil, não dos acontecimentos [...], nem sequer do sentido que se dá a eles. A inverossimilhança nasce por eles não possuírem mais sentido”. Para o autor, portanto, o poder de convicção desses quadros de batalha se esvaziava à medida em que as guerras se mostravam como “excrecência absurda” e por isso, as pinturas constituem tentativas proficuas para construir a história heroica.

Figura 37 – Edouard Manet. *Exécution de l'Empereur Maximilien du Mexique*. 1868. Óleo sobre tela, 252 x 305 cm



Fonte: Kunsthalle Mannheim, Mannheim, Alemanha. Disponível em: <http://warburg.chaa-unicamp.com.br/obras/view/981>. Acesso em: 20 out. 2016

A *Batalha do Avaí* pode ser percebida também sob essa inflexão, o que nos ajuda a entender parte das críticas negativas como o “excesso de movimento” e “falta de unidade” da tela. Vejamos uma delas:

Não há unidade no quadro, é uma tela gigante que poderia ser retalhada em duzentos ou mais pequenos painéis, representando cada um fato passado na batalha do Avahy. A idéia principal está morta, a batalha ali não existe.

[...] Se a unidade não existe, se a idéia principal está morta, se aquilo é tudo menos uma batalha, se aí não vemos o movimento, a luta, o ardor, enfim a pugna travada, se a perspectiva aérea não existe pela falta absoluta da gradação da luz, do que serve dizer que esta ou aquela figura, este ou aquele grupo, esta ou aquela expressão, estão bem representados? O chefe da escola idealista, o simpático Dr. Pedro Américo, convença-se de uma cousa – a precipitação, como sempre, desta vez o perdeu.<sup>364</sup>

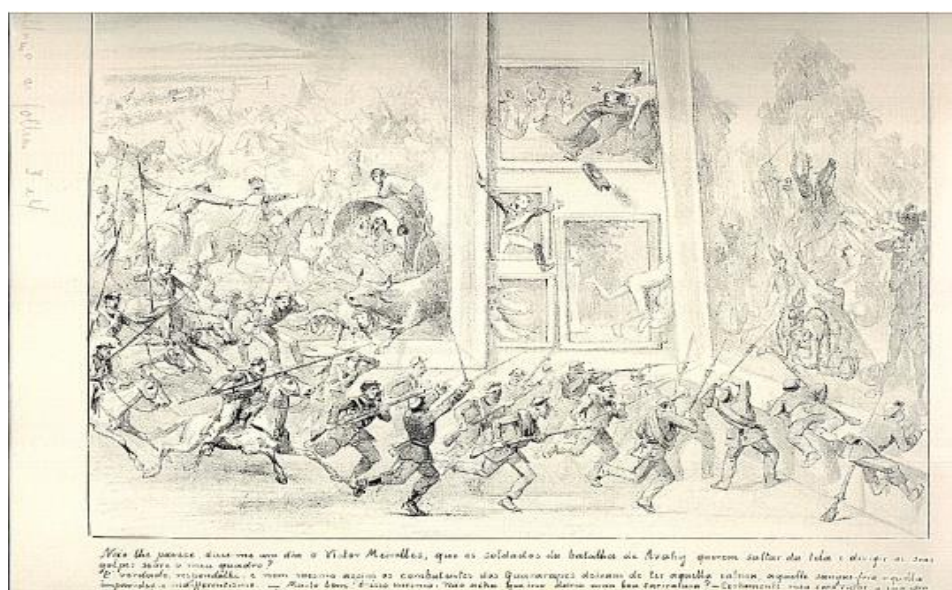
A suposta falta de unidade da tela era confrontada pela crítica com a representação de Victor Meirelles sobre os Guararapes. Por sua vez, essa tela era também criticada devido a sua “falta de ação”, não sendo fiel “tragédia da guerra”. É conhecida a charge oferecida por Ângelo Agustini a Meirelles sobre essa comparação entre as duas imagens. A charge, segundo o autor, foi baseada numa conversa que teria tido com o próprio artista:

<sup>364</sup> LEANDRO, José. A batalha do Avahy. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 7 nov. 1877.

OFERECIDO AO EMINENTE PINTOR VÍTOR MEIRELES DE LIMA – Não lhe parece, disse-me um dia o Vítor Meireles, que os soldados de A Batalha de Avaity querem saltar da tela e dirigir os seus golpes sobre meu quadro? É verdade, respondi-lhe: e nem mesmo assim os combatentes dos Guararapes deixam de ter aquela calma, aquele sangue-frio, aquela impavidez e indiferentismo. Muito bem? É isso mesmo. Não acha que isso daria uma boa caricatura? Certamente, meu caro Victor, a sua idéia é magnífica e eu vou aproveitá-la.<sup>365</sup>

Abaixo a caricatura em questão:

**Figura 38 – Ângelo Agostini. Caricatura**



**Fonte: Revista Ilustrada, ano 4, n° 156, Rio de Janeiro, 5 abr. 1879**

Os trechos acima são apenas alguns exemplos dos embates que envolveram as duas telas. Essa questão é importante porque não diz respeito somente ao *decorum* das pinturas de batalha, mas também sobre as opções pela representação do passado. Também por isso algumas críticas iriam enfatizar as supostas “imprecisões históricas”:

[...]Se fôssemos assinalar o agigantado número de inverossimilhanças, se os detivéssemos a fazer proeminir as faltas de perspectiva e de desenho, certo estamos de que, a parte das figuras isoladas e as maravilhosas águas que se estendem ao fundo, bem pouco sobraria, que reclamasse admiração. Entretanto, apontemos algumas: o cavalo morto sob os varais do carro, uma cabeça que, à esquerda, aparece como que saindo de uma moldura de cobertores, representam adiantado estado de decomposição, quando o combate durou poucas horas; o menino montado na peça; o pescoço do cavalo negro do paraguaio que aborda o oficial; as escleróticas dos beligerantes, alvejando a distância enorme; a nenhuma aeração no espaço e entre os grupos; a transparência negativa dos horizontes, cujas tintas se tornam mais opacas quanto mais retirados, denunciam no pintor impetuosidade cega e irrefletida, um

<sup>365</sup> AGOSTINI, Ângelo. *Revista Ilustrada*, ano 4, n° 156, Rio de Janeiro, 5 abr. 1879.

cérebro no qual as células ideadoras, umas adormecidas, outras na atividade mais laboriosa, geraram um pesadelo de batalha.<sup>366</sup>

Américo, ainda que tenha feito essa tela com base nas exigências desse gênero pictórico, optou por retratar a confusão. As diversas histórias que compõem a perspectiva elíptica do quadro objetivam inserir o espectador no turbilhão da guerra. Daí a impressão de que a batalha em si é simplesmente tragada pelo caos e que não há uma organização aparente sobre o protagonismo dos heróis, mesmo que estes estejam presentes. Caxias aparece à esquerda da tela em terceiro plano no alto de uma elevação e Osório, em segundo plano no centro. Foram variadas as interpretações à época sobre ambos, as quais envolviam as trajetórias de ambos, durante e depois da guerra, como já comentamos.

Foram tantas as críticas à época com relação à representação de Caixas e Osório, que o próprio Pedro Américo tratou de justificar suas escolhas<sup>367</sup> para essa composição. No caso de Caxias, muito se falou sobre o fato de o principal personagem da batalha aparecer isolado, longe da batalha. Mas como já apontou Schwarcz (2013, p. 46), essa questão foi justificada por vários autores, afinal, “não deve nunca o general baratear sua vida”.<sup>368</sup> Ou seja, a atuação de um general não era a mesma de um soldado, sua postura “calma e imponente” seria típica de um herói.

---

<sup>366</sup> SAMPAIO, João Zeferino Rangel de. *O quadro da Batalha de Guararapes, seu pintor e seus críticos*. Rio de Janeiro: Serafim, 1880, pp. 61-62 apud CASTRO, op. cit., pp. 63-64.

<sup>367</sup> Uma das questões pontuadas por Pedro Américo foi o boato de que Caxias teria ficado profundamente insatisfeito por haver sido retratado com a farda desabotoada: “Começarei destruindo o pequenino e falsíssimo boato que já achou echo em acreditados jornaes, relativo a uma observação que se diz ter-me feito o Exm. Sr. Duque de Caxias ao ver o seu retrato com a farda desabotoada: cousa tão contraria á verdade, que o proprio Sr. duque pediu-me que a confutasse. [...]Se fosse illicito ao artista desabotoar tres botões de uma farda, para augmentar a belleza do personagem que a veste, muito peor seria substituir o chapéo de palha de um outro e illustre personagem - que de facto o trazia - pelo bonet do uniforme, muito mais consentaneo com o aspecto militar de um general de tal tempera”. AMÉRICO, Pedro. *Bellas Artes – O quadro histórico da Batalha do Avahy*. Publicado no *Jornal do Commercio*, dia 27 de outubro de 1877. Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro.

<sup>368</sup> CAMPOS, Padre Joaquim Pinto de. *Vida do grande cidadão brasileiro Luiz Alves de Lima e Silva, Barão, Conde, Marquez, Duque de Caxias* apud SCHWARCZ, op. cit., 2013, p. 46.

Figura 39 – Pedro Américo. *Batalha do Avaí*. Detalhe. Duque de Caxias



Fonte: Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro. Disponível em: <http://warburg.chaa-unicamp.com.br/obras/view/9755>. Acesso em: 01 abr. 2016.

Figura 40 – Jean Louis Ernest Meissonier. *Napoleón III à la bataille de Solférimo*. Detalhe, 1863. Óleo sobre tela, 43,5 x 76 cm



Fonte: Frich Lessing/ Alburn Art/ Latinstok

Já a representação de Osório foi tratada como a de um general sem comandados: “Foi infeliz ainda o pintor com o general Osorio. E qual será a força que *commanda* *aquelle* general? Está completamente isolado. É um quadro no quadro”.<sup>369</sup>

<sup>369</sup> LEANDRO, José. A batalha do Avaí. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 7 nov. 1877. Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro.

Figura 41 – Pedro Américo. *Batalha do Avaí*. Detalhe. General Osório



Fonte: Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro. Disponível em: <http://warburg.chaa-unicamp.com.br/obras/view/9755>. Acesso em: 01 abr. 2016.

Figura 42 – Paul Delaroche. *Charlemagne traversant les Alpes et forçant les gorges du Mont-Cenis défendues par les Lombards en 773*. 1847. Óleo sobre tela, 420 x 80 cm



Fonte: Grand Palais/Château de Versailles. Reprodução apud Schwarcz, 2013, p. 95

As acusações de plágio<sup>370</sup> de pinturas europeias e as diversas apropriações políticas realizadas pela crítica de arte demonstram que essa tela de Pedro Américo, junto com a de Victor Meirelles, ao atualizar o gênero de batalhas, insere-se como ícone da pintura nacional brasileira. Havia uma consciência por parte destes pintores no que concerne ao papel que desempenhavam nas artes ante às expectativas do presente. As imagens não são meras ilustrações e nem cópias fiéis do real, mas contam histórias. Nesse sentido, as escolhas de Pedro Américo para a *Batalha do Avaí* sinalizam alguns aspectos

---

<sup>370</sup> Como lembra Jorge Coli (2005, p. 34) as referências a pinturas europeias não devem ser entendidas como meras cópias. A ideia era justamente enaltecer essas pinturas, mostrando que podiam “ressurgir” em outros contextos. Tal procedimento era legítimo, portanto, dentro da natureza do gênero da Pintura Histórica.

interessantes sobre a multifacetada população brasileira, nem sempre contemplada pela narrativa oficial.

### 2.5.2 O dilema da escravidão na guerra

Na tela de Meirelles sobre a batalha no monte Guararapes, podemos vislumbrar as perspectivas da escrita da história do Brasil. É evidente a inspiração do artista tomando como base o texto “História das lutas com os holandeses no Brasil (1872)”, de Varnhagen, bem alinhado, portanto, com o IHGB. O confronto travado em 1648 foi “resgatado” como episódio de uma precoce integração nacional pautado pelo chamado “mito das três raças”, revisitado e consagrado por Gilberto Freyre na década de 1920. Assim aparece o tema no Catálogo de Exposição de 1879, escrito pelo próprio pintor:

[...]Nobre e cívico exemplo de amor da pátria! Aquelle exercito que se erguera disposto a morrer pela salvação do principio da nacionalidade, compunha-se de tres classes: pretos, índios e brancos que embora bem distintos pela côr, nem por isso deixavão de se igualar pelo valor que se afinará nas amarguras da mesma adversidade.<sup>371</sup>

Se o distanciamento temporal do fato permitiu a Meirelles a adequação da representação visual à história oficial, no caso de Pedro Américo as contradições poderiam ser vistas mais facilmente. Era uma história cuja narrativa estava em construção, contando com a participação ativa daqueles que dela fizeram parte diretamente. A *Batalha dos Guararapes* reivindicava a identidade nacional numa perspectiva de supremacia europeia (negros e indígenas seriam subsumidos) e buscava apresentar um discurso dessa integração. O paradoxo de tal discurso é colocado em máxima evidência quando da inserção dos negros nas fileiras do exército, pois Pedro Américo não poderia furtar-se desse ponto, já que o apagamento não poderia sobrepor-se à verossimilhança.

O tema da presença do negro na guerra do Paraguai foi ponto de conflito em todo o período da guerra. Com o prolongamento desta, bem como com as baixas sofridas pelo exército brasileiro, o recrutamento de mais soldados tornava-se imprescindível e com ele a discussão sobre a abolição passou a ocupar a cena política de modo cada vez mais contundente. Por isso, a dificuldade de alistar cidadãos brasileiros para a contenda foi

---

<sup>371</sup> MEIRELLES, Victor. Resumo Histórico da Primeira Batalha dos Guararapes. In: *Catálogo das Obras Expostas na Academia das Bellas Artes em 15 de março de 1879*. Rio de Janeiro, Acervo da Biblioteca Nacional.

parcialmente resolvida pela libertação de escravos para o combate. Evidentemente, não era uma questão nova, haja vista as pressões feitas pela Inglaterra ainda no início do século XIX.

A população brasileira em 1850 era de aproximadamente dez milhões de pessoas, das quais um quarto era constituída por escravos. O reforço para a guerra veio dos contingentes da polícia e da Guarda Nacional das províncias do império. Além disso, foi criado em 1865 o corpo de Voluntários da Pátria para aproveitar a onda patriótica do início da guerra, o que levou muitas pessoas, de fato, a se alistarem. Disso provém a idéia de D. Pedro II como “voluntário número 1”, que tratamos anteriormente. Contudo, após esse primeiro momento, mas ainda em 1865, iniciou-se o recrutamento forçado para a formação desses corpos, o que encerrava uma contradição gritante: a existência de um “voluntário forçado”. O uso político para esse tipo de recrutamento foi também recorrente. Para fugir do recrutamento, muitos homens declaravam-se do Partido Liberal para ganharem a proteção dos chefes políticos locais e muitos fugiam para o mato, desencadeando uma “caçada”, principalmente no norte do país.<sup>372</sup> Como podemos notar, o recrutamento refletia a dinâmica das relações sociais marcadas pelo poder das oligarquias, característica de longa duração na história brasileira.

Dadas as dificuldades, o Estado brasileiro baixou um decreto em 6 de novembro de 1866 no qual os escravos que servissem em guerra ganhariam a liberdade, enquanto os donos que liberassem os seus ganhariam títulos de nobreza. Ainda que pagasse indenizações aos fazendeiros, essa situação gerava o problema da substituição da mão de obra escrava nas lavouras. Por isso, a continuação da guerra era vista pelos latifundiários como um sério risco à economia nacional.<sup>373</sup>

A participação dos escravos no exército seria, como mencionamos, tema constante dos periódicos paraguaios. Quando analisamos os periódicos de trincheira paraguaios, como o *Cabichuí* e o *Centinela*, as imagens aprenen tam o Brasil como “*macacunos*”. Pelo teor racista dessas imagens, pode-se inferir que o discurso de civilização era um jogo de espelhos, no qual essa dicotomia civilização e barbárie ganhava contornos distintos uma vez que o Paraguai reivindicava para si o ideário de uma “nação ilustrada” atacada injustamente por um império escravocrata. Mas, ao mesmo tempo, também o exército

---

<sup>372</sup> TORAL, André. A participação dos negros escravos na Guerra do Paraguai. In: *Estudos Avançados* 9 (24), 1995, pp. 291-293; DORATIOTO, op. cit., pp. 264-270.

<sup>373</sup> DORATIOTO, op. cit., p. 272.



paraguaio utilizava esse contingente. Aqui é importante relembrar que os exércitos brasileiro, uruguaio e paraguaio tinham batalhões exclusivamente formados por negros. Nos periódicos de trincheira paraguaios, essa questão seria bastante explorada de modo a ironizar o exército brasileiro, uma leitura racista que fazia parte da escala de valores da época.

Figura 43 – Caricatura em *El Centinela*, 9 maio. 1867



Fonte: Editorial *Tiempo de Historia*

Figura 44 – Caricatura em *Cabichui*, 02 dez. 1867



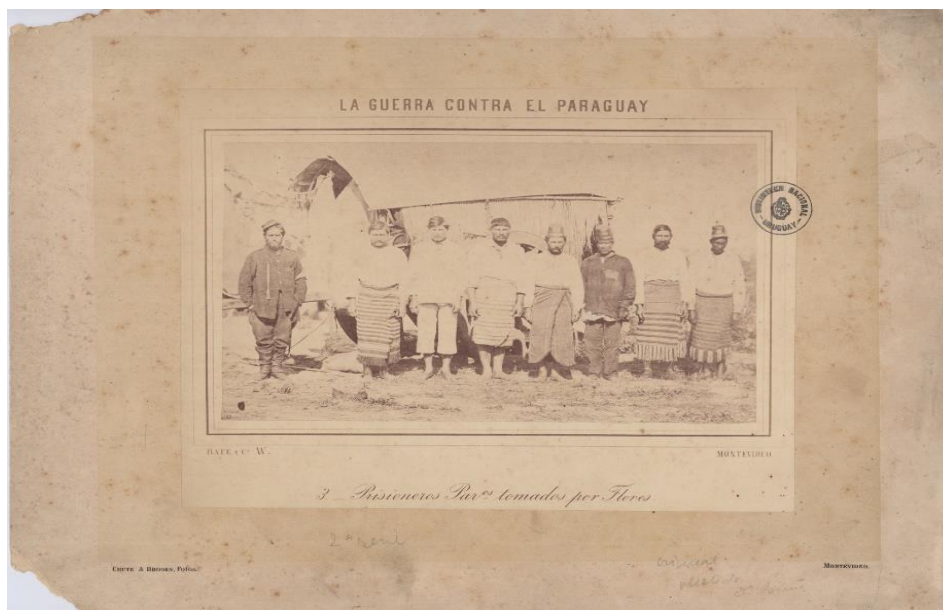
Fonte: Editorial *Tiempo de Historia*

A visão de um exército exclusivamente formado por escravos pode ser avaliada e questionada tomando como base essas contradições acima mencionadas. Em estudo sobre as relações entre a servidão e a nacionalidade no Brasil, Ricardo Salles (1990)<sup>374</sup> pontua que o número de escravos que foram para a guerra, os libertos, provavelmente não

<sup>374</sup> SALLES, Ricardo. *Guerra do Paraguai: escravidão e cidadania na formação do exército*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

ultrapassou 10% do total das tropas. Essa confusão decorre do fato de que a população ser majoritariamente negra e mestiça não significa que fosse escrava.<sup>375</sup> Assim, pode-se inferir que a questão dos escravos está mais intimamente ligada à “questionável cidadania no Brasil e no Paraguai do que a questão da discriminação racial. O alistamento compulsório atingia igualmente o escravo, a população paraguaia e os pobres brasileiros”.<sup>376</sup>

**Figura 45 – Bate & Ca. Prisioneiros tomados pelo General Flores em 1866. Fotografia**



**Fonte:** <http://bibliotecadigital.bibna.gub.uy:8080/jspui/handle/123456789/19829>. Acesso em: 10 ago. 2017

Para os pintores de história, refletir sobre o ambiente convulsionado era fundamental para que fosse possível realizar uma narrativa visual coerente. A discussão sobre a abolição no Brasil seguia a esteira da já mencionada guerra de Secessão nos EUA, que levaria ao fim da escravidão naquele país. Schwarcz (2013, p. 68) recorda que pintores como Winslow Homer (1836-1910) e Thomas Nast (1840-1902) estiveram nos campos de batalha para registrar os acontecimentos. A ideia era levar ao público imagens do conflito e algumas delas seriam publicadas nos jornais. E, certamente, a presença dos negros no teatro da guerra seria tema fulcral.

<sup>375</sup> No censo oficial de 1872 havia no Brasil 8 milhões de homens livres, sendo 3,8 milhões de brancos e 4,2 milhões de negros ou mulatos, e 1,5 milhões de escravos. (SALLES, Ricardo., op. cit., pp. 66-70; pp. 76-77).

<sup>376</sup> TORAL, André. A participação dos negros escravos..., op. cit., p. 295.

Figura 46 – Wislow Homer. *The Bright Side*. 1865. Óleo sobre tela, 32,4 x 43 cm



Fonte: Youg Museum, San Francisco, EUA

Figura 47 – Thomas Nast. *General Sherman's Rear-Guard*. Desenho. Publicado no Harper's Weekly no dia 02 de abril de 1864



Fonte: The Museum of Fine Arts, Houston, EUA

Mesmo que de modo mais discreto, essa questão já aparece na *Batalha de Campo Grande*. Em meio ao combate são representados alguns negros que compunham as fileiras do exército brasileiro. Ao olhar com atenção, é possível identificar três soldados negros, um “Cabo Clarim” e dos outros dois, que estão no meio da batalha. Um deles parece olhar atento para o espectador. Devido ao alcance das imagens de Américo, é bastante provável que o pintor brasileiro José Wash Rodrigues, que retratou os uniformes do Exército Brasileiro, tenha também se inspirado nas representações do pintor sobre os soldados.

**Figura 48 – José Wasth Rodrigues. Aquarela. *Artilharia a Cavallo (1865-1872). Detalhe Cabo Clarim***



**Fonte: Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro**

**Figura 49 – Pedro Américo. *Batalha do Campo Grande. Detalhe***



**Fonte: Arquivo pessoal**

Chama a atenção de Schwarcz, na tela sobre o Avaí, o fato de que Pedro Américo tenha preferido retratar soldados usando o mesmo uniforme, contrastando com as aquarelas feitas por Wasth. Nelas, os uniformes dos soldados negros são bem diferentes. Na primeira imagem abaixo, por exemplo, o combatente está de roupas claras e usa sandálias ao invés de botas. Também observamos essa mesma questão nos uniformes dos Voluntários da Pátria, retratando os “Zuavos da Bahia”, província que mais enviou “voluntários” para a guerra. Evidente contradição que indica que os estigmas da escravidão e o preconceito coexistiam nas relações entre libertos e os demais soldados. O próprio Duque de Caxias em carta ao então Ministro da Guerra, o Barão de Muritiba, justificava a existência de “atos vergonhosos” devido “a introdução do elemento servil em suas fileiras [...] por homens que não compreendem o que é pátria, sociedade, família e se consideram todavia escravos, que somente mudaram de amo”.<sup>377</sup>

---

<sup>377</sup> Carta do Duque de Caxias ao Barão de Muritiba (Ministro da Guerra), de dezembro de 1868, apud Schwarcz, op. cit., pp.70-71.

Figura 50 – José Wash Rodrigues. *Uniformes do Exército Brasileiro – Infantaria. 1866-1870. Aquarela*



Fonte: Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro

Figura 51 – José Wash Rodrigues. *Uniformes do Exército Brasileiro – Infantaria. 1866-1870. Aquarela*



Fonte: Disponível em: <http://polemologia.blogspot.com.uy/2011/02/uniformes-da-guerra-do-paraguai-brasil.html> . Acesso em: 20 mar. 2017

Evidentemente, essas visões não eram unânimes. Nomes como Pimenta Bueno (Senador do Império) defendiam a incorporação sem pagamento de indenização aos senhores, uma vez que seria “preferível defender a classe mais civilizada e culta”. Por sua vez, o senador Nabuco de Araújo via esse tema como algo problemático já que esses soldados teriam que voltar à condição de escravos. Mas, ao mesmo tempo, enfatizava que a inserção de escravos nos batalhões permitiria sua emancipação, causa da “civilização”, e serviria também à causa da guerra por serem indivíduos “aptos a obedecer”.<sup>378</sup> Por isso,

<sup>378</sup> SALLES, Ricardo. A Guerra do Paraguai, a questão servil e a questão nacional no Brasil (1866-1871). In: STUVEN, Ana María e PAMPLONA, Marco A. *Estado no Chile ao longo do século XIX*. Rio de Janeiro: Editora Garamond, 2010, p. 123 apud SCHWARKZ, 2013, p. 70-7.

apesar de demarcar claramente os limites da cidadania, uma vez que classificava os grupos humanos como superiores e inferiores, a participação de escravos combatentes no Exército obrigou a incorporação de várias demandas. E estas entravam em choque constante não só com a instituição escravista como base da força produtiva, mas também com o padrão exaustivamente perseguido da imagem de nação branca e civilizada. Após 1870, esse tema transforma-se, de fato, num debate nacional. Ao retratar combatentes negros na *Batalha do Avaí*, mesmo que em menor proporção, Américo dialogava com a realidade vivida e questionada naquele contexto. De acordo com as concepções do pintor, parece-nos que essa inserção se deveu muito mais à verossimilhança exigida do que com perspectivas de reconhecimento e/ou valorização desse contingente populacional.

Chamou bastante a atenção da crítica o corpo de um soldado negro, de torso nu e ferido de morte, já no limite extremo do quadro, bem próximo à moldura. Assim o descreve o já mencionado crítico de arte A. Cecovi: “[...] O atrevido escorso, perfeitamente executado, do *cadaver* de um negro que *alli jaz* por terra, *attesta* a franca *pericia* da mão do artista no desenhar”.<sup>379</sup> O artigo editorial da *Gazetta delle belle arti* do 7 de março 1877 traz a seguinte análise:

Não se ouvem os gritos dos vencedores, nem os gemidos dos feridos e dos moribundos; ha porém em todo o quadro uma sombra de dôr, um véo funebre e sinistro, que o espectador não sabe onde esteja, mas sente-o como envolver-lhe o coração. No primeiro plano da pintura, aquelle desventurado negro estendido no chão, nú e maltratado, inspira-vos piedade.

**Figura 40 – Pedro Américo. A Batalha do Avaí. Detalhe. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro**



Fonte: Disponível em: <http://warburg.chaa-unicamp.com.br/obras/view/9755>. Acesso em: 01 abr. 2016.

<sup>379</sup> *Jornal do Commercio*, dia 6 de setembro de 1877. Artigo editorial da <<Firenz Artistica>> de 16 de novembro de 1875. Arquivo da Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro.

Em meio às variadas cenas contidas no quadro, o soldado negro ora aparece nas críticas como elemento atribuído à virtuosidade do artista, ora como um equívoco de execução. Vejamos o que diz o articulista José Leandro:

Ha corpos de todas as côres, alli ha de tudo, até mesmo do desconhecido. De que côr será o corpo do soldado que está morto no primeiro plano? será preto? bronzeado? Acreditamos que o autor quiz representar um negro; mas estará alli com effeito um negro? Deveras abusou o illustre doutor do colorido.<sup>380</sup>

Das críticas analisadas, a única que tratou do tema sob um viés não (somente) estético foi a assinada por Cs. Dos S., que rebatia as considerações de Luiz de Andrade, outro conhecido articulista:

Creia em summa que, extasiando esse quadro áquelles que como competentes o virão uma só vez para nunca mais esquecerem... [...], a do que fica á sinistra do official que é symbolo da victoria alcançada, a do negro morto e com o craneo aberto despejando sangue e massa cerebral, a do seu boi sem guampas, etc., Á generosidade da V.S. entrego o que resta, senão - a de todos o que oje ainda querem retratos nessa collossal téla, e ato dos soldados oriundos do Paraguay! ... **esquecidos de que Lopes (mórmente no Avahy, e <<depois das perdas que soffreu em Uruguayana, no ataque á ilha do Cabrito, no Riachuelo, Humaitá e outros), fazia praças de pretos dos seus colonos todos, e punha nas fileiras os nossos proprios prisioneiros!...>>** Para censurar tudo serve, menos a verdade dos factos historicos, quando é e fica irreprehensivel - o... idealismo do pintor que tudo commemorou, e bem... a despeito de não ter podido ir photographar todos os originaes das figuras aliás bem collocadas na sua privativa e originalissima téla, da... gigantesca *concepção e fôrma*.<sup>381</sup>

O texto acima, para defender a qualidade da tela, evoca justamente o espinhoso tema da participação de recrutas negros. Aproxima-se da perspectiva de Caxias sobre os supostos problemas trazidos pelo que caracterizava como “elemento servil”. A crítica de Andrade, à qual faz referência Cs. Dos. S., entendia que ainda que Pedro Américo tenha conseguido ser “historiador consciencioso” e submeter a imaginação ao rigor *stricto* dos fatos”, era equivocada a ausência dos atos mais heroicos no primeiro plano de tela:

[...] Portanto a verdade histórica, tanto em relação ás figuras como á paisagem parece estar escrupulosamente tratada. [...] O primeiro plano está para o quadro como o décimo quarto verso está para o soneto. É a chave de ouro. Despresar esse requisito é recorrer em grave falta, é não

---

<sup>380</sup> LEANDRO, José. A batalha do Avahy. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 7 nov. 1877. Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

<sup>381</sup> Cs. Dos S. A última crítica - sobre o quadro da Batalha de Avahy. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 17 nov. 1877. Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. Grifo nosso.

ter a justiça traduzida em perfeição na forma. E n'este erro, com pesar o dizemos, cahiu Pedro Américo.<sup>382</sup>

Ao retratar o soldado negro justamente no primeiro plano, é possível que uma das razões de Pedro Américo fosse garantir a verossimilhança do fato histórico. Essa escolha, porém, sinaliza duas questões contraditórias reveladoras já comentadas anteriormente. Como sabemos, as representações imagéticas dos brasileiros contidas nos periódicos paraguaios enfatizavam a presença dos negros como um fator representativo da barbárie de um império incivilizado. No entanto, o silêncio dessa representação escondia a participação desses soldados do lado paraguaio por meio da utilização de escravos ou prisioneiros, como denuncia o texto de Cs. Dos S. veiculado no *Jornal do Commercio*. Nesse sentido, é interessante a escolha do pintor pela representação de um combatente negro do lado paraguaio. Além do torso nu, ele também carrega uma espécie de patuá, presente em quase todos os outros combatentes paraguaios. Prisioneiro de guerra ou escravo? Marca de enunciação ou uma denúncia?

**Figura 53 – Pedro Américo. *A Batalha do Avaí*. Detalhe soldado paraguaio usando “patuá”. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro**



**Fonte: Disponível em: <http://warburg.chaa-unicamp.com.br/obras/view/9755>. Acesso em: 01 abr. 2016**

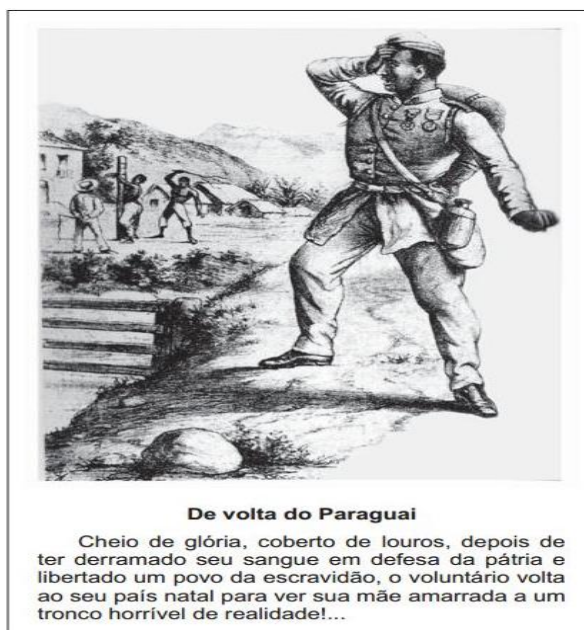
Com efeito, se há alguma intenção de denúncia, parece-nos, mais uma vez, que serve apenas para reiterar a condição incivilizada do inimigo. Talvez por isso Cs. Dos S. tenha enfatizado que a reivindicação por atos de bravura (Andrade lamenta a falta de “*attitude sublime*”) dos soldados paraguaios devesse levar em conta a introdução dos escravos como elemento desagregador do sentimento nacional. Essa questão mostra que ainda que a discriminação racial estivesse diretamente vinculada à problemática cidadania

<sup>382</sup> ANDRADE, Luiz de. A Batalha do Avahy. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 2 nov. 1877. Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.



no Brasil, como apontou Salles (1990), havia dentro de um espaço excludente para os mais pobres uma condição pior para os negros. A escravidão e sentimento nacional eram auto-excludentes, não havia lugar para o negro livre naquela sociedade. Esse tema também não passaria despercebido pela imprensa, como no exemplo abaixo.

**Figura 54 – Reprodução de Agostini. A Vida Fluminense. Caricatura. N. 128, 11 jun. 1870. Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro**



**Fonte: In: LEMOS, R. (org.). *Uma história do Brasil através da caricatura (1840-2001)*. Rio de Janeiro: Letras e Expressões, 2001, (adaptado)**

Para terminar, lembramos que a visão sobre os paraguaios presentes na tela não era tampouco unânime. Apesar de serem representados como “bárbaros”, para parte da crítica e vários ex-combatentes, como Dionísio Cerqueira, não deixavam de reconhecer a valentia do “inimigo”. Sobre o combatente negro, parece que o objetivo de Américo era mostrar a multiplicidade de histórias para compor a realidade estética e histórica da batalha e esse compromisso acabava por tocar, mesmo que de forma discreta, temas polêmicos daquela sociedade.

### **2.5.3 O soldado número 33**

Como podemos observar, a imprensa brasileira travava uma verdadeira batalha que perpassava tanto a construção da narrativa histórica quanto as demandas estéticas que eram carregadas de analogias políticas naquele contexto. Nesse sentido, a representação que Américo faz de si mesmo como um soldado raso no meio da batalha é bastante

simbólica. Em sua compreensão, seria “missão” dos artistas ajudar a superar o suposto estágio de atraso civilizatório em relação aos povos europeus. A vinculação entre arte e política era sua grande proposta político-pedagógica, mas deixava claro que para realizar seu trabalho o artista deveria contar com o reconhecimento de toda a sociedade. A arte é, portanto, conjunto da atividade nacional:

Deixando os tempos antigos, cujos sucesso farei melhor compreender, empregando na sua exposição um systema especial de synchronismo, tratarei de expor os acontecimentos modernos que tiveram relação com as bellas artes, demonstrando pela analyse deles, **o quanto importa ao progresso da arte o não fugir do artista do seu século, deixando de trabalhar com o estadista e com o soldado para o engrandecimento da própria pátria.**<sup>383</sup>

Sob essa perspectiva, o artista é um sujeito engajado. Em outro dos seus discursos, o artista não está mais trabalhando em conjunto com o Estado e os soldados, ele é o próprio combatente:

Iniciados na arte de eternizar a virtude, a illustração e o heroísmo, destinados, a serdes perante as gerações do porvir os fieis interpretes das nossas glorias, penetrai-vos, pois, do venerando encargo de que vos achaeis incumbidos; dessa espécie de magistratura de que vos revestiu a civilização, e não vos esqueçais nunca que as sociedades futuras terão os olhos fitos nos primores sahidos do vosso engenho, quando quizerem historiar a vossa época.

**Gloriosa phalange de soldados do progresso, que vinde cada dia ajuntar mais uma pedra ao monumento da pátria, não desanimeis ao verdes o abutre da inveja crocitar frenético em torno dos vossos trophéos; erguei o escopro creador e desabai-o rápido sobre a matéria prima [...].**<sup>384</sup>

Em seu ambicioso projeto de representações da Guerra do Paraguai, o pintor transforma em imagem a analogia do pintor/soldado tão presente nos seus discursos. Na extrema direita da tela *A Batalha do Campo Grande*, Pedro Américo está presente na contenda. Se nesse momento sua presença é discreta, podendo sua imagem ser entendida como modelo para execução do quadro, na *Batalha do Avaí*, seu autorretrato é evidente: Américo quer fazer-se ver.

---

<sup>383</sup> Discurso proferido na Academia Imperial das Bellas Artes em presença de S.M. O IMPERADOR, no dia 28 de março de 1885, por ocasião Distribuição dos Prêmios aos Artistas que se distinguiram da precedente Exposição. Publicado no *Jornal do Commercio* de 9 de abril de 1885. In: *Alguns discursos do Dr. Pedro Américo de Figueiredo*. Florença: Imprensa de L'Arte Della Stampa, 1888, p. 132. Disponível em: <http://www.brasiliana.usp.br/handle/1918/02105500>. Acesso em: 20 maio 2013. Grifos nossos.

<sup>384</sup> Discurso proferido na Academia Imperial das Bellas Artes em presença de S.M. O IMPERADOR, no dia 26 de setembro de 1870, por ocasião Distribuição dos Prêmios aos Artistas que se distinguiram da precedente Exposição. Ibid. Grifos nossos.

Figura 55 – Pedro Américo. *A Batalha do Campo Grande*. Detalhe.



Fonte: Arquivo pessoal

Figura 56 – Pedro Américo. *A Batalha do Avaí*. Detalhe. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro



Fonte: Disponível em: <http://warburg.chaa-unicamp.com.br/obras/view/9755>. Acesso em: 01 abr. 2016

O soldado traz um quepe número 33, a idade do pintor quando realizou a tela. É também a mesma idade de Cristo e possivelmente uma alusão a sua vinculação à maçonaria. Ele parece fixar seu olhar assombrado no espectador. O horror da batalha é revelado pela expressão do soldado com as feições do pintor. A (re) construção da batalha, como vimos, envolveu profundamente um processo de investigação histórica que fazia parte do projeto estético do artista. Ainda que não tenha estado no teatro da guerra, eterniza sua participação como um soldado da pátria civilizada, alegoricamente um artista no *front*.

## 2.6 Resistência, luto e passividade. Visões sobre a totalidade da Guerra

Nunca é fácil definir a guerra de acordo com a sua intensidade porque ela é vivida de diferentes maneiras. Como apontamos anteriormente, ainda que apagados ou mencionados de forma genérica, os grupos considerados subalternos estão sempre presentes na História. Mesmo tendo em conta que o conceito de “Guerra Total” seja um termo em certa medida ainda controverso, o utilizaremos aqui para indicar a relação intrínseca entre poder político e militar capaz de mobilizar diversos grupos sociais. Para os pintores, evidentemente, essa questão também não passaria despercebida, além de revelar a tomada de posição no interior da narrativa histórica naquele contexto.

A cena escolhida por Pedro Américo para compor parte do primeiro plano da tela parece levar em conta a totalidade da guerra.<sup>385</sup> No resumo histórico do quadro, o pintor apresenta a cena indicando que “O grupo da direita representa uma *familia indigena* que emigrava, conduzida em um carro campônio, e foi *sorprhendida* pela batalha”<sup>386</sup>.

---

<sup>385</sup> O conceito de “guerra total” foi delineado pela primeira vez pelo oficial prussiano Carl Von Clausewitz, em 1832, após as guerras napoleônicas. Sob sua perspectiva, a guerra total é caracterizada por uma operação única, com um objetivo final definido no qual todos os objetos particulares se fundiram. Há uma tendência entre os historiadores do século XX de caracterizar a Primeira e a Segunda Guerras Mundiais como totais. Eric Hobsbawm, em seu seu clássico livro *A Era dos Extremos* (1995), pontua que ao longo do século XX as guerras têm cada vez mais afetado as populações civis. Nesse sentido, a guerra total pode ser compreendida como um conflito que mobiliza todos os recursos dos envolvidos. A guerra do Paraguai pode ser entendida sob essa perspectiva como um conflito que se coloca na “metade do caminho” entre o processo totalizador da guerra moderna (emprego massivo de artilharia, imprensa, telégrafo, linhas de trem) e a brutalização contra o “inimigo”. Ainda que a guerra tenha sido “mais total”, para o Paraguai devido ao nível de envolvimento e consequências para toda a população, essa perspectiva parece-nos interessante para avaliar as diferentes interpretações sobre a guerra. Ver trabalhos: CLAUSEWITZ, Carl Von. *Da guerra*. São Paulo: Martins Fontes, 1996; LUC CAPDEVILA. *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; HOBBSAWM, Eric. *A era dos extremos: o breve século XX (1914-1991)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

<sup>386</sup> *Catálogo das Obras Expostas na Academia das Bellas Artes em 15 de março de 1879*, Rio de Janeiro. Acervo da Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro. p 15.

Américo seguramente conhecia inúmeros relatos sobre a presença de civis que eram, a despeito de sua vontade, arrastados para a guerra. Na extensa análise de Félix Ferreira sobre conflitos entre o Brasil e os vizinhos Paraguai e Uruguai, em trecho que destaca os documentos oficiais do comando de Caxias nos combates da “dezembrada”, o autor apontava:

Uma columna de cavallaria commândada pelo brigadeiro João Manoel Menna Barreto seguiu pela esquerda, tendo chegado aos lugares denominados Capiatá e Areguá, distante apenas légua e meia do Serro Leão, não tendo encontrado porção considerável de gado que valesse a pena arrebanhar, **mas tendo deparado em seu trajecto com mais de duas mil famílias paraguayas que, por ordem recentemente recebida de Lopez, abandonavam 'cheias de susto e de terror s-us (sic) domicílios, procurando internaram-se.**<sup>387</sup>

Abaixo a cena da família paraguaia:

**Figura 57 – Pedro Américo. *A Batalha do Avaí*. Detalhe. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro**



Fonte: Disponível em: <http://warburg.chaa-unicamp.com.br/obras/view/9755>. Acesso em: 01 abr. 2016

<sup>387</sup> FERREIRA, Félix. *História da Guerra do Brasil contra as Repúblicas do Uruguay e do Paraguay*, Volume 4. Rio de Janeiro: Livraria A.G. Guimaraes e Cia, 1870, p. 146. Grifo nosso.

A ideia da migração de famílias, sobretudo mulheres, idosos e crianças ao exemplificar as consequências da guerra dava dramaticidade ao quadro. Vejamos o que diz a crítica do periódico *Daily News* do dia 16 de março de 1877 sobre a cena. Parece-nos importante retomá-la para entender alguns aspectos dessa representação:

<< Quem quer que observe esse quadro percebe uma serie de novos e terríveis incidentes, totalmente diferentes do que se vêem ordinariamente nos quadros de batalha. [...]Os seus emmaranhados cabellos augmentão a selvageria dos seus semblantes, e a sua geralmente mal equipada apparencia, contrastando com a bem ordenada dos Brasileiros, leva-o a perguntar quem são estes homens aguerridos, e qual a sua historia. [...]Contão-se alguns factos incomparaveis para mostrar a horrivel desesperação e crueldade com que Lopes executava as suas operações militares, acarretando incriveis desgraças para o seu proprio povo em suas selvagens resoluções para retardar a todo o custo a marcha do exercito de invasão. << Por exemplo, depois que os aliados expulsárão-o de Humaytá, Lopes, retirandose, decidiu converter em deserto as provincias que ficavão na frente dos inimigos. << Ordenou então que toda a população, sem excepção, se retirasse com os seus animaes e haveres para o interior, e que o segue na Cordilheira, 250 milhas a leste de Assumpção. O resultado foi uma fuga terrivel do povo, em massa; a retaguarda paraguaya destruindo detrás de si tudo quanto podia offerecer abrigo ou subsistencia ao inimigo. E como a noticia era dada apenas em 24 horas, os desobedientes erão cruelmente massacrados com golpes de lanças ou cutilados, sem excepção; mulheres, crianças e velhos indistinctamente. Não havendo provisão para sustentar a multidão faminta que invadio a Cordilheira, milhares daquelles pobres espatriados perezão á fome! Não sendo possivel obter senão laranjas selvagens e raizes, davão-se repetidos exemplos de canibalismo. As poucas mulheres, ainda das mais altas familias, que sobreviverão, voltárão ás suas casas quasi despidas.<sup>388</sup>

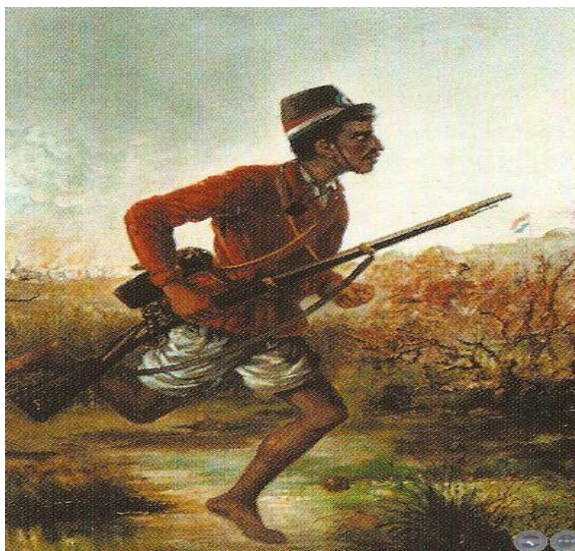
O texto faz algumas considerações interessantes. Ao mesmo tempo que reconhece o caráter aguerrido dos combatentes paraguaios, ressalta seu caráter de selvageria. Ao invocar a historicidade dos fatos, o articulista responsabiliza a López pelas “desgraças” de seu povo. A suposta “selvageria paraguaia” é, antes de tudo, reflexo de seu próprio governo. Percebe-se, assim, que a representação dos soldados paraguaios semidesundos e descalços, para além da perspectiva de tratá-los como “não civilizados”, revela as condições precárias em que se encontrava o exército paraguaio e que seriam sob esse ponto de vista mais uma vez responsabilidade de seu presidente. Como já observou Schwarcz (2013, p. 62-63), a condição “maltrapilha” do exército paraguaio veio com o desenvolvimento da pugna e foi um tema de preocupação para López. No Arquivo

---

<sup>388</sup> A BATALHA do Avahy. *Daily News* de 16 de março de 1877. Publicado em: *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 31 out. 1877, pag.2. Sem assinatura.

Nacional do Paraguai há um decreto de 19 de fevereiro de 1866 no qual há a ordem de que todo algodão disponível fosse utilizado para a confecção de uniformes compostos de “*ponchos, camisas, calzoncillos sin flecadura y chipas claras*”.

**Figura 58 – Modesto González. *Soldado Niño Acosta Ñu*. 1891. Óleo sobre cartão, 46 x 30 cm. Museo Nacional de Bellas Artes, Paraguai**



Fonte: Disponível em:

[http://portalguarani.com/700\\_modesto\\_gonzalez/2060\\_soldado\\_nino\\_acosta\\_nu\\_1891\\_oleo\\_de\\_modesto\\_gonzalez.html](http://portalguarani.com/700_modesto_gonzalez/2060_soldado_nino_acosta_nu_1891_oleo_de_modesto_gonzalez.html) . Acesso em: 02 fev. 2017

Enfocando especificamente o drama da família migrante, o mesmo jornal segue a análise com a seguinte descrição:

Á mão direita de quem olha para o quadro, no canto, está um outro episodio muito impressionavel e muito habilmente concebido. Um carro de campo, coberto, passava no meio do combate e foi surpreendido pelos exercitos. Dentro vê-se uma mulher aterrada, abraçando uma criança, e junto della um velho cêgo. O cavallo que puchava o carro foi naquelle momento morto por uma bomba, e junto do cadaver está um menino, que procura afugentar um furioso touro, que arroja se no meio dos combatentes; enquanto um carneiro embaraça-se nos arreios do cavallo morto, e um cesto de espigas e lernas cahe do carro e derrama-se por terra.<sup>389</sup>

Era fato bem difundido à época a participação de crianças nos combates. Ainda que possamos notar a presença delas no teatro de operações do lado da Aliança, no exército paraguaio elas foram força fundamental. Nos momentos finais da guerra, Solano López apelou para todo tipo de recrutamento e isso incluía também mulheres, idosos e

---

<sup>389</sup> A BATALHA... op. cit.

crianças. Inclusive, os próprios filhos do presidente paraguaio ascenderam às altas patentes ainda muito jovens: Juan Francisco foi nomeado coronel aos 15 anos de idade, Enrique foi tenente com 11 e Leopoldo sargento com apenas 7 anos.<sup>390</sup>

Pedro Américo, porém, fez a opção por retratar o menino apenas como membro dessa família que tentava sobreviver em meio à sangrenta batalha e não como combatente. É necessário aclarar, como lembra Castro<sup>391</sup> (2016, p. 225) que já naquela época a utilização de crianças em atividades militares não voluntárias era algo bastante criticado desde um ponto de vista moral. Essa visão também era partilhada pelo Paraguai, uma vez que não há menção da utilização de crianças nos momentos iniciais da guerra. Essa era mais uma das contradições que aparecia também nos relatos como os de Dionísio Cerqueira, por exemplo. Sobre a Batalha do Campo Grande afirmou que:

O campo ficou cheio de mortos e feridos do inimigo, entre os quais causavam-nos grande pena, pelo avultado número de soldadinhos cobertos de sangue, com as perninhas quebradas, não tendo alguns ainda atingido a puberdade. [...] Como eram valentes para o fogo aqueles pobres meninos! Que luta terrível entre a piedade cristã e o dever militar! Os nossos soldados diziam que não dava gosto a gente brigar com tanta criança”.<sup>392</sup>

Talvez a opção por não retratar as crianças em combate fosse justamente para não evidenciar o conflito entre essa “moral cristã e o dever patriótico” reivindicada por Cerqueira. Se a participação de meninos combatentes já era bastante criticada, a carnificina dos combates de dezembro envolvendo os mesmos provavelmente não seria bem recebida pelo público. Contudo, é necessário lembrar que as crianças estavam presentes também em atividades militares no Brasil. Castro<sup>393</sup> (2016, pp. 210-213)

---

<sup>390</sup> DORARIOTO, 2002, p. 40.

<sup>391</sup> CASTRO, Adler Homero Fonseca de. Crianças na Guerra: os aprendizes menores do arsenal de guerra. In: *150 anos após...* op. cit.

<sup>392</sup> CERQUEIRA, Evangelista de Castro Dionísio. *Reminiscências da campanha do Paraguai: 1865-1870*. Rio de Janeiro: Biblioteca do Exército, 1980. p. 329.

<sup>393</sup> O trabalho de Adler Homero Fonseca de Castro, pesquisador de instituições como o Instituto Nacional do Patrimônio (IPHAN), Fundação Cultural do Exército Brasileiro (FUNCEB), Centro de Estudos e Pesquisas de História Militar do Exército (CEPHiMEEx) e Instituto de Geografia e História Militar Brasileira (IHGMB) oferece interessante aporte para pensar a história da infância ligada à questão militar no Brasil do século XIX. No entanto, discordamos do ponto em que o historiador, ao criticar (com razão) a utilização de crianças como soldados pelo governo paraguaio, parece tentar amenizar os crimes de guerra cometidos pelo Brasil contra esses combatentes pelo fato de que o do Exército Brasileiro teria realizado um esforço para dar assistência social (?) às crianças brasileiras e que, no final da guerra, teria ajudado as crianças paraguaias alfabetizando-as no **campo de prisioneiros** existente no Rio de Janeiro. Ora, se do ponto de vista ético é inaceitável que Solano López tenha utilizado crianças para a guerra e totalmente questionável a utilização dessa memória para construir a narrativa de um “martírio” pela “causa nacional”, também nos parece igualmente inaceitável que o Exército Brasileiro ainda hoje não considere a morte dos soldados-meninos nos confrontos da Guerra do Paraguai como um crime de guerra.



ênfatiza que o recrutamento no Brasil não era muito criterioso com a idade ou o porte físico dos recrutados e os recrutadores recebiam uma espécie de bônus para cada recruta, cerca de 5.000 réis em 1842, mesmo valor para cada desertor capturado. Talvez por isso existam registros de envio de crianças bem pequenas. Uma observação importante é que os praças remetidos para a linha de frente passavam por uma avaliação que na verdade tinha como objetivo identificar quais recrutas tinham “corpo de adulto” e a orientação do Ministério da Guerra era a de que crianças não fossem enviadas ao combate. O seu encaminhamento seria para instituições como a Companhia de Artífices (depois convertida em Operários Militares), se tivessem o porte mais próximo ao dos adultos; Aprendizes Artilheiros, escola de formação de praças para o serviço do exército (criada em 1865) ou ainda Aprendizes Menores do Arsenal de Guerra.<sup>394</sup>

Ainda que a utilização de crianças não tenha sido uma prática do Exército Brasileiro, houve casos de participação de jovens soldados. Provavelmente tendo em conta essa questão, Américo retratou também no primeiro plano o Cadete Serafim (que viria a morrer na batalha de *Lomas Valentinas*), jovem que ficou famoso no pós-guerra e foi tomado como exemplo de coragem. Representação bem recebida por articulistas como Luiz Corrêa:

Mais á parte está o jovem cadete de cavallaria, o famoso Serafim, montado em uma peça. A sua attitude é formidavel parece gritar e animar aos que vem chegando, desprezando a passagem perigosa em que se acha. Pedro Americo deu áquelle menino glorioso alli o berço da immortalidade, para que um dia as lagrimas maternas tivessem um altar sublime que as colhesse e consagrasse. Como comprehende um coração de artista o coração materno agonizando de saudades.<sup>395</sup>

Vejamos a imagem do jovem soldado representado por Pedro Américo:

---

<sup>394</sup> Os aprendizes surgiram no início do século XIX, ainda no período colonial. Em 1810 foi criada a Companhia de Artífices, que hoje seria chamada de material bélico, composta por pessoal com formação técnica para atuar na manufatura das instalações militares. Esses soldados-artesãos, pertencentes ao Regimento de Artilharia do Rio de Janeiro, seriam suplementares aos operários civis empregados no Arsenal e poderiam acompanhar, em caso de necessidade, as tropas em campanha para executar manutenção dos equipamentos do exército. Tal situação permitia que a tropa tenha sido usada como o que o autor caracteriza de “assistência social” o que acabou por instituir a prática de haver crianças presentes nos artífices militares. Ver: CASTRO, 2016, pp. 210-213.

<sup>395</sup> CORRÊA, Luiz. *A Batalha do Avahy* (quadro histórico do Dr. Pedro Américo) I. Rio de Janeiro, *Jornal do Commercio*, 02 out. 1877.

**Figura 59 – Pedro Américo. *A Batalha do Avaí*. Detalhe Cadete Serafim. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro**



Fonte: Disponível em: <http://warburg.chaa-unicamp.com.br/obras/view/9755>. Acesso em: 01 abr. 2016

Ainda que vivida (e sentida) de modo distinto para cada um dos países, podemos afirmar que ao longo do conflito houve uma alteração de sua natureza que, no Paraguai, como afirmamos, acabou por envolver toda a população. Ainda que nos países da Aliança, a população não tenha sido alcançada pela “totalidade” da guerra, as relações sociais também foram transformadas, aproximando por meio das narrativas construídas por quem vivia a guerra em seu cotidiano e por quem acompanhava as notícias longe dos combates. Sob essa égide, podemos inferir que a documentação corrobora uma série de interstícios na narrativa construída no que concerne à formação dos exércitos e ao envolvimento da população de modo geral. Foi contundente a presença de civis nos campos de operações tanto no lado paraguaio quanto no da Aliança.

### **2.6.1 As mulheres da guerra por Juan Manuel Blanes e Pedro Américo**

Assim como o tema do recrutamento de negros e crianças, a participação da mulher na Guerra da Tríplice Aliança é também um dos pontos que merece um olhar mais detalhado, uma vez que revela outras nuances desse conflito. Entendemos, como aponta Joan Scott<sup>396</sup> (1990), o gênero como uma categoria relacional e discursiva, que é perpassada pelas relações de poder, ideologias, étnicas e de classe, bem como contexto

---

<sup>396</sup> SCOTT, Joan W. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. In: *Educação e Realidade*. Porto Alegre, v. 16, n. 2, 1990. p. 14.

histórico e aspectos sociais, políticos, econômicos, etc. Ou seja, o gênero é um conjunto de efeitos produzidos socialmente, daí a importância desse conceito para compreender as representações sobre a mulher. Sob essa perspectiva, é importante ressaltar que o contexto de guerra permite maior flexibilização, ainda que temporária, desse conceito, uma vez que sua singularidade altera as relações estabelecidas socialmente num determinado momento. Não é proposta desse trabalho, contudo, estudar especificamente a participação das mulheres (e outros grupos) no conflito, mas consideramos que essa perspectiva de análise é fulcral para melhor entender as representações que Blanes e Américo fizeram da mulher paraguaia. Também é preciso considerar que essas representações foram realizadas alguns anos depois de terminado o conflito. Tal fato é importante porque esse distanciamento temporal havia desvelado alguns posicionamentos para além da dicotomia entre vencedores e vencidos, o que situa a presença feminina entre o apagamento e o heroísmo.

Como vimos, o quadro de Pedro Américo, *A Batalha do Avaí*, teve repercussão internacional e por meio da documentação analisada podemos afirmar que Blanes teve acesso às discussões sobre o quadro. Em carta datada do dia 21 de maio 1879, fez a seguinte recomendação:

[...] La otra lleva las cartas, y una crítica del gran cuadro que ví en Rio de Janeiro, y que representa la batalla de Avahy, pintado por el Sr. Dr. Pedro Américo – Si tu crees que es mejor no publicarla no tomaré á mal porq. no deseo ser mal interpretado por nadie – Puedes, pues en ese caso limitarte a enseñarla al Dr. Costa y solo permitirle algun extracto [...].<sup>397</sup>

Um mês depois, no dia 21 de junho, Blanes diz enviar um diário de viagem e retoma a questão da crítica a Américo:

[...] cuadro que representa la batalla de Avahy, donde fué herido Ossorio – tu leerás esa crítica y se la pasarás también al Dr. Agapito,<sup>398</sup> y luego se la darás al Dr. Costa, á quien harás una visita en mi nombre. – Dile que el cuadro es tal como está descrito – Puede publicarla si quiere, pero yo no tengo interés en ello – En todo caso él puede suprimir aquellas cosas que crea pueden lastimar al Sr. Pedro Américo, pues no tengo porque crearme la mala voluntad de um hombre que no conozco y que merece respeto – He leído en el Diario das noticias un artículo crítico en el cual Américo queda muy mal parado, pero se nota en el una intención calculada pa\_ levantar a otro pintor, en mi opinión muy

---

<sup>397</sup> BLANES, Juan Manuel. Carta datada do dia 21 de maio de 1879. Caixa 58, pasta 2, carta 57. AGN, Montevideú.

<sup>398</sup> Um dos personagens aludidos por Blanes que não é, até o momento, possível de identificação.

inferior a Américo – El caso es que lo tratan muy mal y hasta con grosería –. Por lo demás yo bajé em Rio con el solo objeto de ver ese cuadro, cuya fama llegó a Montevideo hace tiempo. Cuida que no se haga mal uso de esa crítica, para que sea digna de mí, y no de la pasión ajena.<sup>399</sup>

Como mencionamos na introdução da tese, essa crítica de Blanes nunca chegou ser publicada dado seu extravio. Não podemos afirmar com certeza qual seriam os pontos que tanto causavam preocupação ao artista, se de caráter estético, político ou ambos. Se por um lado a indicação para que fosse lida pelo “Dr. Costa” (Pedro Costa), escultor italiano radicado em Montevideu pode sugerir que a crítica estivesse mais voltada a questões de ordem estética, fato é que o pintor parece ter ficado realmente impressionado com o quadro. Afinal, alguns anos depois, ao pintar seus únicos quadros sobre o tema, o artista assume uma perspectiva que apresenta o Paraguai como “nação mártir”, o que também poderia significar que Blanes não estivesse de acordo com a representação dos paraguaios realizada por Américo. Sobre essas duas telas, o artista comunica a Maurício que: “*He concluido dos cuadros bonitos: uno representa la paraguaya cantada por el Dr. Sienna Carranza, y el otro el paraguayo alegoria mía*”.<sup>400</sup> Vale lembrar que o poeta mencionado por Blanes foi o designado para escrever o tratado definitivo de paz com o Paraguai.<sup>401</sup> Abaixo um fragmento do poema de Sienna<sup>402</sup>:

Cargando en vano un corazón que ha muerto.  
Ahí vas llevando en tu mirada escrito  
El poema infernal de tus dolores,  
¡Guay! víctima expiatoria sin delito,  
Ahogando acaso en la garganta el grito,  
Que podrían turbar á tus señores.  
¡Era el padre! ... ¡ Era el hijo! ... ¡Era el esposo!  
Curupayti talvez le vió asombrado,  
Tinto de sangre el acero valeroso,  
Alazando el pátrio pabellón radioso,  
Sobre el campo de muertos alfombrado, [...]  
¡Guay! del pueblo infeliz de la derrota!  
¡Guay! del pueblo que à lid retó al império  
¡Guay! la viuda del patria, la hembra ilota  
¡Guay! que en el llanto que de tus ojos brota  
Ha de aplacar tu sed en cautiverio...! [...]

---

<sup>399</sup> BLANES, Juan Manuel. Carta a Maurício datada do dia 20 de junho de 1879. Caixa 58, pasta 2, carta 59. AGN, Montevideu.

<sup>400</sup> BLANES, Juan Manuel. Carta a Maurício, sem data. *Archivo Mauricio Blanes*. Caixa 58, pasta 4, carta 36. AGN, Montevideu. Grifos do autor.

<sup>401</sup> *Tratado Miranda – Sienna Carranza de Paz, Amistad, Comercio y Navegación*.

<sup>402</sup> CARRANZA, José M. Sienna. Á una paraguaya, de 1872, publicado na *Colección Parnaso Oriental*. Disponível em: [http://cdigital.dgb.uanl.mx/la/1080019466/1080019466\\_12.pdf](http://cdigital.dgb.uanl.mx/la/1080019466/1080019466_12.pdf). Acesso em: 02 ago. 2017.

Blanes representou a Guerra da Tríplice Aliança de modo alegórico. Não construiu uma narrativa, não celebrou e/ou justificou a participação uruguaia na contenda. As duas alegorias podem ser lidas de modo complementar. A figura de uma mulher desolada e solitária é consequência da morte heroica dos homens da pátria, como mostra o *Último paraguaio*. Paulo Herkenhoff (2007) destaca que ao retratar o derradeiro combatente paraguaio, o artista fez uma referência ao *Último dos Mohicanos* (1826), do escritor americano James Fenimore Cooper. No Brasil essa referência encontrou eco no *Último dos tamoios* (1883), de Rodolfo Amoedo, mencionado no primeiro capítulo. Para Herkenhoff, Blanes é o artista que reconhece o massacre e o genocídio, solidarizando-se ao país vizinho. Tal posicionamento teria sido possível devido a certo afastamento crítico, já que o Uruguai tinha menos interesses estratégicos na guerra do que Brasil e Argentina. Contudo, é importante lembrar que foi justamente o Uruguai a peça fundamental para gerar o conflito e que Blanes, apesar de sua afiliação blanca, posicionou-se favorável a este no seu início. Além disso, a reivindicação do status de pintor americano também não explica totalmente essa temática. Essa mudança da perspectiva de Blanes pode ser uma resposta à própria interpretação histórica desencadeada ao longo do conflito, mas intensificada após seu término.

É preciso levar em conta que, ao mesmo tempo em que foi muito criticada, a participação uruguaia na contenda propiciou desenvolvimento econômico e modernização do país. Porém, em sua reta final foi marcada por crises nas formas políticas e econômicas tradicionais. Barrán (2007, p. 121) afirma que com a morte de Flores houve uma grande fragmentação do Partido Colorado, potencializando a percepção do poder dos “caudilhos com prestígio local”. Essa regionalização do poder, sob o governo de Lorenzo Batlle, era um grave problema porque colocava em xeque o poder central. Ou seja, o presidente constitucional acabava sendo um mero coordenador dos poderes locais. O fator que permitiria a aglutinação do Partido Colorado era a oposição ferrenha aos blancos. Por isso, a atmosfera política desse governo desencadeava uma série de conflitos como o movimento liderado pelo caudilho blanco Timoteo Aparicio conhecido com a “Revolución de las Lanzas”<sup>403</sup>, que durou entre 1870 e 1872.

---

<sup>403</sup> Segundo Barrán (2007, pp. 123-124), esse conflito foi o último travado com armas tradicionais, por isso o nome “de las Lanzas” e foi também a primeira vez que os opositores apresentaram à opinião pública um esboço de programa político. O governo assinou acordo no dia 6 de abril de 1872. A “Paz de Abril” permitiu aos blancos o acesso às Câmaras, já que poderiam eleger um senador por departamento e deputados correspondentes à população. Outra questão foi a limitação do poder do presidente, uma vez que este deveria nomear quatro chefes políticos eleitos pelo partido opositor.

Após o término desse conflito, a situação política e financeira era muito grave, o que levou a um questionamento, principalmente por parte de jovens universitários, às lutas desencadeadas pelos partidos tradicionais, gerando mais um conflito, protagonizado pelos denominados “*principistas e candomberos*”.<sup>404</sup> O agravamento dos atritos ideológicos e políticos culminou num confronto armado. Durante as eleições para o *Alcalde Ordinario de Montevideo*, no dia 10 de janeiro de 1875, a Igreja Matriz, onde se encontrava a urna de votação, foi palco de um tiroteio que deixou vários mortos. Essa situação possibilitou o protagonismo do Exército que saiu às ruas para “assegurar a ordem” e depois de um curto período sob o governo de Pedro Varela, os militares comandados pelo general Lorenzo Latorre tomaram o poder estatal em 1876.<sup>405</sup>

Essa breve digressão é importante porque os conflitos e intentos de organização do Estado uruguaio no pós-guerra, aliados a certa estabilidade no período militarista,<sup>406</sup> propiciavam a retomada do projeto de construção de uma identidade nacional coesa. Tanto é assim que foi esse o período em que Blanes encontrou maior respaldo para sua atuação como artista, como também já comentamos no capítulo anterior. Barrán (1968, p. 23) ao analisar Latorre e o período militarista recorda a importância da Guerra do Paraguai para a profissionalização do exército, antes disso, caracterizado por representar o partido político que detinha o poder em dado contexto. O autor conclui então que:

La Guerra del Paraguay creó un estado mayor homogéneo y coherente, conciencia de la singular fuerza del grupo que integraban, a la vez que enriqueció las bases humanas y técnicas del poder del ejército. El ejército, sin embargo, más durante Latorre, menos durante Santos, fue el personero de otros grupos de presión; actuando a través de su

---

<sup>404</sup> O termo “principista” teve origem na concepção de jovens universitários que entendiam que as lutas entre os partidos tradicionais e os *caudillos* representavam a desordem, o atraso econômico e a insegurança que o país vivia desde os tempos da independência. Defendiam os princípios legais e constitucionais como fundamento para a prosperidade nacional. Em oposição a esse grupo os setores tradicionais e *caudillistas* dos partidos Blanco e Colorado reivindicaram o status de puros defensores da tradição, denominando-se “netos”. Fazendo referência a alguns colorados os *principistas* usaram o termo “*candombero*” para desqualificar esse grupo. Ver: NAHUM, Benjamin, 2017, pp. 160-161. Ver também: BARRÁN, José Pedro; NAHUM, Benjamin. *História rural del Uruguay moderno*. Tomo I: 1851-1855, Montevideo: Ediciones de La Banda Oriental, 1967.

<sup>405</sup> *Ibid.*, p. 130; e BARRÁN, José Pedro, op. cit., pp. 143-146.

<sup>406</sup> É importante ressaltar que entre 1875-1886, instaurou-se no Uruguai um “tipo militarista mínimo” configurado pelo afastamento das autoridades civis eleitas em 15 de janeiro de 1875. As relações entre civis e militares ganharam diferentes nuances, por isso, o que se evidenciava era a “ação de personalidades com investidura militar” que se beneficiavam desse “vazio” político para manobrar os diversos grupos sociais e políticos, com o apoio explícito dos quadros armados. Além disso, não houve nesse período, por parte do Estado, o intento da imposição dos “valores militares” a toda a sociedade. (AZÚA, 1969, pp. 13-14). Sem embargo, não é passível de dúvida que houve uma ordem ditatorial, ou seja, a imposição de violência com execuções sem juízo e castigos sem processo judicial. (NAHUM, Benjamin, 2017, p. 177)

dirigente principal, el coronel Latorre, las llamadas clases conservadoras.<sup>407</sup>

Ainda que Latorre tenha lutado na Guerra do Paraguai sob o comando de León de Palleja, sendo, inclusive, ferido na batalha de *Estero Bellaco*, não utilizou sua influência sobre o artista para solicitar algum quadro temático sobre esse evento. Talvez o general compartilhasse a perspectiva de León de Palleja ou considerasse o tema complicado demais em um momento em que se priorizava a união nacional. Embora pessoalmente proviesse do Partido Colorado, Latorre representava a substituição dos tradicionais partidos políticos uruguaios, daí seu posicionamento. Oficialmente, a proposta de uma nova leitura sobre esse conflito viria com Maximo Santos, que será abordada mais adiante.

Ao pintar as referidas alegorias, Blanes propõe outra chave de leitura, que, ao silenciar, expunha, agora no discurso pictórico, as contradições da participação uruguaia na pugna. Ou seja, para Blanes esse conflito não parecia ser um possível aglutinador da identidade nacional. Em 1880, Maurício tenta vender os quadros ao presidente paraguaio Bernardino Caballero:

[...] Dos de esos cuadros son de historia de la República Oriental y dos también de historia del Paraguay. El primero de estos últimos cuadros representa “El último Paraguayo”, es ese hombre fatigado del combate [...] de la defensa heroica que sostuvo, cae muerto al pie del cañon. [...] El outro cuadro es “La Paraguaya”, la que después de um combate recorriendo un campo de batalla contempla triste (palavra ilegível) de cadáveres de sus Hermanos deteniendose ante un libro abierto que está tirado en el suelo, que es la historia de la patria, la sepultura de un defensor que está cobierto con los restos de la bandera [...] que murió para defender la pátria paraguaya.

Estos dos cuadros, Sr. Gral, encierran un buen gran poema, débil tributo ofrecido a la Nación Paraguaya por un pintor Americano para demostrar que si bien la historia escrita recuerda las glorias de un pueblo, no lo es menos que con el pincel puede [...].<sup>408</sup>

Nos argumentos de Maurício para a venda do quadro podemos observar a legitimação da proposta de um quadro feito por um pintor estrangeiro utilizando o *status* de “pintor americano”, já reivindicado por Blanes desde os tempos de Urquiza. Pelo fragmento acima podemos inferir que a pintura está em pé de igualdade com a história

---

<sup>407</sup> BARRÁN, José Pedro. Latorre y el Estado uruguayo. In: *Enciclopedia uruguaya*, Montevideo, Editores reunidos y Arca, N° 22, 1968, p. 23. Disponível em [http://www.periodicas.edu.uy/o/Enciclopedia\\_uruguaya/pdfs/Enciclopedia\\_uruguaya\\_22.pdf](http://www.periodicas.edu.uy/o/Enciclopedia_uruguaya/pdfs/Enciclopedia_uruguaya_22.pdf). Acesso em: 06 maio 2014.

<sup>408</sup> BLANES, Maurício. Carta para Bernardino Caballero, datada do dia 26 de setembro de 1880. Copiador de Correspondência, Maurício Blanes, Tomo 2141, p. 186. Archivo Museu Casa de Lavalleja, Montevideu.

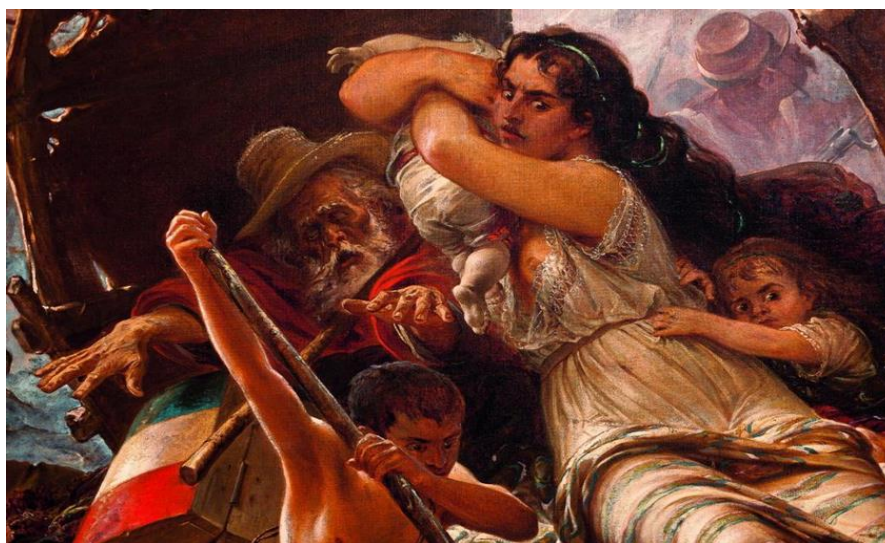
escrita, é uma legítima representação. O quadro é também um poema. *La Paraguaya* de Blanes, evidentemente, dialoga e contrasta com a *Batalha do Avaí*, de Pedro Américo. Seria uma resposta?

**Figura 60 – Juan Manuel Blanes. *La Paraguaya*. 1879. Óleo sobre tela, 100 x 80 cm**



Fonte: Museo Nacional de Artes Visuales, Uruguai

**Figura 61 – Pedro Américo. *A Batalha do Avaí*. Detalhe. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro**



Fonte: Disponível em: <http://warburg.chaa-unicamp.com.br/obras/view/9755>. Acesso em: 01 abr. 2016



Da relação entre imagem e palavra Pedro Américo e Juan Manuel Blanes produziram duas representações da mulher paraguaia que, apesar de se aproximarem em alguns aspectos, atendiam demandas distintas. Se nas duas pinturas elas estão portando trajes que fazem alusão a sua condição de índia guarani, em sua postura guardam uma diferença fundamental. Para entendê-la é preciso indagar-se sobre quem eram essas mulheres. Zamboni (2012, pp. 1192-1193), afirma que a análise da participação de mulheres na Guerra do Paraguai deve considerar a heterogeneidade dos grupos conhecidos como *destinadas* e *residentas*, cuja presença passou a ser mais extensiva entre 1868 e 1870.

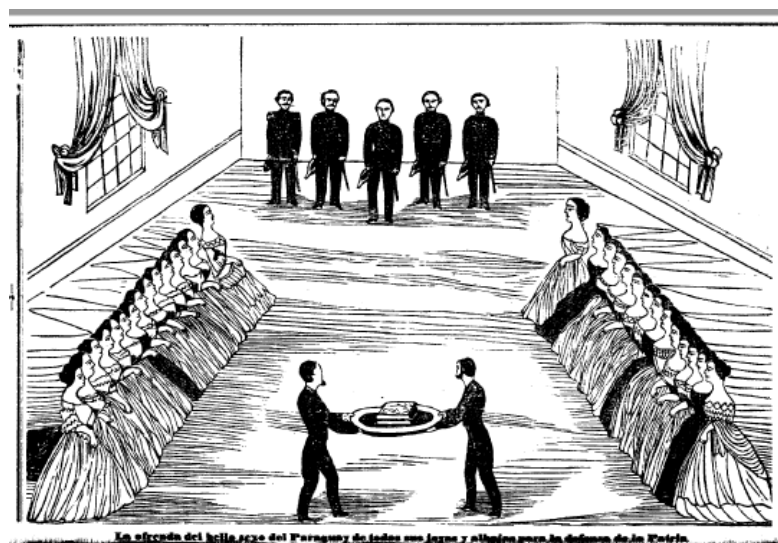
Esses grupos evidenciavam as estratégias discursivas utilizadas para a incorporação das mesmas na narrativa nacional paraguaia durante e também no pós-guerra. As chamadas *residentas* eram, de modo geral, as mulheres das classes mais baixas que buscavam garantir sua sobrevivência num país em guerra. Por acompanhar o exército, elas foram transformadas em grande exemplo patriótico, e foram assim consolidadas pela historiografia nacional paraguaia. Já as *destinadas*, seja pela família ou por si mesmas, eram associadas a crimes contra a pátria e, por isso, traidoras.

Contudo, é preciso ter em conta que enquanto muitas mulheres participaram de modo voluntário da contenda, para outras, sobretudo das classes populares (as *Kygua Vera*), a participação na campanha militar impunha-se como única alternativa de sobrevivência. Ortolan (2010, p. 68) lembra que depois da queda de Caacupé e Peribebeu e outros povoados próximos e, sobretudo, depois da tomada de Assunção pelos Aliados, as famílias paraguaias e estrangeiras, velhos, crianças, *destinadas* e *residentas* mesclaram-se em meio aos mortos de uma guerra já perdida. Nesse sentido, pontua o autor, embora divididas em categorias diferentes, essas mulheres tiveram as suas trajetórias unidas em muitos momentos. Mas o autor lembra ainda que no pós-guerra, enquanto se engendrava um processo de reconstrução das identidades nacionais, as *Kygua Vera* passaram a ser alvo de um discurso moralizador e civilizador que procurava negar seu padrão cultural guarani-paraguaio.

Ao ter acesso aos lugares públicos no contexto bélico, as mulheres paraguaias passaram a ter visibilidade dentro e fora do país. As imagens veiculadas pela imprensa foram uma apropriação de uma representação que vinculava de modo intrínseco a mulher à identidade nacional. A abordagem realizada pelos periódicos de trincheira, evidentemente, supervalorizava o aspecto heroico dos combatentes e lançava um olhar

especial para o papel da mulher. O jornal *El Centinela*, do dia 11 de setembro de 1867, apresenta um modelo de abnegação voltado para o bem da nação: o oferecimento das joias e adornos para ajudar na defesa do Paraguai “en la guerra exterminadora que el Brasil y los aliados han traído a este Pueblo”.<sup>409</sup> Também no *Cabichui* do dia 9 de dezembro de 1867, a virtude patriótica das mulheres é enfatizada, dessa vez solicitando “pegar em armas” pelo seu país. É importante aclarar que os batalhões formados por mulheres tão difundidos pelos jornais não existiram na prática da guerra.

**Figura 62 – *La ofrenda del bello sexo. Joyas y alhajas.* Reprodução de *El Centinela*, 12 set. 1867**



Fonte: Editorial *Tiempo de Historia*

**Figura 63 – Reprodução de *Cabichui*, 9 dez. 1867, ano 1, nº 63**



Las hijas de la Patria, pidiendo armas para esgrimirlas contra el impío y cobarde invasor.

Fonte: Editorial *Tiempo de Historia*

<sup>409</sup> *El Centinela*, 12 set. 1867, Editorial *Tiempo de Historia*

Como bem aponta a historiadora paraguaia Ana Montserrat (2012) o rol das mulheres está carregado de mitificação, vide, por exemplo, a conhecida representação de Ramona Martínez, heroína de Ytá Ibaté, convertida em espécie de Joana D'arc paraguaia.

**Figura 64 – Anônimo. *Ramonita Martinez, heroína de Ita Yvate a los 15 anos*. Óleo sobre tela**



**Fonte: Instituto de Historia y Museo Militar del Paraguay. Reprodução da foto de Clarisse Insfrán apud Schwarcz, 2013, p. 70.**

A jovem camponesa teria organizado o que sobrara do exército paraguaio e partido para alcançar o marechal afirmando que seria preferível morrer em luta contra o inimigo do que a entrega. Porém, Montserrat (2012) faz um interessante questionamento:

[...] las miles de mujeres que trabajan los campos de labranza de 14 a 16 horas, incluso en noches de luna llena. Menos conocidas son las mujeres deportadas a un campo de detención conocido como Espadín - al este del Paraguay, hoy en territorio brasilero-. ¿Todas las mujeres estaban a favor de la guerra, tal como relatan los periódicos oficiales? Si ello era cierto, por qué hacia 1869, ciudades, principalmente de "residentas", tenían encarceladas a mujeres por "causas políticas", que mayormente se referían a manifestaciones públicas de descontento.<sup>410</sup>

Pode-se inferir, portanto, que o engajamento das mulheres e a revisão do seu papel social estavam vinculados às necessidades colocadas pelo contexto bélico. Fazemos referência aqui à construção discursiva desse engajamento, haja vista que desde 1866 as mulheres controlavam 70% do comércio de alimentos. É bastante óbvio que o ideal de mulher heroica é a melhor escolha para um relato nacionalista coeso. Nas narrativas da Aliança e, mais especificamente do Brasil, a mulher paraguaia aparece como vítima e

<sup>410</sup>MONTSERRAT, Ana Barreto Valinotti. (2012). Disponível em: [http://www.portalarani.com/1962\\_ana\\_montserrat\\_barreto\\_valinotti/19199\\_voces\\_de\\_mujer\\_en\\_la\\_historia\\_paraguaya\\_por\\_ana\\_montserrat\\_barreto\\_valinotti\\_ano\\_2012.html](http://www.portalarani.com/1962_ana_montserrat_barreto_valinotti/19199_voces_de_mujer_en_la_historia_paraguaya_por_ana_montserrat_barreto_valinotti_ano_2012.html). Acesso em: 04 mar. 2017.

posteriormente responsável por reconstruir um país “sem homens”. Em relato do dia 14 de dezembro de 1868, Taunay faz o seguinte relato:

Chegaram a Curuguati 80 e tantas mulheres escapadas do terrível desterro de Espadim, junto a inóspita margem de Iгатemi. Entre elas se notam pessoas das primeiras famílias de Assunção, tais como as senhoras Céspedes de Céspedes, Urdapilleta [...]. Todas elas vestidas de modo a demonstrar uma passada representação social e presente e extrema desgraça. Nos dedos de algumas ainda brilham anéis de diamantes, restos de bens que desapareceram às mãos de Lopez e últimamente nas dos índios caiuás que lhes vendiam por preço despropositado os mais singulares alimentos. Depois de continuados presentes, é que esses índios, muito mais humanos que o tirano Lopez, as havia guiado por entre matos espessos na direção dos brasileiros.<sup>411</sup>

O trecho fornece uma ideia das dificuldades passadas pelas mulheres, independentemente do grupo social a que pertenciam, e apresenta o exército brasileiro como alento a esse sofrimento. Nessa esteira segue o relato de Francisco Félix Pereira da Costa:

Grande numero de famílias e mulheres paraguayas que andavam extraviadas pelos matos e campos se apresentam no acampamento, onde recebem o agasalho e tratamento que merece sua misera sorte, havendo S. Ex. lhes mandado declarar que tinham toda a liberdade, podendo-se retirar para onde lhes conviesse. **Todas preferiram ficar sob a protecção do exercito que tão generosamente as tem acolhido.**<sup>412</sup>

Sabemos, contudo, que as perspectivas de Francisco Félix e Taunay entram em contradição com outros relatos. Consta que na batalha do Avaí salvaram-se menos de 200 paraguaios. As forças brasileiras fizeram cerca de 1200 paraguaios como prisioneiros, não poupando a vida dos adolescentes que compunham a tropa paraguaia. Se por um lado essa batalha foi mais uma vitória para a Aliança, por outro, também desvelou atos de crueldade, um verdadeiro massacre.<sup>413</sup> Sobre essas mulheres, o oficial argentino José Ignacio Garmendia afirmou que:

300 mujeres, que como las heroínas galas habían presenciado el combate, cayeron también en el botín de la victoria; la soldadesca desenfrenada abrió las válvulas a su feroz lascivia, y estas infelices que habrán visto perecer a sus esposos, hijos y amantes, sufrieron los

---

<sup>411</sup> TAUNAY. *Diário do Exército 1869-1870*. De Campo Grande a Aquidabã a Campanha da Cordilheira. V. III. São Paulo: Melhoramentos, 1958, pp. 243-244 apud DOURADO, Maria Teresa Garritano. A história esquecida da Guerra do Paraguai: fome, doenças e penalidades. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em História/ Universidade de São Paulo. Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dra. Nanci Leonzo, 2010.

<sup>412</sup> COSTA, Francisco Félix Pereira. *História da Guerra do Brasil contra as republicas do Uruguay e Praguay (1865-1870)*. Rio de Janeiro: Livraria de A.G. Guimarães & C. Rua do Sabão, nº 26, 1870. Arquivo da Biblioteca do Senado Federal. Grifo nosso.

<sup>413</sup> DORATIOTO, 2002, pp. 364-365.

ultrajes de la lujuria en la noche más negra de su pena. ¡No sé como no murieron!<sup>414</sup>

Em nota, logo após esse trecho, Garmendia explica que esse relato foi confirmado por vários prisioneiros, e que não era “estranho”, uma vez que era difícil conter a soldadesca quando se “dispersam por conta própria depois de uma vitória”. Mas, de modo geral, tenta justificar esses atos de extrema crueldade como reflexo do “endurecimento do coração dos soldados pelas atrocidades do tirano paraguaio” e acrescentava: “La represália está admitida en los ejércitos de la civilización, es el modo de humanizarse los pueblos bárbaros”.<sup>415</sup>

A paraguaia de Blanes guarda semelhança com outra alegoria posterior, *La Cautiva*<sup>416</sup> (1880). Seriam, inclusive, quase o mesmo modelo feminino. No entanto, a postura da cativa é distinta: ela chora, mostra-se como uma vítima indefesa.<sup>417</sup>

**Figura 65 – Juan Manuel Blanes. *La Cautiva*. c. 1880. Óleo sobre tela, 102 x 77,5 cm**



**Fonte: Museo Municipal de Bellas Artes Juan Manuel Blanes, Montevideú**

<sup>414</sup> GARMENDIA, José Ignacio. *Recuerdo de la Guerra del Paraguay*. Campaña del Pikiciry. É ilustrada por el distinguido artista Alfredo Paris. Buenos Aires: Imprenta y Casa Editora de Jacobo Peuser, calle de San Martín, núms. 98 e 100, 1884, p. 85. Arquivo da Biblioteca Nacional del Paraguay.

<sup>415</sup> *Ibid.*, p. 85.

<sup>416</sup> A “cativa” foi um modelo amplamente utilizado no século XIX para expressar a dicotomia civilização versus barbárie. Ver pinturas de Esteban Echeverría, Johan Moritz Rugendas, José Hernández e Ángel Della Valle, para citar alguns exemplos.

<sup>417</sup> HERKENHOFF, Paulo. Homo Homini Lupus: el arte y la Guerra de la Triple Alianza. In: *Diálogos con la Historia: Memorias del Encuentro Regional de Arte*, vol. 2. Gabriel Peluffo Linari (org.). Montevideo, 2007.

Ainda que a paraguaia seja uma “viúva da pátria”, tal como faz referência o poema de Sierrra, a figura da mulher está imbuída do valor de quem irá reconstruir a nação. Se no segundo plano do quadro estão três aves de rapina, numa clara alusão à Tríplice Aliança, representando um presente desolador, no limite no quadro, em primeiro plano, há uma forte mensagem para o futuro. Na extrema esquerda do quadro está o cadáver de um combatente envolto pela bandeira paraguaia e, do lado oposto, há uma arma sintetizando a ideia fundamental de morte pela causa nacional. Entre os extremos, porém, há um livro onde é possível ler “*Historia de la República Para...(sic)*”. É interessante o fato de que o livro esteja aberto. Partindo da concepção da época de que pintura e história podiam servir a uma mesma causa, possuindo compromisso com a verdade, pode-se entender que o artista fez uma alusão ao fato de que a história do Paraguai ainda estava sendo escrita naquele momento, e a interpretação da guerra era um capítulo ainda inconcluso.

No quadro do artista brasileiro, além da usual apresentação bárbara dos combatentes paraguaios, a mulher é representada como componente da família em fuga, não configurando sobre ela nenhum tipo de protagonismo. A imagem dela, com o seio à mostra, faz referência à convenção das representações de nativas que, de acordo com o contexto e concepções dos artistas, podiam aparecer erotizadas, prostituídas ou violentadas. É interessante notar que a cena dessa família surpreendida indica os extremos da vida e também a sua fragilidade, assim exposta em crítica abaixo, datada do dia 5 de outubro de 1877:

É nesse primeiro plano que se acha a carreta com a familia paraguayaya, de que tanto se tem fallado. Que bellissimos effeitos de luz! Que agrupamento feliz o daquellas três figuras: uma criança de 4 para 5 annos de idade, agarrando-se no vestido da mãe; esta, aterrada, erguendo nos braços um objecto que se não vê, mas que se advinha que é um filhinho recém-nascido; e ao lado destas duas figuras, imagens vivas do terror, um velho, estendendo adiante de si convulsivas mãos, como quem procura um apoio; um pobre ancião, que ouve o estampido dos canhões, o sibyllo das balas e o tinir das espadas; que conhece a que perigos estão expostos a sua querida filha e os seus idolatrados netinhos, mas que não sabe para onde ha de fugir com elles, porque é cego!<sup>418</sup>

A passividade da mulher só é contraposta pela atitude de defesa dos filhos. Ao olharmos com atenção, vemos que a cor do bebê revela que se trata de um cadáver, que a

---

<sup>418</sup> Folhetim do *Jornal do Commercio*. Cartas de um Caipira (carta 276). Felipe (destinada ao Mano Chico). 05 out.1877. Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

mãe pretende conservar. São vítimas do horror da guerra, mas justificadas em nome da “civilização”, como demonstraram as diversas críticas ao quadro e os relatos contemporâneos à pugna. A representação feminina de Américo sinaliza, contudo, uma importante ausência: não há nenhuma menção às mulheres que acompanhavam o exército brasileiro.

Ao abordar a invisibilidade feminina na Guerra do Paraguai, a historiadora Ana Maria Colling (2016, p. 244)<sup>419</sup> enfatiza que embora a historiografia tenha se voltado mais aos estudos referentes às mulheres paraguaias,<sup>420</sup> os relatos da época fazem várias menções a “mulheres e seus filhos pequenos” junto ao exército brasileiro. Maria Teresa Dourado (2010, p. 50)<sup>421</sup> enfatiza que os feitos dessas mulheres foram geralmente narrados de forma bastante esparsa, o que torna quase impossível fazer alguma estimativa sobre quantas dessas mulheres eram prostitutas, vivandeiras,<sup>422</sup> e quantas tiveram filhos ou morreram nesse período. É fato, porém, que elas estiveram presentes de alguma maneira nos exércitos de todos os países envolvidos. A presença feminina se impõe em memórias, alguma “ordem do dia”, imagens e cartas. É importante destacar que em torno do exército existia uma multidão que incluía comerciantes, aventureiros e mulheres, o que indica a complexidade das relações estabelecidas entre civis e militares naquele contexto. A maioria das mulheres que acompanhavam o exército, ainda que pudessem sofrer todas as intempéries da guerra, tentava garantir proteção, alimentos, enfim, a própria sobrevivência.

Nas produções brasileiras do século XIX sobre a guerra, a representação das mulheres irá transitar basicamente entre os estereótipos de virtude heroica ou vítimas e são vários exemplos. No livro *A Retirada da Laguna*, de Taunay, existem alguns trechos que fazem referência às mulheres: “[...] As mulheres que acompanhavam o exército, contadas na cabeça da ponte em número de setenta e uma, estavam a pé, com *excepção*

---

<sup>419</sup> COLLING, Ana Maria. Os silêncios da Guerra do Paraguai: a invisibilidade do feminino. In: SQUINELO, Ana Paula (org.). *150 anos após – a Guerra do Paraguai: entreolhares do Brasil, Paraguai, Argentina e Uruguai*. Vol. 1. Campo Grande: Ed. UFMS, 2016.

<sup>420</sup> Na historiografia paraguaia, um dos principais destaques femininos no conflito é Elisa Alicia Lynch, companheira de Solano López. É uma figura particularmente emblemática e controversa, rendendo diversas abordagens permeadas por uma série de lendas. Seus restos foram trasladados de Paris para Assunção e depositados no “panteão de heróis” durante a ditadura de Stroessner.

<sup>421</sup> DOURADO, Maria Teresa Garritano. Viúvas e descendentes dos combatentes na Guerra do Paraguai. In: SQUINELO, Ana Paula (org.). *150 anos após – a Guerra do Paraguai: entreolhares do Brasil, Paraguai, Argentina e Uruguai*. Vol. 1. Campo Grande: Ed. UFMS, 2016.

<sup>422</sup> Expressão usada de forma genérica para fazer referência às mulheres que acompanhavam o exército, podiam ser esposas, mães, amantes, prostitutas, etc.

de duas montadas em burro; iam *quasi* todas carregadas com *creanças* de peito ou um pouco mais velhas”.<sup>423</sup> Vale frisar que nem sempre havia a proibição da presença dessas mulheres junto às tropas, o que gerava muitos conflitos. Por isso, Osório tomou em dado momento a seguinte resolução:

Tendo alguns dos corpos do Exército consentido que as mulheres dos soldados os acompanhasse, e ainda as prostitutas; e porque também em outros corpos tiveram a mesma permissão [...] tenho resolvido mandar prohibir por aquelles motivos se castiguem as praças e se persigam essas mulheres nos corpos dessa divisão, até que uma medida superior e geral salve as conveniências dos serviço e seja a justiça igual para todos.<sup>424</sup>

Além de acompanhantes, essas mulheres também se destacaram por atos de heroísmo que não passaram despercebidos pelos homens do Exército, que detinham o monopólio da narrativa. Alfredo Taunay conta o caso de duas delas: uma que matou um soldado paraguaio que tentara arrancar-lhe o filho dos braços e também a “negra Ana”, mulher de um soldado que “prevenira os cuidados da administração militar *charidosa*. *Collocada* durante a ação do 17º, mostrava-se zelosa para com todos os feridos que traziam, tirando ou rasgando das próprias roupas tudo que era preciso [...]”.<sup>425</sup>

Outros nomes femininos tratados como exemplo de patriotismo foram o de Ana Justina Ferreira Néri e o da jovem Jovita Alves Feitosa. A primeira, proveniente de uma família tradicional, viúva do capitão-de-fragata Isidoro Antonio Néri, atuou como voluntária e depois, recrutada, cuidou dos três filhos combatentes, servindo no 40º Batalhão, comandado por seu irmão. Seu nome ganhou fama à época e é considerada como uma das pioneiras da enfermagem no Brasil. Jovita também causou grande impacto nos jornais e dividiu opiniões a seu respeito. A jovem, da província do Piauí, tentou alistar-se no Batalhão de Voluntários da Pátria e sabendo que somente poderia acompanhar o exército como vivandeira, cortou os cabelos e passou-se por homem, mas foi rapidamente descoberta. A *Semana Ilustrada* do dia 17 de setembro de 1865, faz referência a ela como “nome da moda”, “fascinação do patriotismo”, um sargento que usa saias.<sup>426</sup> Já o *Jornal do Commercio* do dia 20 de dezembro de 1865, aprova a dispensa de

---

<sup>423</sup> TAUNAY, Alfredo. *A Retirada da Laguna*. Rio de Janeiro: TYPHOGRAFIA – AMERICANA, Rua dos Ourives, 1874, p. 160. Arquivo da Biblioteca do Senado Federal.

<sup>424</sup> OSORIO, Ferando Luis. *História do General Osorio*. Rio de Janeiro: Typ. G. Leuzinger & Filhos, Rua do Ouvidor, 31, 1894. Arquivo da Biblioteca do Senado Federal.

<sup>425</sup> TAUNAY, Alfredo, op. cit., p. 126.

<sup>426</sup> *Semana Ilustrada*. Novidades da Semana, Rio de Janeiro, 17 set. 1865. Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.



Jovita já que ela não quis aceitar o “papel compatível com o seu sexo no campo dos combatentes”.<sup>427</sup> Posição também compartilhada por Taunay,<sup>428</sup> para quem apesar de reconhecer seu patriotismo, a posição de enfermeira seria mais adequada. Foram centenas de referências a ela, que depois da guerra sofreu como os demais combatentes pela falta de amparo do Estado.

**Figura 66 – Charge publicada em *Semana Ilustrada*. 1865**



Fonte: *Semana Ilustrada*, Edição 0247, Rio de Janeiro, 1865. Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro

**Figura 67 – Fotografia de Jovita. 1865. Anônimo**



Fonte: COARACY, José Alves Visconti: *Jovita - Traços biographicos da heroína brasileira Jovita Alves Feitosa*. Rio de Janeiro: Typ. Imparcial de Brito & Irmão, 1865

<sup>427</sup> *Jornal do Commercio*. Piahy, 20 dez. 1865. Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

<sup>428</sup> TAUNAY. As cartas da Campanha de Matto Grosso: 1865-1866 apud DOURADO, 2010, p. 93.

Foram muitos os exemplos da atuação feminina. Fato é que Pedro Américo silenciou sobre a participação das mulheres brasileiras na guerra, mesmo com vasta informação e popularização de alguns nomes. Na tela *A Batalha do Avaí*, a mulher é apenas mais uma vítima, porém, vale lembrar, de uma “guerra justa”. A *Paraguai* de Blanes, ainda que aluda à representação feminina patriótica, tem sua força mais relacionada à violência sofrida pelo Paraguai e à consequência desastrosa da guerra para um “país irmão”. Esse é um contraponto à representação do artista brasileiro. O argentino Francisco Seeber em carta escrita a Santiago Alcorta fez uma triste conclusão sobre as mulheres da guerra:

Antes de terminar esa carta, junto con la abnegación y el valor de nuestros soldados [...] quiero hablar de la admiración que me despierta las mujeres que acompañan al ejército. Estas infelices siguen nuestros movimientos, se visten pobremente, se alimentan con lo que sobra [...]. Sus maridos o amigos las estropean muchas veces y morirán olvidadas. Nadie se acordará de ellas sino para menospreciarlas. Son dignas de lástima y compasión, sin embargo, y aumentan la aflicción que nos inspiran las misérias humanas.<sup>429</sup>

A história da Guerra da Tríplice Aliança contra o Paraguai foi escrita por homens e para homens. Mesmo no caso paraguaio, onde a população masculina foi drasticamente reduzida, a participação da mulher na vida pública teria que ser conquistada. Ana Montserrat (2012) lembra que na historiografia desse país existem mulheres das quais pouco se fala, as escravas, lavadeiras, as antipatriotas, as que não faziam doações ou que não o faziam de forma espontânea. A autora ressalta também que as mulheres que ousavam dar suas opiniões e convocar assembleias eram ridicularizadas, como foi o caso das que em 1874 decidiram expressar, ante o General Guimarães das tropas brasileiras de ocupação, seu descontentamento com nomeação do Poder Executivo. A crítica veio prontamente no periódico *La Libertad* do dia 27 de abril de 1874:

A nuestras mujeres les corresponde el cuidado interno del hogar, la dirección de los tiernos hijos, elevar preces al Señor por el bien de la humanidad, el coser, el planchar y el labor, espumar el puchero, condimentar el queso, barrer la casa, cuidar de la ropa del marido etc., etc.; y no en entrometerse en quién es mejor para presidente o juez de Paz. (...) La mujer, si se aparta de los deberes que la sociedad cristiana le ha impuesto, desciende de la dignidad de suceso, y la sociedad misma la mira como un ser extraño que no le pertenece (...)<sup>430</sup>

---

<sup>429</sup> Carta de Fernando Seeber para Santiago Alcorta datada do dia 24 de julho de 1865 apud DOURADO, 2010, p. 51.

<sup>430</sup> *La Libertad*, 27 abril 1874 apud MONTSSERTAT, 2012.

O tom apologético e patriótico construído discursivamente não encontrou respaldo na vida política tão facilmente. A normatização do comportamento e dos papéis sociais não incluíam as mulheres pobres. Como bem analisou Fernando Ortolan (2010, p. 93) o exemplo a ser seguido era mãe, educadora, garantidora da ordem no seio familiar. Ou seja, a representação ideal era a mulher da elite. No caso das mulheres brasileiras, a grande maioria delas não tem sequer nome e mesmo as que ganharam destaque naquele contexto tiveram sua condição marginalizada e com o tempo foram esquecidas pela historiografia tradicional.

A fixação de identidades atua na fronteira entre o esquecimento e a lembrança. Mesmo atendendo a propósitos muito distintos, as paraguaias de Américo e Blanes apontam para um determinado estereótipo bem aceito e perpetuado em que essas mulheres permanecem passivas, ainda que fortes. Nesse caso, essas representações femininas parecem revelar mais pelo que ocultam do que pelo que mostram e indicam ainda que existem várias nuances a serem consideradas.

## **2.7 Outras leituras da guerra: algumas considerações**

Antes mesmo do final da guerra e especialmente após a tomada de Assunção, os países da Aliança trataram de fazer valer seus interesses. No caso do Brasil, o retorno do Partido Conservador ao poder em 1868 marcou a retomada da usual política no Prata, o fortalecimento das independências do Uruguai e do Paraguai para limitar a influência da Argentina na região. Por isso, o governo brasileiro via como fundamental a instauração de um governo provisório no Paraguai. Doratioto (2002, p. 421) recorda que o Tratado da Tríplice Aliança não estabelecia nenhuma norma sobre tal questão e pontua que essa omissão pode ser explicada porque se esperava que surgisse forte oposição a López, o que acabou não ocorrendo.

Se bem talvez não fosse um movimento que, de fato, representasse grave ameaça ao governante paraguaio, indica que existiram, sim, vozes paraguaias contrárias à pugna. Sobre essa questão, Mario Etchechury-Barrera (2016, pp. 146-148) destaca a formação da *Legión Paraguaya*, um corpo voluntário político-militar, inicialmente integrado por “emigrados” opositores de López, que após várias negociações passou revista dentro do exército argentino. Por isso, não por acaso, destaca o autor, o termo “legionário” no pós-guerra tinha uma conotação negativa, sendo utilizada para caracterizar determinados setores como “colaboracionistas”, que abarcaram posições de poder num país destruído

pela guerra. Como já é bastante difundido, foi uma espécie de braço armado de oposição ao governo dos López no exílio e fez parte de um processo que antecede o início da guerra.

A partir de 1850, Buenos Aires transformou-se num dos principais pólos de organização e propaganda para um “núcleo de famílias notáveis”, as quais muitas haviam abandonado o Paraguai por motivos políticos. A ideia de derrotar a “tirania lopizta” foi propagada em periódicos portenhos como *El Orden* e *La Reforma Pacífica*. No fim de 1857, período marcado por questões diplomáticas entre Assunção e Buenos Aires, um grupo de emigrados fundou a *Sociedad Libertadora del Paraguay*, que chegou a criar seu próprio periódico – *El Grito Paraguayo* –, editado pelo chileno Francisco Bilbao, um dos principais nomes do anti-lopizmo do exílio, junto aos paraguaios Manuel Pedro de Peña e Gregorio Machain, e os uruguaios Fermín Ferreira y Artigas e Isaac de Tezanos, membros do partido colorado. Durante o enfrentamento entre o governo de López e o governo argentino, esses nichos de oposição engendraram, em dezembro de 1864 em Buenos Aires, uma *Asociación Paraguaya*, cuja finalidade era sustentar a autonomia daquele país em uma espécie de governo fora do território nacional. É importante destacar, contudo, que na prática esse grupo nunca foi reconhecido oficialmente pelos signatários da Tríplice Aliança.

Analisando os periódicos brasileiros, percebemos que a despeito do não reconhecimento oficial, essas vozes foram mencionadas pela imprensa para demonstrar que existia por parte dos próprios paraguaios uma clara oposição a López, fornecendo mais uma “justificativa” para a intervenção brasileira. Vejamos:

Grande número de paraguayos veiu refugiar-se em Buenos Ayres e Montevideo. Manifestarão elles o desejo de seguir a expedição brasileira que se destina ao Paraguay. Querem contribuir para a queda da dictadura de Lopez, e esperam regenerar o seu paiz fundando alí um governo duradouro de instituições liberaes. Desejam que acabe o estado de isolamento do paiz pelo fechamento da navegação do rio, que as fortalezas tornão inacessível ao comércio estrangeiro.<sup>431</sup>

Nos discursos dos aliados, de modo geral, vemos uma distinção entre o governo paraguaio e seu povo. Para o Brasil, como sabemos, essa separação justificou e, na leitura tradicional, ainda justifica a guerra, vista como “resposta” à “agressão” de um governo “tirano”. Nos casos do Uruguai e da Argentina, existe um movimento diferente. Como já tivemos a oportunidade de comentar, a aliança com o Brasil foi muito criticada em alguns

---

<sup>431</sup> CAMPANHA do Paraguay. *Jornal de Recife*. Recife, 21 maio 1865. Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

periódicos argentinos, tratada como “não natural”, visão também presente no Uruguai. Quando analisamos os jornais de trincheira paraguaios, podemos notar que a participação desses dois países é subjugada pelo “opressor” império brasileiro. Destacamos abaixo alguns exemplos do periódico *Cabichui*:

Figura 68 – Charge. Reprodução de *Cabichui*, 05 ago, 1867



Figura 69 – Charge. Reprodução de *Cabichui*, 01 jul. 1867



Figura 70 – Charge. Reprodução de *Cabichui*, 28 nov. 1867



As três imagens possuem um argumento comum. Por motivos já bastante evidentes, a narrativa paraguaia concentra seu ataque à imagem do Império do Brasil, o grande responsável pela guerra, mas apelam também para a conexão entre as “repúblicas irmãs”. Mesmo quando querem a paz, são subjugadas pelo império brasileiro. A edição do jornal que veicula a segunda imagem que trata da mediação estadunidense afirma que “*La Nacion Argentina que llora los desastres y las consecuenicas dolorosas de la guerra clama ha un año por la paz*” e que “*La República Oriental que jamás ha querido agredir al Paraguay, cuya bandera ha sido arrastrada por el Brasil a los campos de batalla*”, deseja também a paz. Ou seja, Argentina e Uruguai têm governantes débeis que os “empurraram” para o “lado errado” da contenda. A força da produção imagética paraguaia esteve centrada nesses jornais. Mesmo artistas como Aurelio Garcia e Saturio Rios que tiveram formação acadêmica em desenho e pintura, trabalharam também como ilustradores. Esses pintores foram, inclusive, enviados para as frentes de combate onde poderiam ser melhor utilizados para a produção de imagens voltadas para um público mais abrangente.

Para o governo Mitre, é importante ressaltar que o conflito não se tratava de uma resposta a alguma ofensa nacional ou de disputas territoriais, mas da manutenção da recém alcançada unidade nacional por meio da neutralização das províncias separatistas. Por isso, a invasão de López à Província de Corrientes serviu bem como pretexto para consolidar a união em torno de um inimigo comum. As divergências sobre a participação argentina, assim como para os outros aliados, se agravavam à medida que a guerra se estendia. A derrota em Curupaytí abalou a confiança dos aliados e foi entendida como uma possibilidade de paz que fortalecia Solano López perante a tropa. Esse ataque, comandado por Mitre, que já vinha de uma relação bastante desgastada com Tamandaré e Polidoro,<sup>432</sup> deixou um saldo desastroso. Doratioto (2002, pp. 245-249) enfatiza que não há um acordo sobre o número exato de mortos das forças aliadas, que variam entre 4 e 10 mil baixas.

Não é difícil imaginar que Mitre, como comandante em chefe dos aliados, foi responsabilizado. De todos os modos, depois do malogro de Curupaytí, o próprio

---

<sup>432</sup> É preciso ter em conta que havia disputas políticas dentro do comando das forças aliadas. Tamandaré e Porto Alegre eram, por exemplo, do Partido Liberal e Polidoro, mais próximo a Flores e Mitre, do Partido Conservador. As divergências entre Mitre, Polidoro e Porto Alegre dizem respeito às decisões e estratégias da guerra. Mitre chegou a escrever que o almirante brasileiro (Tamandaré) não “tinha inteligência nem vontade para desempenhar esse papel e, por isso, nada esperava da esquadra”. Ver: DORATIOTO, 2002, pp. 228-229.

ministério argentino autorizou a negociação de um acordo de trégua ou de paz definitiva, que Mitre recusaria. A manutenção da Argentina na aliança no final de 1866 ocorreu pelo entendimento de que era a melhor alternativa para o país, sobremaneira pelo grupo de comerciantes que lucrava com a pugna. Assim como Flores, Mitre retira-se<sup>433</sup> do conflito nesse contexto, deixando uma força bem reduzida se comparada ao Brasil. Era preciso combater as *montoneras* (rebeliões das províncias) contra o poder central.

Ainda que a guerra contra o Paraguai tenha sido usada como um fator de coesão nacional argentino, não chegou a originar imagens de grande visibilidade naquele contexto, reflexo talvez da impopularidade da guerra, sobretudo a partir de 1866. Roberto Amigo<sup>434</sup> recorda que no Rio da Prata são poucas as pinturas que respondem ao padrão das grandes pinturas europeias, mas em contrapartida, desenvolveram-se vários outros gêneros, considerados menores, como as pinturas de batalhas e relatos militares. A pintura histórica, de caráter comemorativo e didático na região do Prata, encontraria respaldo nas obras de Juan Manuel Blanes. Além da ausência<sup>435</sup> dentro da temática da pintura histórica, o autor também chama a atenção para o fato de que mesmo os artistas argentinos mais reconhecidos e com domínio técnico não tenham se preocupado em representar a Guerra do Paraguai.

Essa representação ficaria a cargo de um artista considerado “menor” à época: Candido López. Esse pintor é particularmente emblemático porque combateu até ser ferido gravemente na mencionada Batalha de Curupaytí em que perdeu seu antebraço. Foi um cronista da guerra e elaborou suas pinturas a partir dos bosquejos que realizou quando atuava como soldado. Apesar de pertencer a uma geração de artistas que depois de estudar pintura em Buenos Aires, geralmente em *taller* de algum pintor europeu, obtinham bolsas de estudo para a Itália, terminou por não seguir esse caminho. Permaneceu na Argentina, onde desenvolveu uma carreira como pintor e fotógrafo

---

<sup>433</sup> A derrota em Curupaytí ganhou a imprensa e intensificou os efeitos negativos da guerra. A nomeação de Caxias como comandante-em-chefe tinha o objetivo de unificar e reorganizar as forças aliadas.

<sup>434</sup> AMIGO, Roberto. Imágenes en guerra: La Guerra del Paraguay y las tradiciones visuales en el Río de la Plata. In: *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, Colóquios, 2009, p. 8. Disponível em: <http://nuevomundo.revues.org/49702>. Acesso em: 21 maio 2017.

<sup>435</sup> Somente aparece sobre a guerra um retrato de Prilidiano Pueyrredón, que analisou ao finalizar o texto, como “desculpa” para a pintura *costumbrista* na Despedida del recluta de Benjamín Franklin Rawson e algumas de tipos de Martín Boneo e, finalmente, León Pallière que realizou algumas ilustrações para o *Correo del Domingo*. Nem mesmo artistas de fim de século como Ángel Della Valle, amante do gênero militar, ocuparam-se do tema. (AMIGO, Roberto. Imágenes en guerra..., op. cit., p. 2).

retratista até o início da guerra contra o Paraguai, momento em que passa a ser voluntário do *Batallón de San Nicolás*.

Não é objetivo desse estudo um olhar mais aprofundado sobre a obra desse importante artista, porém, é imprescindível reconhecer que suas imagens oferecem uma interessante contribuição para a interpretação desse evento bélico. Se por um lado a pintura de López é permeada pela tradição europeia da representação de batalhas, daí a complementação entre escrita (relatos) e pintura, por outro, o formato pouco usual das telas (muito horizontais), permitia narrar ações múltiplas e simultâneas, além da descrição dos cenários (paisagem) onde ocorriam os combates. Outro ponto interessante levantado por Roberto Amigo (2009) é que a escrita, no caso de López, não estava somente a serviço da compreensão da imagem, mas era também sua justificativa biográfica. Ainda que, sem dúvidas, o principal ponto de apoio tenham sido suas próprias anotações, é possível que o artista tenha consultado relatos de nomes como León de Palleja e George Thompson.<sup>436</sup>

O projeto original de Candido López era a realização de um grupo de noventa telas, das quais chegou a concretizar pouco mais de 50. Em 1885 nos salões do *Club de Gimnasia y Esgrima* foi realizada a exposição de 29 quadros, adquiridos pelo Poder Executivo Nacional em 1887.<sup>437</sup> As pinturas dessa mostra correspondem ao exato intervalo de tempo de 13 de agosto de 1865 a 13 de agosto de 1866. São muitos os detalhes presentes em suas narrativas, cenas do cotidiano, pequenos favores, hospitais e cadáveres. O próprio pintor bem poderia ser um dos minúsculos combatentes mortos e saqueados pelo inimigo no campo de Curupaytí.

---

<sup>436</sup> Outro artista que lutou na guerra do Paraguai foi o oficial argentino José Ignacio Garmendia (autor do já citado *Recuerdos de la Guerra del Paraguay*). Com suas aquarelas inspiradas nas fotografias de Bate & Ca., Garmendia teve forte presença discursiva até a consolidação do campo artístico na Argentina, participando das reuniões da *Sociedad de Estímulo de Bellas Artes* e ajudou, inclusive, a atestar a veracidade histórica dos quadros de López.

<sup>437</sup> Candido Lopez. Ediciones Banco Velox. Departamento de Promoción Cultural del Banco Velox: Buenos Aires, Argentina.



**Figura 71 – Cándido López. *Después de Curupaytí*. 1893. Óleo sobre tela, 50,6 x 151, 5 cm. Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires**



Fonte: Disponível em: <https://www.bellasartes.gob.ar/coleccion/obra/7122>. Acesso em: 20 maio 2017

**Figura 72 – Cándido López. *Después de Curupaytí*. 1893. Óleo sobre tela, 50,6 x 151, 5 cm. Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires. Detalhe**



Fonte: Disponível em: <https://www.bellasartes.gob.ar/coleccion/obra/7122>. Acesso em: 20 maio 2017

A inspiração dos tempos de soldado encontrava também respaldo nas reivindicações dos veteranos, como pedidos de pensão e reconhecimento, processo similar vivido pelos ex-combatentes que, após a guerra, precisavam lutar para garantir seus direitos. Nesse sentido, podemos fazer um paralelo com o pintor uruguaio Diógenes

Héquet, que realizou uma série de quadros sob encomenda da *Asociación de Guerreros del Paraguay*, já no final do século XIX.

A obra de Héquet merece, sem dúvidas, um olhar muito mais aprofundado do que apresentaremos aqui, justamente pela relação estabelecida entre a produção de suas pinturas temáticas e a reivindicação de um lugar para a Guerra do Paraguai dentro da narrativa histórica oficial uruguaia. Para explorar essa questão, é fundamental retomar alguns aspectos do pós-guerra. Se por um lado o distanciamento temporal permitia certo esquecimento, por outro, crescia o sentimento de responsabilidade que evidenciava a tensão existente entre passado e presente sobre o tema.

Em interessante trabalho, Laura Reali (2016) desvela essa questão ao abordar a devolução dos troféus da Guerra da Tríplice Aliança durante o governo de Máximo Santos. A autora destaca que no dia 13 de abril de 1885 o presidente dirigiu mensagem à Assembleia Legislativa solicitando a devolução dos troféus de guerra tomados pelo Uruguai durante o conflito. A primeira iniciativa de sua administração datava, contudo, de 1883, momento em que se concretizou o perdão da dívida imposta ao Paraguai. Tal iniciativa é carregada de forte valor simbólico, uma vez que traduz o sentimento de uma memória de conflito. Segundo Nicolás Granada, secretário da comissão uruguaia destinada a fazer a devolução dos troféus, a decisão de Santos era produto do “*malestar que que experimentava este militar uruguayo en presencia de estas reliquias, conservadas y expostas al público en el Museo Historico Nacional*”.<sup>438</sup>

Essa postura com relação à Guerra do Paraguai no governo Santos está relacionada à preocupação em promover o culto oficial dos heróis nacionais, particularmente de Artigas, sobre o qual trataremos no próximo capítulo. De todos os modos, é importante ter em conta que a recuperação da figura de Artigas é um elemento de aproximação entre os dois países, haja vista que o prócer uruguaio viveu até sua morte no Paraguai.<sup>439</sup> Em carta a José Candido Bustamante, Santos referiu-se à Guerra do Paraguai como “*aquella*

---

<sup>438</sup> REALI, Laura. La devolución de los trofeos de la Guerra de la Triple Alianza tomados por Uruguay a Paraguay (1885). In: SQUINELO, Ana Paula (org.). *150 anos após – a Guerra do Paraguai: entreolhares do Brasil, Paraguai, Argentina e Uruguai*. Vol. 2. Campo Grande: Ed. UFMS, 2016, pp. 391-392.

<sup>439</sup> A revalorização da figura de Artigas contava com alguns antecedentes, como, por exemplo, a repatriação dos seus restos durante a administração de Gabriel Pereira. Tal questão também já perpassava a historiografia pelo menos desde os anos de 1870. Esses pontos serão aprofundados nas discussões pertinentes ao terceiro capítulo desta tese.

*desgraciada época y desgraciada guerra*”.<sup>440</sup> A atuação de Santos rendeu também uma série de críticas.

**Figura 73 – Trofeos paraguayos devueltos en 1885 por Uruguay. Pedro Recalde, 1885. Biblioteca Nacional, Montevidéo**



**Fonte: Disponível em:**  
<http://bibliotecadigital.bibna.gub.uy:8080/jspui/handle/123456789/19853>. Acesso em: 08 ago. 2017

Acompanhando os jornais da época, como *La Tribuna Popular*, do dia 15 de abril de 1885, o projeto de devolução dos troféus ao Paraguai estaria relacionado à intenção desse governante em “buscar en un país extraño el prestigio que no se puede encontrar en la pátria!”. Em outro ponto o artigo sustenta que esses troféus estavam “teñidos con sangre oriental”, argumentando que o Corpo Legislativo tomava uma decisão sem levar em conta a opinião pública, uma vez que não seria patriótico devolver algo conquistado pela “bravura dos soldados”.<sup>441</sup> Reali (2016, p. 401) pontua, contudo, que essa condenação da iniciativa do governo uruguaio foi um fato relativamente isolado na imprensa nacional. O periódico *El Siglo*, que não estava diretamente vinculado a nenhuma das grandes correntes políticas daquele contexto (blancos e colorados) manifestou-se favorável à iniciativa no dia 17 de abril de 1885. Sob essa perspectiva, seria um equívoco interpretar um ato de “fraternidade” como algo desonroso para para os militares que participaram da

<sup>440</sup> Maximo Santos a José Claudio Bustamante, 21 set. 1884, apud WILLIMAN, José Claudio. *Maximo Santos, La Consolidación del Estado*. Historia Uruguaya. Los Hombres/9. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 1975.

<sup>441</sup> SE Devuelven. *La Tribuna Popular*, Montevideo, 15 abr. 1885. Biblioteca Nacional, Montevidéo. Citado também por REALI, op. cit., 2006, p. 400.

campanha do Paraguai. Mesmo o jornal *El Partido Colorado*,<sup>442</sup> no seu editorial do dia 17 de maio do mesmo ano, afirmava que a “glória” dos orientais não estava restrita às bandeiras que iriam ser devolvidas, mas na “*historia consignada con hechos brillantes que nadie puede borrar*”.

Sob essa perspectiva, a fundação da *Asociación de Guerreros del Paraguay*, no Uruguai em 1895 é bastante significativa. O arquivo dessa associação traz algumas informações interessantes. A carta ao Ministro da Guerra e da Marinha, Juan F. Díaz, faz algumas considerações sobre o surgimento e estabelece algumas diretrizes para essa instituição. Após relatar um encontro de veteranos reunidos no dia 31 de março de 1895, informa que ficou decidido que seria nomeada uma comissão provisória para organizar e preparar os trabalhos para a constituição definitiva da associação: “*Los Guerreros del Paraguay tendrán un sitio comun donde reunirse para vigorizar afectos, socorrerse en la desgracia y hasta para exaltar el recuerdo de los que cayeron en la lucha legendaria*”.<sup>443</sup>

No dia 30 de junho do mesmo ano, a associação envia correspondência para a associação de guerreiros do Paraguai do Brasil buscando uma aproximação identitária no que concerne à guerra, evocando, portanto, “*vínculos de confraternidad*”.<sup>444</sup> Tal aproximação também seria feita com os veteranos argentinos quando da celebração a “*gloriosa Batalla de Yataí*”,<sup>445</sup> já com a associação em funcionamento.

Sob a perspectiva de rememorar os feitos da guerra, a associação de guerreiros de Montevideú, encomenda uma série de quadros ao pintor Diógenes Héquet, como fica atestado em correspondência. O primeiro quadro a ser realizado seria sobre a a Batalha de Yatay:

Habiendo contratado el centro que tengo honor de presidir, con el artista nacional Don Diógenes Héquet la confección de vários cuadros históricos que representan acciones de guerra de la Campaña del Paraguay en las que tomaran parte las fuerzas de Ejército Oriental, y siendo el primer cuadro, que ha de executar el mencionado artista la

---

<sup>442</sup> LOS trofeos paraguayos. *El Partido Colorado*, Montevideo, 17 abr. 1885. Biblioteca Nacional, Montevideú. Citado também por REALI, 2006, p. 401.

<sup>443</sup> Carta ao Ministro da Guerra e da Marinha, Juan F. Díaz, de 15 de abril de 1895. *Guerreros del Paraguay – Archivo del Centro de Guerreros del Paraguay/ Copiador de correspondência (1895-1905)*, p. 01, Montevideo: Archivo Museo Casa de Lavalleja.

<sup>444</sup> Carta da Associação de Guerreros do Paraguay para o presidente da Associação de Guerreiros do Paraguai do Brasil, de 30 junho de 1895. *Ibid.*, p. 23.

<sup>445</sup> Carta da Associação de Guerreros do Paraguay para o presidente da *Sociedad de Guerreros Argentinos*, Coronel Zoilo Pineyro, de 19 agosto de 1865. *Ibid.*, p. 28.

reproducción de la Batalla de Yatay en el momento del avance general de las tropas[...].<sup>446</sup>

A carta termina com a solicitação de qualquer informação relevante, relatos para que o artista realizasse a encomenda segundo os procedimentos da pintura histórica. Em correspondência com Héquet, o centro informa que: “con el objetivo de facilitar su tarea” foram nomeados, em comissão, o General D. Luis E. Perez e o Coronel D. Santiago Montoro para o fornecimento de “todos los datos de que recuerden de aquella acción de la guerra (Yatay)”<sup>447</sup>. Tal procedimento foi realizado para os outros quadros da série. De todos os modos, é importante assinalar que do conjunto de telas realizadas por Héquet, *Estero Bellaco*, *Yatay*, *Boquerón*, *Tuyutí* (24 de Mayo), somente *Lomas Valentinas* representa um episódio depois da partida do general Flores. Esta última batalha representa uma vitória frustrada, pois não foi possível capturar a Solano López e terminar a guerra. A gradativa perda de interesse sobre a “Divisão Oriental” foi enfrentada, portanto, pela fundação de uma associação de guerreiros que, ao encomendar as pinturas, buscou cristalizar de modo positivo e heroico a atuação uruguaia no conflito.

**Figura 74 –Diógenes Héquet. *Batalha de Yatay*. 1896. Óleo sobre tela. Museo Casa de Rivera, Montevideu**



**Fonte: Foto de Iasha Salerno e Yago Barbosa**

<sup>446</sup> Carta da Associação de Guerreiros ao General D. Luis E. Perez e ao Coronel D. Santiago Montoro, 29 de maio de 1896. *Ibid.*, p. 69.

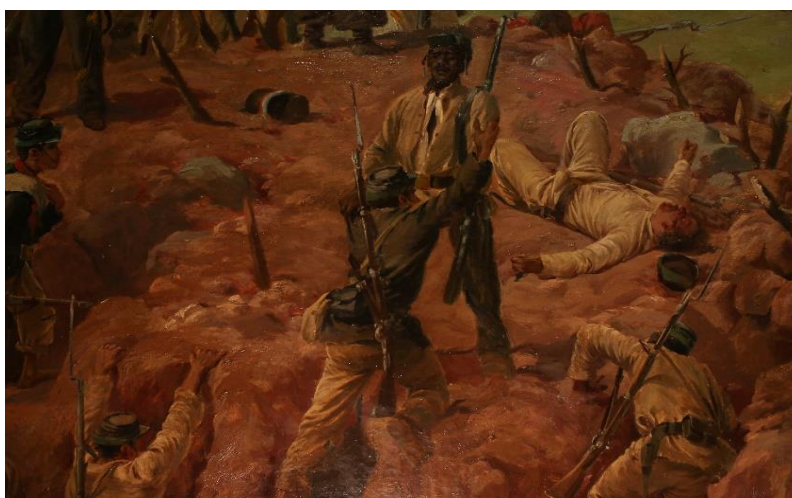
<sup>447</sup> Carta da Associação de Guerreiros do Paraguai a Diógenes Héquet, 29 de maio de 1896. *Ibid.*, p. 70.

Figura 75 – Diógenes Héquet. *Batalla de las Lomas Valentinas*. 1901. Óleo sobre tela. Museo Casa de Rivera, Montevidéo



Fonte: Foto de Iasha Salerno e Yago Barbosa

Figura 76 – Diógenes Héquet. *Batalla de las Lomas Valentinas*. 1901. Óleo sobre tela. Museo Casa de Rivera, Montevidéo; Detalhe



Fonte: Foto de Iasha Salerno e Yago Barbosa

Se pensamos na alegoria de Blanes, *El Último Paraguay* em contraste com os quadros de Héquet, temos um claro prospecto da contradição narrativa sobre a guerra no Uruguai. A memória submetida a critérios históricos distintos desenvolveu duas possibilidades opostas de representação. No quadro de Blanes, a Tríplice Aliança aparece representada como aves de rapina (tal qual na alegoria *La Paraguaya*) sobrevoando o céu que contempla o heroico combatente morto. Essa imagem guarda ainda relação com os paraguaios de Pedro Américo. Se na tela da *Batalha de Campo Grande* não há qualquer

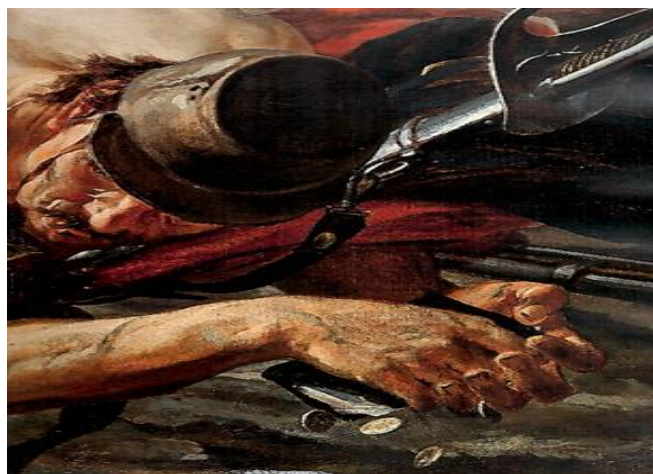
dignidade para os vencidos, o evento do Avaí resguarda uma visão ambivalente. No canto esquerdo da tela temos a imagem de dois paraguaios: um aproveita o momento caótico para roubar uma carteira, e o outro, aos pés do oficial brasileiro a cavalo, apresenta além do habitual patuá, também uma cruz. Esse detalhe contrasta a condição bárbara do inimigo com a moral cristã. Ao ser analisado em conjunto com a família paraguaia surpreendida pelo conflito, parece conferir certo olhar benevolente. De todos os modos, é a vitória da civilização representada pelo Exército Brasileiro. As telas de Héquet, ao estilo Meissonier, estão mais próximas do “ideal militar” presente nos quadros de Américo. Oferecem, portanto, a construção de outra via para aqueles que não se sentiam contemplados pela narrativa que gradativamente se impunha como oficial a partir do governo Santos.

**Figura 77 – Pedro Américo. *A Batalha do Avaí*. Detalhe. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro**



Fonte: Disponível em: <http://warburg.chaa-unicamp.com.br/obras/view/9755>. Acesso em: 01 abr. 2016

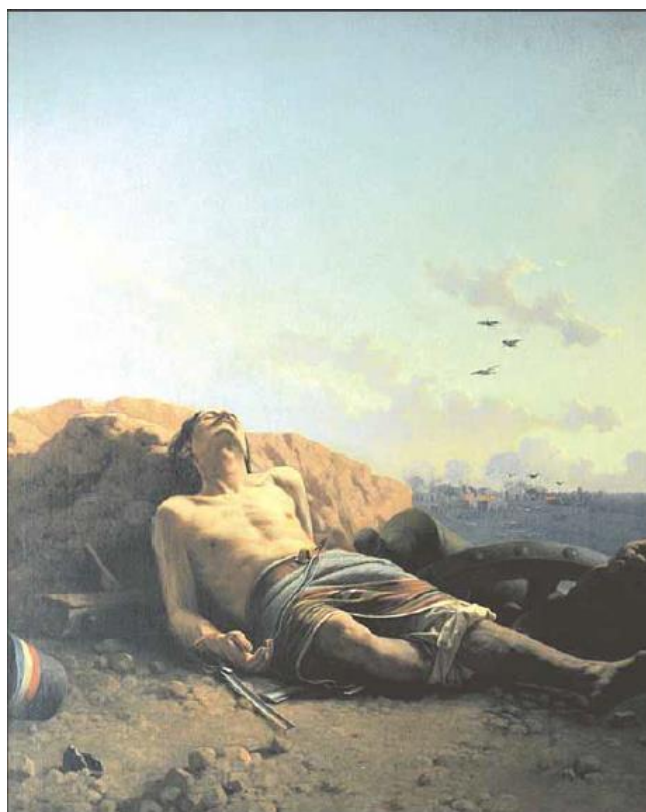
**Figura 78 – Pedro Américo. *A Batalha do Avaí*. Detalhe. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro**



Fonte: Disponível em: <http://warburg.chaa-unicamp.com.br/obras/view/9755>. Acesso em: 01 abr. 2016

Considerando que o discurso político produz imagens, podemos inferir que o caso uruguaio escancara as dificuldades para a elaboração de uma narrativa coesa, já que diferentes interpretações eram construídas na esteira da interpretação de blancos e colorados, sem, contudo, apagar essa memória de conflito. Talvez por isso o “quase esquecimento” desse tema na historiografia tenha sido o caminho menos problemático. Algo que podemos notar na historiografia argentina, que também apresenta essa lacuna, apesar de a guerra ter sido fundamental para a consolidação daquele estado nacional.

**Figura 79 – Juan Manuel Blanes. *El Último Paraguayo*. 1879. Óleo sobre tela, 100 x 80 cm**



**Fonte: Propriedade do Museo de Artes Visuales em empréstimo para o Museo Casa de Gobierno, Montevidéo**

No Brasil e no Paraguai, a memória dessa guerra assumiu um tom apologético, que torna, desde uma interpretação tradicional da história, insuperáveis as diferenças entre esses dois países. O questionamento do papel brasileiro ficaria a cargo primeiramente dos positivistas ortodoxos, no período republicano, como já mencionamos. A historiografia recente busca lançar novas interpretações para essa guerra que marcou o ápice e o declínio do império, fato importante para reavaliar suas consequências para a sociedade brasileira. No Paraguai, mesmo atualmente, a força interpretativa de viés nacionalista ainda é bastante presente no discurso oficial, muitas vezes numa leitura simplificadora, classificando os trabalhos como favoráveis ou contrários a López.



Por mais importante que tenha sido esse conflito para as identidades nacionais na região, a participação contraditória de cada um dos envolvidos, a despeito de novas abordagens, ainda encontra resistências ao exercício historiográfico que questiona versões consolidadas. E quando se questiona, muitas vezes trata-se apenas de discutir as causas da guerra para atribuir responsabilidades e/ou estabelecer “culpados”. Subverter a ordem do herói, reconhecer a participação dos chamados “esquecidos” da história, implica também considerar outras possibilidades de análise, inclusive caracterizando como crimes de guerra atos cometidos por todos os envolvidos, num movimento reflexivo próprio do trabalho historiográfico. A Guerra da Tríplice Aliança contra o Paraguai continua sendo uma zona nebulosa porque encerra, além do conflito regional, uma série de conflitos internos que ainda hoje persistem nas sociedades em questão e nas relações atuais para além das fronteiras nacionais.

Esse evento bélico foi para Pedro Américo o espaço de sua projeção e reconhecimento como pintor do império brasileiro. Para Blanes, foi o último conflito em que seria possível, de fato, reivindicar o *status* de “pintor americano”. Se entendemos que essa guerra demarcou as identidades nacionais pautadas pelas diferenças validadas pelos relatos históricos num disputado processo, é preciso ressaltar que sua instrumentalização seria feita de acordo com interesses específicos, daí a importância que esse fato histórico ocuparia (ou não) nas narrativas nacionais. Em todo caso, é importante notar que, mesmo no caso brasileiro, não seria a Guerra do Paraguai o símbolo máximo da identidade nacional em termos pictóricos. Outras demandas iriam exigir novas interpretações sobre o passado. Posteriormente, as pinturas de Blanes e Américo sobre o tema da guerra seriam subsumidas por obras que fazem alusão a um passado mais distante. Os fatos históricos escolhidos seriam outros e esses artistas saberiam bem como gravar seus nomes, finalmente e definitivamente, como pintores da pátria.

### CAPÍTULO III

#### **Pintando a História: a estetização da independência de Brasil e Uruguai nos quadros *O Grito do Ipiranga* e *El Juramento de los Treinta y Tres Orientales***

A construção de uma versão oficial das histórias nacionais é nutrida pelas diversas versões elaboradas a partir das experiências do passado. Os Estados modernos buscaram garantir o estabelecimento de certa homogeneidade cultural por meio de uma série de artifícios exemplificados pelo controle educacional e definição das práticas políticas e culturais oficiais. A consolidação de um horizonte comum, no entanto, não é tarefa fácil e é pautada por intensas disputas. Exemplos dessa questão são o estabelecimento das datas comemorativas e dos heróis do panteão nacional, sempre reinvocados, questionados e interpretados de acordo com o contexto. Os símbolos nacionais, portanto, são um constante convite a refletir sobre a própria ideia de nação.

Realizar uma imagem representativa da identidade nacional de seus respectivos países era o objetivo almejado por Juan Manuel Blanes e Pedro Américo. Estabelecendo um diálogo entre os pressupostos da pintura neoclássica ressignificados à luz das necessidades daquele presente, os pintores escolheram e interpretaram fatos do passado. E como vimos nos capítulos anteriores, a própria carreira dos artistas caminhava paralelamente às interpretações de historiadores e intelectuais.

Nesse sentido, o conhecimento histórico tentou amalgamar o “ser” e o “dever” identitário nacional estabelecendo uma narrativa que dava sentido à história das nações latino-americanas que, após o processo de independência, precisavam, com urgência, afirmar-se internamente e externamente. A temática independentista é elemento importantíssimo de convergência na interpretação histórica sobre a formação dos Estados nacionais de Brasil e Uruguai, tornando inevitável uma percepção integrada de suas histórias. Isso mostra porque as pinturas de Américo e Blanes podem ser “lidas” como resultados de experiências e expectativas sob um contexto em que essas nações deveriam apresentar-se como já consolidadas. O objetivo aqui é, portanto, investigar a trama que possibilitou a elaboração de um passado nacional para ambos os países por meio dos

quadros *El Juramento de los Treinta y Tres Orientales* e *O Grito do Ipiranga*,<sup>448</sup> também considerando sua fortuna crítica.

Sabemos que o discurso histórico vai ao encontro das questões da época, tratando, portanto, de tentar reconstruir outro tempo. Podemos interpretar as imagens da mesma forma? É preciso dizer que numa obra de arte a imagem é dotada de um significado cultural. Há uma retórica e códigos que nos permitem situar o artista em relação a determinada tradição iconográfica, percebendo características como originalidade, adaptação, transgressão, dentre outros aspectos. Por isso, a interpretação histórico-cultural deve estabelecer conexão entre as intenções do artista, a materialidade de sua obra e o contexto específico (de execução e/ou recepção) por meio das ferramentas oferecidas pela história.

Em importante trabalho, Louis Marin (2000) ao analisar o quadro *Os israelitas colhendo o Maná no Deserto* (1639), do pintor Nicolas Poussin, transita nos espaços comuns da fronteira entre o legível e o visível por meio da análise de uma carta que o pintor enviou a Chantelou, seu cliente e amigo. Marin enfatiza que a carta tem uma dupla função: ao mesmo tempo em que dá ao cliente o “prazer antecipado da contemplação”, também o instrui a chegar à “verdade” da pintura. A carta de Poussin não fala somente sobre o envio do quadro, mas sobre o próprio quadro.

São vários os aspectos importantes enunciados por Louis Marin que nos parecem interessantes para a proposta do presente capítulo e voltaremos a eles em momento oportuno. Por ora, o primeiro elemento que destacamos é a indicação da necessidade de utilização de uma moldura, pois segundo o autor, ela seria um “ornamento necessário que embeleza, mas também permite ver, uma vez que é por meio dela que o quadro deve ser mostrado, divulgado: é condição de visibilidade”. Vejamos o que comenta Louis Marin sobre essa questão:

Quando o olhar do pintor é substituído pelo olhar do espectador, uma moldura é necessária, porque o artefato, considerado no processo de sua produção é substituído pelo quadro no processo de sua apresentação, de sua exibição, de sua colocação como espetáculo.<sup>449</sup>

---

<sup>448</sup> No texto que a acompanha, a obra está intitulada como *O Brado do Ipiranga ou a Proclamação da Independência do Brasil*. No Museu Paulista, a tela é intitulada *Independência ou morte*. Na presente tese, optamos por usar o nome pelo qual é amplamente conhecida: *O Grito do Ipiranga*.

<sup>449</sup> MARIN, Louis. *Sublime Poussin*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000, p. 26.

A digressão sobre o tema da moldura é necessária porque além da sua funcionalidade para apreciação de uma obra de arte, ela pode indicar também dados importantes para a análise da narrativa que esses quadros encerram. Podemos inferir que cada movimento artístico privilegia um estilo de moldura específico associado a determinados elementos decorativos e, claro, ao contexto histórico.

Os quadros *O Grito do Ipiranga* e *El Juramento de los Treinta y Tres Orientales* estão envoltos por imponentes molduras, que delimitavam o espaço arquitetônico e eram, portanto, o sustento físico da cena que enquadravam. O caráter monumental sintetiza a preocupação que os artistas tinham com a exposição das telas e, como já afirmamos, suas molduras, mais que ornamento e proteção, também informam acerca do momento de feitura e exposição dessas obras, como analisaremos mais adiante.

**Figura 1 – Nicolas Poussin. *Os israelitas colhendo o Maná no Deserto*. 1637-1639. Musée du Louvre, Paris**



Fonte: Disponível em: <https://www.nicolas-poussin.com/en/works/manna-desert/>. Acesso em: 05 abr. 2018

As molduras enquadravam cenas idealizadas da história nacional de Brasil e Uruguai e marcam a apropriação destas pelo poder estatal. Se essas cenas representam a história nacional desses países, suas molduras colocam a tela como espetáculo vinculado a um projeto político. No caso da obra de Américo, no quadro idealizado especialmente para ornamentar o Salão de Honra do Monumento do Ipiranga, a moldura era um item

especificado no contrato firmado entre o pintor e o conselheiro Joaquim Inácio de Ramalho, em 14 de julho de 1886. Pedro Américo deveria oferecer todo o material necessário para a execução, “incluindo a moldura”.<sup>450</sup> A sua tela monumental foi entregue no dia 14 de julho de 1888 acompanhada por sua moldura que, assim como *A Batalha do Avaí*, trazia a insígnia imperial. Rosemberg (2002, p. 70) afirma que o pintor contratou para realizar a moldura, por ele mesmo desenhada, o artífice Giovanni Bruccalassi. A determinação era de que a moldura fosse realizada com muito esmero, com madeira resistente ao calor, dourada com ouro de primeira qualidade e montada de modo a facilitar seu transporte. A moldura seria tema de intensa correspondência entre Américo e Tommaso Gaudenzio Bezzi, responsável pelo projeto arquitetônico do Palácio do Ipiranga, destino da pintura.<sup>451</sup>

**Figura 2 – Pedro Américo. *Proclamação da Independência/ Independência ou Morte/ O Grito do Ipiranga*. 1887-1888. Óleo sobre tela, 7760 x 415 cm. Museu Paulista, São Paulo**



Fonte: Disponível em:

<https://i.pinimg.com/originals/21/e2/b3/21e2b39a737c63053a285bfb3f23c3c.jpg>. Acesso em: 9 jan. 2017

A pintura de Blanes, executada entre 1877 e 1878 e exposta pela primeira vez no ateliê do artista, trazia em sua moldura os emblemas do antigo<sup>452</sup> escudo uruguaio nos

<sup>450</sup> AMÉRICO, Pedro. *O Brado do Ipiranga ou a Proclamação da Independência do Brasil*, Florença, 1888. In: OLIVEIRA, Cecília Helena de Salles; MATTOS, Claudia Valladão de (orgs.). *O Brado do ...op. cit.*

<sup>451</sup> ROSEMBERG, Liana Ruth Bergstein, *Pedro Américo e o olhar oitocentista*. Rio de Janeiro: Barroso Edições, 2002. Informações contidas na documentação cedida pela família do artista em Florença.

<sup>452</sup> No começo do século XX o escudo foi simplificado, perdendo os troféus militares e da marinha.

quatro cantos do quadro, além do sol na parte superior. Em documento escrito pelo artista e enviado à Comisión Económica-administrativa,<sup>453</sup> ainda em 1866, a moldura é apresentada como uma obrigação do artista para que “[...] *en relación a la pintura, el monumento sea completo en todas sus partes*”.<sup>454</sup> É importante notar que esse escudo, aprovado por lei na Assembleia de 1829, é composto por elementos claramente identificados pela sociedade da época. O boi e o cavalo, nos cantos inferiores, característicos da produção pecuária, representando a abundância e a liberdade; a balança, símbolo da Igualdade e da Justiça; e o *Cerro* de Montevideú, representando a força. Todos esses emblemas buscavam a ideia de unidade do país independente que, naquele momento, encontrava-se sob o governo de Latorre, que chegara ao poder por meio de um golpe de Estado.

**Figura 3 – Juan Manuel Blanes. *El Juramento de los Treinta y Tres Orientales*. 1875-1878. Óleo sobre tela, 311 x 564 cm. Museo Nacional de Bellas Artes Juan Manuel Blanes, Montevideú**



**Fonte: Disponível em: <http://warburg.chaa-unicamp.com.br/obras/view/13018>. Acesso em: 04 mar. 2018**

A criação de símbolos visuais que exaltavam uma nacionalidade ainda recente e difusa encontrava eco na sociedade por sua grandiloquência. No Brasil, vimos que as exposições da Academia Imperial de Belas Artes dinamizavam a recepção dessas obras,

---

<sup>453</sup> A *Comisión Económico-administrativa* a que se refere Blanes no documento tinha como nome oficial *Junta Económico-Administrativa*.

<sup>454</sup> BLANES, Juan Manuel. Carta dirigida à Comisión Económico-Administrativa del Departamento de la Capital, datada do dia 28 de fevereiro de 1866. Archivo Museo Blanes.

mas era comum que os artistas também realizassem exposições independentes para conquistar a crítica e o público. No Rio da Prata, efetivamente, como também já tivemos a oportunidade de comentar no primeiro capítulo, foi na década de 1870 que a pintura alcançou a magnitude e o status de assunto nacional. A narrativa histórica seria não só apropriada pelo poder político, mas institucionalizada. Pedro Américo e Juan Manuel Blanes precisavam contar uma história. Mas qual?

### 3.1 As interpretações do passado. Algumas questões sobre o Estado Moderno

Para entender o processo independentista latino-americano e, em particular os casos brasileiro e uruguaio, é preciso ter em conta que as construções políticas oriundas do fenômeno nacional do “Estado moderno” colocaram na ordem do dia uma pluralidade de alternativas muitas vezes contraditórias entre si. Por isso, é fundamental considerar o “vazio de poder” no Império Espanhol e a fuga da Família bragantina para o Rio de Janeiro como reflexo de um movimento portador de profundas transformações sociais.

Os desdobramentos dessas mudanças podem ser observados desde meados do século XVIII, ainda que de modo mais sutil, no horizonte colonial. O historiador João Paulo Pimenta (2006, p. 65) lembra que a crítica política progressivamente formulada no Antigo Regime, ainda que não colocasse em xeque seus pontos fulcrais, indicava lentas mudanças. No posterior período de revoluções ficaria evidente uma cultura política que mesclava o pensamento ilustrado e o ideal revolucionário, que foi aos poucos se expandido para o continente americano adaptando-se, evidentemente, a sua especificidade. Vejamos o que pontua o autor sobre essa relação:

A relação entre a Ilustração ibérica – e sua modalidade ibero-americana –, formulada nos padrões do Antigo Regime e sem pôr em questão os seus fundamentos e pensamentos políticos característicos dos movimentos de independência, foi tradicionalmente mal interpretada pela historiografia, de forma que confundisse dois tipos de cultura política diferentes numa só. Com isso, se chega à formulação de que a ruptura americana com a dominação metropolitana teria sido embasada pelas ideias da Ilustração. Nas últimas décadas, esse equívoco tem sido revisto por obras<sup>455</sup> que procuram analisar rupturas e continuidades entre a cultura política do Antigo Regime e o novo ideário revolucionário, bem como restabelecer os devidos movimentos

---

<sup>455</sup> O autor faz referência às obras *La Ilustración en el Río de la Plata. Cultura eclesiástica y cultura laica durante el Virreinato*, de J.C. Chiaramonte; *Tradición política española e ideología revolucionaria de Mayo*, de Halperin Donghi e *O difícil aprendizaje da política da corte do Rio de Janeiro*, de Andréa Slemian.

ideológicos entre Europa e América em processos desencadeados a partir de acontecimentos europeus – o pensamento das Luzes, as revoluções, a ascensão napoleônica, a restauração – que conhecem desdobramentos específicos na América. (PIMENTA, 2006, p. 67).

Ainda que no contexto ibero-americano a ruptura não tenha ocorrido tanto pela força de um movimento intelectual e mais pela instável situação dos impérios, é inegável a influência do pensamento ilustrado para o advento de uma nova cultura política tanto nas metrópoles quanto nas colônias. Por isso, Pimenta (2006, p. 68) recorda que em um primeiro momento a questão que se colocava não era propriamente a ideia de ruptura, mas de reorganização e é justamente esse o limite da crítica do iluminismo ibérico.

Os efeitos das guerras europeias desencadeadas pelo domínio de Napoleão seriam cada vez mais notáveis. O aprofundamento da crise da monarquia espanhola em 1810 colocava em evidência novas alternativas de organização política. Para Ana Frega (2015, p. 39), o surgimento de novos sujeitos soberanos – o povo, os povos, a nação – enfraqueceu a noção de que a soberania era um atributo exclusivo do rei. Para muitos contemporâneos, havia a sensação de que se tratava do início de uma “nova era”.

É nessa conjuntura que se pode localizar o mundo ibero-americano na chamada modernidade, entendida aqui como um contexto cultural que criava um novo tipo de experiência ou temporalidade. No primeiro capítulo enfatizamos que a história dos países latino-americanos havia sido inventada na tradição do século XIX sob uma perspectiva nacionalista e que as preocupações políticas se entrelaçavam à produção do conhecimento no momento que remete à constituição da História como disciplina. Guillermo Zermeno (2008)<sup>456</sup> realiza uma síntese comparativa da evolução do termo “história” e sua relação com esse novo tipo de “experiência moderna”. O autor pontua que se trata de uma experiência global que perpassa tanto países metropolitanos quanto as províncias imperiais, e a transformação do referido vocábulo é acompanhada de outros conceitos como “cultura” e “progresso”. Daí a ruptura com o passado colonial possibilitar a estruturação de novas narrativas históricas cujo sentido era dado por um futuro incerto, “por um acontecer cujo desenlace é desconhecido pelos participantes”. Nesse sentido, pode-se afirmar que a transformação semântica da história passa pela reconfiguração dos projetos imperiais espanhol e português.

---

<sup>456</sup> ZARMEÑO, Guillermo Padilla. História, experiência e modernidade na América ibérica (1750-1850). In: *Forum Almanak Braziliense*, nº 7, 2008. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/alb/article/view/11679>. Acesso em: 04 abr. 2018.



A dissolução dos impérios ibéricos na América, em um momento em que estes ainda configuravam o horizonte político da época, revela um processo de transformação estrutural. Do impedimento daqueles monarcas, durante a crise geral do Antigo Regime e do colapso do sistema colonial resultaria a proliferação de novos espaços de exercício de poder que teriam entre suas consequências os processos de independência. Vale reiterar que essa situação desfavorável de Portugal e Espanha remete à metade do século XVIII, uma vez que essas nações atravessavam grave crise financeira que comprometia seu posicionamento no contexto atlântico de competição internacional.

Houve, portanto, a emergência de uma nova cultura política. Assim, a questão que se coloca é o surgimento de duas experiências muito distintas oriundas desse processo de dissolução dos impérios na América. O ano de 1808 é crucial para ambas as metrópoles. A transferência da sede do poder político português para uma colônia traria consequências mais imediatas como a abertura dos portos a mercados estrangeiros, o surgimento da imprensa e a elevação do Brasil a reino unido de Portugal e Algarve. No mundo hispânico, o impedimento dos monarcas teria como desdobramento a formação peninsular de uma junta central de governo e, com ela, a proliferação de novos projetos de poder por todo o império. Como resultado desse processo, ocorrem as lutas que culminariam com as independências.

Importa assinalar, então, que essas duas nações – a portuguesa e a espanhola – atravessadas pela crise do Antigo Regime, com condições e destinos particularizantes, não podem ser pensadas de forma isolada. As independências de Brasil e Uruguai possuem trajetórias distintas, são resultados diferentes de uma conjuntura comum. É preciso, portanto, contextualizar e entender historicamente o processo que remete às intervenções luso-brasileiras na Província Oriental na década de 1820, bem como as tensões entre o Brasil e sua metrópole levando em conta a dicotomia integração versus autonomia.

Na introdução do livro *A independência do Brasil e a experiência hispano-americana*, João Paulo Pimenta (2015, p. 23) lembra que praticamente toda a produção sobre as independências da América Ibérica e a formação dos Estados nacionais, aponta vários momentos de intersecção e reciprocidade entre os processos luso e hispano-americano em que as políticas dessas duas metrópoles, divergentes ou harmônicas, refletiam no espaço americano.

Considerando a região platina, especialmente a Banda Oriental, como ponto de encontro dos domínios coloniais na América, podemos apreender a complexidade de construir interpretações que buscavam estabelecer uma síntese nacional. Percebe-se a fluidez das identidades na pluralidade de alternativas políticas em evidência em um momento em que não havia um recorte rigoroso de caráter nacional. Assim, temos o desenvolvimento de identidades coletivas plurais, em processo de politização no que antes fora o “mundo colonial” ibero-americano.

A empresa da narrativa independentista no século XIX reflete, portanto, o processo de nacionalização do passado. É importante destacar que essa perspectiva iria influenciar nas produções do início do século XX, que ainda possuem bastante força nos imaginários nacionais. De todos os modos, as independências inauguram um novo período de historicidade e essa questão era percebida por aqueles autores que buscavam escrever a história contemporânea.

Sob essa perspectiva é preciso considerar que a historiografia possui sua própria historicidade. Ao longo desses quase dois séculos, as independências de Brasil e Uruguai foram abordadas sob distintos quadros teóricos. Não temos como objetivo realizar uma análise aprofundada dessas diversas propostas interpretativas, mas é preciso considerá-las para compreender as escolhas realizadas por Pedro Américo e Blanes e suas reverberações interpretativas para além do período em que suas pinturas foram realizadas.

### **3.1.1 A trama das independências de Brasil e Uruguai ou algumas versões historiográficas**

A partir da compreensão de que o processo de construção dos Estados nacionais brasileiro e uruguaio são integrantes de uma mesma história, é preciso apontar o entrecruzamento dessas narrativas.

A busca por referências nacionais é ponto fulcral para a historiografia do século XIX. No caso uruguaio, parte-se da criação do Estado entre a chamada cruzada libertadora de 1825 e o Juramento da Constituição, em 1830. É importante destacar que nessa empreitada, a *Convención Preliminar de Paz*, em 1828, foi um tema evitado.<sup>457</sup> Ana Frega

---

<sup>457</sup> A princípio, o dia 04 de outubro, data da ratificação da *Convención Preliminar de Paz*, era considerada data cívica na primeira lei de feriados. Contudo, na segunda metade do século XIX, com a afirmação de 25 de agosto de 1825, a data deixa de ser celebrada.

(2009),<sup>458</sup> assinala que a historiografia uruguaia, de modo geral, esteve restrita a vincular a independência aos intentos iniciados em 1822. Tal abordagem foi favorecida pela dupla circunstância de restabelecimento da paz nas províncias do Litoral por meio do *Tratado del Cuadrilátero*<sup>459</sup> e da divisão das tropas luso-brasileiras sob o contexto da proclamação da independência do Brasil. Já o ano de 1821 tem sido abordado como fundamentalmente o momento de maior adesão ao domínio lusitano, quando um *Congreso General Extraordinario* decidiu a incorporação da Província ao Reino Unido de Portugal, Brasil e Algarve. Vale lembrar que essa adesão não foi unânime.<sup>460</sup>

Ainda com relação à interpretação do surgimento do Uruguai como estado independente, é pertinente pontuar que existem basicamente duas posições, ainda que um olhar mais acurado sobre as mesmas nos indique a impossibilidade de fazer construções interpretativas homogêneas. De um lado, há a postura independentista (ou nacionalista) clássica, cujo traço mais marcante seria a reivindicação do surgimento do Uruguai como estado soberano, produto da vontade e sentimentos nacionais, já consolidados em 1825, daí o reconhecimento de sólidos antecedentes no período colonial, como já comentamos no primeiro capítulo. De outro, temos a postura unionista, que destacaria a inconsistência efetiva do desejo de independência em 1825. Nessa vertente esse processo estaria muito mais relacionado à derivação de fatores externos, em particular, a influência britânica.<sup>461</sup>

Como pontuamos no primeiro capítulo, Francisco Bauzá, um dos autores mais representativos da tese independentista clássica, defendia a ideia de uma prefiguração do território desde a chegada dos espanhóis. Havia, portanto, um destino próprio de toda a região do Prata. Sobre a independência do Uruguai, o autor enfatizou que:

La República de Uruguay es independiente, por el esfuerzo de sus hijos, y contra la voluntad de sus dominadores intrusos. San José y Las Piedras demostraron que no queríamos ser españoles; Guayabos y

---

<sup>458</sup> FREGA, ANA. Alianzas y proyectos independentistas en los inicios del “Estado Cisplatino”. In: *Historia Regional e Independencia del Uruguay*. Proceso histórico y revisión crítica de sus relatos. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 2009, p. 19.

<sup>459</sup> Tratado firmado em 25 de janeiro de 1822 entre Buenos Aires, Santa Fé, Corrientes e Entre Ríos, cujo objetivo era garantir a paz por meio de um pacto defensivo-ofensivo entre as províncias signatárias ante um possível ataque luso-brasileiro desde a Banda Oriental. Outro objetivo do tratado era reestabelecer o comércio entre as províncias, favorecendo a Província de Buenos Aires.

<sup>460</sup> É preciso ter em conta que os interesses e posições dos principais personagens envolvidos no plano independentista de 1821 refletem as incertezas sobre o futuro político no Rio da Prata, mostrando distintos processos de reorganização do território, evidenciados a partir da crise das monarquias ibéricas. Ver: FREGA, ANA. Alianzas y proyectos independentistas..., op. cit., p. 35.

<sup>461</sup> CAETANO, G. Notas para una revisión histórica sobre la “cuestión” nacional” en Uruguay. In: *Cultura(s) y nación en el Uruguay del fin de siglo*. Montevideo: Editorial Trilce, 1991, p23.

Cagancha que no queríamos ser argentinos; Haedo y Sarandí que no queríamos ser brasileiros. Las combinaciones diplomáticas y aun las vistas particulares de propios y extraños, se estrellaron durante todo el largo período de la lucha por la independencia, contra esas determinaciones aisladas de la voluntad nacional, triunfando por último el pueblo, que era quien había preparado, proseguido y alcanzado la conquista de su emancipación política.<sup>462</sup>

Ainda sob a perspectiva que reivindica a *voluntad independentista* dos orientais como um dos pontos fundamentais para o surgimento do Uruguai independente, destaca-se a postura de Pablo Blanco Acevedo. Este intelectual, assim como Bauzá, membro do partido Colorado, buscou afirmar a ligação intrínseca entre sentimento de nacionalidade e a independência. Seu primeiro livro foi *Historia de la República Oriental del Uruguay* (1901), cuja finalidade didática abarcava um longo espaço temporal, partindo do período pré-hispânico até o fim do século XIX. Característica marcante de sua obra é a centralidade de Montevideú como condutora do país desde o período colonial. Por isso, há uma ausência do campo e do interior do país; a menção a estes fica por conta da exaltação romantizada do *gaúcho*.<sup>463</sup>

Outro intelectual importante, Juan Pivel Devoto, vinculado à tese independentista clássica, possui contundente produção que perpassa quase todo o século XX, alcançando muitos temas da história uruguaia. O historiador defendia a crença na excepcionalidade oriental em relação ao restante do continente por meio da construção de uma imagem de país branco, culto e civilizado, ideal almejado desde o século XIX, como vimos no primeiro capítulo. O tema da independência ainda no período colonial e a importância de José Gervasio Artigas ganham força em sua proposta interpretativa.

Ainda que esses temas já tivessem sido tratados anteriormente, como comentamos acima, vale lembrar que sua leitura fez importante contribuição para que a figura desse personagem histórico fosse cristalizada como o grande herói cívico-militar do Uruguai. Dessa forma, não teria ligação direta com blancos e colorados, porém, seria visto como prócer da independência nacional, tema sobre o qual nos aprofundaremos mais adiante. Outros elementos de destaque são as relações entre proprietários de terras e peões como componente importante para o sentimento de comunidade. Nesse sentido, sua leitura

---

<sup>462</sup> BAUZÁ, Francisco [et al.]. *La independencia nacional*. Tomo I. Ministerio de Educación y Cultura (Uruguay), 1975, p. 6. Disponível em: <http://bibliotecadigital.bibna.gub.uy:8080/jspui/handle/123456789/2598>. Acesso em: 08 maio 2015.

<sup>463</sup> SANSÓN, T. (2001) Pablo Blanco Acevedo y las redes de intercambio intelectual en la configuración de la historiografía colonial uruguaya. *Anuario del Instituto de Historia Argentina*. Disponível em: [http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/art\\_revistas/pr.236/pr.236.pdf](http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.236/pr.236.pdf). Acesso em: 21 fev. 2018.

também contribui para uma visão mais romântica dos líderes militares e caudilhos, perspectiva melhor compreendida se pensamos na filiação de Pivel Devoto ao Partido Nacional.

Já referente à tese unionista (ou dissidente), Eduardo Acevedo Vázquez é um dos nomes mais representativos. Acevedo via a história como um instrumento didático, como pedagogia política. No que diz respeito à interpretação de 1825, afirma a existência de certa tradição oriental conformada pelos ideais federalistas de Artigas, estando de acordo com os nacionalistas da vertente independentista clássica. Gabriel Sordi (2009)<sup>464</sup> pontua que na obra *José Artigas: Su obra cívica; Alegato histórico*, o subtítulo explicita a necessidade de reabilitação, indicando que o discurso era voltado para confrontar os detratores do caudilho, enaltecendo a figura de alguém outrora difamado. A proposta de Acevedo culmina com a representação de uma figura admirável, fundamental para a propagação do sistema federalista e para a configuração de uma nova nacionalidade uruguaia. Porém, vale lembrar que, enquanto a perspectiva independentista clássica havia um anseio de independência absoluta, para Acevedo esse processo foi o meio para chegar à incorporação com as demais províncias. Vejamos:

En cuanto a los orientales, sus tradiciones eran eminentemente federalistas, y a la enorme influencia de ellas no habían escapado ni los jefes militares que con Lavalleja y Rivera [...]. Pero a la vez constituían un pueblo de acentuada fisonomía propia, que había sido el punto de arranque del movimiento democrático del Río de la Plata; que había derramado su sangre durante cuatro años para contener la invasión portuguesa [...]. Al tiempo de firmarse, pues, la convención de paz los dos grandes contendientes de Río de Janeiro y Buenos Aires tenían agotadas sus fuerzas y recursos, y estaban dominados por la influencia inglesa que los obligaba a reconocer la independencia de la Provincia Oriental. Y, a su vez, la Provincia Oriental era ya entonces un organismo autónomo, formado en las luchas de la libertad y con energías sobradas para renovar la guerra cuantas veces fuera necesario a la defensa de sus ideales y al sostenimiento de sus fueros.<sup>465</sup>

Eugenio Petit Muñoz,<sup>466</sup> outro autor representativo da tese unionista, também enfatiza que o ano de 1825 possui algumas limitações como a data de uma consciência

---

<sup>464</sup> SORDI, Gabriel de Souza. “El Protector y su Pueblo Libre”: a representação do caudilho José Artigas no centenário de sua morte (1950). Sordi. - Campinas, SP: [s. n.], 2009. Orientador: José Alves de Freitas Neto. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.

<sup>465</sup> ACEVEDO, Eduardo. *Anales Históricos del Uruguay*, Tomo I. Montevideo: Barreiro y Ramos, 1933, pp. 315-316. Disponível em: <https://autores.uy/obra/9987>. Acesso em: 20 jan. 2018.

<sup>466</sup> Para Carlos Real de Azúa (1991, p. 57) de todos os historiadores da linha tradicional, Eugenio Petit Muñoz foi quem, sem prejuízo de sua concordância aos pressupostos dessa tese, colocou com “maior lucidez” os aspectos jurídicos e de opinião relacionados àquela perspectiva. Enfatizou a existência de

nacional irrestrita. Nesse sentido, reafirma a ideia de que não havia naquele momento a perspectiva de uma nacionalidade independente, mas a união por meio de laços federalistas. O que poderia existir era um sentimento nacional difuso, como se aquela sociedade buscasse, de modo inconsciente, a independência.<sup>467</sup>

Uma perspectiva distinta àquela ortodoxa é apresentada por Carlos Real de Azúa. Na obra *Los Orígenes de la nacionalidad uruguaya*, Real de Azúa enfatiza a existência de interesses não só diversos, mas antagônicos entre as forças impulsionadoras da independência uruguia. O historiador afirmou que:

Tres cuartos de siglo (1828-1903) registraron, según la tesis independentista, la empeñada voluntad oriental de construir una nación libre y soberana, actualizando en cierto modo las vigorosas posibilidades que ya la Provincia de la época de la Convención Preliminar de Paz contenía. De cualquier manera fue forzoso-y se hizo-enjugar el grave déficit inicial de cuadros humanos, normas, instituciones y aparato material, fortalecer la conciencia de formar una comunidad humana plenamente diferenciada y cancelar, por un persistente querer colectivo, las etapas oscuras de desfallecimiento y muchos comportamientos de entrega, concebidos o concretados.<sup>468</sup>

Nesse sentido, é preciso posicionar os acontecimentos dentro de uma conjuntura política conflituosa. O desejo de independência deve ser relacionado à dominação brasileira e aos interesses das Províncias Unidas do Rio da Prata. A proposta interpretativa de Real de Azúa revisa a historiografia questionando-a em seus pontos fundamentais.

Destacamos também a crítica realizada pelo historiador José Pedro Barrán. O autor propõe um novo enfoque<sup>469</sup> para os estudos sobre a independência uruguia com o intuito de superar a discussão apresentada por ortodoxos e unionistas. Mesmo reconhecendo a influência de nomes representativos da historiografia tradicional, como Pivel Devoto, Barrán aponta a necessidade de formular outros pressupostos metodológicos, considerando outros problemas. Ou seja, apontava a necessidade de

---

ambigüidade e complexidade na Província Oriental entre 1825 e 1828. REAL DE AZÚA, Carlos. *Los orígenes de la nacionalidad uruguaya*. 2ª Edición. Montevideo: Arca, 1991.

<sup>467</sup> PETIT MUÑOZ, Eugenio. Significado y alcance del 25 de Agosto (1941). *Cuadernos de Marcha*, Montevideo, n. 19, nov. 1968.

<sup>468</sup> REAL DE AZÚA, Carlos. *Los orígenes de...* op. cit., p.59.

<sup>469</sup> É importante enfatizar que, mesmo no que concerne à crítica da historiografia nacional, englobam-se diferentes nuances. Caso, por exemplo das divergências entre Carlos Real de Azúa e José Pedro Barrán. Ver: KLACZKO, Jaime. Real de Azúa – Barrán. Una polémica rescatada del olvido. In: *Las brechas de la Historia. Tomo 1. Los periodos* (artículos publicados em *Brecha* compilados por Fernando Pita), Montevideo: Ediciones de Brecha, 1996, pp. 189-203. Comentado também por FREGA, Ana. “Los terceros en discordia”: José Pedro Barrán y la independencia del Uruguay. In: *Revista de la Biblioteca Nacional*, Nº 8, 2013, pp. 85-104.

sobrepujar interpretações maniqueístas e a perspectiva unilateral da abordagem centrada no político sem considerar aspectos sociais.<sup>470</sup>

Se pensarmos na própria historicidade da historiografia brasileira, o tema da independência seguramente é um dos mais revisitados. Como afirmamos no primeiro capítulo, a fundação do IHGB, em 1838, tinha como objetivo estabelecer a origem histórica do Estado brasileiro. Datas, nomes e fatos eram elencados de modo a demonstrar que a identidade nacional era construída desde o período colonial. Porém, como aponta Varella<sup>471</sup>, a hipótese de que o Estado nacional está relacionado à construção da nação, processo complexo que envolve as especificidades regionais, tem subsidiado a afirmação de que o IHGB foi fundador da historiografia nacional, desconsiderando a produção historiográfica dentro e fora do Brasil antes de 1838. As obras de José da Silva Lisboa, *Historia dos principais sucessos do Brasil dedicada ao sr. D. Pedro I* (1827), e a de John Armitage, *A História do Brasil* (1837), são exemplos dessa questão.

No caso de Lisboa, sua obra fixou a cronologia que serviria de base para boa parte das análises posteriores sobre o processo de emancipação política no Brasil, instaurando uma tradição historiográfica que persiste ainda hoje nas várias versões sobre a independência. Além disso, cristalizou a figura de D. Pedro I como protagonista do enredo que levou à independência, tratando-o como “*heroe do Brasil, a Quem se deve a elevação do seu Principado, depois Reino, ao Predicamento do Imperio tem direito á que o seu nome se anteponha na Exposição Historica dos Sucessos*”.<sup>472</sup> Já John Armitage comentou brevemente o sete de setembro. O autor inglês enfatiza o “fato memorável” de um filho dos reis da Europa liderar a independência de um reino americano, mas não descreve os acontecimentos de modo a aproximar D. Pedro da figura de um herói. Ao contrário, apresenta o monarca como fomentador de guerras e pouco capaz de estimular o comércio e as relações sociais.<sup>473</sup>

---

<sup>470</sup> FREGA, Ana. “Los terceros en discordia”..., op. cit.

<sup>471</sup> VARELLA, Flavia Florentino. Repensando a História do Brasil: apontamentos sobre John Armitage e sua obra. In: *Almanack Braziliense*, n° 08, 2008, p. 122. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/alb/article/download/11699/13470>. Acesso em: 13 jan. 2018.

<sup>472</sup> LISBOA, José da Silva. *Historia dos principais sucessos do Brasil dedicada ao sr. D. Pedro I*. Cap. I “Principio da vida pública do Principe no Brasil”, Parte X. Rio de Janeiro: Typographia Imperial e Nacional, 1829, p. 1.

<sup>473</sup> VARELLA, Flavia Florentino. Escrevendo a história: John Armitage e a linguagem do humanismo comercial. *Revista IHGB*, Rio de Janeiro, a. 173, abr./jun. 2012. Disponível em: <https://ihgb.org.br/revista-eletronica/artigos-455/item/108272-escrevendo-a-historia-do-brasil-john-armitage-e-a-linguagem-do-humanismo-comercial.html>. Acesso em: 10 fev. 2018.

Noé Freire Sandes lembra que a independência quase sempre é associada à ideia de liberdade e de autonomia, e que, no contexto político da sociedade brasileira do século XIX, a formação da nacionalidade brasileira moldou-se dentro de um projeto cujo ideário liberal ficou reduzido ao aspecto econômico. A formação da memória nacional foi colocada historicamente sob uma perspectiva monárquica dos acontecimentos e nela coube ao Estado a “missão de conduzir o nascimento da coletividade”. Isso mostra a importância do IHGB para a instauração de um projeto monárquico-conservador no qual outros projetos políticos contrários foram descartados da narrativa.<sup>474</sup>

Como sabemos, o IHGB, acumulou e buscou sistematizar documentos e monografias sobre temas referentes à história brasileira desde o período colonial. No que diz respeito à independência, o estudo de Silva Lisboa continuava a ser a referência fundamental para a compreensão dos eventos do primeiro reinado. O tema da independência, como trataremos adiante, voltaria a suscitar importantes debates na década de 1860. Como exemplo dessa questão, podemos citar o texto de major Francisco de Castro Canto e Mello, de 1864, que descrevia os acontecimentos ocorridos na viagem de D. Pedro a São Paulo, difundindo a versão clássica da independência: o gesto, as cartas, o grito e o lema “independência ou morte”.<sup>475</sup>

Outros relatos que se somavam à consolidação dessa narrativa da independência foram os do coronel Manuel Marcondes de Oliveira e Melo, mais tarde (o primeiro) barão de Pindamonhangaba, o do coronel Antônio Leite Pereira da Gama Lobo, que teria acompanhado D. Pedro na sua jornada a Santos como primeiro comandante da Guarda de Honra, e o do padre Belchior Pinheiro de Oliveira. Diferentemente do que é geralmente propalado, esse testemunho não foi a principal referência sobre o 7 de setembro no século XIX. Tornou-se mais conhecido somente no contexto das comemorações do centenário da independência, em 1922, ao ser retomado por Assis Cintra. O livro, publicado anonimamente em 1826, intitulado *O grito do Ipiranga e o Brasil político*, consagrou a versão épica do “grito”: o príncipe rasgando as cartas, empunhando a espada e declarando a independência.

No século XX vários foram os autores que buscaram dar conta de uma análise sobre o “sentido da independência”. Sergio Buarque e Gilberto Freyre ofereceram uma

---

<sup>474</sup> SANDES, Noé Freire. *A invenção da nação: entre a monarquia e a república*, 2ª ed. Goiânia: Editora UFG, 2011, p. 33.

<sup>475</sup> *Ibid.*, pp. 36-37.



reinterpretação com caráter “democratizante” sobre o processo de formação da sociedade brasileira. É preciso ter em conta que tanto *Casa Grande & Senzala*, de Freyre, quanto *Raízes do Brasil*, de Buarque, foram publicados na década de 30, período em que o Estado brasileiro passava por mudanças econômicas e políticas profundas.

Já Caio Prado Jr., sob uma perspectiva marxista, buscou entender a colonização, inserindo o caso brasileiro numa perspectiva mais abrangente. A história do Brasil poderia ser explicada e entendida no contexto da expansão do capitalismo comercial, o que propiciou a base das teorias da dependência. Na esteira desse pensamento, Fernando Novais e Carlos Guilherme Mota definiram a independência como parte de um sistema econômico mundial unificado sob o capitalismo comercial e, por isso, esse evento histórico seria um efeito da desagregação da sociedade do Antigo Regime, da passagem do feudalismo para o capitalismo. As abordagens desses autores contribuíram, efetivamente, para uma concepção crítica da independência do Brasil.

O movimento presente tem sido marcado por abordagens pautadas pela necessidade de análises dos projetos políticos, ideias e conflitos que compreendem que a dimensão nacional dos estados advindos dos processos de independência deve ser considerada de modo integrado por meio da história regional. Nesse sentido, a historiografia atual tem produzido trabalhos de fôlego. João Paulo Garrido Pimenta, nos livros *Estado e Nação no Fim dos Impérios Ibéricos no Prata: 1808-1828* e *O Brasil e o a “experiência Cisplatina” (1817- 1828)*<sup>476</sup>, o autor corrobora a ideia de que a formação do Estado nacional brasileiro é também produto dos acontecimentos na América Platina, no qual a Província Cisplatina foi ponto fulcral. Também se destaca a obra coletiva *Historia Regional e Independencia del Uruguay. Proceso histórico y revisión crítica de sus relatos*, coordenada por Ana Frega. O trabalho inova ao trazer perspectivas diversas que levam em conta, por meio de novas referências e aportes teórico-metodológicos, as fronteiras, a guerra, as identidades políticas, possibilitando uma renovação historiográfica.

Esse breve retrospecto procura demonstrar que, de todos os modos, o referido processo de formação dos Estados nacionais platinos e a consolidação do Estado nacional brasileiro esteve condicionado pela política interna e externa da região. Como procuramos discutir nos capítulos anteriores, os conflitos ocorridos em território platino, bem como

---

<sup>476</sup> In: JANCSÓ, István (Org.). *Independência: história e historiografia*. 1º ed. São Paulo: Hucitec, 2005.

aqueles ocorridos especificamente no Brasil, delineavam não só as fronteiras políticas, mas também as culturais. Assim, compreende-se que a própria construção da memória visual é, também, um dos aspectos dessa integração.

No caso da independência brasileira, é interessante notar que o primeiro grande conflito internacional seria justamente na Cisplatina. A crescente organização de movimentos contrários à dominação brasileira ajudava a fornecer subsídios tanto para o Brasil quanto para a Banda Oriental. Se por um lado a experiência da independência hispano-americana despertava o receio da desordem no mundo luso, uma vez que evidenciava alternativas republicanas como superação das relações colônia-metrópole, por outro, também mostrava a viabilidade da continuidade de um regime monárquico num Brasil independente. Vale dizer, contudo, que a consolidação da monarquia no Brasil, a partir de 1822, não é mero resultado direto do processo independentista na América espanhola.

Além disso, as experiências históricas ecoavam nos diversos documentos produzidos à época, configurando uma pluralidade de expressões que representavam perspectivas e anseios dos sujeitos históricos. São produtos de uma conjuntura multifacetada e deles surgem várias interpretações e reinterpretações que tratam de imaginar uma nação impreterivelmente identificada com o Estado.

### **3.1.2 Independência e opinião pública: a importância da imprensa**

A imprensa, compreendendo o conjunto de panfletos, periódicos, diários e revistas, foi grande catalizadora das possibilidades que se colocavam naquele contexto, pautado sobremaneira por indefinições de ordem política. Os diversos materiais impressos, ao discutir e difundir conceitos como pátria, nação e opinião pública, forneciam elementos distintivos para a construção das alteridades. Ou seja, eram um dos instrumentos mais importantes da disputa política.

Winter (2018, pp. 98-99) recorda que existem poucas semelhanças entre a imprensa atual e aquelas primeiras publicações oitocentistas na América Latina. Os periódicos contemporâneos, além de procurarem trazer informações de caráter global, reivindicam em seus editoriais um suposto caráter imparcial. No século XIX, essas publicações se destacavam pelo seu caráter efêmero e linguagem “apaixonada”, com claro

intuito político. Eram para serem lidos, discutidos e guardados, daí seu caráter didático. A imprensa, portanto, arregimentava opiniões, sendo fundamental na reorganização de sociabilidades e de culturas políticas naquele período.

Sabendo da importância da imprensa no processo de independência e constituição das identidades nacionais de Brasil e Uruguai, é preciso considerar algumas especificidades. No caso brasileiro, do ponto de vista legal, o acesso à informação escrita foi bastante restrito. Foi o ano de 1808, com a chegada da Corte portuguesa ao Rio de Janeiro e o início da impressão régia, que marcou o início de uma maior circulação de documentos oficiais, obras literárias, panfletos e jornais. Contudo, é preciso lembrar que, apesar da proibição, houve comércio de livros e obras heterodoxas, que entravam na então colônia por meio da alfândega.<sup>477</sup>

O primeiro periódico publicado no Brasil, no dia 10 de setembro de 1808, a *Gazeta do Rio de Janeiro*, dirigido por frei Tibúrcio José da Rocha, possuía um caráter oficialista. Sua função era inserir o Rio de Janeiro, nova capital do reino, no mundo monárquico. Ao informar o público sobre a saúde dos príncipes da Europa, documentos de ofício, festividades da Corte, divulgava e fortalecia a imagem de D. João junto aos súditos nos trópicos. Esse momento também é marcado pela circulação de periódicos vindos do exterior, principalmente de Lisboa e Londres, como *O Correio Braziliense*.<sup>478</sup>

Editado por Hipólito José da Costa (1774-1823), português (nascido na Colônia do Sacramento) e exilado na Inglaterra em 1805, o *Correio* teve seu primeiro número publicado em 1º de junho de 1808, três meses antes do surgimento da *Gazeta do Rio de Janeiro* na Corte. Embora produzido na Inglaterra, o jornal circulava de modo clandestino nas Américas portuguesa e espanhola. Além das notícias do mundo, com ênfase no Império português, Hipólito se destacava por realizar em todos os números do jornal longas análises sobre os eventos publicados, inaugurando, assim, o jornalismo de opinião até então praticamente inexistente no mundo luso-americano. Ainda que se posicionasse favorável à monarquia portuguesa, não poupava críticas aos supostos erros da administração da Coroa.<sup>479</sup>

---

<sup>477</sup> SODRÉ, N. W. *A História da imprensa no Brasil*, 4º ed. Rio de Janeiro: Mauad, 1999.

<sup>478</sup> WINTER, Murillo Dias. *Imprensa periódica e a construção da identidade oriental. Província Cisplatina (1821-1828)*. Porto Alegre: Editora Fi, 2018; e SODRÉ, *A História da imprensa...*, op. cit.

<sup>479</sup> WINTER, Murillo Dias. *Imprensa periódica e a construção...*, op. cit., pp. 106-107.

Consideradas as suas diferenças, as duas publicações citadas colocavam em evidência as transformações advindas de experiências distintas do Brasil e de seus vizinhos no processo de ruptura com suas antigas metrópoles. Essa consideração é importante porque ainda hoje se perpetua determinada distorção interpretativa na qual as tensões resultantes da atuação portuguesa e, depois, brasileira no Rio da Prata seriam produto de uma política que estimulava a desintegração da América espanhola. Na verdade, o que predominava era o temor com a relação à convulsionada conjuntura do mundo hispânico.

Diferentemente da América portuguesa, na América espanhola a circulação de periódicos já era bastante regular. Ainda assim, é o ano de 1808 que marca o aumento considerável no número de publicações. Winter (2018, pp.107-108) recorda que a crise política, abdicação e usurpação de José Bonaparte alterou o horizonte discursivo em toda a Espanha e nas Índias, inclusive com escritos favoráveis aos Bourbons e contrários à ocupação francesa. Nesse panorama, pulularam diversas publicações que refletiam as novas formas de sociabilidade, abarcando aspectos políticos e culturais e que, vale destacar, não ocorriam da mesma maneira em todo o continente.

Na Banda Oriental, Ana Frega (2014, p. 505) destaca que se por um lado a condição de cidade-porto de Montevideu facilitava o acesso a periódicos e impressos de outras regiões da América e da Europa, até a década de 1820 a atividade editorial foi escassa. Durante o domínio britânico na cidade foram publicados sete números de um periódico bilíngue, *La Estrella del Sur*<sup>480</sup> e, desde 1810, com uma tipografia doada pela princesa Carlota Joaquina, começou a ser publicada a *Gazeta de Montevideo*. Até o segundo semestre de 1821, foram impressos cinco periódicos, muitos de curta duração. No entanto, entre dezembro de 1821 e outubro de 1823, apareceram dezessete. A impressão de folhas soltas e panfletos foi bastante frequente nesse período e ampliava consideravelmente os canais de divulgação e debate.<sup>481</sup>

---

<sup>480</sup> A publicação era de responsabilidade de um major do exército britânico e os textos em inglês eram alternados com alguns produzidos em espanhol. *La Estrella del Sur* não teve impacto a médio e longo prazo, assim como ligação com as produções periódicas posteriores. Tal fato pode ser explicado pelo fato de que a publicação pouco dizia respeito à imprensa periódica oriental, já que suas características estavam enraizadas no sistema colonial e suas publicações eram de natureza transitória. (WINTER, 2018, p. 112).

<sup>481</sup> FREGA, Ana. *Introducción a los panfletos de la zona Cisplatina*. In: CARVALHO, José Murilo, BASTOS; LÚCIA, Marcello Basile (orgs.). *Guerra Literária: panfletos da Independência (1820-1823)*. Volume 4. Poesias, relatos, Cisplatina. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

A *Gazeta de Montevideo* representava o contraponto à propaganda revolucionária da *Gazeta de Buenos Aires*, fundada simultaneamente à instalação da Junta Provisória de Buenos Aires e que tinha como objetivo dar voz ao novo governo. O periódico montevideano era sabidamente defensor da causa monárquica e da legitimidade do projeto de Carlota Joaquina para a região, por isso também ser apelidado de *La Carlota*.<sup>482</sup>

A independência das Províncias Unidas do Rio da Prata foi acompanhada pelo aumento da produção de periódicos. Surgiram 14 novos periódicos e entre os mais importantes destacam-se *El Censor*, *La Prensa Argentina*, *La Crónica Argentina* e *El Abogado Nacional*. Em Montevidéu, nesse momento, a única nova publicação se resume a um prospecto do *Periódico Oriental*, em 1815. Publicações como *El Hurón* e *Gazeta de un Pueblo del Río de la Plata a las Províncias de Sud América*, que denunciavam o suposto autoritarismo e corrupção do governo buenairense, embora bastante efêmeras, são representantes de certa retomada e ampliação periodística. Destaca-se, ainda, o *El Sol de las Províncias Unidas*, de 1814, que rompe com as publicações espanholas em Montevidéu e em toda a Banda Oriental, além de ser um instrumento de propaganda da política do governo de Buenos Aires em toda a região.<sup>483</sup>

Com efeito, os jornais da época discutiram e propagaram os acontecimentos possibilitando, também, a articulação entre o que se passava tanto na América portuguesa quanto na América espanhola. Ou seja, a intercambialidade de documentos e informações reforçava a intercambialidade e a sociabilidade dos sujeitos históricos.

No caso da independência brasileira, os jornais, apesar das inúmeras dificuldades e limitações da época, conseguiram abalar as estruturas de poder, disseminando ideias e impulsionando movimentos. Isso ocorre porque não cabe aos jornais simplesmente noticiar os acontecimentos. As notícias são interpretadas de modo que sua narrativa cria opiniões e gera expectativas. O historiador Humberto Fernandes Machado (2010, p. 39)<sup>484</sup> destaca o aumento do número de jornais após a separação da metrópole portuguesa e, apesar dos dispositivos normativos que visavam controlar a imprensa contidos no decreto de 28 de agosto de 1821, como previsão de penas para editores, articulistas e impressores, houve proliferação de periódicos engajados na independência política do Brasil. Jornais

---

<sup>482</sup> Winter, Murillo Dias. *Imprensa periódica e ...op. cit.*, pp. 115-117.

<sup>483</sup> Ibid.

<sup>484</sup> MACHADO, Humberto Fernandes. A atuação da imprensa do Rio de Janeiro no Império do Brasil. *Revista IHGB*, Rio de Janeiro, a. 171, jul./set. 2010.

como *O Tamoio*, *A Sentinela da Liberdade a Beira-Mar da Praia Grande*, *Astreia*, *Aurora Fluminense* são alguns dos exemplos em que era possível acompanhar as discussões sobre a emancipação política do Brasil e sobre os desafios e intempéries do governo de Pedro I que culminariam na abdicação do trono em 1831.

Como pontuamos nos capítulos anteriores, a ascensão de Pedro II ao trono esteve relacionada à necessidade de consolidação de uma identidade tipicamente brasileira, mas voltada para uma concepção de civilização que tinha a Europa como modelo. A fundação de faculdades de Direito (Olinda e São Paulo), ainda no governo de Pedro I, a criação do IHGB, em 1838, e a intensificação e estabilização das atividades da Academia Imperial de Belas Artes fizeram parte de um projeto que buscava dar autonomia cultural ao país e essa questão seria, evidentemente, refletida na imprensa.

Para os historiadores do Direito Judá Leão Lobo e Luís Fernando Lopes Pereira (2014), o estatuto constitucional da imprensa provavelmente seja a característica liberal mais marcante do Segundo Reinado. Havia a concepção de que um governo moderado deveria ser pautado pela discussão política e pública, consagrada no art. 179, § IV da Constituição de 1824. A imprensa se constituía como importante espaço de socialização, ocupação e ascensão política, uma vez que, dada a carência de oportunidades fora do funcionalismo público, oferecia visibilidade que poderia garantir o ingresso na carreira política.<sup>485</sup> Não por acaso, era o palco da discussão ilustrada da época e suas representações assinalavam disputas políticas que também aludem ao campo artístico, daí a presença de publicações de pintores, escritores e articulistas que faziam o papel de críticos de arte.<sup>486</sup>

Outro aspecto do periodismo Na Banda Oriental foi o crescimento do campo das publicações após a Guerra Grande, como destacou o historiador Wilson González

---

<sup>485</sup> LOBO, Judá Leão; PEREIRA, Luís Fernando Lopes. A imprensa do Segundo Reinado no processo político constitucional: força moral e opinião pública. *Revista da Faculdade de Direito –UFPR*, Curitiba, vol. 59, n. 1, pp. 179-206, 2014. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/direito/article/view/36384/22464>. Acesso em: 08 mar. 2018.

<sup>486</sup> Tadeu Chiarelli (2012, p. 11) lembra que para entender a presença de intelectuais não especializados escrevendo sobre arte durante o século XIX deve-se considerar que na Europa e nos Estados Unidos a área de história da arte ainda passava pelo processo de constituição e institucionalização. Não era, portanto, uma área “fechada em si mesma”, com uma formação específica. Além disso, era pensamento corrente à época que o “saber sobre a arte” e seu papel regulador poderia ser exercido por intelectuais que se considerem aptos a refletir sobre questões consideradas úteis à sociedade. In: FERREIRA, Félix. *Belas artes: estudos e apreciações*. Introdução e notas Tadeu Chiarelli. 2 ed. Porto Alegre: Zouk, 2012.

Demuro (2013),<sup>487</sup> ao fazer um panorama sobre as perspectivas historiográficas sobre a imprensa periódica no Uruguai. O autor pontua ainda que na construção dos relatos nacionais, a historiografia uruguaia no último quarto do século XIX não esteve alheia às influências do pensamento histórico europeu. Nesse contexto, pautada numa perspectiva positivista, a sistematização de fundos documentais e a publicação de coleções relacionadas à temática nacional foi fundamental.

Como também já tivemos a oportunidade de comentar, além de fontes de pesquisa e informação para Américo e Blanes, os jornais eram também importantes para marcar o status social dos artistas como intelectuais participantes dos debates não só artísticos, mas também políticos do momento. Tanto é assim que as análises de suas obras rendiam menções e debates e os pintores buscaram fazer ecoar suas ideias na imprensa quando assumiam, eles próprios, o papel de articulistas, como discutiremos mais adiante.

A visualidade teve considerável importância nos debates da intelectualidade ilustrada. Os conflitos, paisagens e tipos nacionais motivaram diversas publicações. Por isso, a imprensa esteve comprometida com a difusão das imagens, ampliando a experiência estética, inclusive para o público não letrado. Um exemplo disso foram as exposições, que ao dinamizar o conteúdo das obras, contribuíam para a consolidação de determinadas imagens nacionais.

A partir da década de 1870, a intensificação das discussões artísticas e a circulação de periódicos e revistas especializados no tema evidenciam a utilização de um ideal artístico e ilustrado que deveria ser conquistado para inserção daqueles países antes envolvidos numa guerra regional no rol dos povos “civilizados”. Por isso, vários desses periódicos continham, pelo menos, uma sessão voltada para as “Belas Artes”.

No Uruguai, periódicos como *El Ferro Carril*, *El Siglo*, *Boletín de la Sociedad Ciencias y Artes*, *El Nacional* e *La Nación*, tratavam de divulgar a empresa artística de Blanes em território nacional, mas também fora dele, haja vista que, como sabemos, o pintor apresentou quadros temáticos da história americana. Com isso, apareceu também em publicações na Argentina, Chile e Brasil. No caso brasileiro são também variados os exemplos da intensificação dessa temática. A *Revista Ilustrada*, *Semana Ilustrada*,

---

<sup>487</sup> GONZÁLEZ DEMURO, Wilson. La historiografía de la prensa periódica en Uruguay (1880-2010). Perfiles, avances y asuntos Pendientes. In: *Revista Latinoamericana de Comunicación*, Chasqui, 121, 2013. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10469/13271>. Acesso em: 20 mar. 2018.

*Revista Brasileira, Jornal do Commercio, Gazeta da Tarde, A Reforma, e Brasil. Ministério do Império*, informativo que circulou entre 1832 e 1888, vinculam-se ao processo de consolidação do campo artístico que remete ao início do reinado de Pedro II. Mescladas, as temáticas política e artística que ocupavam esses jornais e revistas não devem ser compreendidas de forma isolada, mas integradas às experiências e expectativas dos sujeitos históricos tanto no Brasil quanto no Uruguai.

### **3.2 Um dia para celebrar a independência**

Juan Manuel Blanes e Pedro Américo, como pintores de História, estavam vinculados a um determinado projeto de nação. Evidentemente, suas atuações poderiam variar devido às instabilidades e conflitos entre projetos políticos distintos, que desvelavam também o descompasso entre o pensamento neoclássico, parte do ideal ilustrado, e as experiências brasileira e uruguaia.

O sentido ideológico das obras de Blanes e Américo tinha como suporte um determinado acontecimento histórico. Dessa forma, a proposta dos pintores era reavivá-lo por meio de uma retórica visual, estabelecendo um modelo para seus respectivos países. Aos artistas, portanto, caberia não só escolha do episódio, mas como representá-lo, conciliando interesses diversos. O historiador Jorge Coli (2005, p. 25), ao comentar sobre a representação da primeira missa no Brasil, elaborada por Victor Meirelles, tendo como base a carta de Pero Vaz de Caminha, lembra que a compreensão de procedimentos artísticos depende das “contribuições geradas na natureza de uma História capaz de produzir o passado que se deseja”. Nesse sentido, podemos considerar que as representações surgem “quando a história exige”.

Como sabemos, as pinturas de história vinham geralmente acompanhadas de textos explicativos. Isso porque esse gênero artístico pretende interpretar e descrever um acontecimento, que sob determinado contexto é perpassado por padrões críticos explícitos ou implícitos, aceitos pelos artistas e público das obras. O sentido histórico e nacional impulsionava a produção de imagens possuidoras de um caráter didático. Rosemberg (2002, p. 3) enfatiza que:

O episódio histórico, dependendo da intenção e do ponto de vista do autor, pode ser manipulado para dar sentido à sua demonstração. Restamos indagar como o artista se situa perante à história e como o público,



permeável às diferentes interpretações da história percebe a proposta do artista.

Os textos que acompanharam os quadros *O Grito do Ipiranga* e *El Juramento de los Treinta y Tres Orientales* foram feitos de modo a guiar a interpretação do público. Blanes apresentou a sua *Memória sobre o El Juramento de los Treinta y Tres à Sociedad Ciencias y Artes*, fundada em 1876 e aparentemente dissolvida em 1887, quando deixa de ser publicado o boletim dessa instituição. O quadro do Juramento pôde ser visto em exposição no próprio ateliê do artista, onde foi visitado por autoridades políticas, como o presidente Latorre, e o público geral. Já Pedro Américo apresentou seu opúsculo na *Academia Real das Bellas Artes de Florença* em uma solenidade que inaugurava a exposição do quadro e contou com a presença do imperador Pedro II e das rainhas da Sérvia e também da Inglaterra.

Tanto Blanes quanto Américo faziam considerações de modo a demonstrar a relação intrínseca do acontecimento histórico e o cumprimento do estatuto moral e estético da pintura acadêmica. A escolha das datas de 7 de setembro de 1822 e 19 de abril de 1825 são justificadas, evidenciando a consciência e posicionamento dos pintores com relação aos debates da época.

Para Pedro Américo, a data representa o ápice do processo que, ao romper os laços com Portugal, cumpria o “destino” traçado desde o período colonial, compartilhando, portanto, com determinada perspectiva histórica. Já o artista uruguaio afirmou haver tido certa hesitação na escolha do tema. Para ele, apesar de interessante, a história uruguaia possuía pontos “confusos” e não afirmados suficientemente pela escrita de uma história definitiva. Somente a data de 19 de abril tinha a força representativa por assinalar o dia que “*la independencia nacional habia puesto su pié con firmeza en esta tierra*”.<sup>488</sup>

Embora as historiografias brasileira e uruguaia tenham superado já há algum tempo a ideia de que certos eventos foram antecedentes diretos da independência, desconsiderando um processo cheio de nuances, no século XIX a constituição das narrativas nacionais tinha que lidar com um problema bastante complexo. A constituição dos Estados nacionais acabava por exigir a justificativa histórica de sua própria existência. Isso levava, como já mencionamos, à diversidade de interpretações dos acontecimentos

---

<sup>488</sup> BLANES, Juan Manuel. *Memoria sobre el cuadro ...*, op. cit., p. 9.

que engendraram esses estados, buscando uma origem comum, inclusive no passado pré-colonial.

Nesse sentido, é interessante pensar as independências de Brasil e Uruguai como um processo de “nascimento político”. Por isso houve a necessidade de fixar datas representativas que iriam compor o calendário cívico dos países independentes. Como aponta Pierre Nora (1992), o presente cria momentos de comemoração de acordo com demandas específicas, assumindo relevância nas relações políticas e no imaginário social.<sup>489</sup> Para o historiador francês existe a necessidade do estabelecimento de “lugares de memória” porque não há mais memória espontânea e sem a “vigilância comemorativa” as lembranças do passado seriam simplesmente varridas pela história.<sup>490</sup> As datas fixadas para a celebração das independências fazem parte do processo de ritualização que transforma determinados acontecimentos em lugares de memória, permitindo sua evocação sempre que a (re) afirmação da ideia de nação se faz necessária.

No Brasil a data de 7 de setembro de 1822 não foi entendida pelos contemporâneos como algo muito relevante. Para se ter uma ideia, somente o periódico *O Espelho*, que circulou entre 1821 e 1823 noticiou o assunto. No dia 20 de setembro de 1822, o jornal emitiu a seguinte nota:

Os nobres esforços da Província da Bahia, contrariado por indiscreta remessa de tropas acabarão de rasgar o veio (demasiado transparente) que cobria a pouco as perversas tenções do Congresso. Então o Perpétuo Defensor do Brasil conheceu que eram justos os clamores do Povo fiel, que preferia hum inimigo declarado a hum amigo traidor; que a excessiva paciência inculcava fraqueza, que era tempo de desenvolver os recursos, que o patriotismo offerece contra a escravidão: pôz-se á frente do Brasil, que o adora, e hum grito universal proclamou: INDEPENDÊNCIA OU MORTE!<sup>491</sup>

Outros jornais, no entanto, apontariam outras datas como mais significativas. Por exemplo, *O Correio Braziliense*, sob o título “Reynos Desunidos de Brasil e Portugal. Imperio do Brasil”, embora faça menção ao “grito do Ipiranga”, faz algumas considerações:

---

<sup>489</sup> NORA, Pierre. L'ère de la commémoration. In: NORA, Pierre (dir.). *Le lieux de mémoire – III: Les France*. Paris: Gallimard, 1992, v.3 apud LISBOA, KM. I Comemorações, memória, história e identidade. In RODRIGUES, J.; NEMI, ALL.; LISBOA, KM.; & BIONDI, L. (org.). *A Universidade Federal de São Paulo aos 75 Anos: ensaios sobre história e memória* [online]. São Paulo: Unifesp, 2008. pp. 35-91.

<sup>490</sup> NORA, Pierre. Entre memória e história. A problemática dos lugares. *Projeto História*, São Paulo, n.10, dez.1993. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/12101/8763>. Acesso em: 02 mar. 2015.

<sup>491</sup> *O Espelho*, 20 jul. 1822. Arquivo da Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro.

Outro decreto da mesma data (18 de setembro) fixou o laço ou tope nacional Braziliense, composto de verde de primavera e amarelo d'ouro; e para a divisa voluntária dos patriotas do Brazil, uma flor verde no braço esquerdo, dentro de um angulo de ouro com a legenda “Independencia ou Morte!”, lavrada no dicto angulo. Nada disto éra bastante para satisfazer um povo irritado e foi preciso ceder á torrente, sendo aclamado, no dia 12 de Outubro, o Senhor D. Pedro Primeiro Imperador Constitucional do Brasil, e conservado o título, que já o Povo lhe havia dado, de seu Defensor Perpétuo [...].<sup>492</sup>

No trecho acima, percebemos a importância da constituição dos símbolos nacionais para legitimar o novo projeto de nação e o episódio do Ipiranga é um deles, mas o verdadeiro marco da jovem nação seria o dia da aclamação do Imperador. Outras datas mencionadas pelos periódicos foram o dia 09 de janeiro de 1822, o “Dia do Fico”, ou ainda a coroação de D. Pedro I no dia 01 de dezembro do mesmo ano. Sobre o dia 9 de janeiro, o *Diário do Rio de Janeiro* publicou a resposta de D. Pedro sobre a sua permanência no Brasil:

Convencido de que a presença de minha pessoa no Brasil interessa ao bem de toda a nação portuguesa, e conhecido que a vontade de algumas províncias assim o requer, demorarei a minha saída até que as Cortes e meu Augusto Pai e Senhor deliberem a este respeito, com perfeito conhecimento das circunstâncias que têm ocorrido.<sup>493</sup>

A famosa frase, no entanto, mais expressiva do que a do texto original, e que daria nome ao evento, seria publicada no mesmo jornal no dia 11 de janeiro: “Como he para bem de todos e felicidade geral da Nação estou *prompto*; diga ao Povo que fico.”. O jornal afirma que, devido à comoção do dia anterior, o discurso original de D. Pedro havia sido alterado. Essa era a frase que deveria entrar para a história.

É importante enfatizar que a conjuntura do primeiro semestre de 1822 promovera a união das elites no Brasil contra as medidas que de alguma forma feriam seus interesses. Desenhava-se, então, uma verdadeira “batalha de palavras” entre defensores e contrários à independência, na qual surgiam novos vocábulos como “separatismo”, “pátria”, “nacional”, “Império brasílico”, etc. Sob essa égide, a emancipação política e o constitucionalismo eram assim, transformados em separatismo. Quando o príncipe regente proclama a independência às margens do Ipiranga, a separação, ainda que parcial, já estava consumada, talvez por isso não tenha tido a princípio um significado especial.

---

<sup>492</sup> *O Correio Braziliense*. Edição 00029, 1822. Arquivo da Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro

<sup>493</sup> *Diário do Rio de Janeiro*, 10 jan. 1822. Arquivo da Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro.

Como recorda Oliveira (1997)<sup>494</sup> a “Carta dirigida aos paulistas”, datada de 8 de setembro, indicava a fragmentação das forças políticas e a interdeterminação das lutas sociais à época.

[...] Quando eu, mais que contente, estava junto de vos, chegam notícias de que Lisboa, os traidores da nação, os infames deputados, pretendem fazer atacar ao Brasil e tirar-lhe do seu seio defensor. Cumpre-me como tal tomar todas as medidas que minha imaginação me sugerir; [...] A divisa do Brasil deve ser - Independência ou morte [...].<sup>495</sup>

A quebra dos laços de união entre Brasil e Portugal era um processo em marcha. Por isso, é preciso localizar a fala do príncipe regente à necessidade de apoio das províncias para que a independência fosse, de fato, consolidada. Desde o final de 1822, Rio de Janeiro, São Paulo, Minas Gerais e as Províncias do Sul já haviam se manifestado de modo favorável à Independência do Brasil, encaminhando ofícios e proclamações enviadas pelas Câmaras Municipais, o que não era o mesmo caso de outras províncias. Devido às dificuldades de comunicação, Goiás e Mato Grosso se pronunciaram somente em janeiro de 1823 e, em seguida, Rio Grande do Norte, Alagoas e Sergipe. No norte, as quatro províncias, Pará, Maranhão, Piauí e Ceará, juntamente com a Cisplatina, permaneciam fiéis às Cortes de Lisboa.<sup>496</sup>

Depois de oficializada a independência, por meio da aclamação constitucional do imperador no dia 12 de outubro e da coroação no dia 1º de dezembro, como já comentamos, era preciso equilibrar o sentido político e o sentido nacional do novo país independente. Se a partir dessas duas festas cívicas é que o imaginário de um Império autônomo ganharia força, era o 7 de setembro que, apesar de não ter causado grande impacto inicialmente, que seria capaz de melhor sintetizar a imagem que o novo império almejava. A legenda do “Independência ou Morte” estaria presente em diversas publicações como parte integrante da simbologia nacional que se construía.

De todos os modos, a data em questão não fez parte do calendário comemorativo do Império até 1826. A iniciativa de propor o 7 de setembro como “aniversário da

---

<sup>494</sup> OLIVEIRA, Cecília Helena de Salles. Delimitação do lugar do "grito": propostas e contradições. In: WITTER, José Sebastião; BARBUY, Heloisa (orgs.). *Museu Paulista: um monumento no Ipiranga*. São Paulo: FIESP, 1997, p 213.

<sup>495</sup> OLIVEIRA, C. H. de S., Delimitação..., op. cit., p. 213.

<sup>496</sup> CARVALHO, José Murilo; BASTOS, Lúcia; BASILE, Marcello (orgs.). Introdução geral. In: *Guerra Literária: panfletos da Independência (1820-1823)*. Volume 1. Cartas. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014, p. 32.

independência” brasileira surgiu pela primeira vez em 1823, quando ocorriam os debates na Assembleia Constituinte Legislativa. Tal proposta coincidia com o projeto dos membros do Governo Provisório da Província de São Paulo que pretendia erguer no lugar denominado Piranga, um monumento em memória daquele episódio. O projeto não chegou a ser concretizado. Como sabemos, a Assembleia foi dissolvida em novembro de 1823 e os desdobramentos advindos da outorga da Constituição e da Confederação do Equador inviabilizaram a concretização dos projetos.<sup>497</sup>

A celebração do “Grito” manteve-se restrita até 1826 ao âmbito de São Paulo. Tanto é assim que, entre 1824 e 1825, outras propostas concernentes ao lugar do Ipiranga e à construção de um monumento foram encaminhadas pela Câmara Municipal da capital paulista. Com assentimento do imperador, foi demarcado o local preciso da proclamação e também o terreno para a inauguração da obra.

A instituição dessas datas cívicas delineava o imaginário político em um momento no qual eram firmados tratados diplomáticos de reconhecimento da independência que buscavam legitimar o governo monárquico de Pedro I. Logo na primeira legislatura o Senado tomou para si o encargo de quais eram as datas dignas de comemoração. A decisão pela introdução do 7 de setembro como uma data comemorativa nacional ocorreu no dia 9 de setembro de 1826 e foi elaborada pela Assembleia Geral Legislativa.<sup>498</sup>

Além do 7 de setembro, a Lei de 9 de setembro<sup>499</sup> elencava como festividades nacionais também os dias 9 de janeiro (dia do “Fico”); 25 de março (dia da Carta Constitucional de 1824); 3 de maio<sup>500</sup> (considerada a data da chegada de Cabral ao Brasil e o 12 de outubro (aclamação constitucional do Imperador). Predominava o pensamento de que as datas do dia 09 de janeiro de 1822 e a do dia 12 de outubro do mesmo ano eram as mais importantes. A primeira, por ser considerada o “primeiro passo” rumo à emancipação e a segunda, por ser quando houve a fundação da nação brasileira por meio

---

<sup>497</sup> OLIVEIRA, C. H. de S., *Delimitação...*, op. cit., p. 215.

<sup>498</sup> *Ibid.*, p. 216.

<sup>499</sup> Coleção de Leis do Império do Brasil - 1826, Página 7, Vol. 1, pt. I (Publicação Original). Versão disponível em: [http://www2.camara.leg.br/legin/fed/lei\\_sn/1824-1899/lei-38600-9-setembro-1826-567169-publicacaooriginal-90570-pl.html](http://www2.camara.leg.br/legin/fed/lei_sn/1824-1899/lei-38600-9-setembro-1826-567169-publicacaooriginal-90570-pl.html). Acesso em: 20 jul. 2018.

<sup>500</sup> O “descobrimento” do Brasil no dia 03 de maio reflete uma convicção desde meados do século XVI de ter sido o dia da chegada da armada de Pedro Álvares Cabral a Porto Seguro. A tradição parece vir de Gaspar Correia, contida nas *Lendas da Índia*, obra de meados do século XVI, editada em 1860 e 1931, pela Academia das Ciências de Lisboa. Nos primeiros anos da independência do Brasil, essa era a data considerada, motivo pelo qual a Assembleia Constituinte brasileira foi marcada para o dia 3 de maio de 1823, por conta de sua simbologia: a “descoberta” do Brasil.

da aclamação. De qualquer maneira, ainda que disputasse com outras datas, o 7 de setembro seria constantemente lembrado ao longo dos anos, como podemos observar no jornal *Aurora Fluminense*, do dia 15 de setembro de 1828:

Raiou de novo em nosso horizonte o dia 7 de setembro, grande dia, o dia do Brasil [...] Foi nesse dia, que o afortunado Piranga ouviu da própria boca de V.M.I o mágico grito – Independência ou Morte! –: e transmitido por elle em deliciosa repercussão ao Prata e ao Amazonas, baquearão com ruídos as últimas algemas da recolonização, desabarão-se os corações brasileiros; reunirão-se em torno de V.M.I todas as Províncias do Brasil, destruiu-se a ilegallidade dos Governos fundados sobre conquistas, anunciou-se praticamente ao mundo a transcendental verdade da Soberania das Nações e provou-se que o pacto social não eh uma ficção de phantasia, sim hum vínculo verdadeiramente sólido e sagrado da União Política.<sup>501</sup>

Para compreender o fragmento acima, é importante ter em conta a crescente impopularidade do imperador Pedro I. A dissolução da Assembleia Constituinte e posterior outorga da Constituição de 1824, a Confederação do Equador,<sup>502</sup> um dos principais episódios de contestação política do Império no mesmo ano, e, ainda, os seguidos fracassos das incursões brasileiras no Prata, que resultariam na criação da República Oriental do Uruguai, são fatores representativos da necessidade de um discurso que gerasse consenso dando sustentação ao governo. A reivindicação do lema da independência e a repercussão em todas as províncias tentam passar a ideia de unificação em torno da figura do já desgastado imperador e foram traço comum nos periódicos como o *Spectador Brasileiro*, *Reverbero: Constitucional Fluminense*, *Censor Brasileiro*, dentre vários outros.

De todos os modos, a proclamação no Ipiranga, apesar de muito discutida, não era, até o final do Império brasileiro uma versão consolidada. O historiador Noé Freire Sandes lembra que até meados do século XIX, a historiografia elaborava interpretações sobre a Independência, tendo como marco a já mencionada obra de *Historia dos picipaes sucessos do Brasil dedicada ao sr. D. Pedro I*, de José da Silva Lisboa (visconde de Cairu)

---

<sup>501</sup> *A Aurora Fluminense: Jornal Político e Literário*. 15 set. 1828. Arquivo da Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro.

<sup>502</sup> Um dos principais episódios de contestação política ocorridos no Brasil do século XIX. Tratava-se da reivindicação de autonomia política, estabelecendo, nesse sentido, certa continuidade com a Revolução Pernambucana, ocorrida em 1817. O movimento tinha como proposta a criação de um novo poder político independente do Rio de Janeiro e do Centro-Sul do Brasil, reunindo as províncias situadas próximas à linha do Equador. A Confederação adotaria um “sistema americano de governo”, espécie de federalismo republicano. A exemplo do evento de 1817, a repressão foi feita por governos centralizadores (português em 1817 e brasileiro em 1824).

de 1827, e o também referenciado relato de Francisco de Castro Canto e Melo, escrito em 1864.<sup>503</sup>

Com efeito, o que estava em jogo não era propriamente a trama do 7 de setembro, mas a construção simbólica, a narrativa heroica da fundação nacional. O próprio José da Silva Lisboa, e, posteriormente, Varnhagen, na obra *História da Independência*, não atribuíram à data maior importância. Na década de 1860, os debates entre os grupos que disputavam o domínio político do Império, a Guerra do Paraguai, o republicanismo e a questão da abolição impulsionariam e/ou retomariam outras perspectivas sinalizando mudanças nos “lugares de memória”.

Como sabemos, os conflitos luso-brasileiros na Província Oriental eram vinculados ao temor dos influxos de uma América espanhola convulsionada, daí as intervenções portuguesas em 1811 e 1816. Seria, contudo, após o reconhecimento da independência brasileira por Inglaterra e Portugal que o novo império teria o seu primeiro grave conflito internacional: a Cisplatina. Esse conflito colocava em evidência a necessidade de legitimação da soberania territorial do país, algo fundamental para a consolidação de uma nação independente.

Sob essa inflexão, o episódio do desembarque dos *Treinta y Tres orientales* iniciou um movimento militar que intensificaria os combates entre as forças imperiais que nunca haviam cessado desde 1821. Vale lembrar que neste ano, a Banda Oriental fora anexada aos domínios do Reino de Portugal, Brasil e Algarves com o nome de Cisplatina, contando com o apoio de parte do Cabildo de Montevideo.

Foi o desembarque do grupo de Lavalleja o evento considerado o estopim para o processo emancipador do que posteriormente seria o Uruguai. Tanto é assim que o historiador João Paulo Pimenta (2006, p. 211) chama a atenção para o fato de que a “empresa de Lavalleja e de *los Treinta y Tres*” é tema privilegiado da historiografia do “mito das origens”, constituindo um dos marcos de fundação da nacionalidade uruguaia. O autor pontua ainda que o problema não é a atribuição da importância ao fato, mas a ênfase que lhe foi tradicionalmente dada, ignorando as relações políticas do contexto, gerando, muitas vezes, interpretações equivocadas.

---

<sup>503</sup> SANDES, Noé Freire. *A invenção da nação:...*, op. cit., pp. 31-36.

O episódio foi interpretado pela imprensa do Brasil e da Banda Oriental e, a partir dessas perspectivas podemos compreender a complexidade da imbricação entre poder, política e relato histórico. Gonçalves (2010, p. 80) aponta que no caso brasileiro o aparato discursivo buscou deslegitimar e descaracterizar a ação dos *Treinta y Tres Caballeros Orientales*. A autora chama a atenção para o fato de que, num primeiro momento, a reação de parte da imprensa brasileira foi a de obscurecer a existência desse movimento dando a ele um caráter localista. Foi o caso, por exemplo, da publicação do jornal *O Spectador Brasileiro: Diario Político, Literário e Comercial* do dia 25 de maio de 1825,<sup>504</sup> que caracterizou os acontecimentos de abril de 1825 como “uma ação isolada de uns poucos ‘ingratos e traidores’”.

Na Banda Oriental, o jornal *Gaceta de La Provincia Oriental* apresentava um contraponto aos interesses brasileiros na região. Winter (2018, pp. 159-163) destaca o caráter independentista desse jornal, que circulou entre 1826 e 1827. Tal perspectiva é respaldada pelo fato de que esse jornal reivindicava o “término do jugo brasileiro” durante o conflito. A ênfase é na ação despótica do Brasil e no trabalho das Províncias Unidas do Rio da Prata para a liberação da região assim explicitada na publicação do dia 14 de novembro de 1826:

El deseo tan generalmente pronunciado en los habitantes de esta provincia por obtener un papel periódico, que al menos tenga por objeto instruirles de los acontecimientos y hechos notables que pasan en la escena importante de que es teatro en la actualidad nuestro territorio, disputado entre el tirano del Brasil y las armas libertadoras de la República [...]<sup>505</sup>

O trecho acima evidencia, além da necessidade de ruptura com o Brasil, a ideia posteriormente propalada pela historiografia de recorte nacionalista, na qual a concretização da emancipação é associada à existência, naquele contexto, do Uruguai como nação separada das Províncias Unidas. Por isso a relevância, apontada por Carlos Real de Azúa,<sup>506</sup> da reflexão sobre as relações entre portenhos e orientais no que diz respeito às articulações políticas. Sobre essa questão, João Paulo Pimenta (2006, p. 214)

---

<sup>504</sup> *O Spectador Brasileiro: Diario Político, Literario e Comercial*. Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. Seção de Obras Raras. Volume 1.

<sup>505</sup> *Gaceta de la Provincia Oriental*. Canelones, nº114/11/1826 apud WINTER, Murillo Dias. *Imprensa periódica e a construção da identidade oriental. Província Cisplatina (1821-1828)*. Porto Alegre: Editora Fi, 2018.

<sup>506</sup> REAL DE AZÚA. *Los orígenes de la nacionalidad uruguaya*. 2ª Ed. Montevideu: Arca, 1991.



ênfatiza o apoio ao movimento dos *Treinta y Tres* pelo jornal *Mensagero Argentino*, que via a atuação do grupo de Lavalleja como resultado de uma “causa americana”:

[...] la obstinaci3n de la corte de Brasil en mantener por la violencia una usurpaci3n insidiosa ha hecho ineficaces los medios de raz3n; mas los bravos hijos de la Banda Oriental han dado un desmentido tremendo a sus opresores [...]. El esfuerzo de treinta y dos [sic] hombres solos, y sin apoyo, puede ser la ocasi3n, pero jams la causa, de un movimiento tan simultneo, tan general, tan heroico. La corte de Brasil no tiene raz3n para continuar su usurpaci3n, no tiene raz3n más que la fuerza: esta raz3n será contestada por la República de las Provincias Unidas; y en breve todo el continente estará de pie, porque su causa es la causa de todas las Repúblicas del Continente<sup>507</sup>.

Evidentemente, vários peri3dicos surgidos durante a dominação luso-brasileira iriam destoar das perspectivas pr3-independncia da região. Caso, por exemplo, do *Pacífico Oriental* que, ainda que não considerasse a região parte do reino lusitano, fazia críticas veladas ao governo de Frederico Lecor<sup>508</sup> e, de modo geral, caracterizava negativamente o peri3do anterior. E mesmo ap3s a independência do Brasil, manteve o apoio a Portugal e ao regime constitucional, contrário, portanto,  liberdade brasileira.<sup>509</sup>

Tendo em conta essa perspectiva, é importante assinalar que a diferenciação entre a Província Oriental e as demais Províncias Unidas, em especial Buenos Aires, e o Brasil era ponto fulcral e grande desafio para a constituição da identidade nacional uruguaia, a partir de 1828. A reconstrução do passado teria que reconfigurar o conturbado processo independentista, dando a ele tintas nacionais. As identidades de Brasil e Uruguai estavam entrelaçadas, dada a historicidade da região. Um exemplo bastante significativo é a publicação do jornal *Gazeta do Brasil* datada de 7 de setembro de 1827, que ao evocar as comemorações da data, relaciona a independência do Brasil  guerra na Cisplatina. Vejamos:

Hoje é o grande Dia 7 de setembro, aniversário daquele, em que foi nos Campos do Ypiranga proclamada pelo Excelso Pedro a Independência do Brasil; e em nenhuma ocasião podia melhor desenvolver-se, como evidentemente se mostrou, a coragem e desejo de gl3ria nos corações dos bravos Brasileiros, que no dia 3 foram designados pelo Soberano para irem sustentar na campanha do Sul a honra marcial do Império. [...]. Não basta haver aderido a esta imortal Resolução; haver intimado ao Mundo inteiro; e ter já gozado os bens, que dela nos provm; é forçoso,  magnânimo e digno de um povo heroico a sustentar sua

<sup>507</sup> Mensagero Argentino n1 de 18/11/1825). In: PIMENTA, João Paulo. *Estado e Nação no Fim dos Impérios Ibéricos no Prata: 1808-1828*. São Paulo: Hucitec, 2006, p. 214.

<sup>508</sup> Carlos Frederico Lecor (Barão da Laguna) comandava as forças, primeiro portuguesas, depois, brasileiras na região.

<sup>509</sup> WINTER, Murillo Dias. *Imprensa peri3dica e...* op. cit., p. 130.

emancipação, e não consentir que nenhuma só das dezenove Estrelas, que integram a órbita do grande Brasil, seja atacada; e muito menos subtraída! O insulto é feito a toda a Nação; e o desagravo pertence a cada indivíduo, que a compõem.<sup>510</sup>

O fragmento acima exemplifica o discurso político no qual os símbolos da nação ganham significado retórico para legitimar as medidas tomadas pelo governo, associando-as a atos de patriotismo. Pelos fragmentos jornalísticos citados, buscou-se ressaltar também a dicotomia identidade/alteridade. A ênfase na construção de uma distância cultural torna-se fundamental para a criação do “outro”, mesmo no interior de uma cultura semelhante em vários aspectos. Daí a importância da “tradução” dos acontecimentos políticos e sociais para uma simbologia criadora de “valores nacionais”.

Sob a perspectiva de que as comemorações são espaços de interação entre relatos, memória e história, é preciso considerar a força da imagem dos *Treinta y Tres* para o rol formativo da identidade nacional uruguaia. Clarel de los Santos Flores,<sup>511</sup> ao comentar sobre a reinvenção das tradições comemorativas no Uruguai, lembra que ao se produzirem os fatos que deram origem ao processo emancipador, estas tradições foram sendo adaptadas às novas circunstâncias e incorporando novas simbologias às celebrações. Um exemplo das primeiras expressões dessas mudanças foi o surgimento das *Fiestas Mayas*, que tiveram lugar em Buenos Aires a partir de 1811, após o primeiro ano da instalação da *Junta Provisional Gubernativa de las Provincias del Río de la Plata*, ainda que tenham recebido tal nome somente em 1813.

Como exemplo da importância dessas comemorações podemos citar o folheto intitulado *Descripción de las Fiestas Cívicas, celebradas en la Capital de los Pueblos Orientales. El 25 de mayo de 1816*, datado do mesmo ano, que apresenta a data da seguinte maneira:

LA MEMORIA DEL DIA AUGUSTO, EN QUE los pueblos del continente Americano derribaron la estatua coloral de la tiranía, elevando sobre ella con esfuerzo heroico el magnífico solio de la LIBERTAD , es digna tanto de las bendiciones de nuestra E R A , y de las generaciones sucesivas, como de la mayor celebridad imaginable en la invención de los hombres, que conoscan el piecio de sus prerrogativas; Esta idéa tan grande en si misma adquiere, si es posible,

---

<sup>510</sup> *Gazeta do Rio de Janeiro*, 7 set. 1827. Arquivo da Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro apud GONÇALVES, Roberta Teixeira. Entre duas fábulas: o processo de construção da soberania uruguaia (1825-1828). Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Instituto de Filosofia e Ciências Sociais. Pós-Graduação em História Social. Dissertação de Mestrado, 2010, p. 87.

<sup>511</sup> DE LOS SANTOS, Clarel Flores. *La consagración mítica de Artigas*. 1950. Homenajes y discursos a cien años de su muerte. Cultos, memorias e identidades. Montevideo: Trandico S/A, 2012, pp. 66-68

nuevos grados de celsitud unida á la serie de los triunfos, que honran la historia de la revolución, y de que debemos considerar, como teatro glorioso a la vasta superficie de la Banda Oriental.<sup>512</sup>

De los Santos<sup>513</sup> pontua ainda que na Banda Oriental essas celebrações ocorreram entre 1815-1820 em alguns lugares e constituíam as primeiras comemorações de caráter “patriótico” que tiveram lugar no Rio da Prata, por meio das quais se celebrava o começo da “revolução”. Em sessão do dia 13 de maio de 1815, o Cabildo montevideano decidiu celebrar com uma ação de graças ao triunfo artiguista na *Batalla de las Piedras* e pela criação da *Junta de Mayo*. As festas mayas, que em Montevideú coincidiam com a celebração da batalha acima mencionada, foram realizadas em vilas e povos até a chegada das tropas lusitanas na segunda intervenção.

La ocupación portuguesa determinó un corte en la creación del incipiente calendario republicano oriental, que no pudo rearmarse hasta luego de 1830 cuando la antigua Banda Oriental se transformó en uno de los nuevos Estados americanos. A partir de entonces y a medida que se fue institucionalizando “la nación”, principalmente luego de las guerras civiles del siglo XIX, se fueron aprobando leyes instituyendo conmemoraciones de los hechos fundacionales del país, eligiéndose como tales aquellas memorias históricas que no estuvieron asociadas a las divisas partícipes em las referidas confrontaciones.<sup>514</sup>

Se acompanhamos as discussões parlamentárias, podemos ver com clareza a ideia apontada acima por Clarel de los Santos. Na ata da *Camara de Representantes* de 1832 consta uma discussão em que a *Comisión de Legislación* debate um projeto de lei ainda pendente apresentado ante a *Asamblea Constituyente* para que se declarasse o aniversário da *Jura de la Constitución* a primeira festa cívica da República. A argumentação era que essa data representava a ideia de que “as garantias constitucionais são a primeira, a mais nobre e a mais necessária aspiração das sociedades civilizadas”. Já no dia 15 de março de 1859, a referida *Comisión de Legislación*, apresenta a moção do Representante D. Martin Cavia relativa a mudar a Lei de 16 de Maio de 1834 com o intuito de tributar a “merecida homenagem aos Trinta e Três heróis orientais” com parecer favorável.

As datas comemorativas possuem o poder de, por meio da celebração do passado, impulsionar e justificar as posturas políticas do presente. No caso uruguaio, a construção

---

<sup>512</sup> *Descripción de las Fiestas Cívicas, celebradas en la Capital de los Pueblos Orientales. El 25 de mayo de 1816, Montevideo.* Archivo del Museo Histórico Nacional. Arquivo em pdf cedido por Ernesto Beretta, docente de Historia del Arte da Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (Universidad de la República) e responsável pelo setor de investigação, conservação e restauração do *Museo Histórico Nacional*.

<sup>513</sup> DE LOS SANTOS, Clarel Flores. *La consagración mítica...* op. cit, pp. 66-68.

<sup>514</sup> *Ibid.*, p, 70.

da simbologia e de calendário cívico teve, como ressaltamos anteriormente, que afirmar a alteridade com relação ao Brasil e a Buenos Aires. Devido a esse processo, parece-nos correto afirmar que o Estado uruguaio passa a ter força para oficializar uma política de valorização da história nacional a partir de 1860. Porém, é durante o período militarista que parece haver uma conjuntura mais propícia para a efetivação de políticas de Estado que visavam a concretização do panteão nacional. O *Juramento de los Treinta y Tres Orientales* e a recuperação de Artigas, como veremos mais adiante, foram consagrados nesse momento.

### 3.3 A monumentalização da Independência

Como procuramos discutir no primeiro capítulo, o conhecimento histórico buscava garantir e legitimar as decisões de natureza política advindas da mescla entre as especificidades nacionais e o modelo europeu de civilização. Nesse sentido, a obra a ser pintada deveria ser subsidiada pela História. Tendo como perspectiva a ideia de que aquilo que sobrevive não é o conjunto daquilo que existiu no passado, mas as escolhas realizadas tanto pelos sujeitos históricos quanto pelos historiadores, como pontua Jacques Le Goff (1990),<sup>515</sup> a relação entre monumentos (herança do passado) e documentos (escolha dos historiadores) deve ser evocada para melhor compreendermos a construção/idealização de determinados fatos históricos. Isso porque nenhum documento é inócuo, já que é uma montagem consciente ou não da história, da sociedade que o produziu e que continua a ser manipulado, ainda que pelo silêncio. No caso das pinturas de Américo e Blanes, retratos das independências de Brasil e Uruguai, é preciso desconstruir, então, a “roupagem enganadora” que naturaliza uma dada versão de um fato.

Se por um lado a Tríplice Aliança saiu vitoriosa da guerra e, em termos pictóricos, houve intensificação da produção de imagens que projetavam uma identidade nacional, como vimos no segundo capítulo, por outro, esse conflito escancarava contradições internas de cada país. Como procuramos demonstrar no capítulo dois, os quadros de Pedro Américo sobre o referido conflito, ainda que projetassem um país civilizado, vitorioso e

---

<sup>515</sup> LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Tradução Bernardo Leitão [et al.]. Campinas: SP Editora da UNICAMP, 1990, p. 462. Disponível em: <https://www.ufrb.edu.br/ppgcom/images/Hist%C3%B3ria-e-Mem%C3%B3ria.pdf>. Acesso em: 03 maio 2014.

coeso, revelavam em suas entrelinhas algumas contradições. No caso de Blanes, a problemática memória dessa contenda foi, como vimos, ainda mais evidente.

No plano interno brasileiro a pugna marcou a derrocada da monarquia. Os gastos de 5 anos de conflito abalaram profundamente o Tesouro brasileiro e o equilíbrio orçamentário não foi recuperado. Outro ponto importante foi a dissociação entre o exército e o Império, haja vista o fortalecimento da identidade do primeiro. Vale recordar que vários dos nomes que compunham as fileiras do Exército brasileiro fariam parte do movimento republicano, responsável pelo golpe de Estado que encerraria o governo de Pedro II e implantaria a República no Brasil. No Uruguai, catalisador das contradições geradoras do conflito, apesar de certa modernização do aparato estatal, o desfecho trágico do governo de Flores agravou a crise social e política, culminando no período de maior estabilidade interna ocorrido no período militarista, inicialmente com Lorenzo Latorre e, em seguida, com Máximo Santos. Desse modo, os debates das décadas de 1870 e 1880 eram pautados pela necessidade de consolidação dos primeiros relatos historiográficos e da galeria dos heróis nacionais.

Ainda que a pugna contra o Paraguai tenha escancarado algumas fissuras identitárias e deixado em aberto no campo militar e diplomático possibilidades de novas configurações geopolíticas, não devemos compreender as representações de Blanes e Américo sobre a independência como mera resposta (ou solução) para a construção de um relato mais coeso pós-guerra.

Sobre o tema da independência, é importante ter em conta que os dias 07 de setembro de 1822 e 19 de abril de 1825, apesar de controversos, eram reivindicados como datas fundacionais por determinados grupos no Brasil e no Uruguai. Vale mencionar ainda que já haviam circulado, inclusive, representações imagéticas vinculadas às datas supracitadas. Nesse sentido, as propostas de Blanes e Américo não eram novas, mas alinhavam-se a determinada interpretação da independência, que ganhava força sobremaneira a partir da década de 1870.

Em texto sobre a Exposição Geral de 1884, ao discorrer sobre diversos trabalhos de Pedro Américo, o crítico de arte Félix Ferreira fez a seguinte afirmação:

[...] Outra falta em que frequentemente incorre também o pintor da Batalha do Campo Grande é a de ser pouco rigoroso nos acessórios históricos, cometendo assim imperdoáveis faltas. [...] São leviandades

essas, que acarretam, às vezes, os mais grosseiros anacronismos<sup>516</sup> em que já uma vez incorreu o mesmo Sr. Pedro Américo, esboçando o Brado da Independência nos campos do Ipiranga, com o príncipe Dom Pedro de farda de imperador! Felizmente, o quadro não chegou a se realizar, mas o esboço ficou arquivado na Ilustração Americana.<sup>517</sup>

Sabendo que a pintura foi produzida entre 1887 e 1888, podemos perceber que a trajetória do quadro de Pedro Américo é bastante complexa. Como já mencionamos, foi intensa a discussão sobre a representação do 7 de setembro como marco da independência bem como a circulação de várias imagens que objetivaram revisitar o episódio e retratar o seu protagonista. Ainda que D. Pedro I tivesse recebido os títulos *Defensor*, *Protetor Perpétuo* e *Pai da Pátria* ao longo de seu governo, sua imagem como libertador nacional da independência seria consolidada somente no reinado de Pedro II. No que diz respeito às representações simbólicas, foram várias as propostas de projetos artísticos/arquitetônicos que buscavam construir a imagem de uma nação independente, antes mesmo da ruptura com Portugal.

Para ser ter uma ideia, um dos primeiros projetos conhecidos de monumentos públicos idealizados para a perpetuação de uma memória nacional remonta, como aponta Alberto Martín Chillón (2015)<sup>518</sup>, a 21 de fevereiro de 1822, momento em que o Senado, tendo como base a memória do dia 21 de fevereiro de 1821, quando o então Príncipe D. Pedro fez o compromisso de jurar uma Constituição que colocava fim ao absolutismo, projeta a construção de um monumento público. A obra seria erigida no Largo do Rocio (atual Praça Tiradentes), recebendo o nome de Praça da Constituição. O autor pontua ainda que, possivelmente, um dos projetos apresentados para atender a proposta do Senado é de autoria de Francisco Pedro do Amaral, conservado na Biblioteca Nacional. Nele, há a figura de D. Pedro jurando a constituição, situado num pedestal com o escudo português. O príncipe aparece rodeado por figuras. Na parte frontal, um jovem coroadado com a esfera armilar aponta para um pequeno busto, provavelmente de D. João VI. À direita, Minerva com um elmo e vestimentas clássicas, com o escudo com a cabeça de Medusa e lança na mão esquerda. A figura feminina, à esquerda, apoia um livro em seu

---

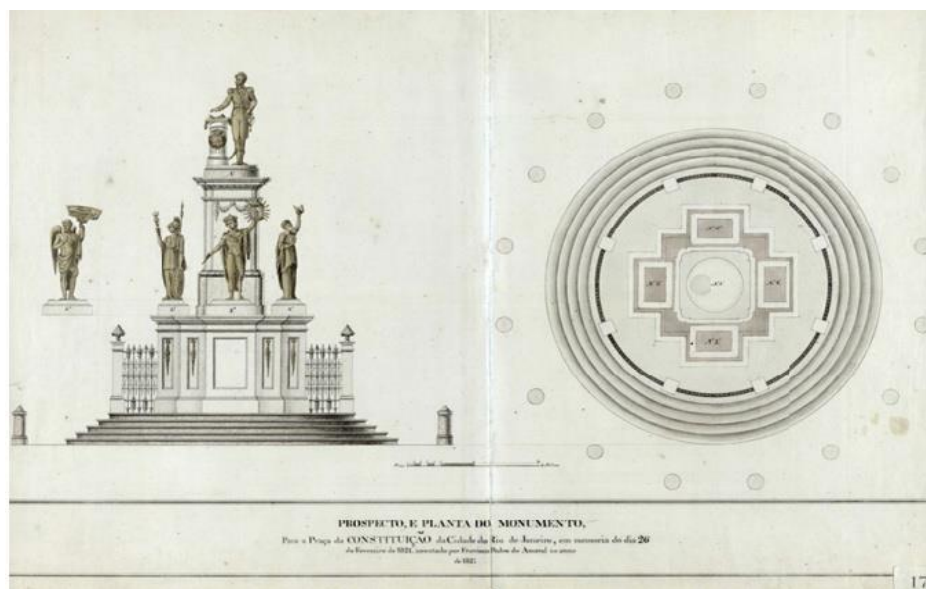
<sup>516</sup> O autor menciona os quadros *Heloísa*, que usa um hábito que não seria de sua ordem, e *Judite*, que usaria trajes que não seriam judaicos.

<sup>517</sup> FERREIRA, Félix. *Belas artes: estudos e apreciações*. Introdução e notas Tadeu Chiarelli. 2 ed. Porto Alegre: Zouk, 2012, pp. 234-235.

<sup>518</sup> CHILLÓN, Alberto Martín. O Brasil independente e a defesa do Império através da escultura pública. In: *KAYPUNKU. Revista de Estudos Interdisciplinares de Arte y Cultura*. Vo. 2, N. 1, 2015, pp. 162-163. Disponível em: <https://www.kaypunku.com/index.php/kaypunku/article/download/29/64>. Acesso em: 22 mar. 2017.

braço esquerdo e um sol no direito. Na parte traseira, uma figura masculina, barbada, alada e coroada com flores, ostenta um estandarte com a data de 26 de fevereiro e o símbolo zodiacal de peixes.<sup>519</sup>

**Figura 4 - Francisco Pedro do Amaral (1822). Prospecto e Planta do Monumento para a Praça da Constituição da Cidade do Rio de Janeiro, em memória do dia 26 de fevereiro de 1821. Fundação Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro, Brasil**



**Fonte: Reprodução do trabalho de CHILLÓN, Alberto Martín., op. cit**

Outro projeto que talvez fizesse parte dessa primeira empresa monumental foi o de Manuel Dias Oliveira, conhecido como *O Braziliense*. Não há prospecto conservado desse empreendimento, como no caso anterior, mas sabe-se que as figuras da União e da Tranquilidade rodeavam a imagem de D. Pedro com coroa e cetro. O pedestal destacava quatro fatos fundamentais na perspectiva do artista: o dia 16 de dezembro de 1815, quando o Brasil é elevado à categoria de reino; dia 06 de fevereiro de 1818, data da aclamação de D. João VI; dia 26 de fevereiro de 1821, representando o juramento da Constituição e, finalmente, o dia 9 de janeiro de 1822, conhecido como o “Dia do Fico”, quando, contrariando as ordens da Corte de Lisboa, o príncipe D. Pedro decide permanecer no Brasil.<sup>520</sup>

Não é objetivo deste trabalho investigar a diversidade de propostas e projetos de representação de uma “pátria independente”, mas os exemplos acima citados já são indicativos das várias possibilidades de datas fundacionais, além de revelar,

<sup>519</sup> CHILLÓN, Alberto Martín. O Brasil independente e a defesa do Império através da escultura pública. In: *KAYPUNKU. Revista de Estudos Interdisciplinarios de Arte y Cutlura*. Vo. 2, N. 1, 2015. Disponível em: <https://www.kaypunku.com/index.php/kaypunku/article/download/29/64>. Acesso em: 22 mar. 2017.

<sup>520</sup> *Ibid.*

evidentemente, o conturbado processo que culminaria com a ruptura definitiva entre Brasil e Portugal. A afirmação do projeto monárquico que colocava D. Pedro I como herói da independência foi paulatinamente construída. Sua concretização foi marcada pela inauguração do conjunto escultural em 1862, patrocinado pelo governo imperial e pela Câmara Municipal do Rio de Janeiro.

O monumento a D. Pedro I, de Louis Rochet, traz o imperador proclamando a Independência com o Manifesto às Nações na mão direita e foi colocado na atual Praça Tiradentes, de frente para a rua da Imperatriz, em sentido à até então sede da Academia Imperial de Belas Artes. Do lado oposto, a rua Sete de Setembro levava até a praça da estátua. Assim, o monumento interligava-se com a sede do governo, localizada no largo do Paço.

**Figura 5 – Louis Rochet (1862). Monumento a don Pedro I. [Escultura em bronze]. Rio de Janeiro, Brasil**



**Fonte: Reprodução do trabalho de CHILLÓN, Alberto Martín., op. cit**

É importante lembrar que a ideia de um monumento equestre em homenagem ao imperador é datada de 1825, por iniciativa da Câmara Municipal. A nomeação de uma comissão para encabeçar o projeto ganhou espaço em jornais da época, como *O Diário do Rio de Janeiro* e *o Despertador Constitucional*. No dia 17 de outubro de 1825, por exemplo, o Edital de *O Diário do Rio de Janeiro* traz a seguinte nota:

O Senado da Câmara desta cidade, em consequencia de ser determinado em Camara Geral de 13 de junho do corrente ano que se abrisse uma Subscrição voluntária em todo o Imperio para obter os fundos necessários para se inaugurar huma Estatua Equestre de bronze a S.M.



IMPERIAL, tem deliberado a escrever cartas a todos os CIDADÃOS para contribuirem com as quantias que quiserem [...].<sup>521</sup>

Por sua vez, o *Despertador Constitucional* fez a seguinte análise no dia 24 de maio do mesmo ano:

Apressamo-nos a informar ao Publico sensato em agradecimento á boa opinião, que lhe merecemos, o inesperado acontecimento, que a tantos tem dado o que fazer, sobre a inauguração da Estatua Equestre do Imperador em que havido partidistas pró, e contra uns por serem inimigos declarados da Nação Brasileira, e outros nossos. O amor que consagramos á Patria e o desvélo que de nós inseparável, em tudo que he tendente ao bem da Nação, nos tem obrigada a declarar guerra aos ignorantes, e malvados, que astutamente se cobrem com a capa do Patriotismo para destruir o andamento progressivo da nossa Independencia [...].<sup>522</sup>

A participação na realização da “Augusta Empresa” refletiria o “patriotismo extraordinário” dos cidadãos. Pelos excertos dos jornais citados, percebe-se a necessidade do aparato simbólico para a afirmação do Estado recém independente. O trecho retirado de *O Despertador Constitucional* utiliza o monumento para rivalizar com o que classifica como “inimigos da nação”. É fulcral ter em conta que naquele momento o Brasil encontrava-se em dificuldades para a consolidação da independência, haja vista a existência de forças contrárias a esse movimento de emancipação política, as quais serão analisados de forma mais detalhada em momento oportuno.

O desenvolvimento do projeto de monumentalização da independência por meio da estátua equestre de D. Pedro seria retomado e esquecido ao longo dos anos. A instabilidade política, que culminaria com a abdicação do trono em 1831, foi a grande responsável pela inviabilização dessa empresa. Nesse sentido, Paulo Knauss (2010) destaca o ano de 1839 em que a ideia do monumento volta à discussão por uma comissão promotora que lançou uma subscrição pública para angariar fundos. O autor chama a atenção para o fato de que isso ocorreu um ano antes do chamado “Golpe da Maioridade”, que conduziria ao poder o imperador d. Pedro II antes do previsto. A retomada do projeto da escultura do primeiro imperador do Brasil reivindica, deste modo, uma política de

---

<sup>521</sup> *Diário do Rio de Janeiro*. 17 out. 1825. “Edital”. Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

<sup>522</sup> *O Despertador Constitucional*. 24 maio 1825. Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro.

centralismo monárquico justamente quando se intensificam as críticas à ordem regencial de caráter federalista.<sup>523</sup>

De todos os modos, em 1854, em sessão extraordinária da Câmara Municipal do Rio de Janeiro, por proposta de Roberto Jorge Hadock Lobo, seria aberta uma subscrição pública para a concretização da construção do monumento. Após a apreciação de vários projetos,<sup>524</sup> a execução acaba por ser realizada pelo já mencionado artista francês Rochet.

A imortalização do lema “Independência ou Morte!”, por meio dessa escultura, revela a necessidade de afirmação de D. Pedro II por meio de uma continuidade histórica em que o Império busca a imagem de garantidor da liberdade e da constituição. Interessante notar que essa tentativa de legitimação buscava afirmar o sistema monárquico diante da “ameaçadora” alternativa republicana, cada vez mais fortalecida no cenário nacional da época.

Se consideramos o monumento de 1862 como marco representativo de uma reforma cultural na qual a memória do “Grito” e, portanto, de Pedro I como herói da pátria, foi legitimada, podemos compreender o projeto do Monumento do Ipiranga na esteira de uma estrutura narrativa monumental de caráter nacional. Assim como a escultura equestre, o primeiro projeto do Ipiranga também remonta à década de 1820, evidenciando um tortuoso processo até sua inauguração em 1895.

A construção do prédio foi iniciada em 1885 e foi envolvida por grande polêmica. Cecília Helena de Salles Moreira (1995, p. 198) enfatiza que a história do monumento envolve uma leitura específica da história do Brasil e das representações sobre a Província de São Paulo, que encontrariam eco, sobretudo, no discurso republicano do final no século XIX. A autora pontua ainda que tradicionalmente a história do monumento vem sendo

---

<sup>523</sup> KNAUSS, Paulo. A festa da imagem: a afirmação da escultura pública no Brasil do século XIX. *Revista 19&20*, Rio de Janeiro, v. V, n. 4, out./dez. 2010. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/obras/pknauss.htm>. Acesso em: 20 jan. 2015.

<sup>524</sup> O concurso teve 35 trabalhos inscritos, e três selecionados e premiados. O primeiro lugar foi concedido ao projeto reconhecido pelo anagrama *Independência ou Morte*, de autoria de João Maximiano (1823-1908), professor de pintura histórica da Academia Imperial das Belas Artes (AIBA). Os outros projetos selecionados foram os de Luiz Jorge Bappo e do artista francês Louis Rochet. Diante das dificuldades técnicas de realizar o projeto no Brasil, este último foi escolhido para desenvolver o projeto vencedor em seu ateliê na cidade de Paris. O paradoxo dessa situação é que no Brasil da época não havia condições tecnológicas de realização de esculturas de bronze fundido em grande escala. É isso que explica o fato de que a estátua equestre de d. Pedro I só tenha sido erguida décadas depois de proposta e sua confecção se realizou na França a partir de um projeto concebido no Brasil. KNAUSS, Paulo, A festa da imagem..., op. cit.

contada tendo como base os registros e relatos do Conselheiro Joaquim Ignácio de Ramalho, Presidente da Comissão encarregada das obras. Ramalho estabeleceu em seus relatórios uma cronologia em que o projeto foi a concretização de várias tentativas anteriores que não haviam prosperado. Contudo, quando se recuperam, ainda que parcialmente, entre os anos de 1885 e 1886, nota-se que o conselheiro reordenou uma cronologia muito anterior e executou um projeto bastante diferente das propostas anteriores.

Das tentativas mais conhecidas de se realizar um esboço sobre a história do monumento está o verbete de Manuel Eufrásio de Azevedo Marques, contido na obra *Apontamentos históricos, geográficos, biográficos, estatísticos e noticiosos da Província de São Paulo, seguidos de cronologia dos acontecimentos mais notáveis desde a fundação da Capitania de São Vicente até o ano de 1876*, publicado em 1879. No verbete sobre a independência do Brasil, o autor recorreu a intelectuais e “testemunhos” da época para relatar os acontecimentos de 7 de setembro que, sob sua perspectiva, estavam estritamente vinculados ao “solo paulista”, a José Bonifácio e a D. Pedro I. Assim, a “história da construção do Monumento do Ipiranga” teria tido início em 1824 quando Lucas Antônio Monteiro de Barros, na época Presidente da Província, teve a iniciativa de promover uma subscrição voluntária.<sup>525</sup>

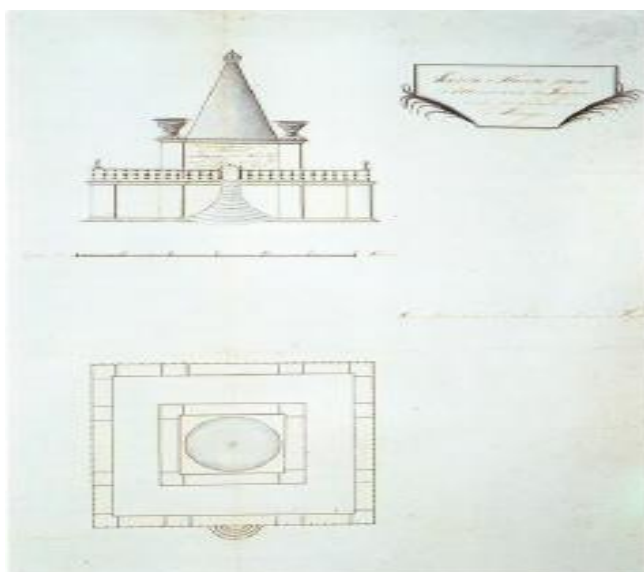
Em outubro de 1825, houve a celebração do “lançamento da primeira pedra”, mas o projeto não teve continuidade. Entre 1836 e 1841 ocorreram outras tentativas patrocinadas pela Assembleia Legislativa Provincial e pela Câmara dos Deputados.<sup>526</sup>

---

<sup>525</sup> OLIVEIRA, Cecília Helena de Salles. O espetáculo do Ipiranga: reflexões preliminares sobre o imaginário da Independência. In: *Anais do Museu Paulista*. São Paulo, N. Ser., v.3, pp. 195-208, jan./dez. 1995. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/anaismp/v3n1/a18v3n1.pdf>. Acesso em: 20 dez. 2017.

<sup>526</sup> *Ibid.*, p. 199.

**Figura 6 – *Prospécto e planta para o Monumento da Independencia do Brazil proclamada em o Piranga. Independencia do Brazil declarada por S.M.J. neste lugar no dia 7 de 7brº de 1822. Sobre o pórtico devem ser colocadas as Armas do Imperio. Escala de 60 palmas, 1826. Tinta ferrogática e aquarela s/ papel, 41 x 54 cm. Autor desconhecido. Acervo Museu Paulista/USP. Restauração de Luiz Ângelo Mazzaro, 1990.***



**Fonte: Reprodução do texto de OLIVEIRA, Cecília Helena de Salles. Delimitação do lugar do "grito": propostas e contradições. In: WITTER, José Sebastião; BARBUY, Heloisa (Orgs.). Museu Paulista: um monumento no Ipiranga. São Paulo: FIESP, 1997, p. 214.**

Sob essa perspectiva o que se pode inferir é a tentativa da construção de uma continuidade histórica do “Grito” na narrativa nacional e o monumento era, de certa forma, o pagamento de uma “dívida histórica”. Maria José Elias (1997, p. 227) lembra que a Comissão que efetivamente iniciaria as obras foi formada em 1875 dentro de iniciativas dirigidas desde 1869 pela Câmara Municipal de São Paulo. A escolha do arquiteto italiano Tommaso Gaudenzio Bezzi, residente da Corte, para a realização da planta do edifício ocorreria somente em 1882. A nomeação do arquiteto estrangeiro, bem como a necessidade de esclarecimentos sobre o “dinheiro do povo” empregado na construção do monumento ganhou as páginas de vários jornais, como o *Correio Paulistano* e *A Província de São Paulo*.<sup>527</sup>

A construção do Palácio do Ipiranga foi um acontecimento importante, perpassado por demandas marcadas pela relação intrínseca entre política, arte e história naquele contexto. A discussão concernente ao monumento atravessou quase meio século e, por isso, vincula-se tanto ao processo de consolidação da independência, no governo de Pedro I, quanto à reafirmação do regime monárquico que enfrentava, com Pedro II, novos

<sup>527</sup> ELIAS, Maria José. O engenheiro Bezzi e o projeto para o monumento. In: WITTER, José Sebastião; BARBUY, Heloisa (Orgs.). *Museu Paulista...op. cit.*

paradigmas. Não é difícil imaginar que Pedro Américo veria nessa empresa oportunidade de realização de um novo trabalho.

A alusão ao esboço feita por Félix Ferreira, citada no início deste item, faz crer que o pintor acompanhava as discussões e sabia da importância do prédio como monumento histórico. Tanto é assim, que segundo o biógrafo Cardoso de Oliveira (1949, p. 151),<sup>528</sup> o artista foi para São Paulo em 1885 para oferecer seus serviços por entender que era uma vontade do próprio monarca. Foi informado, porém, que caso quisesse pintar a obra, deveria recorrer à subscrição pública. Pedro Américo retorna, então, ao Rio de Janeiro com os esboços que já havia realizado. A questão da realização da pintura, entretanto, teria novos desdobramentos, como veremos mais adiante.

Como também já pontuou Gabriel Peluffo (2001, p. 40), no caso de Blanes, a ideia de uma pintura representativa da independência uruguaia foi apresentada em documento, já mencionado, dirigido à *Comisión Económico-administrativa del Departamento de la Capital*, em 1866. Ao longo de todo o texto, o pintor enfatiza a importância das *Bellas Artes* para a constituição de uma “pátria ilustrada”, chamando a atenção da Comissão sobre o estado “*deficiente y casi ridículo de nuestro llamado Museo Nacional en cuanto a pinturas*” e afirma:

[...] la Comisión puede llevar la gloria de haber la primera pensado en ilustrar al Pueblo por medio de la representación pictórica del acto de arrojado por el cual treinta y tres patriotas orientales nos mostraron como se compra la libertad.<sup>529</sup>

Como sabemos, Blanes havia iniciado sua trajetória artística nos Campos de Cerrito e buscou sempre garantir sua sobrevivência como pintor conciliando interesses pessoais e políticos. Como também analisamos no primeiro capítulo, a Guerra Grande foi fundamental para impulsionar o desenvolvimento das artes no Uruguai. O quadro a *Revista del Ejército del General Manuel Oribe*, de 1851, foi uma das primeiras composições de Blanes. Se por um lado essa obra permite supor a importância do registro de fatos históricos pelo pintor, por outro podemos inferir que a pintura monumental de caráter histórico nos padrões do neoclassicismo ainda não despontava no horizonte

---

<sup>528</sup> A primeira edição do livro de Cardoso, *Pedro Américo, sua vida e suas obras*, foi em 1898.

<sup>529</sup> BLANES, Juan Manuel. Carta dirigida à Comisión Económico Administrativa del Departamento de la Capital, datada do dia 28 de fevereiro de 1866. Archivo Museo Blanes.

daquela coletividade e a consolidação dos Estados nacionais no Prata ainda iria percorrer um longo caminho.

**Figura 7 – Juan Manuel Blanes. *Revista de tropas de Oribe*. 1851. Óleo sobre tela, Museo Municipal de Bellas Artes Juan Manuel Blanes, Montevidéo**



**Fonte: Reproduzido no *Catálogo Juan Manuel Blanes* do referido museu, 2001, p. 81**

A intenção manifestada por Blanes no documento indicava, também, a ideia de se pintar um quadro da batalha “*más relacionada con ese mismo hecho*”, mas deixava em aberto a possibilidade de que a Comissão escolhesse outro tema que julgasse mais pertinente. Ainda que o projeto de Blanes tenha se realizado somente entre 1877-1878, devemos ter em conta que sua primeira proposta, datada de 1866, já sinalizava a necessidade de cristalização de uma data/acontecimento fundacional específico, que expressasse, por meio da história, coesão nacional. Vale lembrar ainda que o pintor escreveu à Comissão no contexto da guerra contra o Paraguai, momento que potencializava a dicotomia rivalidade/solidariedade regional e, após a contenda, marcaria de modo mais incisivo a identidade nacional de todos os envolvidos. Nesse sentido, podemos afirmar que as mudanças de ordem política careciam de formulação simbólica no plano das representações.

Por isso a necessidade de conceber o fenômeno da independência para além dos acontecimentos de 1811, estabelecendo, entretanto, uma continuidade histórica. Na década de 1860, depois de certo distanciamento temporal, foram retomadas e/ou discutidas uma série de representações. Se, por um lado, como afirmamos no primeiro capítulo, Montevidéo já contava com a atuação de cronistas gráficos estrangeiros, com destaque para Besnes e Yrigoyen, na produção de paisagens, retratos e quadros com que faziam referência a episódios históricos nacionais, por outro é a obra de Blanes, que, de

fato, conseguiria, dadas as especificidades do contexto, comprometer-se com os ideais do Estado-nação.

No entanto, o caminho dessa pintura, junto à figura do general Artigas como expressão pictórica da identidade nacional uruguaia, foi perpassado por intensos debates historiográficos que remontam a antes e depois de sua execução. Gabriel Peluffo (2011), citando o historiador Arturo Ardao, lembra que a independência uruguaia é colocada como problema histórico pela “inteligência nacional” no contexto do *Monumento a la Independencia* em Florida e que se remete a três bem marcadas circunstâncias cronológicas: 1878, o ano da exposição pública de *El Juramento de los Treinta y Tres orientales*, de Blanes; 1879, o ano da instalação do referido monumento em Florida e da primeira leitura, na mesma cidade, do poema *Leyenda Patria*; e 1880, com a polêmica dos “ateneístas” iniciada no ano anterior, tendo como principais representantes Juan Carlos Gómez junto a Pedro Bustamante (anexionistas) e Pedro Ramírez (autonomista). Para Peluffo, este momento é fundamental, não só pelas interpretações históricas sobre as origens e destinos nacionais, mas porque expressam uma intenção glorificadora da gesta de 1825 e, de maneira subjacente e silenciosa, mas não menos consistente, a reivindicação da figura de Artigas.<sup>530</sup> Vale ressaltar que o projeto pictórico de Blanes que trata da recuperação de Artigas ocorreu no início da década de 1880.

No final da década de 1870, o artista buscou conformar ideias pró-lavallejistas no sentido de afirmar a identidade uruguaia, constituindo um discurso que explicasse e justificasse as contradições dos heróis fundadores da nação. Isso se relaciona também aos conflitos com o império brasileiro e sua importância neste processo. A empresa de Blanes, portanto, teria que levar em conta todas essas questões.

Ainda que a seja posterior à atuação dos *Caballeros orientales*, a recuperação de Artigas deve ser mencionada porque foi a representação pictórica de uma nova gesta que, mesmo atravessando diversos contextos, constituiu-se como a imagem mais difundida do general atualmente. Ou seja, com a inserção de Artigas houve a cristalização do panteão nacional. A recuperação desse personagem histórico, no final do século XIX, foi, também, resultado da necessidade de afirmar a identidade uruguaia, separada de Brasil e Argentina.

---

<sup>530</sup> PELUFFO, Gabriel. Una imagen de la independencia y de la identidad nacionales: inauguración, reiteración y ruiniación. In: *1811-2011 edu.uy*. Disponível em: <http://www.1811-2011.edu.uy/B1/content/una-imagen-de-la-independencia-y-de-la-identidad-nacionales-inauguraci%C3%B3n-reiteraci%C3%B3n-y-ruini>. Acesso em: 08 jan. 2015.

Tanto que primeiro ocorreu uma recuperação da figura de Lavalleja<sup>531</sup> e do início da guerra contra o Brasil e, posteriormente, de Artigas como herói militar e cívico.

Em 1884, durante a primeira presidência de Máximo Santos, o Senado encomendou dois retratos. Um ao já renomado pintor Juan Manuel Blanes e outro a um artista italiano residente em Montevidéu, Giovanni Marraschini. Provavelmente essas pinturas serviram de modelo para a chamada a um concurso internacional para um monumento ao prócer. Esses dois quadros, porém, tiveram destinos muito diferentes. Marraschini cumpriu o encargo e seu quadro, *Gral. Artigas*, foi exibido no Congresso e a imagem foi difundida em gravura. O quadro de Blanes só foi exibido em 1908, depois da morte do artista.<sup>532</sup>

Esse processo de reivindicação encontrou respaldo depois do advento dos militares (1876 até 1886) que colocou em evidência a necessidade de solucionar os conflitos internos. Nesse período, principalmente no governo de Lorenzo Latorre (1876-1880), o militarismo sedimentou as bases definitivas do princípio de autoridade, criando uma estrutura de poder que foi a essência do Estado moderno e centralizado que o Uruguai não havia conhecido efetivamente até esse momento.

O retrato de Blanes<sup>533</sup> apresenta um Artigas vestido com traje militar completo dos Blandengues,<sup>534</sup> braços cruzados, austero e com um olhar contemplativo que pode evocar uma série de interpretações por parte do espectador. Personagem e contexto

---

<sup>531</sup> Juan Antonio Lavalleja foi um dos nomes importantes do processo revolucionário do Rio da Prata. Participou de importantes batalhas e acompanhou Artigas no chamado “Êxodo do povo oriental”. Quando as forças portuguesas penetraram no território da Banda Oriental, Artigas encarregou Lavalleja do mando das forças de enfrentamento, o que acabou por acarretar sua prisão, sendo levado para o Rio de Janeiro, onde ficou até 1821. Posteriormente o general foi o comandante da mencionada “Cruzada Libertadora”, em 1825, marcando o processo de independência contra o Brasil.

<sup>532</sup> MALOSETTI COSTA, Laura; El primer retrato de Artigas: un modelo para deconstruir. *Caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*, n. 3, 2013. [http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article\\_2.php&obj=112&vol](http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article_2.php&obj=112&vol). Acesso em: 20 jan. 2016.

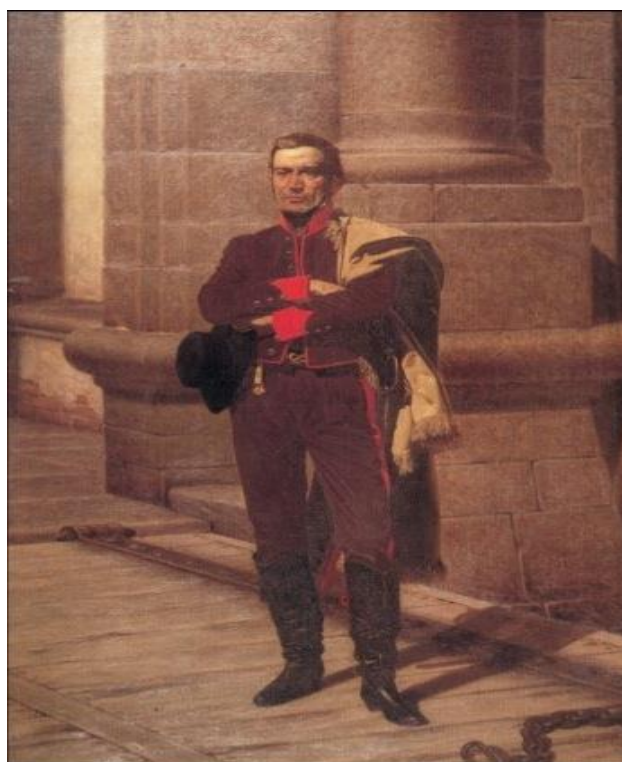
<sup>533</sup> Sobre a imagem de Artigas, é fato que Blanes conhecia o retrato de Alfred Demersay, médico naturalista francês que realizou um desenho do perfil de Artigas quando o prócer esteve exilado no Paraguai, e o utilizou em alguns relatos, mas optou por criar uma imagem que representasse a lenda histórica em formação. Laura Malosetti (2013) lembra que o desenho feito por Demersay, do qual somente são conhecidas versões litografadas e cuja autoria foi muito questionada, serviu como base para as representações do rosto de Artigas. A autora aponta ainda que na década de 1860, quando as primeiras reivindicações de Artigas o ligavam ao Partido Blanco, outros pintores como Eduardo Dionísio Carbajal (1831-1895), primeiro dos pintores a receber bolsa de estudos para a Europa, e o italiano Pedro Valenzani (1827-1898), pintaram os respectivos *Artigas en el Paraguay*, em 1863, e *Artigas en Purificación*, por volta de 1865, inspirados no desenho de Demersay.

<sup>534</sup> Força criada em 1797 cuja função era principalmente o controle da campanha e evitar o contrabando na fronteira.



inventados, já que Artigas nunca esteve, de fato, às portas de Montevideu quando foi chefe dos orientais da Província Oriental. É interessante apontar que a valoração positiva do general está inserida na discussão sobre as diversas interpretações do passado que buscava dar conta de uma versão oficial da História. A questão era situar uma história nacional uruguaia no conturbado processo revolucionário platino. Os dez anos de atuação de Artigas na revolução colocaram um problema quase insolúvel para a história nacional uruguaia haja vista que não se podia apagá-lo, já que era um dos antecedentes mais importantes do processo, mas também não poderia ser integrado em um relato do passado dentro dos limites do território nacional. Por isso o processo de reivindicação de Artigas como herói nacional sinaliza as transformações ocorridas no processo de formação da identidade coletiva.<sup>535</sup>

**Figura 8 – Juan Manuel Blanes. *Artigas em la puerta de la Ciudadela*. 1884. Óleo sobre tela, 182 x 119 cm**



**Fonte: Museu Histórico Nacional, em depósito na *Casa de Gobierno*, Montevideu, Uruguai**

Artigas, que havia desertado do exército espanhol em 1811, liderou a emancipação da Banda Oriental do Uruguai e desde a expulsão dos seus delegados da Assembleia de 1813, sustentou um enfrentamento com a Junta de Buenos Aires com relação aos distintos

---

<sup>535</sup> DEMASI, Carlos. La Construcción de un Héroe Máximo: José Artigas en las Conmemoraciones Uruguayas de 1911. *Revista Iberoamericana*. Vol. LXXI, n. 213, 2005.

modos de associação e governo das Províncias Unidas do Rio da Prata. Foi um dos primeiros propagandistas das ideias federalistas na região e chegou a liderar uma liga de seis províncias (Córdoba, Santa Fé, Corrientes, Entre Ríos, Província Oriental e Misiones) das quais cinco se integraram posteriormente à atual Argentina. Havia, nesse período, o enfrentamento entre uma proposta dos grupos dirigentes de Buenos Aires, antiga capital do “Virreinato”, que propunha um estado unitário e centralista e as províncias, que reclamavam igualdade de direitos. O lema artiguista “Libertad y Unión”, supunha a afirmação dos direitos soberanos das novas unidades políticas surgidas no processo revolucionário como a participação em projetos de construção estatal que abarcavam diferentes províncias e territórios da região.<sup>536</sup> A reivindicação de Artigas como herói implicava, portanto, a desconstrução da ideia da *leyenda negra*,<sup>537</sup> bastante difundida até então.<sup>538</sup>

Blanes buscava, embora considerasse que o pintor deveria manter sua liberdade criativa, estar em consonância com o debate histórico da época. Peluffo (2011) lembra que para Blanes a função do artista/pintor coincide com a função do historiador que, desde lugares distintos, contribuem para a construção do mito sob uma perspectiva ética. Assim, de um lado, a moral vinculada à construção da ideia de herói e, de outro, a historiografia como instrumento narrativo capaz de gerar pertencimento, constituem os fundamentos da construção da nacionalidade, a que o pintor oferece seus serviços. Por isso a relevância do debate sobre Artigas para o próprio artista:

---

<sup>536</sup> O conhecido “Sistema de los Pueblos Libres” foi construído em oposição ao projeto centralista do governo revolucionário instaurado em Buenos Aires, que proclamava o direito da nação, mas não reconhecia o direito de “los pueblos”. José Gervásio Artigas enfrentou durante quatro anos o governo de Buenos Aires e uma invasão militar brasileira. Derrotado, teve que se exilar no Paraguai em 1820, onde viveu até sua morte em 1850. (FREGA, 2009, p. 43).

<sup>537</sup> Carlos Demasi (2005, p. 1038) afirma que o “perfil ilustrado” de Artigas é realizado para fazer distinção aos caudillos que Sarmiento tipificava como modelos de “barbárie” em luta contra a “civilização”. Por isso a recuperação da imagem de Artigas perpassava, além da representação heroica do personagem, o enfrentamento com a versão negativa elaborada até então. Juárez Fuão (2009, p. 44) recorda que dentro desse movimento de recuperação, ocorreu a polêmica entre Carlos María Ramirez e Dr. Francisco Berra, autor do manual escolar *El Bosquejo Histórico de la República Oriental do Uruguay* (1866), que durante três décadas foi o principal livro de ensino de história nacional, sendo posteriormente proibido pelo presidente Máximo Santos. Nesse livro a figura de Artigas possui espaço relevante, mas aparece carregada de defeitos, como personalismo, ambição, despotismo, etc. Nesse sentido, em seu *Juicio Crítico*, Ramirez contesta Berra fazendo uma leitura distinta das mesmas fontes analisadas pelo autor de *El Bosquejo*. Sem renunciar a uma perspectiva civilizatória, apresenta Artigas como um exemplo das ideias revolucionárias da independência, da república e do federalismo em oposição à direção portenha, “imperialista e unitária”.

<sup>538</sup> Essa representação discursiva teria começado no próprio período de atuação de Artigas, por meio de decretos como o de Gervasio Antonio Posadas (governador portenho), folhetos como o de Feliciano Sáinz de Cavia (1º oficial da Secretaria de Governo de Buenos Aires), memórias de viajantes e, na historiografia, autores como Bartolomé Mitre, Francisco Berra, Vicente Fidel López e Domingo Faustino Sarmiento.

[...] se ha enseñado bastante contra Artigas. Es el tercer “Bosquejo Histórico” que escribe, y como tengo los otros, alguna vez creo que no los escribe sino con el objeto de dar contra Artigas. Es adorador de los escritores y de los historiadores argentinos, y tu sabes que ninguno de ellos ha dicho bien de Artigas, para lo cual tienen harta razón. [...] Tiene el sr. Berra un esmero particular en buscar los lados malos de Artigas, y menosprecia los buenos que son mayoría. Yo tengo todo lo que se ha escrito sobre Artigas en pro y en contra; pero puedo asegurarte que esos Srs. detractores de Artigas, le destapan el culo á la botella.<sup>539</sup>

Sob essa perspectiva, podemos considerar que a história escrita é também produto de seu contexto e sujeita a mutações de uma época para outra. Os acontecimentos que culminaram com os processos de independência de Brasil e Uruguai foram vividos e interpretados pelos contemporâneos e retomados em vários contextos posteriores. Ao atuar como pintores-historiadores, Américo e Blanes buscaram, por meio de um processo investigativo, dar conta da gênese nacional. Para isso era fulcral levar em conta tanto as interpretações contemporâneas aos fatos quanto aquelas produzidas posteriormente. Os textos produzidos pelos artistas para acompanhar seus quadros apresentam algumas respostas encontradas pelos autores para questões importantes para os debates de sua época. Além disso, esses textos sugerem como os quadros devem ser interpretados.

### 3.4 Ler a História e o quadro

Sabemos que a construção da ideia de nação envolve um aspecto mítico. A transformação de fatos históricos em discurso ganha, sob essa perspectiva, um feição particular. O processo de independência na América Latina e, conseqüentemente, a conformação dos novos Estados nacionais “exigiram” a configuração de expressões da nacionalidade. Como já discutimos, a História no século XIX possuía a preocupação com a afirmação nacional, por isso a disciplina tratou de amalgamar essa dimensão mítica ao fato histórico. Aqui temos a aproximação entre os pintores de temas históricos e a história profissional.

Ler (conhecer) a história era fundamental para a criação da narrativa pictórica não só para os pintores, mas também para os espectadores. Isso porque “ler” o quadro implica

---

<sup>539</sup> Carta de Juan Manuel Blanes ao seu irmão Maurício. Florença, 20 de octubre de 1881. In: SALTERAIN Y HERRERA, Eduardo de. *Blanes. El hombre, su obra y su época*. Montevideo: Impresora Uruguaya, 1950, p. 225.

desvendar, discernir os signos do quadro para, enfim, entender sua significação. A compreensão da cena narrada está, nesse caso, intrinsecamente relacionada a certo conhecimento prévio do fato. Essa é uma das razões pelas quais os quadros eram acompanhados de textos explicativos. Sob esse aspecto, lembramos que essa preocupação não esteve restrita aos pintores históricos do século XIX. Retomamos o aporte de Louis Marin sobre o quadro o *Maná* de Poussin, o qual mencionamos no início deste capítulo, que indicou em sua carta a Chantelou a necessidade de se conhecer a história para interpretar o quadro. Segundo Marin (1995, p. 22), o ponto central da carta é a questão entre a leitura e a visão, o “texto lido” e o “quadro olhado”. Nesse sentido, a assertiva “Leia a história e o quadro” exprime um programa teórico e prático concernente à pintura que, ao se manter historicamente, também evidencia as ambiguidades dessa relação. Vejamos outro aspecto interessante dessa missiva apontado pelo autor:

[...] diremos que, se uma das funções dessa carta é dar prazer ao cliente antecipando o prazer da contemplação, outra é prevenir, instruir e até reger essa contemplação a fim de fazê-la chegar à verdade da pintura: valor passional de um lado, valor cognitivo do outro. Pois a carta de Poussin não fala só do envio do quadro, ela fala do próprio quadro.<sup>540</sup>

“Leia a história e o quadro, a fim de conhecer se cada coisa é apropriada ao tema”.<sup>541</sup> A carta de 1639 dá ao leitor indicações de como compreender melhor a imagem. O *Maná*, como sabemos, trata da história, contida no Antigo Testamento, na qual os israelitas recolhem o maná no deserto. A representação da história, contudo, deveria expressar racionalidade, daí indicar um sistema de papéis entre a estrutura narrativa profunda e as manifestações narrativas da superfície.<sup>542</sup>

Mais de duzentos anos separam a carta de Poussin e os escritos de Blanes e Américo sobre seus quadros e, evidentemente, o contexto das obras é bastante distinto. Contudo, o que queremos destacar é a relação entre o fato, ou melhor, o discurso produzido sobre determinado evento e a elaboração da narrativa imagética. Como já tivemos a oportunidade de comentar, a pintura de História está inserida em uma tradição e, ainda que permeada pelas transformações que questionavam seus fundamentos naquele contexto de meados do século XIX, deveria representar a história nacional. As pinturas

---

<sup>540</sup> MARIN, Louis. *Sublime Poussin*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000, p. 25.

<sup>541</sup> Trecho da carta de Poussin a Chatelou. *Ibid.*, p. 28.

<sup>542</sup> *Ibid.*, p. 31.

de Blanes e Pedro Américo visavam recriar, em termos pictóricos, a história da independência de seus países.

A ação pedagógica e a proposta política dos pintores através da representação da história nacional exigiam um acurado trabalho historiográfico. Isso porque o fato histórico poderia ser submetido à intenção do artista para dar sentido à sua demonstração. O lugar do artista, sob essa perspectiva, está situado entre a história, a imaginação e a interação com o público. Além disso, vale lembrar que tanto os artistas quando o público eram permeáveis às distintas interpretações históricas. Se o discurso histórico tinha a função de embasar e informar as imagens, cabe indagar, pensando na complementaridade entre imagem e palavra, as escolhas desses pintores a partir das fontes por eles consultadas.

### **3.4.1 Pintores historiadores: a criação da verdade**

Para a construção da narrativa visual sobre a independência do Brasil, Pedro Américo, baseado na visão oitocentista de veracidade histórica, buscou realizar, assim como fizera para os quadros sobre a guerra da Tríplice Aliança, uma investigação minuciosa. A cena representada deveria fazer referência, apesar de tratar de um único dia, ao processo de ruptura de Brasil e Portugal. No opúsculo do quadro,<sup>543</sup> Américo escolheu, ao descrever o fato, mostrar que a Independência tivera sua gênese com a vinda da família real para o Brasil.

A escolha de Américo está relacionada a determinada concepção da história, na qual, como aponta Manoel Salgado Guimarães (1988), há uma “Curiosa permanência a se observar ao longo da história brasileira essa tentativa de integrar o ‘velho’ e o ‘novo’, de forma a que as rupturas sejam evitadas”.<sup>544</sup> Sob tal enfoque, a perspectiva do artista sobre D. João parece reveladora:

Lisonjeado por um esplêndido acolhimento e ainda mais pelo relativo sossego de seu espírito, aquilatava o magnânimo príncipe a ingênita nobreza do povo que o hospeda, e ao qual ele vai outorgando a pouco e pouco privilégios e regalias, que transformam em metrópole da pátria nativa a vasta esperançosa colônia de seus avós.<sup>545</sup>

---

<sup>543</sup> AMÉRICO, Pedro. O Brado do Ipiranga ou a Proclamação da Independência do Brasil. Florença, 1888. In: OLIVEIRA, Cecília Helena de Salles; MATTOS, Claudia Valladão de (orgs.). *O Brado do ...* op. cit.

<sup>544</sup> GUIMARÃES, Manoel Salgado. Nação e Civilização nos Trópicos: o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e o projeto de uma história nacional. In: *Revista Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, n.º. 1, 1988.

<sup>545</sup> AMÉRICO, Pedro. O Brado do Ipiranga ou a Proclamação da Independência do Brasil. Florença, 1888. In: OLIVEIRA, Cecília Helena de Salles; MATTOS, Claudia Valladão de (orgs.). *Brado do...op. cit.*, p. 14.

Em sua análise, Pedro Américo visa demonstrar que a ideia da emancipação política foi “ação inevitável de uma corte que perpetuava a um tempo as crenças absolutistas e a exclusiva influência europeia, causas perenes do estiolamento nacional, e importuno obstáculo à expansão do gênio e do caráter original da nação infante”.<sup>546</sup> O pintor destaca que a ida de D. Pedro a São Paulo estava relacionada à necessidade de restabelecer a “ordem pública perturbada por movimentos sediciosos”.

A decisão foi tomada por D. Pedro, segundo as fontes consultadas (e escolhidas) pelo pintor, após a leitura de uma série de documentos constituída pelos quatro decretos das Cortes de Lisboa, uma carta de D. João VI, outra carta da princesa Leopoldina e o ofício de José Bonifácio, o que levou, enfim, à proclamação da independência.<sup>547</sup> Nesse sentido, infere-se que o artista partilhava de que havia um intento de “recolonização” do Brasil pelas Cortes de Lisboa, ideia bastante presente ainda hoje na historiografia brasileira.

Os historiadores Andréa Slemian e João Paulo Pimenta (2003, pp. 76-79)<sup>548</sup> lembram que essa perspectiva deve ser entendida sob dois aspectos principais. O primeiro leva em conta que essa visão surgiu de uma releitura feita no Brasil do que se passava nas Cortes, o segundo está relacionado à difusão dessa ideia como “arma política” daqueles que desejavam a ruptura ainda no final de 1821, momento em que a opção pela independência apresentava-se como algo incerto. Os autores também destacam que durante a maior parte de 1821, as Cortes de Lisboa já davam demonstrações de desconfiança em relação à regência de D. Pedro, vista como distante da monarquia constitucional. A propagação da “recolonização”, com o antagonismo entre as partes, era um elemento que acirrava as disputas políticas, uma vez que a nação portuguesa era uma comunidade política que abarcava os súditos do rei, onde estivessem. Nesse sentido, essa ideia subsidiava e justificava um projeto de independência do Brasil. Tal projeto já encontrava bastante aceitação, amostra disso é que em meados de 1822 eram contundentes as manifestações públicas de repúdio aos “portugueses” e defesa dos “brasileiros”.

---

<sup>546</sup> Ibid., p. 15.

<sup>547</sup> Ibid.

<sup>548</sup> SLEMIAN, Andréa; PIMENTA, João Paulo. *O “nascimento político” do Brasil: as origens do Estado e da nação (1808-1825)*. Rio de Janeiro: DP&, 2003.

De todos os modos, a perspectiva de Pedro Américo, ao dividir seu texto explicativo entre o fato e a pintura, trata de explicitar a história que embasaria suas escolhas imagéticas. O pintor nos remete ao contexto da Revolução Francesa, responsável pela instabilidade política que resultou na “conflagração dos elementos constitutivos do antigo sistema de estabilidade política, baseado no entorpecimento intelectual e moral dos povos”.<sup>549</sup> A conquista da liberdade e a “derrota do absolutismo foram assinaladas pela vinda de D. João, mas o ato definitivo de libertação seria de D. Pedro. O “Grito” é precedido pela entrega da documentação, em especial os quatro decretos das Cortes de Lisboa. A suposta tentativa de “recolonização” pelas Cortes é fundamental na construção dessa narrativa, pois precede o “momento glorioso” que atrela a ideia de “progresso universal” à autonomia nacional. A ruptura, nesse sentido, colocava-se como algo inevitável.

A declaração de Independência do Brasil, embora apresentada como momento fulcral da emancipação política, foi a cristalização de uma das possibilidades que despontaram naquele contexto, ganhando mais força após a revolução constitucionalista do Porto. Um bom exemplo da concretização dessa proposta de caráter mais radical é o Manifesto dirigido às populações do Brasil em 1º de agosto de 1822, oferecido por D. Pedro. Ponto fundamental para a consolidação desse projeto era o reconhecimento da Independência, como já mencionamos. Além disso, a nova condição do Brasil implicava a construção de um consenso e para isso era necessário administrar a principal dissidência: a Província Cisplatina. Essa questão também se colocaria para Blanes em termos históricos/artísticos.

É preciso ter em conta que 1822 produziu uma nova conjuntura na região. A independência do Brasil provocou uma divisão no interior das tropas de ocupação. Ana Frega (pp. 58-60) aponta que nesse contexto a *Sociedad de los Caballeros Orientales* (com forte vinculação a *Logia Lautaro* em Buenos Aires) reativou suas atividades em Montevideú. O objetivo era a independência do jugo brasileiro e para isso desenvolveram uma intensa linha editorial imprimindo panfletos e periódicos. A historiadora explica que os integrantes do movimento tentaram agregar as províncias do *Cuadrilatéro* e chefes militares orientais para iniciar um levantamento armado. O fracasso desse intento pode

---

<sup>549</sup> AMÉRICO, Pedro. O Brado do Ipiranga ou a Proclamação da Independência do Brasil. Florença, 1888. In: OLIVEIRA, Cecília Helena de Salles; MATTOS, Cláudia Valladão de (orgs). *O Brado do...* op. cit., p. 14.

ser explicado pela oposição do governo de Buenos Aires, a negativa de Fructuoso Rivera de liderar um levantamento e o acordo entre Lecor e Álvaro da Costa,<sup>550</sup> o qual permitiu que em março de 1824 as forças imperiais obtivessem o controle do território.

Como sabemos, a alternativa da independência, sob esses moldes, seria colocada com mais força em 1825. A luta pela independência foi reiniciada na Banda Oriental pela Cruzada Libertadora, comandada por um antigo chefe artiguista, Juan Antonio Lavalleja. Já mencionamos que na *Memoria sobre el cuadro del Juramento de los Treinta y Tres*, Blanes explica as razões para a escolha desse episódio para representar a independência do Uruguai. “*Debia, pues, buscar esa primera y memorable huella, y la encontré, señores, en los arenales de la Agraciada y no en un Arenal Grande que no es conocido por nadie en la costa del Uruguay*”.<sup>551</sup> O pintor já havia mencionado sua predileção por esse tema no documento destinado à *Comisión...*:

[...] Creo inútil demostrar a la ilustrada Comisión E.Administrativa la importancia moral de un cuadro serio, artístico, histórico y verosímil de uno de los mas brillantes episodios de nuestra nublada historia, y de la historia americana, los 33 patriotas.<sup>552</sup>

Posteriormente, já nas *Memórias sobre el cuadro...* o pintor reafirma sua intenção ao escolher o tema:

Cuando he dicho que el intento de un cuadro de historia nacional era en mí una inclinación, he querido decir que, tratando de encontrar lo que a mi propósito conviniera, (y este proposito era el cuadro de los Treinta y Tres), he tenido que ocuparme incesantemente en darme cuenta clara del asunto por los medios a mi alcance, hasta penetrar, si puedo decirlo así, en el espíritu que reinó en la escena real, cuya interpretación intentaba.<sup>553</sup>

O que essas citações revelam é que o episódio do dia 19 de abril ainda não estava cristalizado na narrativa nacional uruguaia. O “problema” de Blanes é bastante compreensível se consideramos que até mais ou menos a década de 1850 era relativamente difícil identificar uma clara diferenciação nos processos culturais platinos. Por isso, a guerra contra o Brasil, em 1825, despontava como um tema agregador, uma vez que permite uma leitura interpretativa de caráter independentista.

---

<sup>550</sup> Comandou as tropas portuguesas (Divisão dos Voluntários Reais) sediadas em Montevidéu nos combates pela independência do Brasil ocorridos na Cisplatina.

<sup>551</sup> BLANES, Juan Manuel. *Memoria sobre el cuadro...*, op. cit., p. 49.

<sup>552</sup> Id. Carta dirigida à Comisión Económico Administrativa del Departamento de la Capital, datada do dia 28 de fevereiro de 1866. Archivo Museo Blanes.

<sup>553</sup> Id. *Memoria sobre el cuadro...*, op. cit., p. 49.



Refletindo sobre a nomenclatura das ruas de Montevideú, Elisa Silva Cazet (1986)<sup>554</sup> destacou a complexidade desse processo e sua importância para a formação de uma consciência nacional. A autora recorda que com a constituição do Estado independente, a partir de 1835 começou a ser engendrado um movimento para que a nomenclatura das ruas fosse substituída. No dia 1º de dezembro de 1835, o periódico *El Moderador* assinalava que as ruas de Montevideú as quais deveriam recordar um “passado de glória” estavam dedicadas aos “santos”. Para o articulista, a melhor maneira de perpetuar a memória daqueles haviam sacrificado suas vidas pela independência do país, suas leis e a ordem constitucional era evocar os cenários das vitórias militares e também os nomes daqueles que delas haviam participado. Do levantamento armado iniciado 1811, somente os nomes lembrados foram a da *Batalla de las Piedras* (18 de maio de 1811) e da *Batalla del Cerrito* (31 de dezembro de 1812). Fato que ainda estava muito vivo na memória, compreensível, se considerada a distância temporal, era a cruzada contra o Império do Brasil, iniciada no dia 19 de abril de 1825. Por isso, em 1843, quando Andrés Lamas foi designado chefe Político e de Polícia, a demanda pela nomenclatura das ruas teve solução imediata. O projeto de Lamas expressava, segundo ele, uma “base completamente nacional”, a ideia era, portanto, homenagear as “glórias nacionais”, abarcando o processo de “evolução histórica”, desde a “tradição indígena” até a “*Jura de la Constitución*”. O plano incluía *los Treinta y Tres* e as vitórias obtidas contra o Império do Brasil.

Outro ponto que gostaríamos de destacar sobre a reflexão de Elisa Silva Cazet é a dinamicidade do processo no qual determinadas datas vão sendo lembradas e retomadas subvertendo a ordem cronológica. Retomando a perspectiva de Juan Zorrilla de San Martín: “Dos *Treinta y Tres* a Artigas; de Artigas à reconquista de Buenos Aires; Da reconquista ao significado de Montevideú como metrópole colonial”, a autora concorda que o sentimento pátrio foi constituído a partir da gesta dos *Caballeros Orientales*.

Sob essa inflexão, podemos inferir que a interpretação dos pintores sobre a independência deveria trazer, em termos pictóricos, a unidade necessária entre tempo e espaço e contar a história que tinha seu ápice na cena escolhida. A pintura, segundo as regras básicas de composição dos quadros históricos, deveria extrair seu caráter exemplar. Como comentamos no primeiro capítulo, Blanes e Pedro Américo executaram suas obras

---

<sup>554</sup> SILVA, Elisa Cazet. *Revista de la Biblioteca Nacional*, Montevideú, n. 24, 1986, pp. 80-86.

sob um contexto em que se questionava a prática da pintura acadêmica, pois no final do século XIX ganhava força uma concepção de que esse estilo de pintura deveria ter como objetivo o registro fiel do fato histórico. Evidentemente, os pintores não estavam alheios a esse debate, por isso, *O Grito do Ipiranga* e *El Juramento de los Treinta y Tres* ao mesmo tempo em que refletiam o desejo dos artistas de vincularem-se à tradição da pintura histórica no que diz respeito às regras de composição e idealização da história, também tratariam de apresentar uma versão narrativa que era produto de uma investigação histórica. É no confronto dessas concepções que os pintores orientam a leitura de suas obras.

### 3.4.2 A pintura como concretização de uma ideia

É impossível explicar com precisão todos os elementos de um quadro e recontar todo o processo, pois sabemos que a reconstrução do passado é sempre problemática e, no caso dos quadros, lidamos com um objeto que foi produzido de modo intencional para fixar-se no tempo, portanto não é um resultado indireto da ação dos sujeitos históricos. Sob essa perspectiva, Baxandall (2006) enfatiza que:

Por ora, limito-me a afirmar o seguinte: o pintor ou autor de um artefato histórico qualquer se defronta com um problema cuja solução concreta e acabada é o objeto que ele nos apresenta. A fim de compreendê-lo, tentamos reconstruir ao mesmo tempo o problema específico que o autor queria resolver e as circunstâncias específicas que o levaram a produzir o objeto tal como é. Mas a reconstrução não refaz a experiência interna do autor; ela será sempre uma simplificação limitada ao que é contextualizável, mesmo que opere uma estreita relação com o quadro em si, o que nos proporciona, entre outras coisas, modos de perceber e de sentir. Nossa atividade será sempre relacional – tratamos das relações entre um problema e a solução com o contexto que os cerca, da relação entre nossa interpretação e a descrição de um quadro, da relação entre uma descrição e um quadro.<sup>555</sup>

A referência a Baxandall faz-se necessária porque nos ajuda a compreender algumas questões colocadas para Blanes e Pedro Américo no processo de composição das pinturas. Como já comentamos anteriormente, conhecer a história narrada era pressuposto fundamental e por isso os textos que acompanhavam os quadros justificam e/ou contam a história escolhida, mas também estabelecem a relação entre o “fato” e a pintura em si. Esses escritos, embora voltados explicitamente para guiar a interpretação do público, são

---

<sup>555</sup> BAXANDALL, Michael. *Padrões de intenção: a explicação histórica dos quadros*. São Paulo: Companhia das letras, 2006, p. 48.

também reflexões dos autores no sentido de explicar o porquê de determinada escolha individual para cumprir sua tarefa.

Até aqui buscamos demonstrar que a trajetória dos quadros remonta a um longo debate sobre a dimensão simbólica da história nacional, sendo perpassada por conflitos internos e externos. Nesse sentido, é preciso desvelar como os artistas transformaram as fontes em imagem, ou seja, como estetizaram a história.

Interessante notar no caso de Blanes, por exemplo, como se deu o desenvolvimento da ideia para o quadro. Vejamos a carta enviada a Andrés Lamas datada do dia 29 de agosto de 1865:

A propósito dos cuadros de historia y con motivos de mejores que el Gobierno hace aqui, en la casa de Gobierno, (el Fuerte) el sr. D. Juan Ramón Gómez ( ministro de hacienda del gobierno de Flores) tuvo la feliz ocurrencia de hablarme sobre la oportunidad de hacer el cuadro del desembarco de los 33 patriotas.<sup>556</sup> Esta idea, que para usted no es nueva por cierto, halagó, no ya mis deseos de sacudir la mezquindad y las penas de mi vida material, pero sí el deseo de mostrarme en cuanto me considero capaz como pintor de historia [...]. Hize un boceto que se me pidió, y me prestá a hacerlo sin conocimiento del lugar del desembarco, para mostrar la composición solamente; dí escritas las condiciones que debe reunir un cuadro histórico conscienciosamente tratado [...]. Esperé por una resolución, y yendo hace cuatro días en su busca, el sr. Gómez en cuya sola voluntad no está sin duda el resolver, me contestó vacilando y sin repugnarle la cosa de lo que he deducido que el cuadro se haría si el señor Gómez tuviese compañeros entusiastas como Vd., para acariciar una idea que en mi opinión no carece de objeto moral.<sup>557</sup>

Pela carta de Blanes podemos fazer algumas constatações. A primeira é que a ideia de um “juramento” ainda não estava nos planos do artista, afinal a história relatada tratava o fato como “desembarque”. Tanto é assim que em sua *Memória del cuadro...*, o artista explica:

Habia rechazado siempre la escena del desembarco no solo por los inconvenientes de la hora histórica (noche) sino porque me forzaba á pantonimas y recursos que podría comprometer la dignidade de la representación y su legibilidade. ¿Puedo decirlo? No habria llegado más que á alguna imágen que tanto pareceria de héroes generosos, como de gentes con intención dudosa, pues no era posible abundar la disposición con accesorios de licencia o fantasía artística.<sup>558</sup>

---

<sup>556</sup> Grifo nosso.

<sup>557</sup> Carta de Juan Manuel Blanes a Andrés Lamas. AGN, Montevideú. Archivo Andrés Lamas. Pasta 14. Citada também em: SALTERAIN Y HERRERA, Eduardo de. *Blanes: el hombre, su obra y la época*. Montevideo: Impressora Uruguaya, 1950, p. 157.

<sup>558</sup> *Memoria sobre el cuadro...*, op. cit., p.41

Ao transformar o desembarque em “Juramento”, Blanes reivindica o “*principio artístico universalmente recebido, que hay verosimilitudes preferibles á muchas verdades y me parece innecesario insistir sobre él*”.<sup>559</sup> Ou seja, tal como apresentamos no primeiro capítulo, arte e história devem estar relacionadas para alcançar a unidade da ação com os valores morais almejados, assim, a verdade representada deveria ser também bela. Na carta a Lamas, acima citada, o pintor demonstra, mais uma vez, que a busca por temas representativos da história nacional uruguaia era um debate que ainda estava em aberto. Essa questão também é explicitada na *Memoria sobre el cuadro...* Vejamos o que afirma o pintor:

Habia siempre pensado en un juramento, pero esta idea me habia sido combatida muchas veces por los que no creen que haya tenido lugar esse acto em Gardizábal.<sup>560</sup> Esta lucha se hacia cada vez más incómoda, y sólo cesó cuando una voz amiga fortificó mis opiniones, con argumentos idénticos á los que me llevaban á reconorcele más nobleza al juramento que á la proclama.<sup>561</sup>

O pintor faz referência ao discurso feito por Lavalleja na manhã do desembarque, dirigido aos “*Argentinos Orientales*”, fazendo diversas referências a “orientales” e compatriotas. O que é evidenciado pelo manifesto é que a chamada Cruzada Libertadora ainda não era um episódio da história nacional. Isso porque os *Treinta y Tres* lutavam contra a dominação brasileira, estando em consonância com os interesses do governo de Buenos Aires naquele momento.

De todos os modos, é certo que Blanes não foi o primeiro a representar pictoricamente a empresa dos 33 orientais. Eduardo de Salterain y Herrera (1950, pp. 158-159) elenca pelo menos três representações do desembarque: a de Luis Sacarelo, de Paysandú, que seria filho do barqueiro que fez o traslado dos *Caballeros orientales* à praia da Agraciada; algum aluno do artista Juan M. Besnes Irigoyen, pois se trata de uma figura calígrafa decorativa da *Acta de donación de dos fragmentos de la bandera de los Treinta y Tres Orientales* e o quadro de Josefa Palácios, de 1854.

A tela de Palacios, apesar de menos conhecida, não passou despercebida ao longo dos anos. Em uma polêmica sobre a atribuição da autoria dessa obra, o então diretor do Museu Histórico Nacional, Pivel Devoto, em 1952, rebateu na imprensa a afirmação de José María Fernández Saldaña de que o quadro do desembarque era do francês Chanelet

---

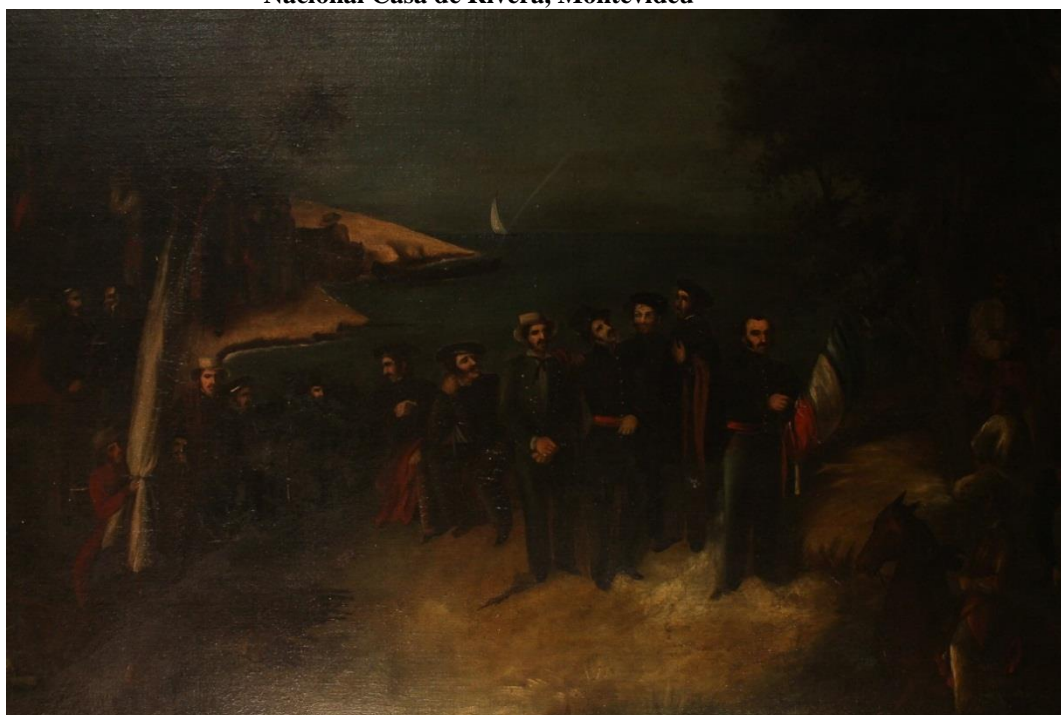
<sup>559</sup> Ibid.

<sup>560</sup> Atual Arroyo Gutiérrez.

<sup>561</sup> Ibid.

de Valpret.<sup>562</sup> Não é nosso objetivo retomar toda a discussão, mas é importante notar que Josefa já era uma artista conhecida, como aponta Pivel Devoto ao citar uma publicação do jornal *El Comercio del Plata*. No dia 3 de dezembro de 1849, o periódico trouxe uma nota que tecia comentários elogiosos sobre a pintora. Além disso, recorda que por conta de alguns comentários sobre a tela de Blanes, em 1893, o diretor do Museu, Juan de Mesa, publicou um artigo no jornal *El Siglo*, do dia 12 de abril do mesmo ano, no qual afirmava que no Museu Nacional encontrava-se depositado o quadro de autoria de Josefa Palacios intitulado naquele momento como *El juramento de los 33 patriotas en el Arenal Grande el 19 de abril de 1825*. Atualmente o quadro encontra-se no Museo Histórico Nacional Casa de Rivera, com o título *Desembarco de los 33 orientales*.<sup>563</sup> Como podemos observar, para além de questões de estilo, a obra trata o feito de forma distinta. A perspectiva de Palacios eterniza a chegada na *Playa de la Agraciada*, sem a dramaticidade na cena daqueles que seriam posteriormente consagrados heróis nacionais.

**Figura 9 – Josefa Palacios. *El desembarco de los 33 orientales*. Óleo sobre tela. Museo Histórico Nacional Casa de Rivera, Montevideú**



**Fonte: Foto de Iasha Salerno e Iago Barbosa**

Ainda que não tenha mencionado a obra de Palacios em seus escritos, é bastante provável que Blanes tenha tido acesso à pintura. A opção pelo Juramento, como vimos,

---

<sup>562</sup> Tela de localização desconhecida.

<sup>563</sup> Informações contidas na pasta intitulada: *Cuadro al óleo que representa el desembarco de los “33”. Obra de Doña Josefa Palacios. Procede del ex Museo Nacional. Referencia de Inventario I-125. Carpeta 822, Museo Histórico Nacional, Montevideú.*

contemplava as necessidades exigidas pelo contexto: transformar um determinado fato em entusiasmo patriótico. Nesse sentido, se colocamos as telas de Palácios e Blanes como parte de uma mesma narrativa podemos estabelecer uma linha cronológica entre as duas pinturas, o desembarque e, posteriormente, o juramento. Este último atendia os requisitos da história nacional, pois representava a apoteose heroica, o momento sublime.

**Figura 10 – Juan Manuel Blanes. *El Juramento de los Treinta y Tres Orientales*. 1875-1878. Óleo sobre tela, 311 x 564 cm. Museo Nacional de Bellas Artes Juan Manuel Blanes, Montevideu**



**Fonte: Disponível em: <http://blanes.montevideo.gub.uy/evento/presentacion-de-juramento-de-los-treinta-y-tres-orientales>. Acesso em: 04 maio 2018**

No caso de Pedro Américo, a ideia da composição do quadro esteve atrelada à construção do Monumento. Nesse sentido, o quadro possuía uma dupla função: representar o momento fulcral da independência do Brasil e ornar o salão de honra do Palácio do Ipiranga, cuja construção, como já afirmamos, embora idealizada na década de 1820, foi retomada com força total em 1882. Há que se mencionar, contudo, que ao contrário do que é comumente propalado e o contrato pode sugerir, a obra não foi produto de uma encomenda. Evidentemente, as boas relações que mantinha com a família imperial ajudaram o pintor a, mais uma vez, propor um tema da história nacional.

O contrato, assinado em 14 de janeiro de 1886, entre Pedro Américo e a Comissão de Obras do Monumento, presidida pelo Barão de Ramalho, estabelecia as condições de entrega do quadro. Vejamos:

Obriga-se o Dr. Pedro Américo de Figueiredo e Mello lente da Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro a pintar um quadro histórico comemorativo da proclamação da Independência pelo Príncipe D. Pedro depois Imperador do Brasil [...] debaixo das seguintes condições: Primeiro – obriga-se o contratante Dr. Pedro Américo a pintar o referido quadro [...] com as seguintes dimensões – oito metros e quarenta centímetros (8m40) de largura e quatro metros e noventa centímetros (4m90) de altura. Segundo- obriga-se mais a oferecer todo o material necessário para a execução do quadro [...] no prazo de tres anos a contar da presente data, caso não possa ser no dia em que fôr inaugurado o edifício. Terceiro – Por todo esse trabalho como indenização receberá elle contratante a referida comissão trinta contos de réis (30:000\$000) sendo seis contos para os trabalhos preparatórios e estudos, vinte e quatro contos depois de collocado o quadro no lugar designado. Quarto. – Se por qualquer eventualidade não concluir-se o edifício ou sua conclusão demorar-se alem do prazo contratado, receberá elle contractante o pagamento final de vinte e quatro contos de réis desde que o quadro esteja prompto e em condições de ser colocado.<sup>564</sup>

Assinado o contrato,<sup>565</sup> o artista segue para Florença para realizar a obra. Ao refletirmos sobre a feitura do quadro como uma atividade relacional, é preciso então considerar os procedimentos que o pintor teria para representar um fato com maior distância temporal, situação diversa das obras concernentes à guerra da Tríplice Aliança contra o Paraguai.

Embora de forma distinta, aqui cabe lembrar que um interessante paralelo entre Blanes e Américo é que o caso do pintor uruguaio também estaria vinculado a um projeto de exposição. Quando propõe a realização da pintura, em 1866, para a *Comisión...*, o artista faz o seguinte comentário:

Llamaré la atención de la Comisión sobre para el estado deficiente y casi ridículo de nuestro llamado Museo Nacional em cuanto pintura [...] Los pueblos más cultos han sentido la necesidad de alimentar sus recuerdos históricos por medio del arte monumental, que cual pan de cada día, dé sustento al porqué de su orgullo nacional [...].<sup>566</sup>

No referido documento Blanes enfatiza sua preocupação com a existência de um lugar apropriado para a exposição de um quadro de grandes dimensões. Peluffo (2001, p.

---

<sup>564</sup> ROSEMBERG, Liana Ruth Bergstein. *Pedro Américo e o olhar...* op. cit., pp. 60-61. Contrato manuscrito dos descendentes de Pedro Américo e transcrito pela autora do Acervo da documentação da família em Florença.

<sup>565</sup> É importante ressaltar que o contrato só foi firmado após vários trâmites e diligências entre Pedro Américo, a comissão do Monumento e o governo. O pintor escreveu uma carta confidencial ao Barão Homem de Melo solicitando sua intervenção junto ao Conde de Itú e ao engenheiro Bezzi, que mesmo com a aprovação dos outros membros, mostravam-se reticentes à pintura do painel. *Ibid.*, p. 58.

<sup>566</sup> BLANES, Juan Manuel. Carta dirigida à Comisión Económico Administrativa del Departamento de la Capital, datada do dia 28 de fevereiro de 1866. Archivo Museo Blanes.

41) enfatiza que o cruzamento discursivo entre a obra e o âmbito social no que concerne à exibição coloca em evidência as tensões existentes entre o espaço público e o privado para uma pintura de alcance coletivo como a que pretendia o artista. Além disso, mostrava a incapacidade do museu em âmbito institucional para resolver essa questão. Sua reorganização teria que esperar até o dia 25 de setembro de 1888, quando foi criada uma comissão para esse fim, integrada pelo artista.

Assim como ocorreu com Blanes no caso do *Juramento de los Treinta y Tres Orientales*, Pedro Américo também não foi o primeiro a representar a proclamação da independência. A representação mais importante e mais conhecida foi realizada por François René Moreaux, em 1844. A tela do artista francês dá à cena da independência um caráter com menos pompa. D. Pedro, cercado por populares, acena com seu chapéu. A guarda aparece espalhada, mesclada aos civis num clima de intensa alegria.

**Figura 11 – François-René Moreaux. *Proclamação da Independência*. 1844. Óleo sobre tela, 244 x 383 cm**



**Fonte: Museu Imperial de Petrópolis**

Pedro Américo fez algumas considerações sobre o quadro de Moreaux. Rosenberg (2002, p. 61) aponta que, em seus manuscritos, o pintor brasileiro analisou o uniforme do príncipe e os cavaleiros de farda com poncho, “nenhum ao lado do príncipe, que tem, na mão esquerda, as cartas e na outra, o chapéu erguido”. Também chama a sua atenção as casas à direita do observador com “bananeiras tão altas que parecem coqueiros”. A ausência da colina e do riacho e também a figura à direita do quadro no que diz respeito à ausência de desenho, de colorido e de “verdade histórica”, classifica



como proibida à pintura histórica. Além disso, critica a guarda de honra. Seu julgamento sobre a tela é enfático: “É um quadro totalmente frouxo. Ha nelle mais povo a pe; velhos; mulheres e crianças do que comitiva do príncipe”.<sup>567</sup> Além da tela de Moreaux, a proclamação da independência é conhecida também em uma litografia anônima da década de 1860 e de uma xilogravura de H. Harzal, conforme esboço de Pedro Américo (não localizado), provavelmente de 1870.

**Figura 12 – Litografia anônima *grito do Ipiranga*, c. 1840. Litografia impressa na França, 10,1 x 12,5cm**



Fonte: Disponível em <http://bloguilheu.blogspot.com/2009/09/imagens-da-independencia.html>

**Figura 13 – HARZAL. *O grito do Ipiranga*, c. 1870. Xilogravura, 20,7 x 24cm**



Fonte: Disponível em <http://bloguilheu.blogspot.com/2009/09/imagens-da-independencia.html>

<sup>567</sup> Pedro Américo apud ROSEMBERG, Liana Ruth Bergstein, op. cit, pp. 56-57. Manuscrito do pintor. Documento encontrado e cedido pela família do artista em Florença.

A qualidade intencional da obra está relacionada com a sua finalidade e seria a tela de Pedro Américo, afinal, a cristalizar uma versão da Proclamação da Independência.

### 3.4.3 Compendo a narrativa visual

Se consideramos que pintar um quadro tende a ser um processo de contínuo desenvolvimento abarcando, inclusive, revisões e correções, podemos, por meio dos vestígios deixados pelos pintores, reconstruir parte do processo. Nesse sentido, é possível analisar a intenção que sustenta o quadro.

Como vimos, Pedro Américo, seguindo os procedimentos da pintura histórica, recorreu a diversas fontes para executar sua empresa. Dentre essa documentação, destacam-se o fragmento de carta do Comandante da guarda de honra, o Coronel Antônio Pereira Gama Lobo, que indicava a hora na qual D. Pedro recebeu a correspondência da Corte e a descrição dos fatos que se seguiram; as cartas do Capitão-mor Manoel Marcondes de Andrade, 2º comandante interino da guarda de honra; o testemunho fornecido pelo Barão de Pindamonhangaba, presente ao fato, ao Dr. Paulo Antônio do Vale, corrigindo erros a respeito dos nomes posteriormente publicados; e o manuscrito da lista das pessoas que estavam presentes, com o nome completo, posto, origem e moradia. Essa documentação foi emprestada ao pintor pelo Conselheiro Desembargador Dr. Olegário Herculano Aquino e Castro, em janeiro de 1886.

Outro documento considerado pelo pintor foi o folheto *Legenda do Ypiranga* de Paulo Antônio do Valle, de 1853, e também os daguerreótipos e pessoas com algum tipo de conexão ou laço de parentesco ou que fossem possíveis testemunhas do fato. Foram também considerados a obra de Jean Baptiste Debret, *Voyage pittoresque et historique au Brésil*, o Decreto de 1º de dezembro de 1822, que instituiu a Guarda de Honra do Imperador, e um artigo de Ephemerides portuguesas do século XIX, retirado do *Diário de Notícias de Lisboa* do dia 23 de agosto de 1880. Esse artigo trata das mudanças nas cores nacionais portuguesas de escarlate e azul escuro para azul e branca, em 1821, e novamente para escarlate e azul, em 1823, e novamente para azul e branca em 1830.<sup>568</sup>

---

<sup>568</sup> ROSEMBERG, Liana Ruth Bergstein. *Pedro Américo e o olhar...* op. cit., pp. 59-60.

Em seu opúsculo, o artista relata ainda alguns procedimentos fundamentais de investigação para garantir ao leitor (do texto e do quadro, evidentemente) a fiabilidade do tema apresentado.

Minucioso até o escrúpulo, fui duas vezes a São Paulo, depois de compulsar na Biblioteca Nacional, no Instituto Histórico e nas coleções particulares [...] visitei a gloriosa colina do Ipiranga em companhia do Sr. Barão de Ramalho, presidente da Comissão do Monumento [...] já em diversas cidades da província de São Paulo, já no Rio de Janeiro, podiam ilustrar-me, colhi muitas notícias difíceis de haver de outro modo, e até consegui obter fardas, capacetes e outro objetos [...]. Com licença de distintas famílias copiei retratos de alguns companheiros de D. Pedro, anotando as minhas cópias com diversas observações de pessoas que intimamente conheceram os retratados.<sup>569</sup>

O texto segue apontando outros procedimentos para a aquisição de informações, indicando também algumas dificuldades. Com relação aos retratos, por exemplo, Américo destaca a dificuldade de manter as semelhanças, dado o transcurso do tempo. De todos os modos, salienta que essas questões, na composição dos quadros históricos, não devem comprometer a ação geral. Além disso, é possível constatar pela consulta ao referido decreto de 1º de dezembro a preocupação com o aspecto militar da obra. Por isso, o pintor procurava adequar as informações recebidas ao que esteticamente favoreceria a cena. Assim, a guarda de honra, bem como a figura do Príncipe, representada com farda azul, calça da mesma cor, chapéu armado, botas e espada, fardeta de polícia, eram algo que na opinião do pintor seria “demasiado modesto e mesmo mesquinho (o traje) para ser apresentado em um quadro de grande caráter. Dessa forma, seria permitido ao pintor *vestil-a* como aconselha o estudo de costumes e da indole *daquella epoca cerimoniosa e brilhante*”.<sup>570</sup> O pintor finaliza seu texto da seguinte maneira:

Finalmente, comparando as tradições, as crônicas, as passagens, os ditos e presunções individuais, os testemunhos artísticos e as diferentes opiniões acerca do sucesso “que fez estremecerem de júbilo as margens do Ipiranga”, consegui compor a fraca obra que submeto ao benévolo juízo das pessoas ilustradas do meu país; certo de que, se não acertei, ao menos esforcei-me por ser sincero reproduzidor das faces essenciais do

---

<sup>569</sup> AMÉRICO, Pedro. O Brado do Ipiranga ou a Proclamação da Independência do Brasil. Florença, 1888. In: OLIVEIRA, Cecília Helena de Salles; MATTOS, Claudia Valladão de (orgs.). *O Brado do...* op. cit., pp. 22-23.

<sup>570</sup> AMÉRICO, Pedro. O Brado do Ypiranga ou 7 de setembro de 1822: algumas palavras acerca do fato histórico e do quadro que o comemora. Manuscrito. Arquivo da família, Florença apud ROSEMBERG, Liana Ruth Bergstein., op. cit., p. 63. Citado também em: O Brado do Ipiranga ou a Proclamação da Independência do Brasil, Florença, 1888 por Pedro Américo. In: OLIVEIRA, Cecília Helena de Salles; MATTOS, Claudia Valladão de (orgs.). *O Brado do...*, op. cit., p. 20.

fato, sem esquecer totalmente as difíceis e severas lições da ciência do belo.<sup>571</sup>

O que Américo enfatiza, afinal, é o seu compromisso com certo projeto político/artístico defendido por ele desde a década de 1860. O Brasil de Pedro Américo deveria ser “civilizado e culto”, tendo como referência a Europa. O artista, “espécie de historiador”, como ele mesmo afirma nos parágrafos iniciais do opúsculo do quadro da Proclamação da Independência, reproduz a verdade, mas deixa claro que nem sempre a realidade irá merecer “a atenção da história e a consagração do belo”. Ou seja, o fato histórico narrado e/ou pintado é produto de escolha.

O texto de Blanes, apresentado à *Sociedad Ciencias y Artes*, não traz uma distinção entre o fato e a pintura, como fez Pedro Américo. O processo investigativo do pintor uruguaio fica mais em evidência nas correspondências e notas da imprensa da época. Um exemplo dessa questão é o discurso de D. Domingo Ordoñana<sup>572</sup> no dia da inauguração da exposição do quadro no ateliê de Blanes, publicado no jornal *A Tribuna*, do dia 02 de janeiro de 1878:

En la tarde del 18 de Abril de 1875, tres hombres acaban de tomar tierra en Casa Blanca (Estancia de Ordoñana), preguntando por nosotros el que parecía el Gefe de la expedición. Aquellos hombres eran señores Blanes, padre e hijo (Juan Luis), y el boticário Sr. Arechavaleta (José de Arechavaleta, naturalista). Dejando el señor Arechavaleta herborizar; seguimos con el señor Blanes que nos demandaba le indicásemos el punto en que desembarcaron los Treinta y Tres [...] A la aurora del día siguiente 19 de Abril, señalabamos al Sr. Blanes, el punto objetivo de su espedición, y aquel punto escondido en el río Uruguay, es el que á nuestra vista en ese lienzo; en el cual se destacan con sorprendente fidelidad treinta y tres figuras originales todas, porque todas están individualizadas en los treinta y tres heroes que dieron libertad á esta República heroica [...].<sup>573</sup>

A constituição de *El Juramento de los Treinta y Tres Orientales* como símbolo nacional deveria ser reafirmada discursivamente após a sua exposição. Por isso, a importância das crônicas nos jornais e aportes da intelectualidade uruguaia. Francisco A. Berra publicou no jornal *El Siglo* uma extensa análise sobre o quadro, datada de 9 de

---

<sup>571</sup> Ibid., p. 27.

<sup>572</sup> D. Domingo Ordoñana, segundo Eduardo de Salterain y Herrera (1950, p. 165), idealizou e custeou o levantamento do monumento comemorativo a Los 33 Orientales na Playa Agraciada. “Por iniciativa y expensas de Dn. Domingo Ordoñana se levanto esta pirámide em 1862 y la regaló a la Nación el 19 de abril de 1864.”

<sup>573</sup> *La Tribuna*, 02 jan. 1878. Archivo de la Biblioteca Nacional de Uruguay. Ver también SALTERAIN Y HERRERA, Eduardo de. *Blanes: el hombre, su obra y la época*. Impresora Uruguaya, 1950, pp. 164-165.

janeiro de 1878. O historiador, após enumerar e descrever minuciosamente cada um dos personagens da cena, os efeitos de luz e, finalmente, o tema da obra, constatou:

El pintor ha elegido para acción de su cuadro el juramento, hecho entrar en la escena como actores, á todos los personajes que se hallaban agrupados en el momento histórico. Ya estos hechos revelan el pensamiento principal y el dogma artístico del señor Blanes. El juramento hecho que se ve y que se oye, acto por su naturaleza concreto, no tiene para la idealidad las facilidades de la intención de la independencia. Ésta es abstracta, noble. Grandiosa, y sobre todo esto, inmensa, porque admite todas las diversificaciones del sentimiento y todas las preferencias de que es capaz la idealista fantasía. Es, por otra parte, el móvil universal del episodio histórico, su causa, su alma y su fuerza [...]. El artista uruguayo, sin embargo, no lo toma en lo que tiene de esencia y de ideal; busca una manifestación real, históricamente verdadera, y si bien si detiene em la más elocuente y noble, porque es grande y abnegada, se apodera de un episodio, de un accidente que traba el vuelo de su imaginación, pero que tiene las condiciones necesarias para conmover sin mentir, respetando la primera virtud del pintor histórico: la verdad.<sup>574</sup>

A “manifestação real e historicamente verdadeira” mencionada por Berra reafirma o comprometimento do pintor de história com a verdade. Os feitos da Cruzada Libertadora de 1825 não passaram pelo mesmo processo de discussão a que foi submetida a figura de José Gervasio Artigas. O episódio foi narrado pela primeira vez, com destino aos estudantes uruguaios, no já mencionado *Bosquejo Histórico*, do historiador Francisco Berra em 1866. Antes disso, contudo, as homenagens propostas pelo Parlamento em distintos momentos, as investidas para localizar geograficamente o lugar exato do desembarque, a publicação de listas com os nomes dos integrantes, ainda no final da década de 1820, foram dando à Cruzada um caráter de maior notoriedade.

Blanes tenta estabelecer uma unidade geral com o artifício de um horizonte levemente curvado cujo centro coincide com o centro da cena. Juan Antonio Lavalleja e Manuel Oribe, iluminados, são os protagonistas, contudo a proposta interpretativa do pintor busca enfatizar o aspecto coletivo da ação.

---

<sup>574</sup> SALTERAIN Y HERRERA, Eduardo de. *Blanes:...*, op. cit., pp. 162-163.

Figura 14 – Juan Manuel Blanes. *El Juramento de los Treinta y Tres Orientales*. Destaque. Perspectiva assinalada também por Gabriel Peluffo (2011)



Fonte: arquivo pessoal

O artista uruguaio explicita tal perspectiva na *Memoria sobre el cuadro...*:

Para que el movimiento fuese compatible con la dignidad política de los héroes, se hizo necesario moderar el movimiento de los círculos y asambleas, á que naturalmente debió tender el real de la escena interpretada. Si no se presenta del mejor gusto el desarreglado vestir de algunas figuras, es porque creo que los actos de coraje y patriotismo individuales, no siempre pueden decorarse previamente, y porque se concibe que los treinta y tres hermanos de causa, peligros y gloria, representando gradaciones políticas y sociales que no obstaron á la fraternidad, pudieron conservar su dignidad y su decencia á través del martírio de que derivó su arrojo.<sup>575</sup>

O caráter nacional almejado por Blanes apareceria na “estrutura física” e no “temperamento conhecido de alguns personagens” para tornar a pintura compreensível a todos. Isso porque a pintura, como expressão artística, precisaria “conhecer”, “escolher” e “representar”.<sup>576</sup> Sob essa inflexão, a tela deveria encerrar o ritual de admiração, sintetizar os “sentimentos coletivos”, resumindo a luta dos “fundadores da pátria”. A viabilidade do Estado uruguaio independente, bastante questionada, era contemplada no quadro histórico de caráter nacional. Retomando a ideia do “mito das origens”, não é difícil imaginar o sucesso da empresa de Blanes na construção de uma referência unificada da nação. Justificado historicamente por meio do romantismo, o projeto político

<sup>575</sup> BLANES, Juan Manuel. *Memoria sobre el cuadro...*, op. cit., pp. 45-46.

<sup>576</sup> *Ibid.*, p.47.

de uma nação uruguaia, mesmo distante de qualquer unanimidade, tentava naquele contexto superar os enfrentamentos civis sob uma perspectiva moralizante.

A ação dos *Treinta y Tres* tinha a força narrativa para alavancar uma identidade oriental diferenciada. Basta lembrar que a “questão Cisplatina”, como já afirmamos, foi ponto fulcral para a formação não só do Uruguai, mas também do estado brasileiro. Ainda que não almejassem a independência e sim a anexação da Banda Oriental às Províncias Unidas do Rio da Prata, o evento possuía a força narrativa para ser mais um componente para contemplar a ideia da predestinação do Uruguai como Estado nacional. Ao estetizar sujeitos históricos da chamada Cruzada Libertadora, os nomes identificados pela historiografia do período como heróis da emancipação vão tomando forma em diversas pinturas em uma engenhosa relação em que a história era preenchida com as necessidades (experiências) do presente e uma consciência histórica utópica para a configuração do panteão nacional.

A coletividade dos heróis do quadro de Blanes é contraposta pela individualidade do herói do quadro de Américo. Ao criticar o quadro de Moreaux, como vimos, o artista brasileiro deixa transparecer, por meio da crítica à falta da Guarda de Honra e do “excesso” de civis, que a figura de D. Pedro e a construção do fato não exprimiam a magnitude do evento. Quando descreve os acontecimentos ocorridos no dia 7 de setembro, Américo dá ênfase especial à presença e atuação da Guarda e sua relação com o Príncipe Regente.

Rosemberg (2002, p. 70) lembra que, ao chamar a atenção para a Guarda de Honra, Américo ressalta a sua importância para a constituição política de um governo. Tanto é assim, que ainda hoje existe o 1º Regimento da Cavalaria da Guarda, os chamados “Dragões da Independência”, tropa de elite do Exército, que atende exclusivamente à Presidência da República, participando das solenidades. A figura do carroceiro conduzindo seus bois, a do viajante, mais atrás, montado em seu cavalo, a do outro carroceiro ainda na mesma linha, bem como a casa e a vegetação são elementos de composição do quadro, fazendo o contraponto que dirige o olhar para a comitiva do Príncipe.

De todos os modos, ainda que existam outros personagens no quadro, eles aparecem como espectadores da cena. A composição se fecha em forma circular, mas a inclinação do terreno estabelece o contraste entre o até então Príncipe Regente e os outros

personagens do quadro. Para todos os efeitos, o heroísmo de D. Pedro é uma ação individual.

**Figura 15 – Pedro Américo. *Proclamação da Independência*. Destaque**



Fonte: arquivo pessoal

Tanto Blanes quanto Pedro Américo escolheram representar o momento sublime de fundação da nação. *El Juramento de los Treinta y Tres Orientales* e a *Proclamação da Independência* concretizaram a unidade do espaço do teatro aristotélico, a gestualidade e o heroísmo do ato, e a unidade de tempo na representação do momento apoteótico do episódio: a independência.

Para atender as exigências estéticas do gênero da pintura histórica, os pintores, como já tivemos a oportunidade de comentar, estabeleciam intenso diálogo internacional. Havia um repertório de modelos aos quais os artistas poderiam (e deveriam) referenciar. A questão do plágio, explicitada no segundo capítulo, foi uma interpretação de parte da crítica brasileira. Os paralelos históricos e artísticos eram, portanto, recursos que, ao serem utilizados, não retiravam a originalidade de uma obra.

Na *Memoria sobre el cuadro...* Blanes (1878, p. 16) afirma que a transmissão da arte entre os povos sempre é acompanhada por certo menosprezo pelos estilos e doutrinas anteriores, ainda que a elas se devam as primeiras noções artísticas. Mais adiante o artista afirma:

El pintor David, cuyo gran mérito artístico nadie nega, dió la espalda á las vitorias de la Francia y recorrió a la alegoría. El clasicismo le llamó



tres mil años atrás en busca de una imagen conjetural y presentó su famoso cuadro Leonidas en las Termópilas.<sup>577</sup>

Ainda que o próprio Blanes tenha recorrido a alegorias para representações pátrias e que a opção de Jacques-Louis David por temas da Antiguidade estivesse em consonância com a perspectiva moral e artística daquele contexto, o que o pintor uruguaio procura enfatizar é que a história nacional exigia, visando a clara compreensão por parte dos espectadores, a representação de temas mais realistas. Nesse ponto, Blanes é bastante enfático:

Pienso que no es haciendo representaciones de los tiempos griegos como hemos de alcanzar la perfección de aquellos artistas, pues no haremos mas que parodias embusteras y ridículas, que no dejan en el espíritu ninguna impresión duradera ni útil. [...] Por lo demás ¿qué significa Napoleon I vestido á la romana Antigua? ¿No es mas verdade Garibaldi, italiano, con su poncho platense? Y ¿quien reconoceria á Bolivar, ni á San Matin vestidos como Aquiles? ¿esto no valdria un Ciceron con chiripá?<sup>578</sup>

Ao longo de todo o texto em que relata suas memórias, o artista uruguaio procura mostrar-se consciente da importância da tradição pictórica e do conhecimento histórico. A grande questão, portanto, era justificar e explicar como representar um tema nacional sem descuidar dos preceitos acadêmicos, tão caros à ideia de civilização defendidas à época. Por isso, o pintor ainda cita outros fatos para defender sua opção pelo desembarque como momento do “nascimento” do Uruguai:

[..] porque si eligiendo sujetos en pintura, mi propósito es nacional, entiendo cumplir mi deber estando dentro de lo razonable. Porque me impresione el fin trágico de Solís, no he de hacer de esa escena una imagen nacional, pues no haría justicia á la nación civilizada, haciéndola solidaria de la fiereza de los antiguos salvajes. De la misma manera, y por las mismas razones, no debo hacer una representación Rómulo fundando Roma para recordar á los uruguayos la fundación de Montevideo por Don Bruno de Zabala.<sup>579</sup>

De qualquer maneira, é inegável a referência de Blanes a David, uma vez que, como destaca Walter Friedlaender (2001, p. 34), artistas, críticos e público valoraram muito positivamente a pintura porque nela “pela primeira vez, o sentimento sublime e patriótico alcançara uma concentração formal que satisfazia às exigências da teoria do classicismo”. Blanes busca a mesma impressão, mas pautada num evento histórico fundacional uruguaio. Além do quadro de David, o quadro de Johann Heirich Füssli, *Os*

---

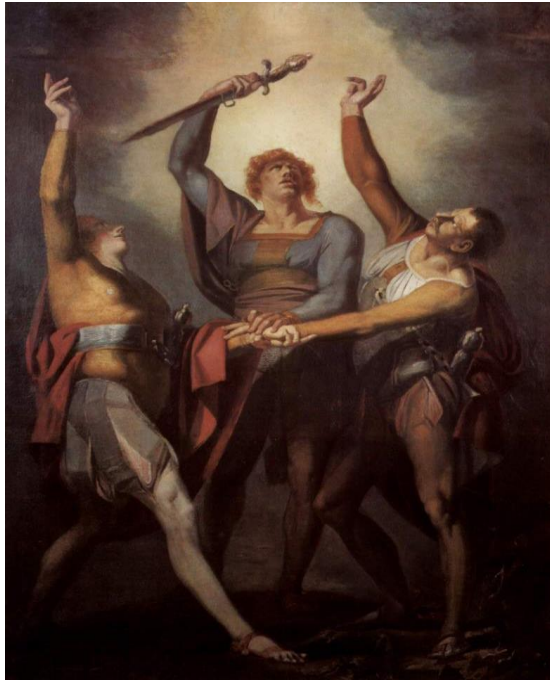
<sup>577</sup> BLANES, Juan Manuel Blanes. *Memoria sobre el cuadro...*, op. cit., p. 30.

<sup>578</sup> Ibid., pp. 34-35.

<sup>579</sup> Ibid., p. 10.

*três confederados fazem o juramento sobre o Rutli*, de 1780, também retratou um juramento como um dos mitos fundadores da Suíça. Nesse sentido, pode-se inferir que o ato de jurar é algo solene na vida política, voltar atrás significa traição. Daí sua força retórica.

**Figura 16** –Johann Heirich Füssli. *Os três confederados fazem o juramento sobre o Rutli*. 1780. Óleo sobre tela 267 x178 cm, Rathaus, Viena



Fonte: Disponível em: <http://warburg.chaa-unicamp.com.br/obras/view/1461>. Acesso em: 13 jun. 2017

**Figura 17** – Jacques-Louis David. *O Juramento dos Horácios*. 1784. Óleo sobre tela, 329,8 cm × 424,8 cm. Musée du Louvre, Paris



Fonte: Disponível em: <http://warburg.chaa-unicamp.com.br/obras/view/13839>. Acesso em: 5 mar. 2016

Figura 18 – Detalhes de *El Juramento de los Treinta y Tres Orientales* e *Juramento dos Horácios*



Fonte: In: PELUFFO, Gabriel. Una imagen de la independencia..., op. cit. Acceso em: 20 out. 2014

A historiadora Elisa Pérez Bucheli (2018, p. 47) resalta também a relação do *Juramento de Blanes* com a obra *O Juramento do Jogo de Pela* (1791), de David. Para a autora a imagem de Blanes e a do pintor francês carregam a semelhança de tratar um momento fundacional marcado por um juramento coletivo:

Ambos cuadros representan la acción patriótica en composiciones de forma semicircular, se identifica un tratamiento análogo en algunas posiciones corporales en el acto de jurar, se presenta una figura central que mira al público (en el caso de la obra de David ubicada al medio de la imagen, mientras que en la de Blanes Lavalleja se ubica descentrado hacia la derecha del espectador), la presencia de algunos sombreros en alto que acompañan ambos juramentos y la posibilidad de subdividir ambos cuadros en tres franjas horizontales — en lo alto el techo o el cielo (según corresponda), en el medio los hombres, en lo bajo el piso, pies y sombras —.<sup>580</sup>

<sup>580</sup> PÉREZ, Elisa Bucheli. Más allá de la imagen, contextos, ideologías y proyectos sociales. In: *La restauración del Juramento de los 33 Orientales*. Museo Blanes/MEC, Montevideo, 2018.

**Figura 19 – Jacques-Louis David. *O Juramento no Jogo de Pela*. 1791**



**Fonte: Disponível em: <http://warburg.chaa-unicamp.com.br/artistas/view/468>. Acesso em: 01 out. 2018**

Como aponta Gabriel Peluffo,<sup>581</sup> a temática histórica reivindicava a função política das Belas Artes. Em um dos seus artigos publicados em 1875, intitulado *La Pintura hoy por Allá*, Blanes destacou que: “*Pocos han sacado el partido que debían de las ideas liberales, aplicándolas a grandes asuntos y no a futilidades y frivolidades*”. A preocupação de Blanes, como já comentamos, o levou, ainda na década de 1860, a oferecer seus serviços para executar pinturas de temas históricos. A linguagem acadêmica, apesar de importante, foi manejada pelo artista uruguaio sem extrema ortodoxia, mas garantindo seu valor instrumental didático. A ideia de fidelidade ao real, ponto de maior identificação entre Blanes e a pintura histórica, foi traduzida por meio do interesse pela reconstrução exata dos detalhes e situações, daí a reivindicação do status científico de sua arte. Assim, o apego às fontes documentais interligava-se à composição criativa do fato para sua melhor compreensão.

A narrativa brasileira no que diz respeito à independência, como discutimos, já tinha uma versão mais consolidada sobre o 7 de setembro, e a construção do edifício em homenagem ao evento foi resultado desse processo. O olhar pedagógico e a propaganda política se fazem sentir na tela de Pedro Américo. A perspectiva empreendida pelo pintor esteve relacionada à ideia de progresso tanto no que diz respeito à sua visão europeizada

---

<sup>581</sup> PELUFFO, Gabriel. Una imagen de la independencia..., op. cit., pp 19-21.

do “destino histórico” do Brasil quanto no aperfeiçoamento artístico que permitia por meio do diálogo com outros artistas construir suas próprias soluções estéticas. Nesse sentido a relação de *O Grito do Ipiranga* com a tela de Ernest Meissonier, 1807, *Friedland*, de 1875, é bastante pertinente.

**Figura 20 – Ernest Meissonier. 1807, *Friedland*. 1875. Óleo sobre tela, 135,9 x 242,6 cm. The Metropolitan Museum of Art, Nova York**



Fonte: Disponível em:

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Friedland,\\_1807\\_\(1875\)\\_Ernest\\_Meissonier.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Friedland,_1807_(1875)_Ernest_Meissonier.jpg). Acesso em: 08 ago. 2018

**Figura 21 – Pedro Américo. *Proclamação da Independência*. 1887-1888. Óleo sobre tela, 7760 x 415 cm. Museu Paulista, São Paulo**



Fonte: Disponível em: <http://warburg.chaa-unicamp.com.br/obras/view/9796>. Acesso em: 04 mar. 2018

São evidentes as semelhanças entre as duas imagens e, descartando a questão do plágio, podemos entender melhor como o artista trabalhava suas referências de modo a

exprimir a partir delas cenas da história nacional. Retomando um discurso proferido pelo pintor em 1888 sobre o plágio fica bastante clara a sua compreensão sobre o tema:

Com effeito a historia dos melhores fructos de qualquer litteratura ou de qualquer escola artística nos ensina, que o producto mais constante do espirito humano, longe de ser o invento, no sentido absoluto desta palavra, é, ao contrário, o aperfeiçoamento do assumpto, a transformação mais ou menos profunda da ideia ou da forma inicial, a qual de simples, que era em sua origem, tornou-se ornada, elegante, rica, magestosa, revestindo sucessivamente as exterioridades mais diversas e mais consentaneas ao gosto das épocas que atravessou, até se achar completamente esgotada.<sup>582</sup>

Como sabemos a tela de Meissonier retrata uma batalha na qual o exército napoleônico saiu vitorioso. Nela, observamos o imperador francês cercado por sua tropa. Parece-nos pertinente a avaliação de Marcos Vinícius de Paula (2016, p. 12) de que se a tela de Américo e a de Meissonier fossem colocadas lado a lado, seria perceptível que o pintor brasileiro “sobrepunha o espetáculo visual do modelo francês por meio de uma escala quase três vezes maior”. O Grito do Ipiranga precisava ser grande o suficiente para captar o interesse do público, por isso precisava ser algo realmente impactante, inclusive para a imprensa.<sup>583</sup>

No quadro, a alusão de D. Pedro a Napoleão salta aos olhos. Tema tratado de forma consistente pela historiografia, o que importa assinalar para os objetivos do presente trabalho é que tal associação já havia sido realizada por Debret. Iara Lis Carvalho Souza (1998, 283-93) enfatiza que Debret fixou a imagem da Coroação de D. Pedro conferindo ao presente a importância de fatos do passado, trabalho por excelência dos pintores históricos. Pedro seria equivalente a Napoleão e os feitos, memoráveis. Ele também convergiu na elaboração da cerimônia a ser realizada, ainda que não com a mesma força e definição com que David havia pintado a consagração de Napoleão. Interessante notar ainda que o artista francês se afasta do rito católico, enfocando o juramento dos homens da câmara e procuradores dos estados, ou seja, dos súditos do imperador, já coroado e entronado.<sup>584</sup>

---

<sup>582</sup> AMÉRICO, Pedro. Discurso sobre o Plágio proferido a 25 de junho de 1880 em Lyão perante a associação dos dramaturgos. In: *Discursos*. Florença: Stampa, 1888, pp. 93-94.

<sup>583</sup> PAULA, Marcos Vinicius de. A pintura histórica degenerada: fundamentos da intercronicidade crítica da obra de arte. In: *Concinnitas* (Instituto de Artes – UERJ), ano 17, volume 01, número 28, setembro de 2016. Disponível em: <http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/concinnitas/issue/view/1244/showToc> . Acesso em: 20 jul. 2018.

<sup>584</sup> SOUZA, Iara Lis Carvalho. *Pátria coroada: o Brasil como corpo político autônomo - 1780-1831*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1999.

Figura 22 – Jean-Baptiste Debret. *Coroação de D. Pedro I*. 1828. Óleo sobre tela, 340 x 640cm. Brasília, Ministério das Relações Exteriores, Itamaraty



Fonte: Disponível em: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jean-Baptiste\\_Debret\\_-\\_Coroa%C3%A7%C3%A3o\\_de\\_D.\\_Pedro\\_I,\\_1828.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jean-Baptiste_Debret_-_Coroa%C3%A7%C3%A3o_de_D._Pedro_I,_1828.jpg). Acesso em: 02 mar. 2015

Figura 23 – DAVID, Jacque-Louis. *Consagração do imperador Napoleão I e coroação da imperatriz Josefina*. 1805-1807. Óleo sobre tela, 629 x 979 cm. Musée du Louvre, Paris



Fonte: Disponível em: <http://warburg.chaa-unicamp.com.br/obras/view/13848>. Acesso em: 02 jun. 2018

Cumprindo as exigências estéticas, das tradições e o diálogo com a história, Pedro Américo, assim como Debret, atuou na esteira de David, ainda que, como já mencionamos, buscasse imprimir aos seus quadros o “tom” nacionalista brasileiro. Sua proclamação da independência é indubitavelmente militarizada e favorável a São Paulo. Assim o pintor brasileiro narra a consagração da independência e de sua célebre frase:

Apenas os leu, como que concentrou-se D. Pedro num desses pensamentos cuja impetuosa evolução mal cabe no curto lapso de tempo que medeia entre dois instantes quase consecutivos da mesma impressão moral. Depois olhou para seus companheiros de viagem, e disse comovido: “Tantos sacrifícios pelo Brasil... e entretanto não cessam de cavar a nossa ruína!” Então expande a fisionomia, acende o brilho nos olhos, e, como se houvera descoberto o talismã da futura grandeza da sua pátria adotiva, puxa a espada e grita resolutamente: “Independência ou Morte!”<sup>585</sup>

Sob essa inflexão, podemos afirmar que a consagração do 7 de setembro corresponde a uma visão positiva do herói na obra de Pedro Américo, ao contrário das reflexões que suas telas sobre a guerra do Paraguai e, posteriormente, de Tiradentes, suscitaram. Ao colocar a espada em riste, isola o imperador que, ainda que contasse com o apoio da Guarda, é o grande protagonista. Aqui retornamos ao ponto em que comparamos as concepções de heroísmo para o processo de independência. No caso de Blanes, trata-se de uma atuação coletiva, no de Américo, uma ação individual. As interpretações e representações de eventos relacionados podem desvelar novas opções interpretativas das histórias brasileira e uruguaia e trataremos dessa questão logo adiante.

### 3.5 Integrando histórias

Se partirmos da premissa de que o processo de independência se desenvolveu em dois espaços, o português e o brasileiro, é preciso considerar também as nuances do mesmo nas diversas províncias do Brasil, em especial, a Cisplatina. No caso uruguaio, apesar da força da construção pautada na alteridade brasileira, a relação com as Províncias Unidas do Rio da Prata, em especial Buenos Aires, também deve ser considerada.

A Província Cisplatina, integrada formalmente ao Reino Unido de Portugal e Algarves em congresso realizado em Montevidéu no dia 18 de julho de 1821, como vimos, se tornaria, com a independência do Brasil, mais um elemento intensificador dos conflitos na região. Frega (2016, p. 57)<sup>586</sup> recorda que distintas vozes se levantaram contra o Congresso e suas resoluções. Dentre vários argumentos, questionava-se a legitimidade das decisões alegando, por exemplo, que os deputados não haviam sido eleitos livremente

---

<sup>585</sup> AMÉRICO, Pedro. *O Brado do Ipiranga ou a Proclamação da Independência do Brasil*, Florença, 1888. In: OLIVEIRA, Cecília Helena de Salles; MATTOS, Cláudia Valladão de (orgs.). *O Brado do ...*, op. cit., p. 17.

<sup>586</sup> FREGA, Ana. La vida Política. In: *América Latina en la Historia Contemporánea*. Uruguay. Revolución, independencia y construcción del Estado. Tomo I – 1808-1880. Director: Gerardo Caetano; Coordinadora: Ana Frega. Montevideo: Fundación Mapfre, Editora Planeta, 2016.



pelos povos da Província Oriental e que as sessões foram realizadas sob a pressão das tropas de ocupação.

Pensando nas relações de poder e na aproximação entre a arte e o poder político que se delineava e, por conseguinte, na importância da produção e perpetuação da memória nacional, podemos questionar a ausência de representações<sup>587</sup> sobre a Guerra da Cisplatina. Como foi possível constatar pelos jornais da época, esse conflito refletia intensa disputa entre os vários projetos políticos.

De qualquer maneira, no caso brasileiro, é preciso lembrar, primeiramente, que na década de 1820 o campo artístico no Brasil era relativamente incipiente, onde os artistas disputavam espaço junto ao poder político. Como tivemos a oportunidade de comentar no primeiro capítulo, Debret foi um dos membros fundadores da chamada “Missão francesa” e uma das figuras mais importantes na construção da imagem do Brasil pautada no neoclassicismo. Também foi o principal ilustrador da família real brasileira entre 1817 e 1831.

A necessidade de representações suntuosas, de caráter forçosamente ético, contrastava com a situação política e social de um Império, primeiro português e depois brasileiro, que buscava consolidar-se. É pertinente lembrar ainda que as primeiras exposições datam de 1829 e 1830 e deram origem à Exposição geral de Belas Artes, instituída em 1840. Além disso, foram do artista francês as representações pictóricas conhecidas no Brasil sobre os conflitos com a Banda Oriental.

Ao analisar a vida de Debret no Brasil, Eliane Dias (2017, p. 80) destaca que em 1816 ele revelava, por meio de uma aquarela que retratava seu ateliê no Rio de Janeiro, enviada a seu irmão em Paris, seu sucesso profissional na Corte. Para a autora, o retrato inacabado no centro da tela relaciona-se às possíveis encomendas que o artista parece ter recebido já em maio de 1816, quando presencia o envio das tropas portuguesas para Montevidéu, realizando pequenas aquarelas.<sup>588</sup>

---

<sup>587</sup> A pintura de Blanes sobre o tema, *La Batalla de Sarandí*, ocorrida em 12 de outubro de 1825, foi realizada anos depois. Essa temática aparece em vários momentos de sua carreira, mas somente na década de 1880 é que o projeto ganharia força e o processo investigativo para a feitura da tela ficaria evidenciado. O quadro de grandes dimensões (800 x 400 cm), porém, não seria finalizado. Atualmente a obra se encontra na reserva técnica do Museo Histórico Nacional – Casa de Lavalleja, em Montevidéu.

<sup>588</sup> DIAS, Eliane. “Mon Atelier de Catumbi” e “Debret em seu Ateliê”: interpretações e invenções acerca da vida do artista do Brasil. In: *Oitocentos*. Tomo IV. O Ateliê do artista. Edição/ Arthur Valle, Camila Dazzi, Isabel Sansón Portella, Rosângela de Jesus Silva (organizadores). Rio de Janeiro: CEFET/RJ, 2017.

**Figura 24 – Debret. *Meu ateliê do Catumbi no Rio de Janeiro*. 1816. Aquarela sobre papel, 7,9 x 10,9 cm. Rio de Janeiro, Museu Castro Maya / IPHAN**



**Fonte: Disponível em:**

**[http://www.dezenovevinte.net/arte%20decorativa/ad\\_portalaiba.htm#\\_edn23](http://www.dezenovevinte.net/arte%20decorativa/ad_portalaiba.htm#_edn23).**

**Acesso em: 06 jul. 2018**

Em carta destinada ao seu amigo La Fontaine, em Paris, datada de dezembro de 1816, o artista faz referência ao evento ocorrido na Praia Grande: “Aqui a cena escurece e o sol ilumina esse dia fatal no qual tive a honra de fazer esboços diante da natureza da família real durante uma revisão que foi feita em Praia Grande [...]”.<sup>589</sup>

Como sabemos, o exército lusitano comandado por Carlos Frederico Lecor invadiu a Província Oriental e existem distintas versões historiográficas para explicar essa intervenção militar. O critério das “fronteiras naturais” foi amplamente difundido como principal justificativa no discurso lusitano pró-invasão. Não temos como objetivo o aprofundamento dessa questão, mas é interessante ressaltar que essas intervenções (a primeira havia sido em 1811) reverberavam o emaranhado de articulações políticas regionais. Ao registrar eventos da segunda intervenção portuguesa, Debret evidenciava o processo que desencadearia a anexação, em 1821, e a guerra, iniciada em 1825. Nesse sentido, a questão oriental se colocava, cada vez mais, como problema de grande importância. Após a independência do Brasil, essa questão estaria vinculada à consolidação do Estado brasileiro.

---

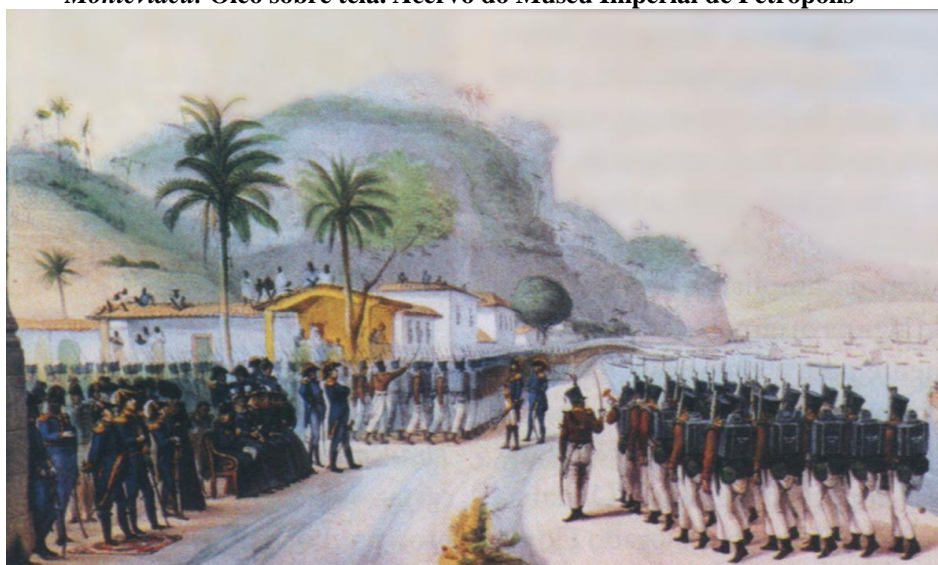
<sup>589</sup> JOUVE, Claudine Lebrun. *Nicolas-Antoine Taunay*. 1755-1830. Paris: Arthena, 2003, p. 400 apud Dias, Eliane, op. cit., p. 80. Tradução nossa. No original: “*Ici la scène se rembrunit le soleil éclaire ce jour funeste où j’eu l’honneur de faire des croquis d’après nature de la famille Royale pendant une revue qui se fit à Praya Grande [...]*”.

**Figura 25 – DEBRET. *Revista das tropas destinadas a Montevideú, na Praia Grande*. c. 1816. Óleo sobre cartão colado sobre tela, 41,6 x 62,9cm. Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo**



**Fonte: Disponível em: <http://warburg.chaa-unicamp.com.br/obras/view/1506>. Acesso em: 04 fev. 2017**

**Figura 26 – DEBRET. *Embarque na Praia Grande das tropas destinadas ao sítio de Montevideú*. Óleo sobre tela. Acervo do Museu Imperial de Petrópolis**



**Fonte: Disponível em: [http://www.tjrj.jus.br/c/document\\_library/get\\_file?uuid=edbb2930-0adc-4c63-806a-4aa2d384ddb&groupId=10136](http://www.tjrj.jus.br/c/document_library/get_file?uuid=edbb2930-0adc-4c63-806a-4aa2d384ddb&groupId=10136). Acesso em: 02 abr. 2018. Esta imagem está presente no livro de Debret, *Voyage Pittoresque et historique au Brésil*, Tomo III, prancha 23**

Além das obras de Debret (que na realidade tratam da segunda intervenção portuguesa), não localizamos outras representações pictóricas do conflito com a Banda Oriental. Parece-nos pertinente explicar a ausência de representações da Guerra da Cisplatina por duas razões principais. A primeira delas deve-se ao desenvolvimento do campo artístico que naquele contexto voltava-se mais para o “pitoresco” como uma categoria estética de definição imprecisa que aos poucos agregava à paisagem costumes

e tipos populares, e para a representação da família real que paulatinamente possibilitaria a afirmação dos aspectos nacionais. A segunda está relacionada com os custos da guerra para o tesouro imperial e o conseqüente desgaste da figura de D. Pedro I. Assim, crescia a oposição ao imperador, o que acabava por revelar também a fragilidade política do regime. Nesse sentido, não é difícil imaginar que uma guerra tratada como uma empresa inútil não fosse tema interessante para atender os fins didáticos almejados pela pintura histórica, o que explicaria o “silêncio” imagético dessa pugna no Brasil.

Por sua vez, no caso do Uruguai, é preciso ter em conta que o dia 19 de abril de 1825 na verdade reiniciou o processo de luta pela independência da Banda Oriental. Ana Frega (2016, p. 60) aponta que em agosto de 1825 pela primeira vez foi reunida uma *Sala de Representantes de la Provincia*. No dia 25 de agosto daquele ano foram aprovadas duas leis fundamentais: a independência do Reino Unido de Portugal, do Império do Brasil e “qualquer outro del universo”, e a união às *Provincias Unidas del Río de la Plata*. Os argumentos favoráveis a essa união afirmavam a necessidade de pertencer a uma unidade política maior que fosse capaz de garantir a ordem. Além disso, a existência de um passado em comum possuía também força argumentativa, haja vista que para aqueles favoráveis à união havia “*vínculos más sagrados que el mundo conoce*” e a vontade dos povos “*desde el primer período de nuestra regeneración política*.”<sup>590</sup> Isto é, não havia a intenção de uma independência total. Nesse contexto, as representações gráficas/pictóricas, como já mencionamos, ficaram mais a cargo dos visitantes estrangeiros e, a partir da Guerra Grande (1838-1851), as demandas por esse tipo de representação se tornariam mais intensas.

A guerra iniciada em dezembro de 1825, como afirma, João Paulo Pimenta (2006, pp. 247-248) foi um processo oneroso e desgastante para todos os envolvidos. Tanto para o Brasil quanto para a República Argentina a guerra foi considerada prioritária, uma vez que representava a possibilidade de concretização de seus projetos de centralização. Nesse sentido, o autor destaca que “nem a república nem o império venceram a guerra”, haja vista que a consolidação dos Estados e a incorporação da Banda Oriental foram

---

<sup>590</sup> O Congresso das Províncias Unidas aceitou a incorporação e o Império Brasileiro declarou guerra, sendo solicitada a mediação da Grã-Bretanha. Desde Montevideu os chamados “abrasileirados” fomentavam a desconfiança para com os novos aliados. O *Semanario Mercantil de Montevideo*, de 2 de setembro de 1826, em sessão intitulada “El verdadero patriota oriental” denunciava “*Los Pueblos alucinados [que] en desorden del carácter oriental se sometieron al yugo de los Porteños*”. (FREGA, 2016, p. 60).

expectativas derrotadas. O acordo de paz assinado em 27 de agosto de 1828 ocorreu em momento de forte convulsão social interna para ambos.

Do lado brasileiro, a guerra era reivindicada como uma causa nacional, isto é, como tarefa fundamental para garantir a integridade do Império em um projeto político de unidade. Murillo Dias Winter (2018, pp. 291-292) traz uma importante reflexão ao pontuar que o desejo exposto por parte dos periódicos por uma independência parcial não diminui a força de uma identidade oriental, uma vez que o apelo a essa identidade e as referências ao território Oriental também se fizeram presentes na assinatura de um acordo de paz entre as partes beligerantes que permitiu a criação da República Oriental do Uruguai.

Evidentemente, os tempos de Blanes e Américo eram outros. Os pintores trataram de interpretar as narrativas disponíveis de modo a estabelecer a relação entre passado, presente e futuro, transitando entre o visível e o invisível na construção do discurso histórico. Tratava-se, portanto, da viabilização de um relato coeso que transcendesse o conturbado processo de independência.

### **3.5.1 Entre o passado e o presente: algumas considerações**

Ao nos indagarmos sobre os significados das imagens em meio a sua proliferação no mundo contemporâneo é inevitável a constatação da dificuldade em alcançar, com exatidão, suas múltiplas acepções. Sob tal perspectiva, pode-se inferir que o saber sobre a imagem é produto da nossa experiência, pois uma imagem também nos interpela.

Ao analisar *El Juramento de los Treinta y Tres Orientales*, Gabriel Peluffo (2011) questiona quais são os serviços que essa imagem prestou ao poder político e às imagens da autoconsciência nacional no século XX. Para o historiador, existem dois momentos principais: o primeiro entre as décadas de 1930/40 e, em seguida, na década 1970, quando houve o que caracteriza como uma “reiteração compulsiva”. O segundo momento diz respeito ao que o autor coloca como “ruinificação ativa”, como uma imagem disponível para significados descartáveis em um contexto em que a retórica sobre a “nação” e a “independência” começava a ser considerada algo ultrapassado.

A exposição inaugurada em 18 de julho de 1941, no Teatro Solís, representa um momento em que a tela de Blanes voltava a prestar serviço ao Estado:

Después de más de casi sesenta años de confinamiento, la imagen de *El Juramento* retornaba flanqueada por la figura de Artigas y por la alegoría de *El Altar de la Patria*. Esa trilogía recomponía el discurso del génesis, aunque ahora los 33 Orientales asumían el status de hijos predilectos que tenían de un lado al pater consagrado como héroe máximo, y del otro a la patria investida con los atributos alegóricos del Estado nacional.<sup>591</sup>

Essa exposição pode ser compreendida, portanto, pelo viés da necessidade de fortalecimento do discurso nacionalista na esfera pública no governo de Alfredo Baldomir. O carácter espetacular da referida exposição atualizava, por meio de um discurso oficialista, a obra de Blanes de acordo com as necessidades daquele presente. A apresentação de *El Juramento de los Treinta y Tres Orientales* dava depois de quase setenta anos de “confinamiento”, ao lado da figura de Artigas e da alegoria *El Altar de la Patria*, como mostra Peluffo (2011) para recompor a ideia de gênese, consagrada pelo “herói máximo” (Artigas) e pelos atributos alegóricos do Estado nacional.

**Figura 27 – Exposición Juan Manuel Blanes, Teatro Solís**



**Fonte: Reprodução PELUFFO, Gabriel, op. cit, 2011.**

O ano de 1975, *año de la orientalidad*, marcou a utilização de uma “parafernália patriótica” durante a Ditadura Civil-Militar uruguaia, que visava suprimir a diversidade da organização objetivando o controle de qualquer manifestação pública contrária ao regime. Cosse e Markarian (1996, pp. 18-19)<sup>592</sup> afirmam que os festejos de 1975 podem ser compreendidos não somente no contexto ditatorial, mas como a manifestação mais longa da construção da narrativa nacional. A “operação sesquicentenário” questiona as

<sup>591</sup> PELUFFO, Gabriel. Una imagen de la independencia..., op. cit. Acesso em: 20 out. 2014.

<sup>592</sup> COSSE, Isabela; MARKARIAN, Vania. 1975: año de la orientalidad. Montevideo: Trilce, 1996.

modalidades de comemoração da independência no passado, uma vez que a extensão dessas comemorações para todo o ano não contava com precedentes. As autoras ressaltam que o poder Executivo estabelecia um projeto no qual os festejos não estariam restritos à declaração da independência, mas incluiriam todos os acontecimentos de 1825 considerados importantes para o processo.<sup>593</sup>

Nesse contexto, a oficialização da lista de nomes dos trinta e três orientais pode ser considerada uma representação importante das modalidades autoritárias utilizadas para a construção da galeria de heróis. A resolução sancionada pelo Poder Executivo a pedido da *Comisión Nacional de Homenaje al Sesquicentenario de los Hechos Históricos de 1825* (CNHS), em fevereiro de 1975, foi fundamentada em informe da referida Comissão, no qual os nomes deveriam ser os mesmos adotados em 1876 pela Comissão encarregada do monumento em comemoração à independência, inaugurado em Florida em 1879, e pelo pintor Juan Manuel Blanes, além de figurar em documentos com as assinaturas de Lavalleja e Oribe. De todos os modos, o que é importante ressaltar é que toda essa argumentação deveria estar apoiada nos juízos históricos considerados inquestionáveis para um governo que reivindicava o militarismo latorrista como sustentação identitária. Assim, a leitura do *El Juramento de los Treinta y Tres Orientales*, de Blanes, era convertido em “verdade histórica”. A representação pictórica do quadro era equiparada à análise documental na constituição do discurso oficial.<sup>594</sup>

Percorrendo um caminho semelhante no século XX, a tela de Pedro Américo sobre a independência também seria colocada novamente a serviço do poder político institucionalizado. Como sabemos, o Palácio do Ipiranga foi inaugurado no dia 7 de setembro de 1895, marcando a reificação do “fato”.

Na década de 1920, como aponta Oliveira (1999, p. 64), já era constatada a “repercussão popular” da pintura de Américo por Afonso de Escagnolle Taunay, diretor do Museu Paulista desde 1917. Tal perspectiva foi explicitada quando da escolha da proposta escultórica de Ettore Ximenes para comemorar o centenário da Independência. Taunay justificou seu voto argumentando, dentre outras razões, que a referida proposta transportava para a escultura a idealização do quadro de Pedro Américo e acrescentou

---

<sup>593</sup> A princípio as datas aprovadas pelo Conselho de Estado seriam: 19 de abril, o desembarque na praia da Agraciada; 25 de agosto, a declaração da independência; 24 de setembro, *Batalla del Rincón*; 12 de outubro, *Batalla de Sarandí*.

<sup>594</sup> COSSE, Isabela; MARKARIAN, Vania. 1975:..., op. cit., pp. 39-40.

que “Popular como é – e merece sê-lo – a grande e bela tela de nosso ilustre artista, não haverá brasileiro que deixe de reconhecer no monumento, que o projeto de Ximenes idealiza, uma representação da cena majestosa de 7 de setembro para nos nossos corações.”.<sup>595</sup>

Sob essa perspectiva, infere-se que o quadro de Américo encerra a possibilidade de proporcionar o reconhecimento imediato do fato histórico. Assim, a tela paulatinamente ganhava status não somente de ícone da arte brasileira, mas como a representação do próprio fato, de verdade histórica, como também ocorreu com o quadro de Blanes.

**Figura 28 – Monumento à Independência de Ettore Ximenes**



**Fonte: Foto de Sylvia Masini**

No contexto da Ditadura Civil-Militar brasileira, sobremaneira a partir da década de 1970, devido ao sesquicentenário da Independência do Brasil, a figura de D. Pedro I foi reelaborada enfatizando seu aspecto militar com o objetivo de justificar historicamente a contemporaneidade do regime autoritário.

Ferreira e Silva (2014)<sup>596</sup> destacam que na configuração do panteão nacional durante a ditadura houve o investimento maciço dos militares na construção e seleção de

---

<sup>595</sup> Documento parcialmente manuscrito e datilografado, com correções de Afonso E. Taunay, datado de 27 de março de 1920, denominado “Justificativa do Voto”, Fundo Museu Paulista apud *O Brado do Ipiranga ou a Proclamação da Independência do Brasil*, Florença, 1888 por Pedro Américo. In: OLIVEIRA, Cecília Helena de Salles; MATTOS, Claudia Valladão de (orgs.). *O Brado do...*, op. cit., p. 64.

<sup>596</sup> FERREIRA, Cristina e SILVA, Evander Ruthieri Saturdo da. O retorno do imortal: D. Pedro I mitificado pelos militares nas representações imagéticas das Revistas *O Cruzeiro* e *Manchete* no Sesquicentenário da



heróis com o intuito de constituir uma memória oficial e institucionalizada, “capaz de personificar um passado sugestivo de uma continuidade nas lideranças militares”. Essa empresa, cuja força se pode notar especialmente no governo de Emilio Garrastazu Médici (1969-1974), delegou às imagens importante papel que produzia significações simbólico/alegóricas que incorporavam elementos militares a aspectos já configurados na história pátria. Com isso, o governo militar era justificado por meio de elementos históricos. Vale lembrar que foi nesse contexto que parte dos restos mortais de D. Pedro I foram trasladados ao Brasil, em acordo celebrado entre Brasil e Portugal,<sup>597</sup> para fazer parte do circuito de comemorações de caráter nacionalista. Outro ponto interessante colocado pelos autores diz respeito às representações referenciadas em meio às solenidades, festejos e desfiles cívicos, em que o esquife imperial foi transportado sobre um tanque de guerra, acompanhado pelos “Dragões da Independência”. A peregrinação começou em Porto Alegre, rememorando a atuação do imperador na Província Cisplatina, em 1826. Assim, atribuíam-se a esse problemático evento uma função simbólica, já que a ideia era imbuída nesse contexto como um exemplo glorioso para proteger as fronteiras nacionais.

A ideia de “ruinificação ativa” proposta por Gabriel Peluffo (2011), a qual mencionamos anteriormente, pode ser aplicada, de modo geral, às imagens emblemáticas nacionais. As pinturas, retiradas do seu contexto e intenção originais, continuam a exprimir a ideia de independência, mas admitem significados mutantes. Caso, por exemplo, da apropriação figurada no jornal *La Diaria*, do dia 12 de julho, quando da Copa do Mundo de 2010.<sup>598</sup> Ou da publicação do site Bol – Notícias Uol, no dia 7 de setembro de 2013 que, partindo do quadro de Américo, atualiza as possibilidades (e utilidades) do “Grito”.

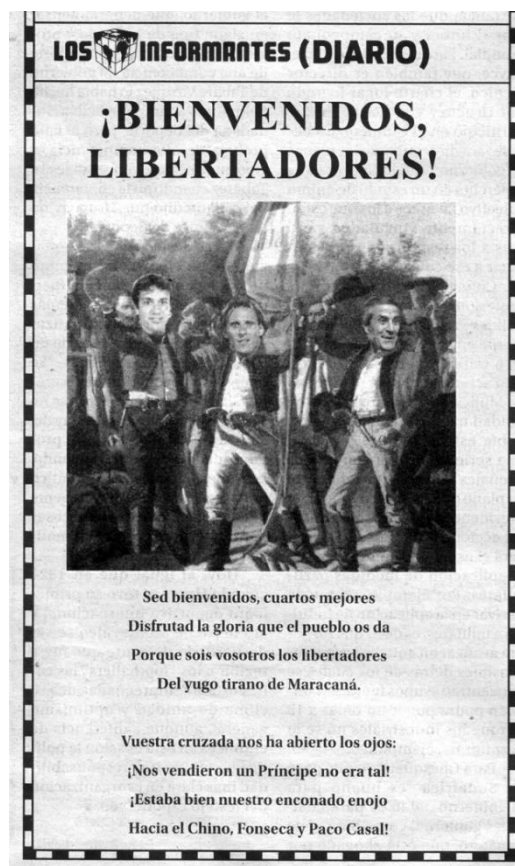
---

Independência (1972). In: *Revista Tempo e Argumento*, Florianópolis, v. 6, n. 11, p. 355-385, jan./abr. 2014. Disponível em: <http://www.revistas.udesc.br/index.php/tempo/article/view/2175180306112014355/3076>. Acesso em: 04 maio 2018.

<sup>597</sup> Nesse período, Portugal também vivia sob uma ditadura, tendo à frente o premier Marcello Caetano, herdeiro político de Antonio Salazar (que comandara o país de 1932 a 1968).

<sup>598</sup> PELUFFO, Gabriel. Una imagen de la independencia y de la identidad nacionales: inauguración, reiteración y ruiniación. In: *edu.uy 1811-2011*. Disponível em: <http://www.1811-2011.edu.uy/B1/content/una-imagen-de-la-independencia-y-de-la-identidad-nacionales-inauguraci%C3%B3n-reiteraci%C3%B3n-y-ruini>. Data de acesso: 08 jan. 2015.

Figura 29 – Charge. Na imagem temos a representação de Lavalleja como o jogador Diego Forlán, de Oribe como técnico da seleção uruguaia Washington Tabarez, e de Manuel Lavalleja como o jogador Diego Lugano



Fonte: *La Diaria*, 2010

Figura 30 – “Hoje é dia de gritar... VAI, CURÍNTIA” - Porque é nós! Chegou o final de semana, vai ter jogo do Timão e demorô!. Charge.



Fonte: Disponível em: <https://noticias.bol.uol.com.br/fotos/entretenimento/2013/09/06/e-7-de-setembro-hoje-e-dia-de-gritar.htm#fotoNav=2>. Acesso em: 08 jul. 2018

Ainda que essas imagens, tal como apontou Peluffo, possam aparecer de forma estereotipada, continuam a reivindicar certo sentido original e recobrar sua importância histórica. Assim, seu significado é reativado e as disputas em torno de suas representações

e memórias (oficiais ou não) são desveladas. Tanto é assim que as duas telas voltaram a ser discutidas recentemente, caso dos dois breves exemplos relatados abaixo.

O anúncio do fechamento do Museu do Ipiranga para reforma em agosto de 2013, com perspectiva de reabertura somente para 2022 (ano do Bicentenário da Independência) e com ele o “desaparecimento temporário” do quadro supracitado de Américo, que se encontra na instituição, suscitou uma série de reportagens sobre o tema da independência e sobre a pintura em si. O artigo da *Folha de São Paulo*, datado de 23 de novembro de 2014,<sup>599</sup> trouxe como destaque o projeto “Em obras”, do artista plástico Bruno Moreschi,<sup>600</sup> cujo objetivo seria discutir conceitos como o de autoria e releitura de uma obra clássica. Para isso, Moreschi, junto a artistas autodidatas, realizou uma réplica do quadro, em tamanho menor que o original, e convocou artistas autodidatas para fazer reproduções inspiradas na tela de Américo.

**Figura 31 – Realização conjunta com os pintores da praça da República e parque Trianon-Masp (São Paulo) Marco Andrade Jr., Reginaldo Frazão e José Almeida.  
Óleo sobre tecido, 185 x 380 cm**



Fonte: Disponível em: <https://brunomoreschi.com/Fechado-para-obras>. Acesso em: 05 jun. 2015

No Uruguai, o jornal *El País*, de 7 de abril de 2015,<sup>601</sup> comunicava o encerramento do processo de restauração do quadro ícone de Blanes ocorrido entre setembro de 2014 e

<sup>599</sup> Artigo disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/saopaulo/2014/11/1551618-artista-recria-quadro-famoso-vedado-durante-obras-no-museu-do-ipuranga.shtml>. Acesso em: 05 jun. 2015.

<sup>600</sup> Exposição “Em Obras” que esteve em cartaz até o dia 29 de novembro de 2014, na galeria *Blau Projects*, em Pinheiros. Disponível em: <http://www.blauprojects.com/?p=exposicoes&t=&id=15>. Acesso em: 05 jun. 2015.

<sup>601</sup> Disponível em: <http://www.elpais.com.uy/informacion/exponen-cuadro-orientales-restaurado.html>. Acesso em: 08 abr. 2015.

abril de 2015. A novidade destacada fora que esse procedimento pôde ser acompanhado pelo público que visitava o *Museo de Bellas Artes Juan Manuel Blanes*. A ideia de uma restauração que pudesse ser vista pelo público partia de uma “estratégia didática” que possibilitaria maior interação entre público e obra, segundo a diretora do museu, Cristina Bausero.<sup>602</sup>

**Figura 32 – Restauração do quadro de Blanes no Museo de Bellas Artes Juan Manuel Blanes. Fotografia**



Fonte: Disponível em: <https://www.subrayado.com.uy/im-presenta-restauracion-el-juramento-los-33-orientales-blanes-n44093>. Data de acesso: 05 maio 2015

Os exemplos mencionados revelam que as obras emblemáticas sobre a independência de Blanes e Américo continuaram a “ecoar”, podendo continuar a serviço do poder político nos mais diversos contextos, mas também dada a força do seu significado, são também utilizadas para outras finalidades. No caso do “desaparecimento temporário” da tela do pintor brasileiro e da restauração às vistas do público do artista uruguaio, as imagens são capazes de revelar atitudes interpretativas com relação à história, pois colocam na ordem do dia os mecanismos de sua construção.

Sob essa perspectiva, o conceito de representação trabalhado por Louis Marin, com o qual concordamos, possui uma dupla função, que é tornar presente uma ausência, mas também expor sua própria presença enquanto imagem, constituindo o espectador como sujeito que olha. O ato de ler uma imagem é, ao mesmo tempo, assimilação de sua opacidade (sua subjetividade) e de sua transparência (a dimensão transitiva, o que se quer

---

<sup>602</sup> Disponível em: [http://www.uypress.net/uc\\_54744\\_1.html](http://www.uypress.net/uc_54744_1.html). Acesso em: 08 abr. 2015.

mostrar).<sup>603</sup> Partes integrantes de uma mesma história, as telas de Américo e Blanes, se pensadas nessa dicotomia proposta por Marin, mostram e escondem o intrincado processo da formação e consolidação desses dois países e suas relações ainda no presente.

Para todos os efeitos, o que importava sob uma perspectiva de identidade nacional era a construção de uma narrativa que mantivesse o papel coesivo, fornecendo uma autoimagem à coletividade. Nesse sentido, pode-se inferir que o esforço para a afirmação de uma determinada realidade implica que essa realidade não foi exatamente assim. As pinturas trataram, então, de administrar a dimensão conflitiva do processo de independência ou de construção do Estado nacional e quanto a esse objetivo, em certa medida, conseguiram. Mas sempre por pouco tempo. A dinâmica da história permite sempre a possibilidade de revisitar e questionar determinados pontos de vista, ainda que pareçam cristalizados. Por isso, podemos afirmar que, para a compreensão da história nacional, as obras de arte são também elementos essenciais, tal como avaliou um certo articulista “M.” ao admirar a tela a *Batalha de Campo Grande* de Américo, em 1871: “o pincel não merece menos que as armas.”<sup>604</sup>

---

<sup>603</sup> MARIN, Louis. *Opacité de la peinture: essais sur la représentation au Quattrocento*. Collection Histoire et théorie de l'art. (Collection Histoire et théorie de l'art). Paris: Usher, 1989, p. 73.

<sup>604</sup> *Semana Illustrada*, Rio de Janeiro, 1 out. 1871. Arquivo da Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A presente tese, intitulada “**O pincel é mais forte que a espada: a construção das identidades de Brasil e Uruguai na obra de Pedro Américo e Juan Manuel Blanes (1830-1889)**”, foi escrita de modo a refletir sobre o processo de construção dos Estados nacionais, almejando uma perspectiva integrada das histórias desses dois países.

A experiência da pesquisa bibliográfica indicou uma vigorosa renovação historiográfica no que diz respeito ao processo de formação dos Estados e identidades nacionais no Brasil e na região do Prata no século XIX. Contudo, no que concerne às imagens pictóricas, foi possível constatar que ainda subsiste determinada perspectiva que não as relaciona estritamente à identidade de cada país. É sabido que como produtos específicos para atender a necessidade de representação identitária, as imagens elaboram uma percepção do “outro” para a afirmação do “nós”. No entanto, se analisadas de forma relacional, permitem uma perspectiva integradora em que as fissuras identitárias oferecem outras nuances do processo de construção de determinado “eu” nacional, evidenciando o fato de que as nacionalidades, como práticas políticas coletivas, são marcadas por muitas lembranças e muitos esquecimentos, como bem colocou Benedict Anderson.<sup>605</sup>

Considerando que as pinturas podem oferecer uma entrada ao “mundo” das representações e das sensibilidades da época em que foram produzidas,<sup>606</sup> optamos por investigar em que medida esses artefatos históricos, produzidos por Pedro Américo e Juan Manuel Blanes, poderiam revelar, então, outras nuances da construção das identidades nacionais. A análise das pinturas, em conjunto com as cartas e outros textos escritos pelos artistas, colocou em evidência as percepções que estes tinham sobre os embates políticos e como pensavam o papel de sua arte naqueles tempos. As fontes revelam, portanto, o

---

<sup>605</sup> ANDERSON, Benedict. *Comunidades Imaginadas...*, op. cit., p. 9.

<sup>606</sup> PESAVENTO, Sandra Jatahy. Este mundo verdadeiro das coisas de mentira: entre a arte e a história. In: *Revista Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 30, p. 56. Disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2176>. Acesso em: 08 jan. 2016.

modo como Blanes e Pedro Américo negociaram, adequaram, mas também como encontraram soluções estéticas e históricas para a execução dos quadros.

Coincidimos com a historiadora Sandra Jatahy Pesavento<sup>607</sup> ao afirmar que quando a arte se apresenta como fonte para o historiador, como marca de historicidade, deve-se considerá-la como uma fonte que diz sobre o seu momento de feitura e não sobre o tempo narrado ou figurado. Contudo, parece-nos correto afirmar também que o caso da pintura histórica guarda ainda uma especificidade. Como enfatizamos ao longo da tese, tanto Blanes quanto Américo, apesar de acreditarem que a História não deveria limitar a liberdade criativa do artista, reivindicavam o status de historiadores. Nesse sentido, podemos inferir que a interpretação dessas pinturas deve levar em conta a relação com o tempo narrado visto que ele era a base para a construção dessa narrativa. Isso revela a importância do método investigativo para esses pintores.

Apoiada na seleção das imagens que analisamos, a tese procurou defender que as obras desses dois importantes artistas estiveram relacionadas não só à construção da identidade nacional de seus respectivos países, mas também como fontes importantes para demonstrar a integração das histórias de Brasil e Uruguai. Ou seja, entender que essas pinturas podem ser lidas como componentes de uma narrativa comum. Partindo dessa ideia, destacamos alguns pontos fundamentais. O primeiro deles é que a análise das pinturas selecionadas esteve atrelada à trajetória dos artistas, uma vez que reflete a importância que foi sendo atribuída à narrativa nacional contada por meio de imagens ao longo do século XIX. Por isso, no primeiro capítulo procuramos demonstrar a relação intrínseca entre a afirmação dos Estados nacionais, a escrita da História e a conformação de um campo artístico. Nesse contexto, Pedro Américo e Juan Manuel Blanes objetivaram estar próximos ao poder estatal que se constituía. No caso do Império brasileiro, a pintura como instrumento político teria maior incentivo do Estado no governo de Pedro II, e Américo experimentaria as dificuldades de estabelecer um projeto artístico no contexto brasileiro. No Uruguai, a trajetória de Blanes também era permeada pela instabilidade política que fez com que o artista fosse um “pintor americano” para depois tornar-se um pintor nacional.

Outro ponto importante para a análise proposta foi a Guerra da Tríplice Aliança contra o Paraguai. Esse conflito, como tivemos a oportunidade de comentar no segundo

---

<sup>607</sup> Ibid., p. 57.

capítulo, evidenciou as contradições da participação de Brasil, Argentina, Uruguai e Paraguai, contestando versões consolidadas desse fato histórico. Perspectivas diferentes cristalizaram, evidentemente, visões diferentes sobre a guerra posteriormente. As nossas incursões nos museus uruguaios revelaram uma memória conflituosa, que tem sido revisitada pela historiografia recente. As pinturas de Blanes são alegorias condenatórias à pugna, mas que, se olhadas em conjunto com a correspondência do artista e outros documentos da época, evidenciam essa contradição. Nesse sentido, as obras de Diógenes Héquet, encomendadas pela *Asociación de Guerreros del Paraguay*, nos permitiram corroborar que a narrativa sobre a guerra constitui-se como espaço de disputa. No Brasil, o tom apologético da guerra ainda subsiste no imaginário nacional e com ele resiste também, apesar de ampla revisão historiográfica, certa imagem do Paraguai como único responsável pela guerra (essa é a visão de Américo). Tanto é assim, que o Exército Brasileiro ainda não reconhece como crimes os excessos cometidos na guerra, tema, aliás, que carece de debate entre todos os envolvidos.

Se, como vimos, o conflito contra o Paraguai delimitou territórios e exigiu a conformação das identidades nacionais na região, o distanciamento temporal tratou de também cristalizar pontos de vista que ainda fomentam preconceitos. Nesse sentido, o programa *Mas allá de la Guerra. Memória, Reflexión y Cultura de la Paz*<sup>608</sup>, mencionado no capítulo 2, ao trazer como proposta a reflexão sobre a memória coletiva da pugna, coloca na ordem do dia a necessidade de estímulo ao debate e às funções de Mercosul para além da economia. Ou seja, ao compreender causas, efeitos e contradições dessa guerra é possível construir uma cultura de paz que rompa com estereótipos negativos dialogando, portanto, com a realidade social de cada país.

O último ponto abordado pela tese foi o processo de independência de Brasil e Uruguai por meio das obras mais conhecidas de Pedro Américo e Juan Manuel Blanes. O historiador Carlo Ginzburg, no livro *Medo, Reverência e Terror*,<sup>609</sup> ao propor a análise do quadro *A morte de Marat* (1793), começa seu ensaio justificando-se por falar de um quadro tão famoso, ainda mais não sendo um historiador da arte. Porém, salienta que “espera poder mostrar que ainda há algo a dizer” sobre a obra. Partindo dessa premissa

---

<sup>608</sup> A última atualização referente ao programa ocorreu em 2016, quando foi realizado o encontro interdisciplinar “La Guerra Grande a la luz de las políticas públicas: investigadores, artistas y gestores culturales”, no Paraguai.

<sup>609</sup> GINZBURG, Carlo. David, Marat: Arte, política, religião. In: *Medo, reverência, terror*. Quatro ensaios de iconografia política. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2014, p. 33.



buscamos estabelecer uma aproximação entre o *Grito do Ipiranga* e o *El Juramento de los Treinta y Tres Orientales* no sentido de inseri-los numa mesma narrativa. A temática independentista, após a Guerra do Paraguai, apresentava-se como capaz de expor uma nação consolidada. Baxandall lembra que os pintores não são alienados sociais, estando dentro das estruturas da sociedade à qual pertencem. A reflexão dos artistas sobre o seu trabalho tem “mais a ver com um ‘processo’, um modo de estar atento aos problemas pictóricos que vão surgindo à medida que o trabalho se desenvolve”.<sup>610</sup>

Por isso, buscamos reconstituir como os artistas elaboraram essas obras a partir dos embates que referenciavam diferentes interpretações num contexto em que essa narrativa não estava consolidada. A opacidade e a transparência foram evidenciadas à medida que os artistas se debruçaram sobre as fontes e acompanharam os debates em torno desses eventos. Como pontuamos, tanto o dia 07 de setembro de 1822 quanto o 19 de abril de 1825 percorreram um longo caminho até sua consagração. De todos os modos, tanto no Brasil quanto no Uruguai as pinturas, refletoras de determinado ponto de vista, foram utilizadas como solução política e paulatinamente foram conformando também o imaginário que seria amplamente difundido nas instituições de ensino. Ainda que fixadas nos livros didáticos, essas imagens seguem sendo reutilizadas nos mais diversos contextos, deixando, muitas vezes, de fazer alusão ao fato que representam. Ou seja, passam a fazer referências a si mesmas.

Sob essa perspectiva, a questão de como a representação de determinados fatos históricos é compreendida na atualidade e as relações dessa compreensão com a formulação do conhecimento acadêmico colocam-se como possível campo de pesquisa a ser desenvolvido futuramente. O projeto *A Independência e uma cultura de história no Brasil*, coordenado pelo historiador João Paulo Pimenta (2014)<sup>611</sup> demonstra a pertinência dessa temática. Ao partir da ideia de cultura de história, entendida como “um conjunto de atitudes e valores que se expressam em noções, concepções, representações, conceptualizações, interdições e outras posturas de uma determinada sociedade em relação a um passado que pode ser considerado como coletivo”, estabeleceu-se um profícuo diálogo entre a população e o “universo acadêmico”. A autoimagem do brasileiro como um “povo sem memória”, estereótipo construído, passa a ser questionada. No caso

---

<sup>610</sup> BAXANDALL, Michael. *Padrões de intenção:...*, op. cit., p. 121.

<sup>611</sup> PIMENTA, João Paulo, et al. *A Independência e uma cultura de história no Brasil*. In: *Almanack*, Guarulhos, n.08, 2º semestre de 2014. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/alm/n8/2236-4633-alm-08-00005.pdf>. Acesso em: 30 maio 2015.

uruguaio o trabalho de Isabela Cosse e Vania Markarian<sup>612</sup> sobre a consciência histórica nacional no Uruguai, publicado em 1994, a partir de entrevistas com a população urbana de Montevideú, objetivou compreender as concepções que a história nacional vai adquirindo ao longo da experiência do indivíduo em sociedade. Nesse sentido, a cultura de história (também perpassada pelos silêncios) e a consciência histórica, como ato de compartilhar o passado, projetando um futuro comum, relacionam-se de modo intrínseco na construção da experiência coletiva no tempo e no seu horizonte de expectativas.

Sob essa inflexão, as imagens produzidas por Juan Manuel Blanes e Pedro Américo podem contribuir na ampliação das pesquisas sobre as fronteiras e possíveis imbricações entre o legível e o visível. Laura Malosetti (2006, pp. 155-156) recorda que, como dispositivos poderosos para a mente humana, as imagens podiam (e podem) ser amplamente utilizadas para persuasão e como instrumentos de poder antes mesmo da invenção dos meios mecânicos para reprodução audiovisual. Na esteira do pensamento de Ernest Gombrich e Louis Marin, a historiadora destaca que o poder dessas imagens deve ser compreendido em sua função específica. Porém, deve-se levar em conta que a cada nova conjuntura essas mesmas imagens vão adquirindo novos significados, sendo atravessadas por diferentes discursos, estimulando novos olhares.<sup>613</sup>

Nesse sentido, a atividade pictórica, vinculada às demais ordens da vida social, interroga as aparências. Tal foi o objetivo almejado por esta tese. A presença das imagens marca sempre uma reinvenção do passado, não sendo um mero reflexo do real. Em interessante relato sobre o episódio do Ipiranga, o escritor Machado de Assis afirmou que:

O caso do Ipiranga data de ontem. Durante cinquenta e quatro annos temos vindo repetir uma cousa que o meu dito amigo declara não ter existido. Houve uma resolução do Príncipe D. Pedro, independência e o mais; mas não foi positivamente um grito, nem ele se deu nas margens do célebre ribeiro. Lá se vão as paginas dos historiadores; e isso é o menos. Emendam-se as futuras edições... Mas e os versos? Os Versos emendam-se com muito menos facilidade. Minha opinião é que a lenda é melhor que a historia authentica. A lenda resumia todo o fato da independencia nacional, ao passo que a versão exata o reduz a uma cousa vaga e anonyma. Tenha paciência meu ilustrado amigo. Eu

---

<sup>612</sup> COSSE, Isabela; MARKARIAN, Vania. *Memorias de la historia: una aproximación al estudio de la conciencia histórica nacional*. Montevideú: Trilce, 1994.

<sup>613</sup> MALOSSETI COSTA, Laura. Algunas reflexiones sobre el lugar de las imágenes en el ámbito escolar. In: *Educar la mirada : políticas y pedagogías de la imagen* Buenos Aires : Manantial, 2006.

prefiro o grito do Ipiranga; é mais summario, mais bonito e mais genérico.<sup>614</sup>

Pelo excerto acima podemos inferir que a construção da narrativa histórica, como processo constituidor de sentido, implica a ruptura com o conceito no qual os documentos são compreendidos: como possuidores de um sentido único, intrínseco e absoluto. Nesse sentido, importa menos se o Grito do Ipiranga (e/ou *El Juramento de los Treinta y Tres Orientales*) realmente aconteceu, pois a representação de determinados fatos históricos não necessariamente é uma proposição mal intencionada. Antes implica a disputa de narrativas que, nesse caso, referem-se à formulação da identidade nacional.

Os registros históricos são perpassados por ausências e silêncios, também muito reveladores. Juan Manuel Blanes e Pedro Américo buscaram dimensionar o real em suas pinturas, oferecendo outras interpretações da realidade social. Vislumbrar temas considerados importantes para a representação de um Estado coeso aproximava o discurso de pintores e historiadores naquele contexto de consolidação da História como ciência. De todos os modos, essas imagens transitam entre seu referencial didático reivindicado quando há uma exigência histórica e sua “ruinificação”, deslocada desse sentido original.

Consagradas como elementos representativos da história nacional, as obras de Juan Manuel Blanes e Pedro Américo seguem sendo utilizadas no intento de garantir simbolicamente uma ideia de nação embasando reivindicações históricas, muitas vezes vazias de historicidade. Explorando as potencialidades da iconografia pictórica ao longo deste trabalho, podemos lembrar a proposição de Hartog,<sup>615</sup> na qual o autor enfatiza que os historiadores, posicionados entre as fronteiras do visível e do invisível, podem apresentar-se como “mestres da verdade”, mas também como “provedores da cegueira e funcionários do apagamento”. Nesse sentido, a “voz” da história (não somente dos historiadores profissionais) deve ecoar indagando constantemente o sentido aparentemente cristalizado do passado.

---

<sup>614</sup> Machado de Assis In: SANDES, Noé Freire. *A invenção da nação: entre a monarquia e a república*, 2º ed. Goiânia: Editora UFG, 2011, p. 37.

<sup>615</sup> HARTOG, François. *Evidência da História: o que os historiadores veem*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011, p. 144.

## **FONTES**

Este item apresenta a relação de instituições visitadas e fontes selecionadas para o desenvolvimento da pesquisa. Os documentos consultados estão delimitados pelo recorte temporal/temático e também por seu caráter material: manuscrito, impresso e iconográfico.

### **Instituições visitadas –**

#### **Uruguai**

##### **Pesquisa em arquivos e bibliográfica**

- Archivo General de la Nación (AGN) - Montevideo
- Museo Histórico Nacional – Casa de Lavalleja
- Museo Histórico Nacional – Casa de Rivera
- Biblioteca Nacional
- Museo de Bellas Artes Juan Manuel Blanes

##### **Pesquisa Iconográfica**

- Museo Histórico Nacional – Casa de Lavalleja
- Museo Histórico Nacional – Casa de Rivera
- Museo de Bellas Artes Juan Manuel Blanes
- Museo Nacional de Artes Visuales

#### **Argentina**

##### **Pesquisa em arquivos e bibliográfica**

- Archivo General de la Nación
- Biblioteca Nacional de la República Argentina

##### **Pesquisa Iconográfica**

- Museo Nacional de Bellas Artes
- Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA)
- Museo Histórico Nacional

## **Brasil**

### **Pesquisa em arquivos e bibliográfica**

- Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB)
- Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro
- Biblioteca do Instituto de Artes da UFRGS
- Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro
- Museu Histórico Nacional
- Museu D. João VI - Arquivos da Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro
- Palácio do Itamaraty - Rio de Janeiro
- Museu Imperial de Petrópolis
- Biblioteca Florestan Fernandes – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas - Universidade de São Paulo
- Biblioteca do Centro Cultural do Banco do Brasil do Rio de Janeiro (CCBB)

### **Pesquisa iconográfica**

- Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro
- Museu Histórico Nacional do Rio de Janeiro
- Museu Imperial de Petrópolis
- Museu Histórico e Diplomático do Palácio do Itamaraty – Rio de Janeiro
- Museu de Arte de São Paulo – Assis Chateaubriand (MASP)
- Pinacoteca do Estado de São Paulo
- Museu Paulista (visitado antes do fechamento para reforma)

## **Fontes**

### **Correspondência e outros documentos dos artistas**

- **Pedro Américo**
  - **Arquivo Histórico do Museu Imperial de Petrópolis**

No Arquivo da Casa Imperial (POB), além de correspondência diversa entre o artista e o Imperador, há também uma coleção de recortes de jornais, possivelmente organizada por Américo

➤ **Museu Histórico e Diplomático do Palácio do Itamaraty – Rio de Janeiro**

No arquivo particular do Barão do Rio Branco constam 40 cartas enviadas por Pedro Américo ao Barão, entre 1889 e 1904.

➤ **Museu D. João VI - Arquivos da Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro**

No Dossiê Pedro Américo encontram-se os documentos relativos ao período de estudos e, posteriormente, como professor da AIBA.

• **Juan Manuel Blanes**

➤ **Archivo General de la Nación**

➤ **Museo Casa de Lavalleja**

➤ **Museo de Bellas Artes Juan Manuel Blanes**

**Periódicos e revistas sobre Pedro Américo**

\* *A Reforma*, Rio de Janeiro, 30 de setembro de 1871. A Batalha de Campo Grande do Dr. Pedro Américo de Figueiredo e Mello pelo Sr. Dr. Vaz Pinto Coelho.

\* *A Reforma*, Rio de Janeiro, 3 de setembro de 1871. A Batalha de Campo Grande por Luis Barbosa.

\* *A Reforma*, Rio de Janeiro, 8 de novembro de 1871. Carta ao Dr. Ladislao Netto por Machado de Assis.

\* *A Reforma*, Rio de Janeiro, 14 de novembro de 1871.

\* *A República*, Rio de Janeiro, 12 de setembro de 1871. Pedro Américo. Batalha de Campo Grande por Luis Guimarães Junior.

\* *A República*, Rio de Janeiro, 26 de setembro de 1871.

\* *A República*, Rio de Janeiro, 30 de setembro de 1871.

\* *A República*, Rio de Janeiro, 4 de outubro de 1871.

\* *A República*, Rio de Janeiro, 8 de outubro de 1871.

\* *A República*, Rio de Janeiro, 10 de janeiro de 1872.

\* *Brasil. Ministério do Império*, Rio de Janeiro, Academia das Bellas Artes. Relatório do Director. (1832-1888). A primeira menção a Pedro Américo é datada de 1866. Edição 00001 (1).

\* *Gazeta da Tarde*, Rio de Janeiro, 30 de julho de 1877. Pedro Américo.

\* *Jornal da Tarde*, Rio de Janeiro, 15 de agosto de 1871.

\* *Jornal da Tarde*, Rio de Janeiro, 28 de agosto de 1871.

\* *Jornal da Noite*, Rio de Janeiro, 20 de setembro de 1871.

\* *Jornal da Parahyba*, Parahyba, 4 de outubro de 1871

\* *Jornal da Parahyba*, Parahyba, 21 de outubro de 1871

\* *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 15 de junho de 1870. Um quadro em honra do Sr. Conde d'eu por Ladislao Netto

- \* *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro 31 de agosto de 1871.
- \* *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro 5 de setembro de 1871.
- \* *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro 7 de setembro de 1871. Bellas Artes por Bittencourt da Silva.
- \* *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro 10 de setembro de 1871.
- \* *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro 13 de setembro de 1871.
- \* *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro 16 de setembro de 1871.
- \* *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro 6 de abril de 1879. A Exposição da Academia de Bellas Artes. Os quadros de Batalha. Parte II.
- \* *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro 15 de abril de 1879. Carta de um leitor ao crítico do jornal, Pontes.
- \* *Jornal do Commercio*, 23 de abril de 1879. A Exposição da Academia de Bellas Artes. Parte V.
- \* *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro 26 de abril de 1879.
- \* *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro 3 de maio de 1879. A Exposição da Academia de Bellas Artes. Os Quadros de Batalha. Parte VI e VII.
- \* *Revista Brasileira*, Rio de Janeiro, setembro de 1943. Roteiro de um artista. Pedro Américo e as cidades em que viveu, por Celso Kelly. Edição 00007 (10)
- \* *Revista Brasileira*, Rio de Janeiro, junho a setembro de 1879. Bellas Artes, por Bethencourt da Silva. Edição 00001 (5)
- \* *Revista Brasileira*, Rio de Janeiro, outubro a dezembro de 1879. Bellas Artes, por Bethencourt da Silva. Edição 00002 (11)
- \* *Revista Ilustrada*, Rio de Janeiro, 5 de abril de 1879. Edição 00156(1)
- \* *Revista Ilustrada*, Rio de Janeiro, 5 de abril de 1879. O cruzamento dos pintores.
- \* *Semana Ilustrada*, Rio de Janeiro, (1861- 1875). Primeira menção a Pedro Américo datada de 3 de setembro de 1871. Edição 0050 (1).
- \* *O Globo*, Rio de Janeiro, 3 de março de 1877.
- \* *O Globo*, Rio de Janeiro, 15 de julho de 1877.
- \* *O Mosquito*, Rio de Janeiro, 18 de janeiro, 13 de julho de 1872

### **Pedro Américo no Uruguai**

- \* *El Ferro-Carril*, Montevideu, 23 de julho de 1877. El Pintor Brasileño Pedro Américo.

### **Periódicos e revistas sobre Juan Manuel Blanes (Uruguai, Argentina e Chile)**

\**Boletín de la Sociedad Ciencias y Artes*, 9 de noviembre de 1884. Las Bellas Artes uruguayas. Nueva página del artista Juan Manuel Blanes, sobre la alegoría al encáustica en la Rotunda del Cementerio Central por Melitón Gonzalez.

\**Boletín de la Sociedad Ciencias y Artes*, 16 de noviembre de 1884 y Vol. 1, Cat. Exp. 1941 Blanes. Paisajes Orientales por Carlos Gutierrez. \**Eco de la Juventud Oriental*, 3 de julio de 1854. Un Artista Oriental, por Ramón de Santiago.

\**El Bien Público*, 1880. El Ángel de los Charrúas. Cuadro de Juan M. Blanes por Zorrilla de San Martín. Reproducido em Páginas Olvidadas da Revista Nacional N° 43, julho 1941 e también no jornal "El Bien Público" de Noviembre 6 de 1941.

\**El Día*, 31 de janeiro de 1896. El pintor Blanes. Su viaje a Oriente por Nicolás Granada.

\**El Diario*, Buenos Aires, 6 de noviembre 1891. En el taller de Blanes. El paso del Río Negro. Los personajes del cuadro por Nicolás Granada.

\**El Independiente*, Santiago de Chile, 5 de fevereiro de 1875. Cuadros de Blanes.

\**El Ferro-Carril*, Montevideú, 12 de janeiro de 1878. Exposición de París. Nuestra inferioridad expositora. El cuadro de Blanes para enaltecernos por Eduardo Diaz.

\**El Ferro-Carril*, Montevideú, fevereiro 26 de 1878. El Centenario del General San Martín. - La Comisión Oriental, el cuadro de la Revista de Rancagua por Domingo Ordoñana.

\**El Ferro Carril*, Montevideú, março 27 de 1878. Un digno presente al Museo de Río de Janeiro (Cuadro del General Osorio) por Domingo Ordoñana.

\**El Ferro Carril*, Montevideú, janeiro 25 de 1878. El cuadro de los 33. Política de Paz, Trabajo, Progreso por Lucio Rodríguez.

\**El Mensajero del Pueblo*, Montevideú, 6 e 7 de janeiro de 1878. El cuadro de los Treinta y Tres por Melitón Gonzalez.

\**El Nacional*, Montevideú, 1 de janeiro de 1876. Blanes por Miguel Jaume y Bosch.

\**El Nacional*, Montevideú 1 de janeiro de 1876. El Sr. Blanes. Primer Premio en la Exposición de Chile por Miguel Jaume y Bosch.

\**El Nacional*, Montevideú, 18 de abril de 1901. Juan Manuel Blanes. Su memoria inmortal por Eduardo Schiaffino

\**El Nacional*, Buenos Aires, 3 de abril de 1883. Recuerdos de una visita por Pedro Blanes Bourel.

\**El Pueblo*, Montevideú, setembro 3 y 4 de 1865. El General Flores. Cuadro de Estudio por Lucio Rodríguez.

\**El Siglo*, Montevideú, janeiro 9 de 1878. Mis Impresiones por Dermidio de María.



\**El Siglo*, Montevidéo, janeiro 9 de 1878. El Juramento de los Treinta y Tres por Francisco Berra.

\**El Siglo*, 6 de noviembre de 1895. La conquista del Desierto. Una visita al taller del pintor Blanes. Su cuadro alegórico: La Revista sobre el Río Negro. Reflexiones históricas, políticas y artísticas alrededor del gran cuadro por Ángel Floro Costa.

\**El Siglo*, janeiro 6 de 1878. El cuadro de los Treinta y Tres Orientales, pintado por el Sr. Blanes por Melitón Gonzalez.

\**El Siglo*, 6 de janeiro de 1878. El cuadro de los Treinta y Tres Orientales por Miguel Jaume y Bosch.

\**El Siglo*, Montevidéo, abril 19 de 1901. Honrando a Blanes por Eduardo Schiaffino.

\**El Siglo*, Montevidéo, 4 de janeiro de 1878. El cuadro de Blanes por Pablo Nin y Gonzalez

\**El Siglo*, Montevidéo, 4 de janeiro de 1878. El cuadro de Blanes por Pablo Nin y Gonzalez

\**El Siglo*, Buenos Aires, julho 29 de 1878. Los cuadros de Blanes por Domingo Ordoñana.

\**El Siglo*, Montevidéo, julho 27 de 1878. Una gloria nacional por Domingo Ordoñana.

\**El País*, Montevidéo, 18 de abril de 1901. Juan Manuel Blanes por Eduardo Schiaffino.

\**El Telégrafo Marítimo*, Montevidéo, 16 de noviembre de 1875. El nuevo cuadro del Sr. Blanes (Retrato de la familia de Arrieta) por Ramón Arraya Echeverría.

\**El Telégrafo Marítimo*, Montevidéo, julho 27 de 1878. Los cuadros de Blanes. Los cuadros de Blanes por Domingo Ordoñana.

\**La Conciliación*, Montevidéo, 4 de fevereiro de 1878. Al cuadro de los Treinta y Tres (Poesía) por José Cándido Bustamante.

\**La Democracia*, Montevidéo, 1 de janeiro de 1878. El arte al servicio de la gloria. El Juramento de los 33 por Eduardo Dionisio Carvajal.

\**La Estrella de Chile*, Santiago de Chile, 17 de 1875. ¡Juan Manuel Blanes! (Poesía) por Ramón Arraya Echeverría.

\**La Época*, Montevidéo, diciembre 4 de 1887. Juan M. Blanes. Un gran cuadro. Roca en el Congreso Argentino por Teófilo Sánchez.

\**La Idea*, Montevidéo, 4 de janeiro de 1878. Desembarco de los 33 por Pedro A. Bernat.

\**La Nación*, Montevidéo, 24 de fevereiro de 1878. La Revista de Rancagua. Historia y Arte (a propósito de un nuevo cuadro del Sr. Blanes) por Ángel Justiniano Carranza.

\**La Nación*, Montevidéo, 1 de janeiro de 1878. El cuadro de Blanes por Eduardo Dionisio Carvajal.

\**La Nación*, Montevidéo, 15 de janeiro de 1878. El cuadro de Los Treinta y Tres por Eduardo Diaz.

\**La Nación*, Buenos Aires, 15 de maio de 1888. Juan M. Blanes por M. Bahamonde.

\**La Nación*, Montevidéo, 3 janeiro de 1878. La página más escogida de la Historia Uruguaya escrita por Blanes sobre lienzo por Pablo Nin y Gonzalez.

\**La Nación*, Montevidéo, fevereiro 24 de 1878. Carta sobre La Revista de Rancagua por Domingo Ordoñana.

\**La Nación*, Montevidéo, julho 10 de 1878. Los Treinta y Tres por Domingo Ordoñana.

\**La Nación*, Buenos Aires, 25 de maio de 1910. La evolución del gusto artístico en Buenos Aires por Eduardo Schiaffino.

\**La Nación*, Montevidéo, julho 27 de 1878 por Domingo Ordoñana.

\**La Nación*, Montevidéo, julho 28 de 1878. Los cuadros de Blanes por Domingo Ordoñana.

\**La Prensa*, Buenos Aires, 6 de janeiro de 1888. Repr. en "El Siglo ", janeiro 8 de 1888. Cartas Montevideanas. El último cuadro de Blanes por Gabriel Carrasco.

\**La Tribuna*, Montevidéo, 16 de novembro de 1877. El cuadro de Blanes por Eduardo Dionisio Carvajal.

\**La Tribuna*, Montevidéo, 4 de janeiro de 1878. El Cuadro Poema. Al artista (Poesía) por Pedro A. Bernat.

\**La Tribuna*, Montevidéo, 2 de janeiro de 1878. El cuadro del Sr. Blanes por Eduardo Dionisio Carvajal.

\**La Tribuna*, Montevidéo, 5 de janeiro de 1878. El cuadro del Sr. Blanes por Melitón Gonzalez.

\* *El Ferro-Carril*, Montevidéo, 7 de janeiro de 1878. La Conferencia del sábado en la Soiedad Ciencias y Artes. - Memoria del Sr. Blanes sobre los 33 por Melitón Gonzalez.

\**Revista Nacional* , nº 43 de julho de 1941. El regreso de Blanes a la admiración de su Pueblo por Cabrera Martinez.

\**The South American Review*, 24 de outubro de 1877. Blanes Latest Work por Miguel Jaume y Bosch.

\**The South American Review*, 16 de janeiro de 1878. Blanes Picture por Eduardo Diaz.

\**Vida Civil*, Montevidéo, 11 de novembro de 1877. El cuadro de los Treinta y Tres por Eduardo Dionisio Carvajal.

## **Blanes no Brasil**

\**A República*, Rio de Janeiro, 29 de dezembro de 1871. Rio da Prata.

*Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 15 de agosto de 1869. Quadro histórico. (Sobre o quadro El asesinato del General Flores).

\**Jornal do Recife*, Rio de Janeiro, 2 de setembro de 1883. (Sobre o quadro do General Osório).

\**Jornal de Recife*, Recife, 1 e 2 de maio de 1870. Exposições. (Sobre o quadro El asesinato del General Flores).

\**Jornal de Sergipe*, Aracaju, 21 de fevereiro de 1880. O retrato do General Osório.

\**Publicador Maranhense*, São Luiz, 12 de junho 1865. (Sobre o quadro *Ataque General a Paysandu*).

\**Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 15 de maio de 1878.

\**O Liberal*, Rio de Janeiro, 29 de abril de 1870. Exposição. (Sobre o quadro El asesinato del General Flores).

\**Revista Musical de Bellas Artes*, Rio de Janeiro, 17 de janeiro de 1880. O Retrato do General Osorio.

## **Fontes Iconográficas**

Além das obras de Juan Manuel Blanes e Pedro Américo, apresentamos também trabalhos de outros artistas considerados importantes para o diálogo proposto por essa pesquisa.

### **Juan Manuel Blanes**

BATALLA DE SARANDÍ. Juan Manuel Blanes. 1901. Óleo sobre tela, 268 X 410 cm, inconcluso. Museo Histórico Nacional - Casa de Lavalleja, Montevideú.

EL JURAMENTO DE LOS 33 ORIENTALES, 1877-1878, 311 X 564 cm. Museo Municipal de Bellas Artes Juan Manuel Blanes, Montevideú.

RETRATO EQUESTRE DO GRAL. FRANCISCO SOLANO LÓPEZ, de Juan Manuel Blanes. Localização desconhecida.

UM EPISODIO DE LA FIEBRE AMARILLA EN BUENOS AIRES, 1871. Óleo sobre tela, 230 x 180 cm. Museo Nacional de Artes Visuales, Montevideú.

LA REVISTA DE RANCAGUA, 1872, óleo sobre tela, 291 X 454 cm. Museo Histórico Nacional, Buenos Aires.

ULTIMOS MOMENTOS DE JOSÉ MIGUEL CARRERA, 1873, óleo sobre tela, 220 x 295 cm. Museo Nacional de Artes Visuales, Montevidéo.

LA REVISTA DEL RÍO NEGRO, 1891, óleo sobre tela, 710 X 355 cm. Museu Histórico Argentino, Buenos Aires.

ÉL ÁNGEL DE LOS CHARRÚAS, 1879-1881, óleo sobre tela. Museo de la Presidencia, Montevidéo.

LA PARAGUAYA. 1879, óleo sobre tela, 100 X 80 cm, Museu Nacional de Artes Visuais, Montevidéo.

RETRATO DEL GENERAL OSÓRIO, 1878. Museu Imperial, Petrópolis – RJ.

ATAQUE GENERAL A PAYSANDÚ, 1865. Óleo sobre tela. Localização desconhecida.

ARTIGAS EN LA PUERTA DE LA CIUDADELA, 1884, óleo/tela 182 X 119 cm. Museo Histórico Nacional, em depósito no Museo Casa de Gobierno, Montevidéo, Uruguai.

LA MUERTE DEL GENERAL VENANCIO FLORES, 1868. Óleo sobre tela. Museo Nacional de Artes Visuales, Montevidéo.

LA REVISTA DE 1885, 1885-1886. Óleo sobre tela, 400 X 600 cm. Museo Municipal de Bellas Artes Juan Manuel Blanes, Montevidéo.

ENTIERRO DE LAS VÍCTIMAS DE LA FIEBRE AMARILLA, 1871. Óleo sobre tela, 37 x 45 cm. Museo Nacional de Artes Visuales, Montevidéo.

*Revista del Ejército del General Manuel Oribe*, de 1851. Óleo sobre tela, Museo Municipal de Bellas Artes Juan Manuel Blanes, Montevidéo

### **Pedro Américo**

BATALHA DE CAMPO GRANDE OU NHUASSÚ, 1871. 530 X 332 cm. Óleo sobre tela. Petrópolis: Museu Imperial.

BATALHA DO AVAHY, 1877. 500 X 1000 cm. Óleo sobre tela. Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes.

INDEPENDÊNCIA OU MORTE!.

Pedro Américo, 1887-1888. 7,60 X 4,15 m. Óleo sobre tela. São Paulo: Museu Paulista/USP.

A CARIOCA, 1882. Óleo sobre tela. 208 x 135 cm. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro

MOEMA. Óleo sobre tela. 22.5 x 28 cm. Coleção Sérgio Fadel.

D. PEDRO NA ABERTURA DA ASSEMBLEIA GERAL, 1872. Óleo sobre tela, 288 X 205 cm. Museu Imperial, Petrópolis.

PASSAGEM DO CHACO, 1871. Óleo sobre tela, 198 X 240 cm. Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro.

### **Outros artistas:**

#### **Candido López**

TRINCHERA DE CURUPAYTÍ, 1899. Óleo sobre tela, 50 X 150 cm. Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires

VELATORIO DEL PRIMER SOLDADO MUERTO, PERTENECIENTE AL BATALLÓN DE GUARDIAS NACIONALES SAN NICOLÁS, 1887-1902. Óleo sobre tela, 40 X 82 cm. Museo de Bellas Artes, Buenos Aires

DESPUÉS DE LA BATALLA DE CURUPAYTÍ, 1893. Óleo sobre tela, 50,3 X 149,5 cm. Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires.

ASALTO DE LA 3ª COLUMNA ARGENTINA A CURUPAYTÍ, 1893. Óleo sobre tela, 49 X 152 cm. Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires.

INVERNADA DEL EJÉRCITO ORIENTAL, 5 DE ABRIL DE 1866, 1887-1902. Óleo sobre tela, 50,4 X 150, 8 cm. Museo Nacional de Bellas Artes.

#### **Debret**

EMBARQUE, NA PRAIA GRANDE, DAS TROPAS DESTINADAS AO BLOQUEIO DE MONTEVIDÉU, Óleo sobre cartão colado sobre tela, 64 X 42 cm. Museu Imperial, Petrópolis – RJ.

REVISTA DAS TROPAS DESTINADAS A MONTEVIDÉU, NA PRAIA GRANDE, 1816. Óleo sobre cartão colado sobre tela, 41,6 X 62,9, Pinacoteca de São Paulo.

MEU ATELIÊ DO CATUMBI NO RIO DE JANEIRO, 1816. Aquarela sobre papel, 7,9 x 10,9 cm. Rio de Janeiro, Museu Castro Maya / IPHAN.

COROAÇÃO DE D. PEDRO I, 1828. Óleo sobre tela, 340 x 640cm. Brasília, Ministério das Relações Exteriores, Itamaraty.

#### **Diógenes Héquet**

BATALLA DE ESTERO BELLACO, 1897. Óleo sobre tela, 102 X 199 cm, Museo Histórico Nacional – Casa de Rivera, Montevidéo.

BATALLA DE LAS PIEDRAS, 1895-1896. Óleo sobre tela 103 X 66 cm, Museo Histórico Histórico Nacional – Casa de Rivera, Montevidéo.

BATALLA DE TUYUTÍ, 1898. Óleo sobre tela, Museo Histórico Nacional – Casa de Rivera

BATALLA DEL BOQUERÓN, 1898. Óleo sobre tela, Museo Histórico Nacional – Casa de Rivera, Montevidéo.

### **Eduardo Dionisio Carbajal**

ARTIGAS EN EL PARAGUAY, 1873, Óleo sobre tela, 153 X 192 cm. Museo Histórico Nacional – Casa de Rivera, Montevidéo.

### **Edouard Manet**

EXÉCUTION DE L'EMPEREUR MAXIMILIEN DU MEXIQUE, 1868. Óleo sobre tela, 252 x 305 cm. Kunsthalle Mannheim, Mannheim, Alemanha.

### **Edoardo de Martino**

ABORDAGEM DA CORVETA MACEIÓ, 1873. Óleo sobre tela, Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro.

COMBATE NAVAL DE RIACHUELO, 1870, Óleo sobre tela, Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro.

CHEGADA DA FRAGATA CONSTITUIÇÃO NO RIO DE JANEIRO, 1872. Óleo sobre tela, Rio de Janeiro.

### **Ernest Meissonier**

1807, FRIEDLAND, 1807, 1875. Óleo sobre tela, 135,9 x 242,6 cm. The Metropolitan Museum of Art, Nova York

NAPOLÉON III Á LA BATAILLE DE SOLFÉRINO, 1863. Óleo sobre tela, 43,5 x 76 cm. Frich Lessing/ Albus Art/ Latinstok

### **Jacques-Louis David**

O JURAMENTO DOS HORÁCIOS, 1784. Óleo sobre tela, 329,8 cm × 424,8 cm. Musée du Louvre, Paris.

O JURAMENTO DO JOGO DE PÉLA, 1791.

*CONSAGRAÇÃO DO IMPERADOR NAPOLEÃO E COROAÇÃO DA IMPERATRIZ JOSEFINA*, 1805-1807. Óleo sobre tela, 629 x 979 cm. Musée du Louvre,

### **Johann Heirich Füssli**

*Os três confederados fazem o juramento sobre o Rutli*. 1780. Óleo sobre tela 267 x 178 cm, Rathaus, Viena.

### **José Maria de Medeiros**

IRACEMA, 1884. Óleo sobre tela – 167,5 x 250,2 cm, Rio de Janeiro, Museu Nacional de Belas Artes

### **Josefa Palacios**

DESEMBARQUE DE LOS TREINTA Y TRES ORIENTALES, 1849. Óleo sobre tela, 122 X 97cm, Museo Histórico Nacional – Casa de Rivera, Montevideú.

### **Nicolas Poussin.**

OS ISRAELISTAS COLHENDO MANÁ NO DESERTO, 1637-1639. Óleo sobre tela, 149 x 200 cm. Musée du Louvre, Paris.

### **Paul Delaroche**

CHARLEMAGNE TRAVERSANT LES ALPES ET FORÇANT DES GORGES DU MONT-CENIS DÉFENDUES PAR LES LOBAMBARDS EN 773, 1847. Óleo sobre tela, 420 x 80 cm. Grand Palais/Château de Versailles.

### **Pietro Valenzani**

LA DESPEDIDA, 1865. Óleo sobre tela. Museo Casa de Rivera.

### **Rodolfo Amoedo**

O ÚLTIMO TAMOYO, 1883. Óleo sobre tela, 180,3 X 261,3, Rio de Janeiro, Museu Nacional de Belas Artes.

### **Victor Meirelles**

MOEMA, 1866. Óleo sobre tela, 129X190 cm. São Paulo, Museu de Arte de São Paulo.

COMBATE NAVAL DE RIACHUELO. Vitor Meireles, 1881. 460 X 820 cm. Óleo sobre tela. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional.

PASSAGEM DE HUMAITÁ. Victor Meirelles, 1871. 268 X 435 cm. Óleo sobre tela. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional.

BATALHA DOS GUARARAPES, 1879. 495 X 923 cm. Óleo sobre tela. Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes.

PRIMEIRA MISSA NO BRASIL, 1860. 268 X 356 cm. Óleo sobre tela. Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes.

### **Catálogos, memórias e outros documentos**

**Catálogo da exposição das Bellas Artes de 1864.** Catálogo Explicativo. Rio de Janeiro. Typografia Nacional, 1864.

**Catálogo da Exposição Geral de 1872.** Arquivo da Academia Imperial de Belas Artes. Acervo do Museu Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro.

**Catálogo da Exposição Geral de 1879.** Arquivo da Academia Imperial de Belas Artes. Acervo do Museu Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro.

**O Brado do Ipiranga ou a Proclamação da Independência do Brasil, Florença, 1888 por Pedro Américo.** In: OLIVEIRA, Cecília Helena de Salles; MATTOS, Claudia Valladão de (orgs.).

**Alguns discursos do Dr. Pedro Américo de Figueiredo.** Florença, Imprensa de L'Arte Della Stampa, 1888.

**Dossiê dos pintores Pedro Américo e Victor Meirelles. Inventário das obras de Pedro Américo.** Arquivo Museu D. João VI. Arquivo da Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro.



**ARSEOS.** *Analyse esthetigraphica do quadro de um episodio da Batalha de Campo Grande planejado e executado pelo Dr. Pedro Americo de Figueiredo e Mello.* Rio de Janeiro.

**Memoria sobre el cuadro del Juramento de los 33 por Juan Manuel Blanes, 1878.** Biblioteca Nacional, Montevidéo.

**Catálogo da exposição Juan Manuel Blanes – La Nación Nacente (1830-1901),** novembro de 2001 e maio de 2002, Montevidéo.

**Manifiesto de Andrés Lamas a sus Compatriotas. Rio de Janiero, 1855.**

**Tentativas de Pacificación de la República Oriental. 1863- 1865.** Buenos Aires: Imprenta de la Nación Argentina.

**História da Guerra do Brasil contra as repúblicas do Uruguay e Paraguay.** Rio de Janeiro: Livraria de A.G. Guimarães, 1871. Acervo da Biblioteca Nacional, Montevidéo.

## **Cartas**

Optamos por mencionar aqui as cartas diretamente relacionadas com o tema do estudo proposto.

### **Juan Manuel Blanes**

As cartas do artista se encontram principalmente nos seguintes arquivos: Archivo General de la Nación, o Archivo Museo Blanes e o Archivo Museo Histórico Nacional (Casa de Rivera).

\*Carta dirigida à Comisión Económico Administrativa del Departamento de la Capital, datada do dia 28 de fevereiro de 1866. Archivo Museo Blanes.

\*Carta de Juan Manuel Blanes a Andrés Lamas. Archivo Andrés Lamas, Caixa 91, Pasta 14. AGN, Montevidéo.

\*Carta dirigida à Comisión Económico Administrativa del Departamento de la Capital, datada do dia 28 de fevereiro de 1866. Archivo Museo Blanes.

\*Carta de Blanes a seu irmão Mauricio e ao amigo Ramón de Cáceres. Archivo Mauricio Blanes. Pasta 2. AGN, Montevidéo.

\*Carta datada de 23 de setembro de 1872. Archivo Mauricio Blanes. Caixa 58, pasta 5. AGN, Montevidéo. Citado também por SALTERAIN Y HERRERA, op. cit., p. 138. Os grifos no texto são de Juan Manuel Blanes.

\*Carta de Juan Manuel Blanes a Àngel J. Carranza, datada de 14 de dezembro de 1876, reproduzido no Catálogo *Juan Manuel Blanes. La nación nacente - 1830-1901.* Montevideo: Museo Municipal de Bellas Artes Juan Manuel Blanes, 2001. Carta disponível em MHN, Montevidéo, Archivo Maurício Blanes, tomo 3962.

\*Carta a Andrés Lamas datada do dia 18 de agosto de 1865. Caixa 59, pasta 1. Archivo Andrés Lamas. AGN, Montevidéo.

\*Carta de Blanes a Mauricio datada de 28 de novembro 1879, mas enviada somente no dia 1º de janeiro de 1880. Archivo Mauricio Blanes. Carta 88, pasta 2. AGN, Montevidéo.

\*Carta de Blanes a Maurício, datada de 28 de março de 1880. Archivo Mauricio Blanes. Caixa 58, carta 04, pasta 1. AGN, Montevidéo.

\*Carta datada do dia 21 de maio de 1879. Caixa 58, carta 57, pasta 2. AGN, Montevidéo.

\*Carta dirigida à Comisión Económico-Administrativa del Departamento de la Capital, datada do dia 28 de fevereiro de 1866. Archivo Museo Blanes.

\*Carta a Maurício datada do dia 20 de junho de 1879. Caixa 58, carta 59, pasta 2. AGN, Montevidéo.

\*Carta a Maurício, sem data. Archivo Mauricio Blanes. Caixa 58, carta 36, pasta 4. AGN, Montevidéo.

\*Carta ao Ministro da Guerra e da Marinha, Juan F. Días, de 15 de abril de 1895. *Guerreros del Paraguay – Archivo del Centro de Guerreros del Paraguay/ Copiador de correspondencia (1895-1905)*, p. 01, Montevideo: Archivo Museo Casa de Lavalleja.

\*Carta da Associação de Guerreros do Paraguay para o presidente da Associação de Guerreiros do Paraguai do Brasil, de 30 junho de 1895.

\*Carta da Associação de Guerreros do Paraguay para o presidente da *Sociedad de Guerreros Argentinos*, Coronel Zoilo Pineyro, de 19 agosto de 1865.

\*Carta da Associação de Guerreiros ao General D. Luis E. Perez e ao Coronel D. Santiago Montoro, 29 de maio de 1896.

\*Carta da Associação de Guerreiros do Paraguay a Diógenes Héquet, 29 de maio de 1896.

### **Pedro Américo**

Carta enviada de Florença ao Barão do Rio Branco, em 26 de outubro de 1889. Arquivo do Itamaraty-Lata 12, m8, REC 06.

Carta ao Sr. Dr. Rabello datada do dia 8 de novembro de 1869 sobre detalhes da Batalha de Caraguatay (Campo Grande, também conhecida como Nhu-Guaçu). Arquivo do Museu Imperial. POB: Pasta M.149/Doc. 7193.

Cartas de um plebeu aos Sr. Deputados. Quarta carta. *Correio Mercantil*. Rio de Janeiro, 13 de junho de 1865. Arquivo da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

**Obs.:** Trata-se de um conjunto de cartas publicadas entre pelo Correio Mercantil entre maio e junho de 1865, procurou versar sobre várias questões com respeito às dificuldades para o estabelecimento da arte nacional.

Carta publicada no dia 09 de dezembro de 1871 no *Diário de Rio de Janeiro*. Recorte do álbum de recortes do arquivo do Museu Imperial de Petrópolis.

Carta de Pedro Américo ao Imperador D. Pedro II, datada de 24 de maio de 1864. Museu da Casa Imperial de Petrópolis. Arquivos da Casa Imperial (POB), maço 134. Doc. 6580.

### **Demais periódicos:**

#### **Sobre o contexto da Guerra da Tríplice Aliança contra o Paraguai**

*A Vida Fluminense*, N. 128, 11 jun. 1870.

*El Centinela*, 9 maio 1867.

*El Centinela*, 12 set. 1867.

*Cabichui*, 05 ago, 1867

*Cabichui*, 01 jul. 1867.

*Cabichi*, 28 nov. 1867.

*Cabichui*, 02 dez. 1867.

*Cabichui*, 9 dez. 1867.

*Illustration*, Paris, 18 nov. 1865.

*Jornal do Commercio*, 09 jan. 1880, Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro.

*Jornal do Commercio*. Cartas de um Caipira (carta 276). Felipe (destinada ao Mano Chico). 05 out.1877.

*Jornal do Commercio*, Piahuy, 20 dez. 1865.

*Jornal de Recife*, 02 de setembro, 1883. Notícias do Paiz. Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro.

*Jornal de Recife*. 21 maio 1865. *La Nación*. 21 de abril 1865.

*Revista Ilustrada*, ano 4, nº 156, Rio de Janeiro, 5 abr. 1879.

*Semana Ilustrada*. Novidades da Semana, Rio de Janeiro, 17 set. 1865

*Semana Ilustrada*, Edição 0247, Rio de Janeiro, 1865.

*Semana Ilustrada*, 25 jun. 1865.

## **Sobre a temática das Independências de Brasil e Uruguai**

*A Aurora Fluminense: Jornal Político e Literário.* 15 set. ,1828.

*Diário do Rio de Janeiro*, 10 jan. 1822.

*El País*, 7 abr. 2015

*Folha de São Paulo*, datado de 23 nov. 2014

*Gaceta de la Provincia Oriental.* Canelones, nº114/11/1826.

*Gazeta do Rio de Janeiro*, 7 set. 1827

*La Diaria.* 12 jul. 2010.

*O Correio Braziliense.* Edição 00029, 1822.

*O Despertador Constitucional.* 24 maio 1825.

*O Espelho*, 20 jul. 1822.

*O Spectador Brasileiro: Diario Político, Literario e Comercial.* Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

## APÊNDICE A

### Quadro Cronológico<sup>616</sup>

<b>Contexto histórico e artístico</b>	<b>Ano</b>	<b>Trajelórias de Juan Manuel Blanes e Pedro Américo</b>
“Jura de la Constitución”, no dia 18 de julho, primeira constituição uruguaia.	<b>1830</b>	No dia 08 de junho nasce, em Montevideú, o pintor Juan Manuel Blanes.
Abdicação do trono brasileiro por D. Pedro I, em favor de seu filho, então com cinco anos de idade. O ato marcou o fim do Primeiro Reinado e o início do Período Regencial.	<b>1831</b>	
Fundação do Colégio Pedro II (1837), do Arquivo Histórico (1838) e do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (1838). No Uruguai, foi escolhido unanimemente por uma Assembleia Geral, Manuel Oribe. Seu governo duraria até 1838.	<b>1835-1838</b>	
Início da chamada Guerra Grande, no Uruguai. Evento complexo que envolveu os bandos políticos (blancos e colorados) e contou com a intervenção de França, Brasil e Inglaterra.	<b>1839</b>	
Fim do Período Regencial e Declaração da maioria de Pedro II pelo Parlamento Brasileiro (Golpe da Maioridade).	<b>1840</b>	
Coração de D. Pedro II	<b>1841</b>	

<sup>616</sup> As informações contidas no presente quadro cronológico, sugestão da Banca de defesa, foram retiradas das seguintes obras: OLIVEIRA, J. M. Cardoso de. *Pedro Américo sua vida e suas obras*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1943; GUIMARÃES JUNIOR, Luis. *Perfil Biográfico*. Rio de Janeiro: Henrique Brow e João de Almeida Flores, 1871; ZACCARA, Madalena. *Pedro Américo: um artista brasileiro do século XIX*. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2011; ADINOLFI, Laura; SIERRA, Claudia de la. In: *Juan Manuel Blanes: La Nación Naciente 1830-1901*. Montevideo: Museo Municipal de Bellas Artes Juan Manuel Blanes, Exposición noviembre 2001- mayo 2002; SALTERAIN Y HERRERA, Eduard de. *Blanes: el hombre, su obra y la época*. Montevideo: Impresora Uruguaya S.A., 1950; FERNÁNDEZ SALDAÑA, José M. Fernández. *Juan Manuel Blanes. Su vida y sus cuadros*. Montevideo: Impresora Uruguaya S.A., 1931.

<p>Início do Sítio a Montevideú, ação de Oribe iniciada no dia 16 de fevereiro.</p> <p>*Criação do Instituto Histórico e Geográfico Nacional (IHGN) com sede em Montevideú.</p> <p>*Paraguai solicita o reconhecimento formal de sua independência.</p>	<b>1843</b>	No dia 29 de Abril nasceu Pedro Américo na cidade de Areia, na Paraíba.
<p>*Von Martius publica, em 1844, <i>Como se deve escrever a história do Brasil</i>.</p>	<b>1844</b>	Blanes realiza seu primeiro desenho conhecido que representa a embarcação inglesa <i>Comodoro Purvis</i> , na baía de Montevideú.
	<b>1845</b>	Isabel Chilabert (mãe de Blanes) vai com os filhos para o campo sitiador de Manuel Oribe, instaurado em Cerrito, onde permanecem até 1851.
	<b>1852</b>	Pedro Américo acompanha, como desenhista auxiliar, a expedição científica do naturalista francês Jean Brunet ao Nordeste do Brasil.
Início da Guerra da Crimeia.	<b>1853</b>	
<p>*Josefa Palacios pinta <i>El Desembarco de los 33 Orientales</i>.</p>	<b>1854</b>	<p>Blanes instala seu primeiro ateliê de pintura na rua Reconquista, em Montevideú. Nesse mesmo ano conhece Maria Linari, então casada com José Copello e com uma filha chamada Ana María.</p> <p>Nasce Juan Luis, primeiro filho do pintor, Juan Manuel Blanes.</p> <p>Blanes muda-se para Entre Ríos em dezembro (onde permanece até 1857).</p>
<p>Início da Reforma Pedreira na Academia Imperial de Belas Artes.</p> <p>É publicado o <i>Manifiesto de Andrés Lamas a sus Compatriotas</i>, rechaçando as divisas políticas no Uruguai.</p> <p>Fim da Guerra da Crimeia. (1856)</p>	<b>1855 - 1856</b>	Pedro Américo se inscreve na da Academia Imperial de Belas Artes (AIBA).
<p><i>Comisión de Legislación</i> apresenta moção relativa à</p>	<b>1859</b>	Pedro Américo embarca para Paris e se inscreve na <i>Ecole des Beaux Arts</i> .

<p>mudança da Lei de 16 de Maio de 1834, com o intuito de tributar a “merecida homenagem aos Trinta e Três heróis orientais” com parecer favorável.</p> <p>Realização do Salão da Academia de Belas Artes da França, em Paris.</p>		
<p>Início do governo constitucional de Bernardo Prudencio Berro.</p> <p>Victor Meirelles pinta o quadro <i>A primeira Missa no Brasil</i>.</p>	<b>1860</b>	<p>Blanes solicita ao governo uruguaio uma bolsa para custear seus estudos na Europa.</p> <p>Pedro Américo participa do seu primeiro concurso da Escola de Belas Artes de Paris, o <i>Concours de Places</i>, no qual obteve 10º lugar.</p>
<p>Início da Guerra de Secessão.</p>	<b>1861</b>	Juan Manuel Blanes embarca para a Europa.
	<b>1862</b>	Pedro Américo se inscreve na Faculdade de Ciências da Universidade de Bruxelas.
<p>Início da Guerra da Tríplice Aliança contra o Paraguai, no dia 27 de dezembro.</p> <p>Início do cerco a Paysandu, no dia 03 de dezembro.</p>	<b>1864</b>	<p>Blanes retorna da Europa e instala-se em Buenos Aires.</p> <p>Fim da primeira estadia de Pedro Américo na Europa.</p>
<p>Criação do Corpo de Voluntários da Pátria, no Brasil.</p> <p>Fim da Guerra de Secessão nos Estados Unidos da América.</p>	<b>1865</b>	Pedro Américo publica, no Correio Mercantil, um conjunto de documentos intitulados “Cartas de um plebeu”, o qual tratava de questões concernentes às dificuldades para o desenvolvimento da “arte nacional”. O pintor também realiza a primeira versão do quadro <i>A Carioca</i> (localização desconhecida).
<p>Publicação da manual escolar <i>El Bosquejo Histórico de la República Oriental do Uruguay</i>, de Francisco Berra.</p> <p>A empresa <i>Bate &amp; Ca.</i> traslada-se para a zona de operações das forças aliadas para documentar em imagens fotográficas a Guerra do Paraguai.</p>	<b>1866</b>	<p>Blanes propõe à <i>Junta Económico-Administrativa</i> a execução de dois quadros históricos, um deles trataria do desembarque dos 33 orientais.</p> <p>Após concurso, Pedro Américo foi nomeado professor da AIBA, no dia 4 de fevereiro.</p>

<p>Victor Meirelles pinta <i>Moema</i>.</p> <p>Realização da II Exposição Nacional, no Rio de Janeiro.</p>		
<p>Realização da Exposição Universal, em Paris.</p> <p>Manet pinta o <i>Fuzilamento de Maximiliano</i>.</p>	<b>1867</b>	Pedro Américo é admitido no doutorado da Universidade de Bruxelas.
<p>No Brasil, retorno do Partido Conservador ao poder.</p> <p>No Uruguai, Lorenzo Batlle assume a presidência.</p> <p>Ocorre a Batalha do Avaí, no dia 11 de dezembro.</p> <p>Caxias ordena a ocupação de Assunção.</p>	<b>1868</b>	Blanes pinta <i>El Asesinato del General Flores</i> .
<p>Pedro Américo defende e publica sua tese de doutorado intitulada <i>A Ciência e os Sistemas: questões de História e de Filosofia Natural</i>, dedicada a D. Pedro II.</p>	<b>1869</b>	Pedro Américo se casa com Carlota, filha de seu mestre Manuel Araújo Porto-alegre, nesse momento Cônsul do Brasil em Portugal. O pintor retorna ao Brasil no mês de julho.
<p>Fundação do Partido Republicano.</p> <p>Término da Guerra do Paraguai, no dia 8 de abril.</p> <p>“Início da Revolución de las Lanzas”, no Uruguai.</p>	<b>1870</b>	Pedro Américo passa a ocupar a cadeira de História da Arte, Estética e Arqueologia na Academia Imperial de Belas Artes.
<p>Promulgada, no Brasil, a Lei do Ventre Livre, no dia 28 de setembro.</p>	<b>1871</b>	Blanes pinta <i>Un episodio de la Fiebre Amarilla en Buenos Aires</i> . <p>Pedro Américo apresenta oficialmente, no dia 11 de maio, <i>A Batalha de Campo Grande</i> para a família real.</p>



<p>22º Exposição da Academia Imperial de Belas Artes.</p> <p>José M. Sienna Carranza publica na <i>Colección Parnaso Oriental</i>, o poema <i>Á una paraguaya</i>.</p> <p>Assinado o acordo, no dia 06 de abril, que coloca fim na <i>Revolución de las Lanzas</i>.</p> <p>Victor Meirelles participa da exposição da AIBA com o quadro <i>Combate Naval de Riachuelo</i>.</p>	<p><b>1872</b></p>	
<p>Exposição Universal de Viena.</p>	<p><b>1873</b></p>	<p>Pedro Américo solicita licença da AIBA.</p> <p>Blanes apresenta <i>Últimos momentos de José Miguel Carrera</i>.</p>
<p>Ernest Meissonier apresenta <i>1807, Friedland</i> (1875).</p> <p>Exposição Internacional do Chile (1875).</p> <p>Os militares, comandados por Lorenzo Latorre, tomam o poder no Uruguai. (1876).</p>	<p><b>1874-1876</b></p>	<p>Pedro Américo embarca para Florença, onde inicia os trabalhos para a tela <i>A Batalha do Avaí</i>.</p>
	<p><b>1877</b></p>	<p>Pedro Américo conclui o quadro <i>A Batalha do Avaí</i>. O quadro foi enviado ao Brasil no dia 26 de abril.</p> <p>Juan Manuel Blanes pinta <i>El Juramento de los Treinta y Tres Orientales</i>.</p>
<p>Início das expedições militares contra os indígenas no território argentino comanda das pelo general Roca.</p>	<p><b>1878</b></p>	<p>Blanes conclui e apresenta a obra <i>El Juramento de los Treinta y Tres Orientales</i> e o quadro <i>General Osório</i>, iniciado em 1869, de grande repercussão na imprensa brasileira.</p>
<p>Aprovação da Lei de Registro de Estado Civil, no Uruguai.</p> <p>25ª Exposição Geral da Academia Imperial de Belas Artes</p>	<p><b>1879</b></p>	<p>Blanes executa as pinturas <i>La Paraguaya</i> e <i>El último Paraguayo</i>.</p> <p>“Questão Artística” envolvendo os quadros de Pedro Américo, <i>A Batalha do Avaí</i>, e Victor Meirelles, a <i>Batalha dos Gaurarapes</i>.</p>

<p>Campanha contra o fim da escravidão no Brasil ganha força e oficialidade no Parlamento brasileiro.</p> <p>Instalação do <i>Monumento a la Independencia</i> em Florida, no Uruguay.</p> <p>Victor Meirelles apresenta <i>A Batalha dos Guararapes</i>.</p> <p>Institucionalização do Código Rural, no Uruguai.</p> <p>Eleição de Lorenzo Latorre como Presidente Constitucional.</p>		<p>Blanes, rumo a Europa, desembarca no Rio de Janeiro para ver a tela de Pedro Américo sobre a batalha do Avaí.</p>
<p>Francisco Bauzá publica a <i>História de la Dominación Española en el Uruguay</i>.</p> <p>Renúncia de Lorenzo Latorre.</p> <p>Maximo Santos assume a presidência, no Uruguai. (1882)</p> <p>Foi retomada a construção do Palácio do Ipiranga, idealizada em 1820. (1882)</p> <p>Privatização massiva das terras públicas paraguaias.</p> <p>Promulgada a Lei dos Sexagenários, que concedia liberdade aos sujeitos escravizados com mais 60 anos de idade, no dia 28 de setembro. (1885).</p>	<p><b>1880 - 1885</b></p>	<p>Blanes apresenta a obra <i>La Cautiva</i>.</p> <p>O pintor uruguaio inicia os estudos para o quadro <i>A Batalha de Sarandí</i>. (1881).</p> <p>Pedro Américo apresenta a segunda versão da obra <i>A Carioca</i>.</p> <p>O Senado encomenda a Blanes o Retrato Oficial do Gral. José Artigas, surge, então o quadro <i>Artigas en la Ciudadela</i>, obra inconclusa. (1884).</p>
<p>Término do governo militarista de Máximo Santos e início do da presidência de Máximo Tajes, designado por Assembleia Geral.</p>	<p><b>1886</b></p>	<p>No dia 14 de janeiro, Pedro Américo assina contrato Comissão de Obras do Monumento do Ipiranga, estabelecia as condições de entrega do quadro sobre a independência do Brasil.</p> <p>Blanes finaliza o quadro <i>La Revista</i> de 1885.</p>

		Nicanor Blanes se casa com D. Carlota Ferreira em Buenos Aires, matrimônio com duração de apenas um mês.
Abertura do Banco Nacional do Uruguai.	<b>1887</b>	Pedro Américo inicia a pintura do quadro <i>Independência ou Morte!</i>
Abolição, no dia 13 de maio, por meio da Lei Áurea, da escravidão no Brasil.	<b>1888</b>	No dia 14 de julho, Pedro Américo entrega o quadro <i>Independência ou Morte!</i>
Proclamação da República no Brasil, no dia 15 de novembro por meio de um golpe de Estado.	<b>1889</b>	Morre María Linari de Blanes, esposa do artista. Seu filho Juan Luís se casa com María Pincerri e se radica na Itália.
Fechamento do Banco Nacional, no Uruguai.  Julio Herrera y Obes assumiu a presidência no Uruguai.  Eleições para a Assembleia Constituinte no Brasil.	<b>1890 - 1893</b>	Pedro Américo é eleito deputado por Pernambuco. O artista também pinta o quadro <i>Tirandentes Esquartejado</i> e retorna à Europa após o fim do seu mandato como deputado (1893).
Fundação da <i>Asociación de Guerreros del Paraguay</i> , no Uruguai.  Inauguração do Palácio do Ipiranga, no dia 7 de setembro.	<b>1895</b>	Juan Luis Blanes morre em um acidente de trânsito na Itália. No mesmo ano, Blanes também perde contato com seu outro filho, Nicanor, que também estava na Europa.
	<b>1898 - 1900</b>	Blanes parte rumo a Pisa, na Itália, com a esperança de obter notícias sobre seu filho Nicanor. Segue trabalhando na tela <i>A Batalha de Sarandí</i> , que deixará inconclusa. (1900).  Morre o irmão e melhor amigo do pintor, Mauricio Blanes. Dessa relação, existe extensa correspondência.
	<b>1901</b>	Morre, no dia 15 de abril, em Pisa, o pintor Juan Manuel Blanes.
	<b>1902</b>	Pedro Américo pinta a obra <i>Paz e Concórdia</i> .
José Battle y Ordóñez assume a presidência do Uruguai.	<b>1903</b>	
	<b>1905</b>	Morre, no dia 07 de outubro, em Florença, o pintor Pedro Américo.

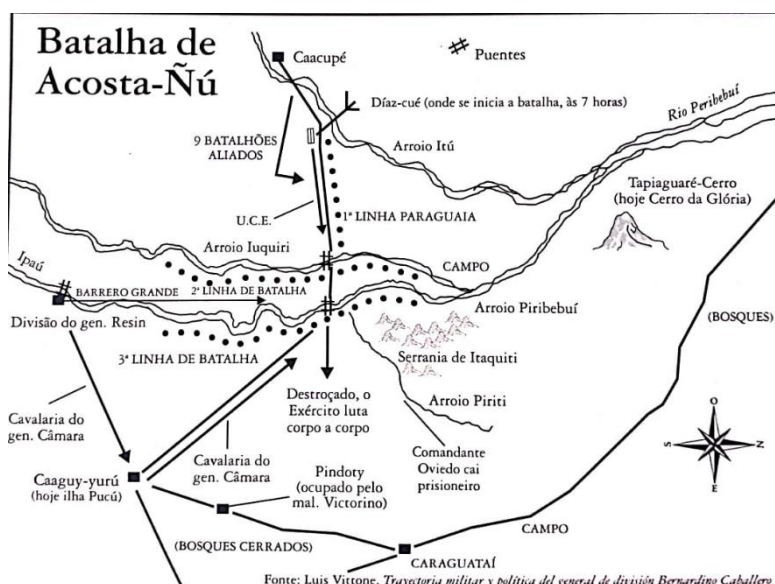
## APÊNDICE B

### Mapas sobre a Guerra da Tríplice Aliança contra o Paraguai

#### A. A invasão de Mato Grosso<sup>617</sup>



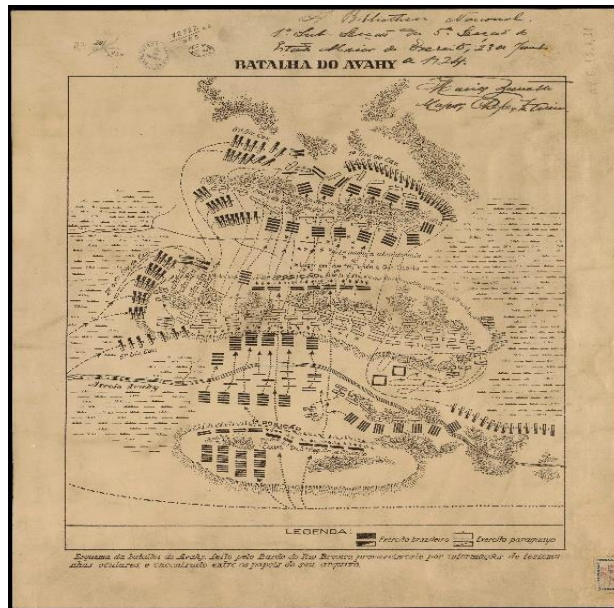
#### B. A Batalha de Campo Grande (Acosta Año)<sup>618</sup>



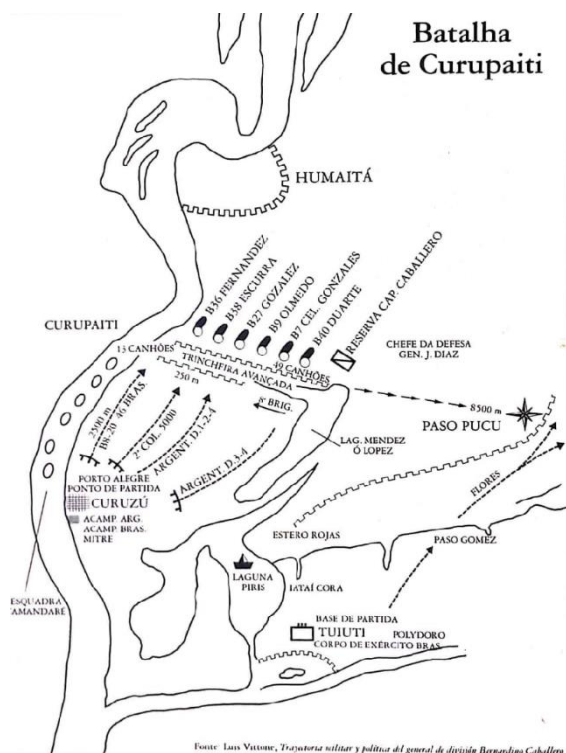
<sup>617</sup> Reprodução. DORATIOTO, Francisco F. M. *Maldita Guerra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, p. 95.

<sup>618</sup> *Ibid.*, p. 412.

### C. Batalha do Avaí<sup>619</sup>



### D. Batalha de Curupaiti<sup>620</sup>



<sup>619</sup>RIO BRANCO, José Maria da Silva Paranhos, Barão do. Disponível em: [http://objdigital.bn.br/acervo\\_digital/div\\_cartografia/cart172822/cart172822.html](http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_cartografia/cart172822/cart172822.html). Acesso em: 14 fev. 2019.

<sup>620</sup> Reprodução. DORATIOTO, Francisco F. M. *Maldita Guerra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, p. 306.

## E. Mapa do “Teatro da Guerra do Paraguai e Uruguai”<sup>621</sup>



## F. Teatro da Guerra da Tríplice Aliança conta o Paraguai<sup>622</sup>



<sup>621</sup> ALMEIDA, Candido Mendes. Disponível em: [http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo\\_digital/div\\_cartografia/cart541514/cart541514.html](http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_cartografia/cart541514/cart541514.html). Acesso em: 14 fev. 2019.

<sup>622</sup> Reprodução. COSTA, Wilma Perez. *A Espada de Dâmocles: o Exército, a Guerra do Paraguai e a crise do Império*. São Paulo: Hucitec/ Unicamp, 1996, p. 320.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ACEVEDO, Eduardo. *Anales Históricos del Uruguay*, Tomo I. Montevideo: Barreiro y Ramos, 1933. Disponível em: <https://autores.uy/obra/9987>. Acesso em: 20 jan. 2018.

ADES, Dawn. *Arte na América Latina. A Era Moderna (1820-1980)*. Cosac & Naify Edições: São Paulo, 1997.

ADINOLFI, Laura; SIERRA, Claudia de la. In: *Juan Manuel Blanes: La Nación Naciente 1830-1901*. Montevideo: Museo Municipal de Bellas Artes Juan Manuel Blanes, Exposición noviembre 2001- mayo 2002.

AMIGO, Roberto. Región y Nación – Juan Manuel Blanes en la Argentina. In: *Juan Manuel Blanes: La Nación Naciente 1830-1901*. Museo Municipal de Bellas Artes Juan Manuel Blanes. Montevideo, Uruguay. Exposición noviembre 2001.

AMÉRICO, Pedro. O Brado do Ipiranga ou a Proclamação da Independência do Brasil, Florença, 1888. In: OLIVEIRA, Cecília Helena de Salles; MATTOS, Cláudia Valladão de (orgs.). *O Brado do Ipiranga*. São Paulo: Edusp/ Museu Paulista, 1999.

ANDERSON, Benedict. *Comunidades Imaginadas*. Reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ANNINO, Antonio; GUERRA, François-Xavier (coordinadores). *Inventando la Nación*. Iberoamérica siglo XIX. México: FCE, 2003. Introducción e Epílogo.

ARDAO, Arturo. *Génesis de la idea y el nombre de América Latina*. Caracas: Centro de Estudios Latinoamericanos, Romulo Gallegos, 1980.

ARMITAGE, David. *Declaração de Independência: uma história global*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

ASSIS, Machado de. In: SANDES, Noé Freire. *A invenção da nação: entre a monarquia e a república*, 2º ed. Goiânia: Editora UFG, 2011.

AZÚA, Carlos Real de. Bernardo Berro, el puritano en la tormenta. *Cuadernos de MARCHA*, Montevideo, n. 5, setiembre 1967.

BARATTA, María Victoria. La Guerra del Paraguay y las representaciones de la nación argentina: antecedentes, balances y propuestas. In: *XII Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia*. Departamento de Historia, Facultad de Humanidades y Centro Regional Universitario Bariloche. Universidad Nacional del Comahue, San Carlos de Bariloche, 2009.

\_\_\_\_\_. Miradas hacia el Oriente. Representaciones de Uruguay em Buenos Aires durante el inicio de la Guerra del Paraguay. *Diálogos*, Maringá, v. 19, n. 3, p. 1017-1041, set.-dez. 2015. Disponível em: <http://periodicos.uem.br/ojs/index.php/Dialogos/article/view/33729>. Acesso em: 02 mar. 2017.

\_\_\_\_\_. La Guerra del Paraguay y la historiografía argentina. *História da Historiografia: International Journal of Theory and History of Historiography*, Ouro Preto, v. 7, n. 14, set. 2013. ISSN 1983-9928. Disponível em: <https://www.historiadahistoriografia.com.br/revista/article/view/614><<https://www.historiadahistoriografia.com.br/revista/article/view/614>>. Acesso em: 03 abril 2017.

BARATTA, María Victoria. Miradas hacia el Oriente. Representaciones de Uruguay em Buenos Aires durante el inicio de la Guerra del Paraguay. In: *Diálogos* (Maringá. Online), v. 19, n.3, p. 1017-1041, set./dez. 2015. Disponível em: <http://periodicos.uem.br/ojs/index.php/Dialogos/article/view/33729>. Acesso em: 02 mar. 2017.

BARBOSA, M. I. “A contribuição de Bossuet à glória do rei sol”. *Revista Akropolis*, v. 15, n. 1-2. Disponível em <http://revistas.unipar.br/akropolis/article/view/1417/1240>. Acesso: 30/08-2011.

BARRÁN, José Pedro. Latorre y el Estado uruguayo. In: *Enciclopedia uruguaya*, n. 22, Montevideo, Editores reunidos y Arca, 1968. Disponível em [http://www.periodicas.edu.uy/o/Enciclopedia\\_uruguaya/pdfs/Enciclopedia\\_uruguaya\\_2\\_2.pdf](http://www.periodicas.edu.uy/o/Enciclopedia_uruguaya/pdfs/Enciclopedia_uruguaya_2_2.pdf). Acesso em: 06 maio 2014.

\_\_\_\_\_. Apogeo y crisis del Uruguay pastoril y caudilhesco. In: *História Uruguaya*, Tomo 4 – 1839-1875. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 2007.

\_\_\_\_\_. *Historia de la sensibilidad en el Uruguay*. La Cultura “bárbara” (1800-1860) y El disciplinamiento (1860-1920). 2. ed. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental – Colección Heber Raviolo, 2015.

BARRÁN, José Pedro; NAHUM, Benjamin. *História rural del Uruguay moderno*. Tomo I: 1851-1855, Montevideo: Ediciones de La Banda Oriental, 1967.

BARROS, Francisca Argentina de Gois. *A arte como princípio educativo: uma nova leitura biográfica de Pedro Américo de Figueiredo e Melo*. Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação em Educação. Núcleo de História, Memória e Política Educacional, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2006. Disponível em: <http://www.repositorio.ufc.br/handle/riufc/3164>. Acesso em: 05 fev. 2015.

BAXANDALL, Michael. *Padrões de intenção: a explicação histórica dos quadros*. São Paulo: Companhia das letras, 2006.



BERETTA, Ernesto. Desterrando indios y gaúchos: el proyecto de cambio sociocultural en el Uruguay del siglo XIX y su manifestación en las artes visuales. In: *Revista Trama*, n. 2, 2010. Disponível em: <https://tramarevista.wordpress.com/numeros/>. Acesso em: 20 out. 2015.

\_\_\_\_\_. Mucho más que buena letra. Escritura, arte caligráfico y civilización en Montevideo durante el siglo XIX. In: *Escritura e imagen*, Vol. 4, 2008. Disponível em: <http://revistas.ucm.es/index.php/ESIM/article/viewFile/ESIM0808110169A/29027>. Acesso em: 10 out. 2015.

\_\_\_\_\_. *Imágenes para todos*. La producción litográfica. La difusión de la estampa y sus vertientes temáticas em Montevideo durante el siglo XIX. Primera etapa, de la constitución del Estado Oriental al fin de la Guerra Grande (1829-1851). Montevideo: Ediciones Universitarias, Unidad de Comunicación de la Universidad de la República (UCUR), 2014.

BLANES, Juan Manuel. *Memoria sobre el cuadro del Juramento de los Treinta y Tres*. Montevideo: Boletín de la Sociedad Ciencia y Artes, 1878. Archivo Museo Blanes, Montevideú.

BLOCH, Marc. “Pour une Historie Comparée des sociétés européennes”. In: *Mélanges historiques*. vol. 1, Paris: S.E.V.P.E.N., 1963, pp. 16-40.

BOSI, Alfredo. Cultura. In: *A construção nacional: 1830-1889*, volume 2/ coordenação José Murilo de Carvalho. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012.

BOURDIEU, Pierre. *As Regras da Arte - Gênese e Estrutura do Campo Literário*. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BREZZO, Liliana. Estudio Crítico. In: YEGROS, Ricardo Scavone; YEGROS, Sebastián Sacavone (compiladores). *Cecilio Báez – Juan E. O’Leary: polémica sobre la historia del Paraguay*. 2ª Ed. Assunção: Tiempo de Historia, 2011.

\_\_\_\_\_. La Guerra de la Triple Alianza en la primera persona de los vencidos: el halazgo y la incorporación de la sección Estanislao Zeballos del Ministerio de Defensa de Paraguay. In: *Anuario N°22, Escuela de Historia. Revista Digital*, N°1, UNR, 2009-2010. Disponível em: <http://rephip.unr.edu.ar/bitstream/handle/2133/3684/57-278-1-PB.pdf?sequence=1>. Acesso em: 03 abr. 2017.

\_\_\_\_\_. M. La História de la guerra del Paraguay: Nuevos enfoques, otras voces, perspectivas recietes. In: *Folia Historica del Nordeste*, IIGHI – CONICET, Resistência, 2015. Disponível em: [https://www.conicet.gov.ar/new\\_scp/detalle.php?keywords=&id=30671&articulos=yes&detalles=yes&art\\_id=6881741](https://www.conicet.gov.ar/new_scp/detalle.php?keywords=&id=30671&articulos=yes&detalles=yes&art_id=6881741). Acesso em: 03 fev. 2016.

BRUNO, Mauricio. Aficionados a la fotografía. La extensión del amateurismo y los primeros años de la fotografía artística. 1860-1917. In: *Fotografía en Uruguay*. Historia y Usos Sociales. 1840-1930. Centro de Fotografía (Intendencia de Montevideo). Magdalena Broquetas (coord.), Clara von Sanden, Mauricio Bruno, Isabel Wschebor. Montevideo: Empresa Grafica Mosca, 2011.

BRUIT, Héctor Hernán. A invenção da América Latina. In: *V Encontro da ANPHLAC*. Disponível em: <http://anphlac.cjb.net>. Acesso em: 20 fev. 2013.

CAETANO, G. Notas para una revisión histórica sobre la “cuestión” nacional” en Uruguay. In: *Cultura(s) y nación en el Uruguay del fin de siglo*. Montevideo: Editorial Trilce, 1991.

CAMPOS, Caballero; SEGOVIA, Ferreira. El Periodismo de Guerra en el Paraguay (1864-1870). In: *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* [Online], Colóquios, 2006. Disponível em: <http://nuevomundo.revues.org/1384>. Acesso em: 22 maio 2017.

CARVALHO, José Murilo de. *A formação das almas: o imaginário da República no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

\_\_\_\_\_. A vida política. In: CARVALHO, José Murilo de. (coord.). *A construção nacional: 1830-1889*, volume 2. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012.

\_\_\_\_\_. *Cidadania no Brasil: o longo caminho*. 18ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014.

CARDOSO, Rafael. Ressuscitando um Velho Cavalo de Batalha: Novas dimensões da pintura histórica do Segundo Reinado. In: *Revista 19&20*. Rio de Janeiro, v. II, n. 3, jul. 2007. Disponível em: <[http://www.dezenovevinte.net/criticas/rc\\_batalha.htm](http://www.dezenovevinte.net/criticas/rc_batalha.htm)>. Acesso em: 03 maio 2015.

CARVALHO, José Murilo; BASTOS, Lúcia; BASILE, Marcello (orgs.). Introdução geral. In: *Guerra Literária: panfletos da Independência (1820-1823)*. Volume 1. Cartas. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

CASTRO, Isis Pimentel de. *Os Pintores de História*. A relação entre arte e história através das telas de batalhas de Pedro Américo e Victor Meirelles. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: IFCS/UFRJ, 2007.

CAPELATO, Maria Helena Rolim. Modernismo Latino-Americano e construção das identidades através da pintura. In: *Revista de História*, São Paulo, nº 153, pp. 251-282, 2º sem/2005.

CAVIERES, Eduardo. En el contexto de Alberdi y la guerra del Paraguay: Estado, capitalismo y sociedad en los conflictos del Cono Sur, 1860-1880. In: *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, Colloques, 2009. Disponível em: <http://nuevomundo.revues.org/55565>. Acesso em: 10 fev. 2017.

CHARTIER, Roger. *A História Cultural: entre práticas e representações*. São Paulo: Difel, 2002.

\_\_\_\_\_. O mundo como representação. In: *Estudos avançados*, v. 11, nº 5, pp. 177-191, 1991.

\_\_\_\_\_. *A história ou a leitura do tempo*. 2ª ed., Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

CHIAVENATO, José Júlio. *Genocídio Americano*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984

CHIARAMONTE, José Carlos. El problema de los orígenes de los estados hispanoamericanos en la historiografía reciente y el caso del Río de la Plata. Porto Alegre: anos 90. vol. 1, n. 1, maio 1993 (PPG em História da UFRGS), pp. 49 a 83.

CHIARELLI, Tadeu. História da arte / história da fotografia no Brasil - século XIX: algumas considerações. In: *ARS*, São Paulo, vol. 3, no. 6, 2005. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1678-53202005000200006#top](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1678-53202005000200006#top). Acesso em: 06 mar. 2017.

CHRISTO, Maraliz de Castro V. *Pintura, história e heróis no século XIX: Pedro Américo e “Tiradentes Esquartejado”*. Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Estadual de Campinas. Campinas, SP, 2005. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=vtls000374342>. Acesso em: 20 out. 2011.

\_\_\_\_\_. Quando subordinados roubam a cena. A Batalha de Campo Grande de Pedro Américo. In: *Saeculum. REVISTA DE HISTÓRIA*, João Pessoa, n. 19, jul./ dez. 2008.

\_\_\_\_\_. A pintura de História no Brasil do século XIX: panorama introdutório. In *ARBOR Ciencia, Pensamiento y Cultura*, 2009. Disponível em: [arbor.revistas.csic.es/index.php/arbor/article/download/386/387](http://arbor.revistas.csic.es/index.php/arbor/article/download/386/387). Acesso em: 05 ago. 2011.

\_\_\_\_\_. A narrativa de Pedro Américo sobre a Conjuração Mineira. In: *Anais do II Encontro de História da Arte*. Campinas, IFCH/Unicamp, 2006. Disponível em: [http://www.ifch.unicamp.br/pos/hs/anais/2006/posgrad/\(48\).pdf](http://www.ifch.unicamp.br/pos/hs/anais/2006/posgrad/(48).pdf). Acesso em: 08 jul. 2011.

CEZAR, Temístocles. Lição sobre a escrita da história. *Historiografia e nação no Brasil do século XIX*. In: *Diálogos*, Maringá, v. 8, pp. 11-29, 2004. Disponível em: [http://www.uem.br/dialogos/index.php?journal=ojs&page=article&op=view&path%5B%5D=194&path%5B%5D=pdf\\_172](http://www.uem.br/dialogos/index.php?journal=ojs&page=article&op=view&path%5B%5D=194&path%5B%5D=pdf_172). Acesso em: 20 maio 2016.

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

\_\_\_\_\_. O sentido da batalha: Avahy, de Pedro Américo. In: *Revista Projeto História*, PUC-SP, São Paulo, n. 24, jun. 2002. Disponível em: <http://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/10615/7896>. Acesso em: 25 maio 2012.

COSSE, Isabela; MARKARIAN, Vania. *Memorias de la historia: una aproximación al estudio de la conciencia histórica nacional*. Montevideu: Trilce, 1994.

COSTA, Robson Xavier. Imagens na História - Imaginação Histórica e História Visual. In: *European Review of Artistic Studies*, Vol.1, n.2, pp. 34-47, 2010. Disponível em: [http://www.eras.utad.pt/docs/historia\\_visual.pdf](http://www.eras.utad.pt/docs/historia_visual.pdf). Acesso em: 01 jun. 2012.

COSTA, Marcos. *O reino que não era desse mundo: crônica de uma República não proclamada*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Valentina, 2015.

COSTA, Wilma Perez. *A Espada de Dâmocles: o Exército, a Guerra do Paraguai e a crise do Império*. São Paulo: Hucitec/ Unicamp, 1995.

COUTINHO, Fernanda Maria Abreu. Pierre Bourdieu e a Gênese do Campo Literário. In: *Revista de Letras*, nº 25, Vol.1/2- jan./dez., 2003. Disponível em: <http://www.revistadeletras.ufc.br/rl25Art09.pdf>. Acesso em: 01 fev. 2015.

CRESPO, Horacio. La Guerra del Paraguay como problema historiográfico. In: *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, Colóquios, 2009. Disponível em: <http://nuevomundo.revues.org/55581>. Acesso em: 20 fev. 2017.

DALFRE, Liz Andrea. O diagnóstico de Domingo Faustino Sarmiento sobre o Império brasileiro em 1842. In: *Oficina do Historiador*, v.7, n.1, 2014. Disponível em: <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/oficinadohistoriador/article/view/16062>. Acesso em: 15 ago. 2016.

DEMASI, Carlos. La Construcción de un Héroe Máximo: José Artigas en las Conmemoraciones Uruguayas de 1911. In: *Revista Iberoamericana*, Vol. LXXI, n. 213, 2005.

\_\_\_\_\_. Los partidos más antiguos del mundo: el uso político del pasado uruguayo. In: *Sítio Web de APHU – Asociación de Profesores de Historia de Uruguay*. Disponível em: <https://aphu.org.uy/2012/12/26/los-partidos-mas-antiguos-del-mundo-el-uso-politico-del-pasado-uruguayo/#respond>. Acesso em: 05 dez. 2017.

\_\_\_\_\_. Presidentes contra su voluntad (1852-1875). En busca de una fórmula política para gobernar el Uruguay. In: *Claves. Revista de Historia*, Montevideo, Nº 2, Enero-Junio 2016. Disponível em: <http://www.revistaclaves.fhuce.edu.uy/index.php/Claves-FHCE/article/view/58>. Acesso em: 05 jan. 2018.

DE LOS SANTOS, Clarel Flores. *La consagración mítica de Artigas*. 1950. Homenajes y discursos a cien años de su muerte. Cultos, memorias e identidades. Montevideo: Trandico S/A, 2012.

DIAS, Eliane. “Mon Atelier de Catumbi” e “Debret em seu Ateliê”: interpretações e invenções acerca da vida do artista do Brasil. In: Oitocentos. Tomo IV. O Ateliê do artista. Edição/ Arthur Valle, Camila Dazzi, Isabel Sansón Portella, Rosangela de Jesus Silva (organizadores). Rio de Janeiro: CEFET/RJ, 2017.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante da Imagem*. São Paulo: Editora 34, 2014.

DORATIOTO, Francisco F. M. *Maldita Guerra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

\_\_\_\_\_. *O Brasil no Rio da Prata (1822-1994)*. Brasília: FUNAG, 2014.

\_\_\_\_\_. A imprensa de oposição e a política brasileira em relação ao Paraguai (1869-1875). In: *Textos de História* (1), 1993.

ETCHECHURY-BARRERA, Mario. Legionarios, enganchados y cautivos. Apuntes para una investigación sobre las formas de reclutamiento transnacional durante la Guerra del Paraguay (1864-1870). In: GARAVAGLIA, Juan Carlos. Las fuerzas de guerra argentinas durante el conflicto de la Triple Alianza 1865-1871. In: A 150 años de la Guerra de la Triple Alianza contra el Paraguay. Juan Carlos Garavaglia; Raúl Oswaldo Fradkin. 1ª ed. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Prometeo Libros, 2016.

ELIAS, N. *O processo civilizador: Uma história dos costumes*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994, v I.

\_\_\_\_\_. *O processo civilizador: Formação do Estado e Civilização*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994, v. II.

\_\_\_\_\_. *A sociedade de corte*. Lisboa: Ed. Estampa, 1987.

\_\_\_\_\_. *A Sociedade dos Indivíduos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar ed., 1994.

ENTLER, Ronaldo. Retrato de uma face velada: Baudelaire e a fotografia. In: *FACOM*, n. 17, 1º semestre de 2007.

FERNÁNDEZ SALDAÑA, José M. *Juan Manuel Blanes*. Su vida y sus cuadros. Montevideo: Impresora Uruguaya S.A., 1931.

FERREIRA, Félix. *Belas artes: estudos e apreciações*. Introdução e notas Tadeu Chiarelli. 2 ed. Porto Alegre: Zouk, 2012.

\_\_\_\_\_. *História da Guerra do Brasil contra as Repúblicas do Uruguay e do Paraguay*, Volume 4. Rio de Janeiro: Livraria A.G. Guimarães e Cia, 1870

FERREIRA, Gabriela Nunes. *O Rio da Prata e a consolidação do Estado imperial*. São Paulo: Hucitec, 2006.

FERREIRA, Cristina; SILVA, Evander Ruthieri Saturdo da. O retorno do imortal: D. Pedro I mitificado pelos militares nas representações imagéticas das Revistas O Cruzeiro e Manchete no Sesquicentenário da Independência (1972). In: *Revista Tempo e Argumento*, Florianópolis, v. 6, n. 11, p. 355-385, jan./abr. 2014. Disponível em: <http://www.revistas.udesc.br/index.php/tempo/article/view/2175180306112014355/3076>. Acesso em: 04 maio 2018.

FERREIRA, Félix. *Belas artes: estudos e apreciações*. Introdução e notas Tadeu Chiarelli. 2 ed. Porto Alegre: Zouk, 2012, pp. 234-235.

CHILLÓN, Alberto Martín. O Brasil independente e a defesa do Império através da escultura pública. In: *KAYPUNKU. Revista de Estudos Interdisciplinarios de Arte y Cutlura*. Vo. 2, N. 1, 2015. Disponível em: <https://www.kaypunku.com/index.php/kaypunku/article/download/29/64>. Acesso em: 22 mar. 2017.

FERREIRA, Cristina e SILVA, Evander Ruthieri Saturdo da. O retorno do imortal: D. Pedro I mitificado pelos militares nas representações imagéticas das Revistas O Cruzeiro e Manchete no Sesquicentenário da Independência (1972). In: *Revista Tempo e Argumento*, Florianópolis, v. 6, n. 11, p. 355-385, jan./abr. 2014. Disponível em: <http://www.revistas.udesc.br/index.php/tempo/article/view/2175180306112014355/3076>. Acesso em: 04 maio 2018.

FRAGOSO, Tasso. *A história da guerra entre a Tríplice Aliança e o Paraguai*. 5 volumes. Rio de Janeiro, Biblioteca do Exército, 1956, p. 264, vol. I.

FREDRIGO, Fabiana. O Brasil no epistolário de Simon Bolívar. Uma análise entre sobre o desconhecimento entre as Américas. In: *História Revista*, 8 (1/2), jan./dez. 2003.

FREGA, A. Alianzas y proyectos independentistas en los inicios del “Estado Cisplatino”. In: FREGA, Ana (coord). *Historia regional y independencia del Uruguay*, Proceso histórico y revisión crítica de sus relatos. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 2009.

\_\_\_\_\_. La Construcción Monumental de un Héroe. *Humanas 18/1-2*, Porto Alegre, 1995.

\_\_\_\_\_. Independencia – Los significados de la independencia desde la colonia hasta la formación del estado-nación. In: *Historia conceptual – Voces y conceptos de la política oriental (1750 -1870)*. 2ª ed. Gerardo Caetano (coord.). Montevideú: Ediciones de la Banda Oriental, 2014.

\_\_\_\_\_. FREGA, Ana. Introducción a los panfletos de la zona Cisplatina. In: CARVALHO, José Murilo, BASTOS; LÚCIA, Marcello Basile (orgs.). *Guerra Literária: panfletos da Independência (1820-1823)*. Volume 4. Poesias, relatos, Cisplatina. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

\_\_\_\_\_. La vida Política. In: *América Latina en la Historia Contemporánea*. Uruguay. Revolución, independencia y construcción del Estado. Tomo I – 1808-1880. Director: Gerardo Caetano; Coordinadora: Ana Frega. Montevideo: Fundación Mapfre, Editora Planeta, 2016.

DIAS, Eliane. “Mon Atelier de Catumbi” e “Debret em seu Ateliê”:

FREYRE, Gilberto. O drama de Pedro Américo. *Pessoas, Coisas e Animais*. 2 ed. Ensaios, Conferências e Artigos reunidos e apresentados por Edson Nery da Fonseca. Porto Alegre/Rio de Janeiro: Globo, 1981.

FRIEDLAENDER, Walter. *De David a Delacroix*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2011.

FUÃO, Juarez J. Rodrigues. Carlos María Ramírez sai em defesa de José Artigas: da crítica à (re)construção do herói oriental. In: *Estudos Ibero-Americanos*, Porto Alegre, v. 35, n. 2, p. 37-58, jul./dez. 2009, Disponível em: <http://repositorio.furg.br/handle/1/781>. Acesso em: 20 ago. 2014.

GALEANO, Eduardo. *As veias abertas da América Latina*. São Paulo: L&PM, 2010.

GELLNER, Ernest. *Naciones y Nacionalismo*. Madrid: Alianza Editorial, 1988.

GINZBURG, Carlo. *Medo, reverência e terror: quatro ensaios de iconografia política*. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

\_\_\_\_\_. Raízes de um paradigma indiciário. In: *Mitos, emblemas, sinais*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

\_\_\_\_\_. *Indagações sobre Piero: o Batismo, o Ciclo de Arezzo, a Flagelação*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.

GUIMARÃES, Manoel L. S. *Expondo a história: imagens construindo o passado*. In: RAMOS, Francisco Régis L. (orgs.). *Futuro do pretérito: escrita da história e história do museu*. Fortaleza: Edições NUDOC/UFC, 2010, pp. 34-49.

\_\_\_\_\_. Nação e Civilização nos Trópicos: o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e o projeto de uma história nacional. In: *Revista Estudos Históricas*, Rio de Janeiro, n. 1, 1988.

\_\_\_\_\_. Entre amadorismo e profissionalismo: as tensões da prática histórica no século XIX. In: *Revista Topoi*, Rio de Janeiro, 2002. Disponível em: [http://www.revistatopoi.org/numeros\\_anteriores/topoi05/topoi5a7.pdf](http://www.revistatopoi.org/numeros_anteriores/topoi05/topoi5a7.pdf). Acesso em: 02 mar. 2014.

GONÇALVES, Sérgio Campos. O intelectual cortesão e a civilização: um perfil dos fundadores do IHGB e de sua revista. In: *Caderno de resumos & Anais do 5º. Seminário Nacional de História da Historiografia: biografia & história intelectual*. Ouro Preto: EdUFOP, 2011.

\_\_\_\_\_. A escrita da história do Brasil: o pensamento Civilizador no Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro. Fernando Nicolazzi, Helena Mollo & Valdei Araújo (orgs.). In: *Caderno de resumos & Anais do 4º. Seminário Nacional de História da Historiografia: tempo presente & usos do passado*. Ouro Preto: EdUFOP, 2010. Disponível em: [http://www.academia.edu/461884/A\\_Escrita\\_da\\_Hist%C3%B3ria\\_do\\_Brasil\\_o\\_Pensamento\\_Civilizador\\_no\\_Instituto\\_Hist%C3%B3rico\\_e\\_Geogr%C3%A1fico\\_Brasileiro](http://www.academia.edu/461884/A_Escrita_da_Hist%C3%B3ria_do_Brasil_o_Pensamento_Civilizador_no_Instituto_Hist%C3%B3rico_e_Geogr%C3%A1fico_Brasileiro). Acesso em: 3 abr. 2014.

GONZÁLEZ, Carolina. *La construcción de la identidad uruguaya*. Montevideo: Taurus, 2001.

GONZÁLEZ DEMURO, Wilson. La historiografía de la prensa periódica en Uruguay (1880-2010). Perfiles, avances y asuntos Pendientes. In: *Revista Latinoamericana de*



*Comunicación*, Chasqui, 121, 2013. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10469/13271>. Acesso em: 20 mar. 2018.

GRUZINSKY, Serge. *O pensamento mestiço*. Trad. Rosa F. d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo. Presencia de Italia en la pintura y la escultura de los países sudamericanos durante el siglo XIX. In: *Artisti italiani in America latina. Presence, contatti, commerci*. Ricerche di Storia dell'arte, La Nuova Italia Scientifica, Roma, 1997, pp. 35-46. Disponível em: <http://www.ugr.es/~rgutierr/PDF1/022.pdf>. Acesso em 20 jan. 2016.

\_\_\_\_\_. Síntesis histórica del arte en la Argentina (1776-1930). Juan Granada: R. Gutiérrez/Sur, 2003. Disponível em: <https://www.ugr.es/~rgutierr/PDF2/LIB%20007.pdf>. Acesso em 4 fev. 2016.

HALL, Stuart. *A Identidade Cultural na Pós-Modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

HARTOG, François. *O Espelho de Heródoto*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.

\_\_\_\_\_. *Evidência da História: o que os historiadores veem*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.

HEIZER, Alda. Considerações sobre a participação da América Latina nas Grandes Exposições da segunda metade do século XIX. In: *Revista da ANPHLAC*, 2010. Disponível em: <http://revistas.fflch.usp.br/anphlac/article/viewFile/1396/1267>. Acesso em: 07 ago. 2017.

HERKENHOFF, Paulo. Homo Homini Lupus: el arte y la Guerra de la Triple Alianza. In: *Diálogos con la História: Memorias del Encuentro Regional de Arte*, vol. 2. Gabriel Peluffo Linari (org.). Montevideo, 2007.

HOBSBAWM, Eric. La Historia de la identidad no es suficiente, In: *Sobre la Historia*, Barcelona: Editorial Crítica, 1997.

ISLAS, Ariadna. Morigerar las costumbres para formar la nación. El concepto de civilización en el discurso político desde la formación de la sociedad colonial hasta la construcción de la República (1750-1870). In: CAETANO, Gerardo (coord.). *Historia conceptual – Voces y conceptos de la política oriental (1750 -1870)*. 2ª ed. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 2014.

\_\_\_\_\_. Ilustrar la República (1896 – 1958). In: CAETANO, Gerardo; RIBEIRO, Ana. (coords.) *Las Instrucciones del año XVIII - 200 años después*. Montevideo: Planeta, 2013.

\_\_\_\_\_. Límites para un Estado. Notas controversiales sobre las lecturas nacionalistas de la Convención Preliminar de Paz de 1828. In: FREGA, Ana. (coord.). *Historia regional y independencia del Uruguay*, Proceso histórico y revisión crítica de sus relatos. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 2009.

IRIGOYEN, Emilio. *La patria en escena*. Estética y autoritarismo en Uruguay: textos, monumentos, representaciones. Montevideo: Ediciones Trilce, 2000.

JANCSÓ, István; PIMENTA, João Paulo G. Peças de um mosaico (ou apontamentos para o estudo da emergência da identidade nacional brasileira). In: MOTA, Carlos Guilherme (org.). *Viagem incompleta: a experiência brasileira (1500-2000): a grande transação*. v. 1. São Paulo: Editora SENAC, 2000.

\_\_\_\_\_.(Org.). *Independência: história e historiografia*. 1º ed. São Paulo: Hucitec, 2005.

KARNAL, Leandro. O Brasil e a América Latina denegada. In: *Ciências e Letras*, Porto Alegre, n. 28, 2000.

KLACZKO, Jaime. Real de Azúa – Barrán. Una polémica rescatada del olvido. In: *Las brechas de la Historia. Tomo 1. Los periodos* (artículos publicados em *Brecha* compilados por Fernando Pita), Montevideo: Ediciones de Brecha, 1996.

KLEIN, Robert. *A forma e o inteligível: escritos sobre o Renascimento e a Arte Moderna*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1998.

KNAUSS, Paulo. A festa da imagem: a afirmação da escultura pública no Brasil do século XIX. *Revista 19&20*, Rio de Janeiro, v. V, n. 4, out./dez. 2010. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/obras/pknauss.htm>. Acesso em: 20 jan. 2015.

KRIS, Ernest; KURZ, Otto, KRIS. *Lenda, mito e magia na imagem do artista - uma experiência histórica*. Lisboa: Editorial Presença, 1988.

KOSELLECK, Reinhart. *Futuro Passado - Contribuição à Semântica dos Tempos Históricos*. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio/Contraponto, 2012.

LABORDE, Álvaro. *Los dioses de los pies de barro: Juan Manuel Blanes, el pintor de la Patria y su obra*. Montevideo: Ediciones B Uruguay, 2015.

LAMAS, Andrés. *Tentativas para la Pacificación de la República Oriental*. 1863- 1865. Buenos Aires: Imprenta de la Nación Argentina, calle San Martín, número 121, 1865

LE GOFF, Jacques. Documento/Monumento. In: *História e Memória*. Campinas: Unicamp, 1994.

LIMA, Henrique Pereira. Discursos Historiográficos e Estéticos do Gaúcho em “O Laçador” e “*El Gaucho Oriental*”. Disponível em: <http://ww.unicruz.edu.br/seminario/downloads/anais/cchc/discursos%20historiograficos%20e%20esteticos%20do%20gaucho%20em%20o%20lacadorel%20gaucho%20orienta1.pdf>. Acesso em: 22 maio 2013.

LIMA, Valéria Alves de. *A viagem pitoresca e histórica de Debret: por uma nova leitura*. Tese de Doutorado em História. Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Campinas, SP, 2003.

LISBOA, José da Silva. *Historia dos principaes sucessos do Brasil dedicada ao sr. D. Pedro I*. Cap. I “Principio da vida pública do Príncipe no Brasil”, Parte X. Rio de Janeiro: Typographia Imperial e Nacional, 1829, p. 1.

LORIGA, Sabina. *O pequeno X: da biografia à história*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.

MACIEL, Fabio D’Almeida Lima. *O jovem Pedro Américo entre arte, ciência do belo, e um outro nacional*. Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Comunicações e Artes/ Universidade de São Paulo. São Paulo, 2016.

MACHADO, Vladimir. Fotografias para o Barão do Rio Branco: o pintor Pedro Américo, como “diretor de fotografia” na Itália (1889-1898). In: *Revista 19 & 20*, Rio de Janeiro, v. II, n. 4, out. 2007. Disponível em: [http://www.dezenovevinte.net/artistas/pa\\_brb.htm](http://www.dezenovevinte.net/artistas/pa_brb.htm). Acesso em: 20 out. 2012.

\_\_\_\_\_. 1871: a fotografia na Batalha de Campo Grande de Pedro Américo. In: *Revista 19&20*, Rio de Janeiro, v. II, n. 3, jul. 2007. Disponível em: [http://www.dezenovevinte.net/obras/pa\\_foto.htm#\\_edn27](http://www.dezenovevinte.net/obras/pa_foto.htm#_edn27). Acesso em: 22 maio 2011.

\_\_\_\_\_. A fotografia na Batalha do Avaí de Pedro Américo. In: *Revista Nossa História*, Rio de Janeiro, n.33, 2006.

MACHADO, Humberto Fernandes. A atuação da imprensa do Rio de Janeiro no Império do Brasil. *Revista IHGB*, Rio de Janeiro, a. 171, jul./set. 2010.

LOBO, Judá Leão; PEREIRA, Luís Fernando Lopes. A imprensa do Segundo Reinado no processo político constitucional: força moral e opinião pública. *Revista da Faculdade de Direito –UFPR*, Curitiba, vol. 59, n. 1, pp. 179-206, 2014. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/direito/article/view/36384/22464>. Acesso em: 08 mar. 2018.

MAESTRI, Mário. Tasso Fragoso e a Guerra da Tríplice Aliança. História e Ideologia. In: *O olho da História*, Salvador, n.18, 2012.

\_\_\_\_\_. A Guerra Contra o Paraguai: História e Historiografia: Da instauração à restauração historiográfica (1871-2002). In: *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, Colloques, 2009. Disponível em: <http://nuevomundo.revues.org/55579>. Acesso em: 12 nov. 2016.

MALOSSETTI COSTA, Laura. El primer retrato de Artigas: un modelo para deconstruir. En *caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*. No 3, Año 2013. Disponível em : [http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article\\_2.php&obj=112&vol](http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article_2.php&obj=112&vol). Acesso em: 20 jan. 2016.

\_\_\_\_\_. ¿Verdad o belleza? Pintura, fotografía, memoria, historia. In: *Critica Cultural*, Florianópolis, UNISUL, vol. 4, n. 2, dez. 2009, pp. 111-123, ISSN 1980-6943.

\_\_\_\_\_. Arte, memoria e identidades nacionais en Latinoamérica. In: *Studi Latinoamericani / Estudios Latinoamericanos*. 02, Nazioni e Identita Plurime, Centro Internazionale Alti Studi Latinoamericani. Universita degli Studi di Udine, 2006. Disponível em: <http://pt.scribd.com/doc/58773713/Poderes-de-La-Pintura#scribd>. Acesso em: 20 mar. 2014.

\_\_\_\_\_. Algunas reflexiones sobre el lugar de las imágenes en el ámbito escolar. In: *Educación la mirada: políticas y pedagogías de la imagen*. Buenos Aires: Manantial, 2006.

\_\_\_\_\_. *Los primeros modernos*. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2001.

MARIN, Louis. *Sublime Poussin*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

\_\_\_\_\_. Opacité de la peinture: essais sur la représentation au Quattrocento. In: *Collection Histoire et théorie de l'art*. Paris: Usher, 1989. (Collection Histoire et théorie de l'art).

\_\_\_\_\_. *Destruir la pintura*. 1 ed. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Fiordo, 2015.

MATTOS, Claudia Valladão de. Artistas viajantes nas fronteiras da História da Arte. In: *III Encontro de História da Arte – IFCH/UNICAMP*, 2007. Disponível em: <https://www.ifch.unicamp.br/eha/atas/2007/MATTOS,%20Claudia%20Valladao%20de.pdf>. Acesso em: 04 jun. 2016.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Fontes visuais, cultura visual, História visual. Balanço provisório, propostas cautelares. In: *Revista Brasileira de História*. São Paulo,

v. 23, nº 45, 2003. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/rbh/v23n45/16519.pdf>. Acesso em: 22 maio 2015.

MOLINA, Ana Heloisa. Da marcenaria de uma pintura – Elementos de análise de um quadro em uma aula de História. In: PARANHOS, Katia Rodrigues; LEHMKUHL, Luciene; PARANHOS, Adalberto (orgs.). *História e Imagens: textos visuais e práticas de leituras*. Campinas: Mercado das Letras, 2010.

MONTSERRAT, Ana Barreto Valinotti. Voces de Mujer en la Historia Paraguaya. (2012). Disponível em: [http://www.portalguarani.com/1962\\_ana\\_montserrat\\_barreto\\_valinotti/19199\\_voces\\_de\\_mujer\\_en\\_la\\_historia\\_paraguaya\\_por\\_ana\\_montserrat\\_barreto\\_valinotti\\_ano\\_2012.html](http://www.portalguarani.com/1962_ana_montserrat_barreto_valinotti/19199_voces_de_mujer_en_la_historia_paraguaya_por_ana_montserrat_barreto_valinotti_ano_2012.html). Acesso em: 04 mar. 2017.

MOREIRA, Vânia. O Ofício do historiador e os índios: sobre uma querela no Império. In: *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 30, nº 59, 2010. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/rbh/v30n59/v30n59a04.pdf>. Acesso em: 03 mar. 2015.

NAHUM, Benjamin. *Manual de Historia del Uruguay*. Tomo I: 1830-1903. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 2017.

NORA, Pierre. *Entre memória e história: a problemática dos lugares*. In: *Projeto História*, nº 10, 1993.

\_\_\_\_\_. L'ère de la commémoration. In: NORA, Pierre (dir.). *Le lieux de mémoire – III: Les France*. Paris: Gallimard, 1992, v.3 apud LISBOA, KM. I Comemorações, memória, história e identidade. In RODRIGUES, J.; NEMI, ALL.; LISBOA, KM.; & BIONDI, L. (org.). *A Universidade Federal de São Paulo aos 75 Anos: ensaios sobre história e memória* [online]. São Paulo: Unifesp, 2008. pp. 35-91.

ORDOÑANA, Domingo. Un digno presente al Museo de Río de Janeiro (Cuadro del General Osorio). *El Ferro Carril*, 27 mar. 1878. Montevideu: Biblioteca Nacional.

OLIVEIRA, Cecília Helena de Salles; MATTOS, Claudia Valladão de (orgs.). *O Brado do Ipiranga*. São Paulo: Edusp/ Museu Paulista, 1999.

OLIVEIRA, Cecília Helena de Salles. O espetáculo do Ipiranga: reflexões preliminares sobre o imaginário da Independência. In: *Anais do Museu Paulista*. São Paulo, N. Ser., v.3, pp. 195-208, jan./dez. 1995. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/anaismp/v3n1/a18v3n1.pdf>. Acesso em: 20 dez. 2017.

\_\_\_\_\_. Delimitação do lugar do "grito": propostas e contradições. In: WITTER, José Sebastião; BARBUY, Heloisa (orgs.). *Museu Paulista: um monumento no Ipiranga*. São Paulo: FIESP, 1997.

OLIVEIRA, J. M. Cardoso de. *Pedro Américo sua vida e suas obras*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1943.

OLIVEIRA, Vladimir Machado de. As vicissitudes das encomendas no século XIX: A encomenda a Pedro Américo da pintura *Batalha do Avaity* em 1872. In: *Revista 19&20*, Rio de Janeiro, v. VII, n. 2, abr./jun. 2012. Disponível em: [http://www.dezenovevinte.net/obras/obras\\_avaity\\_encomenda.htm](http://www.dezenovevinte.net/obras/obras_avaity_encomenda.htm). Acesso em: 20 dez. 2012.

PALLEJA, León de. *Diário de la Campaña de las Fuerzas Aliadas contra el Paraguay*. Carta XLI. TOMO II. V. 30. Montevideo: Colección de Clásicos Uruguayos, 1960.

PANOFSKY, Erwin. *Significado nas Artes Visuais*. São Paulo: Perspectiva, 1955.

PELEGRINO, Gabriela; PRADO, Maria Lígia. *História da América Latina*. São Paulo: Contexto, 2014.

PELUFFO LINARI, Gabriel. Los íconos de la nación: el proyecto histórico-museográfico de Juan Manuel Blanes. In: *Juan Manuel Blanes: La Nación Naciente 1830-1901*. Museo Municipal de Bellas Artes Juan Manuel Blanes. Montevideo, Uruguay. Exposición noviembre 2001- mayo 2002.

\_\_\_\_\_. *Historia de la Pintura Uruguaya: el imaginario nacional/regional (1830-1930)*. De Blanes a Figari. Tomo I, 2.<sup>a</sup> ed. Montevideo: Banda Oriental, 1999.

\_\_\_\_\_. Una imagen de la independencia y de la identidad nacionales: inauguración, reiteración y ruiniación. Disponível em: <http://www.1811-2011.edu.uy/B1/content/una-imagen-de-la-independencia-y-de-la-identidad-nacionales-inauguraci%C3%B3n-reiteraci%C3%B3n-y-ruini>. Acesso em: 20 out. 2014.

PEREIRA, Sonia Gomes. Academia Imperial de Belas Artes no Rio de Janeiro: estado da questão. In: *Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais*, Rio de Janeiro, EBA/UFRJ, 2001.

PÉRES DE OLIVEIRA, Suellen Mayara. *A querela de Clio na região do Prata e o Brasil: tensões e diálogos da escrita da história nos Institutos Históricos e Geográficos (1838-1852)*. Rio de Janeiro: IFCS/UFRJ, 2010. Dissertação de Mestrado.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. Este mundo verdadeiro das coisas de mentira: entre a arte e a história. In: *Revista Estudos Históricas*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 30. Disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2176>. Acesso em: 08 jan. 2016.

PETIT MUÑOZ, Eugenio. Significado y alcance del 25 de Agosto (1941). *Cuadernos de Marcha*, Montevideo, n. 19, nov. 1968.

PHELAN, John Leddy. El origen de la idea de Latinoamérica. In: ZEA, Leopoldo (Comp.). *Fuentes de la cultura latinoamericana*. Tomo I. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.

PI HUGARTE, Enzo. *Los indios del Uruguay*. Montevideu: Ediciones de La Banda Oriental – Colección Heber Raviolo, 2014.

PIMENTA, João Paulo. *Estado e Nação no Fim dos Impérios Ibéricos no Prata: 1808-1828*. São Paulo: Hucitec, 2006.

\_\_\_\_\_. A fundação dos Institutos histórico-geográficos na intersecção das historiografias nacionais de Brasil, Uruguai e Argentina. In: *Anais XIX Simpósio Nacional de História - ANPUH*, Belo Horizonte, julho de 1997.

\_\_\_\_\_. et al. A Independência e uma cultura de história no Brasil In: *Almanack*. Guarulhos, n.08, pp. 5-36, 2º semestre 2014. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/alm/n8/2236-4633-alm-08-00005.pdf>. Acesso em: 30 maio 2015.

\_\_\_\_\_. O Brasil e a "experiência cisplatina" (1817-1828). In: JANCSÓ, István (Org.). *Independência: história e historiografia*. 1º ed. São Paulo: Hucitec, 2005.

PIVEL DEVOTO, Juan E. Estudio preliminar. In: *Bauzá. Francisco. Historia de la Dominación española en el Uruguay*. Montevideo: Ministerio de Instrucción Pública, 1965.

\_\_\_\_\_. *Historia de los partidos políticos en el Uruguay* (Años 1811 a 1865). Tomo I. Montevideo: Claudio Garcia & Cia. Editores, 1942.

\_\_\_\_\_. *Historia de los partidos políticos en el Uruguay* (Años 1865 a 1897). Tomo II. Montevideo: Claudio Garcia & Cia. Editores, 1943.

\_\_\_\_\_. “Prólogo”. Bernardo Prudencio Berro. *Escritos selectos*. Colección Clásicos Uruguayos, Volumen 111, Montevideo, 1966.

POMER, León. *A guerra do Paraguai – a grande tragédia rio-platense*. São Paulo: Editora Global, 1980.

POLLACK, Michel. Memória, esquecimento e silêncio. In: *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, 1989. Disponível em: <http://www.culturaegero.com.br/wp->

content/uploads/2017/08/POLLOCK-Memoria-Esquecimento-e-Sil%C3%A0Aancio.pdf.  
Acesso em: 06 fev. 2015.

PRADO, Maria Ligia Coelho. *América Latina no século XIX: tramas, telas e textos*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Bauru: Editora da Universidade Sagrado Coração, 2004.

\_\_\_\_\_. O Brasil e a distante América do Sul. In: *Revista de História*, n. 145, pp. 127-149, 2001. Disponível em:  
<http://www.revistas.usp.br/revhistoria/article/view/18921/20984>. Acesso em: 10 fev. 2015.

\_\_\_\_\_. Repensando a história comparada da América Latina. In: *Revista de História*, n. 153, pp. 11-33, 2005. Disponível em:  
<http://www.revistas.usp.br/revhistoria/article/view/19004/21067>. Acesso em: 12 mar. 2015.

REAL DE AZÚA. *Los orígenes de la nacionalidad uruguaya*. 2ª Ed. Montevideu: Arca, 1991

REALI, Laura. Entre historia y memoria: la producción de Luis A. de Herrera en los orígenes de un relato revisionista sobre la Guerra del Paraguay. In: *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, Colloques, fev, 2006. Disponível em:  
<http://nuevomundo.revues.org/1725>. Acesso em: 11 jun. 2016.

REGO, José Lins do. *Pedro Américo: conferência lida no Salão de Conferências da Sociedade dos Amigos de Alberto Torres*. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1943.

RÉMOND, Rene (org.). *Por uma história política*. Rio de Janeiro: Ed. da UFRJ / Ed. da FGV, 1996

RENAN, Ernest. *¿Qué es una nación? / Cartas a Strauss*. Madrid: Alianza, 1987.

RODRIGUES, Neuma Brilhante. “Como se deve escrever a história do Brasil”: uma leitura de von Martius. In: *Anais Eletrônicos do XXIV Simpósio Nacional de História*, São Leopoldo, 2007. Disponível em:  
<http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/anpuhnacional/S.24/ANPUH.S24.0092.pdf>. Acesso em: 20 maio 2016.

ROJAS MIX, Miguel. *Los cien nombres de América*. Barcelona: Editorial Lumen, 1991.



SALGUEIRO, Heliana Angotti. Introdução à edição brasileira. In: BAXANDALL, Michael. *Padrões de intenção: a explicação histórica dos quadros*. São Paulo: Companhia das letras, 2006.

SALLES, Ricardo. *Guerra do Paraguai: escravidão e cidadania na formação do exército*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

SALTERAIN Y HERRERA, Eduardo de. *Blanes: el hombre, su obra y la época*. Montevideo: Impresora Uruguaya S.A., 1950.

SANDES, Noé Freire. *A invenção da nação: entre a monarquia e a república*. 2ª. ed. Goiânia: Editora UFG, 2011.

SANSÓN, Tomás. La construcción de la nacionalidad en los manuales de historia rioplatenses. In: *Revista Nuevo Mundo, Mundos Nuevos*, 2011. Disponível em: <https://nuevomundo.revues.org/61419?lang=pt#text>. Acesso em: 10 maio 2015.

\_\_\_\_\_. Historiografía y nación: una polémica entre Francisco Berra y Carlos María Ramírez. In: *Anuário del Instituto de História Argentina*, n. 6, 2006. Disponível em: [http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art\\_revistas/pr.3254/pr.3254.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.3254/pr.3254.pdf). Acesso em: 02 jun. 2014.

\_\_\_\_\_. *Despertar en Petrópolis: Andrés Lamas y la influencia de Brasil en la Historia de los Estados de la Cuenca del Plata em el siglo XIX*. Montevideo: Sicut Serpentes, 2015.

SANTOS FLORES, Clarel dos. *La consagración mítica de Artigas*. 1950. Homenajes y discursos a cien años de su muerte. Cultos, memorias e identidades. Montevideo: Tradinco, 2012.

SANTOS, Beatriz B. M. Uma escola para poucos. *Revista de História da Biblioteca Nacional*, 2010. Disponível em: <http://www.revistadehistoria.com.br/secao/educacao/uma-escola-para-poucos>. Acesso em: 22 jan. 2016.

SANTOS, Marco Florence Martins. Letras e Artes no Brasil: A consolidação da crítica no Segundo Reinado. In: *Programa Nacional de Apoio à Pesquisa Fundação Biblioteca Nacional – MinC*. Rio de Janeiro, 2010.

SEIXLACK, Alessandra Gonçalves de Carvalho. Julio Argentino Roca: um projeto de Nação Argentina. In: *Anais Eletrônicos do X Encontro Internacional da ANPHLAC*. São Paulo, 2012. Disponível em : [http://anphlac.fflch.usp.br/sites/anphlac.fflch.usp.br/files/alessandra\\_seixlack2012.pdf](http://anphlac.fflch.usp.br/sites/anphlac.fflch.usp.br/files/alessandra_seixlack2012.pdf) Acesso em: 02 fev. 2016.

SCHLICHTA, Consuelo Alcione Borba Duarte. *A pintura histórica e a elaboração de uma certidão visual para a nação no século XIX*. Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação em História do Setor de Ciências, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2006. Disponível em: <http://acervodigital.ufpr.br/handle/1884/3948>. Acesso em: 20 maio 2014.

SCHUSTER, Sven. A visão dos vencedores: o Brasil e a glorificação da Guerra do Paraguai nas exposições universais do século XIX. *Revista Iberoamericana*, XVII, n. 64, 2015, pp. 147-174.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *As barbas do Imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos*. 2ª edição, 14ª reimpressão. Companhia das Letras: São Paulo, 2015.

\_\_\_\_\_. *O sol do Brasil: Nicolas-Antoine Taunay e as desventuras dos artistas franceses na corte de d. João*. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

\_\_\_\_\_. *A Batalha do Avaí- A beleza da barbárie: a Guerra do Paraguai pintada por Pedro Américo*. Rio de Janeiro: Sextante Artes, 2013.

SILVA, Silviano Alves Bezerra da. Uma batalha em forma de biografia: memória e emoção estética na conformação da imagem do pintor Pedro Américo. In: *Revista Científica do Departamento de Comunicação Social da Universidade Federal do Maranhão – UFMA*, São Luís, Ano XIX, n. 8, jan./jun. de 2011.

SILVA, Elisa Cazet. *Revista de la Biblioteca Nacional, Montevideu*, n. 24, 1986.

SLEMIAN, Andréa; PIMENTA, João Paulo. *O “nascimento político” do Brasil: as origens do Estado e da nação (1808-1825)*. Rio de Janeiro: DP&, 2003.

SODRÉ, N. W. *A História da imprensa no Brasil*, 4º ed. Rio de Janeiro: Mauad, 1999.

SONTAG, Susan. *Diante da dor dos outros*. São Paulo: Cia. das Letras, 2003.

SORDI, Gabriel de Souza. *“El Protector y su Pueblo Libre”*: a representação do caudilho José Artigas no centenário de sua morte (1950). Sordi. - Campinas, SP: [s. n.], 2009. Orientador: José Alves de Freitas Neto. Dissertação de Mestrado - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.

SORLAN, Pierre. Indispensáveis e enganosas: as imagens testemunhas da história. In: *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol.7, n.13, 1994.

SOUZA, Susana Bleil de. *O pincel e a pena na construção da nação: pintando e narrando o mito político fundacional*. *Cahiers Alhim* n. 15. 1, 2008.

SOUZA, Susana Bleil; PRADO, Fabrício. Las representaciones del Brasil en el discurso de los constructores de la identidad uruguaya en el siglo XIX. In: TRINCHERO, Héctor Hugo; BLANCO Fernando (comp.) *Fronteras indígenas y migrantes en América del Sur*. Córdoba: Centro de Estudios Avanzados (UNC), Ferreyra Editor, 2002.

SOUZA, Iara Lis Carvalho. Pátria coroada: o Brasil como corpo político autônomo - 1780-1831. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1999.

SQUEFF, Letícia Coelho. A Reforma Pedreira na Academia de Belas Artes (1854-1857) e a constituição do espaço social do artista. In: *Cadernos Cedex*, ano XX, no 51, novembro/2000.

SQUINELO, Ana Paula (org.). *150 anos após – a Guerra do Paraguai: entreolhares do Brasil, Paraguai, Argentina e Uruguai*. Vol. 2. Campo Grande: Ed. UFMS, 2016.

TATSCH, Flavia Galli. O diálogo entre as imagens literárias e iconográficas na construção do mito das guerras de fronteira contra os índios do deserto. In: *Anais do 9º Encontro Internacional da ANPHLAC*, Universidade Federal de Goiás, 2010. [http://anphlac.fflch.usp.br/sites/anphlac.fflch.usp.br/files/flavia\\_galli\\_tatsch.pdf](http://anphlac.fflch.usp.br/sites/anphlac.fflch.usp.br/files/flavia_galli_tatsch.pdf). Acesso em: 20 maio 2015.

TEIXEIRA, Fabiano Barcelos. A “Sacrílega Dívida” da Guerra do Paraguai (1897-1913). In: SQUINELO, Ana Paula (org.). *150 anos após – a Guerra do Paraguai: entreolhares do Brasil, Paraguai, Argentina e Uruguai*. Vol. 2. Campo Grande: Ed. UFMS, 2016.

THIESSE, Anne-Marie. Ficções criadoras: as identidades nacionais. In: *Revista Anos 90*, Porto Alegre, n.15, 2001/2002.

TRINCHERO, Héctor H.; BLANCO, Fernando L. (compiladores). *Fronteras, indígenas y migrantes en América del Sur*. Córdoba: Centro de Estudios Avanzados (UNC), Ferreyra Editor, 2002.

TODOROV, Tzvetan. *¡El arte o la vida! El caso Rembrandt seguido de Arte y moral*. 1.ed. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Edhasa, 2016.

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

\_\_\_\_\_. A imagem distorcida da fotografia. In: *Revista 19&20*, Rio de Janeiro, v. IV, n. 1, jan. 2009. Disponível em: [http://www.dezenovevinte.net/artistas/vm\\_toral.htm](http://www.dezenovevinte.net/artistas/vm_toral.htm). Acesso em: 03 fev. 2016.

TORAL, André. A participação dos negros escravos na Guerra do Paraguai. In: *Estudos Avançados* 9 (24), 1995.

VARELLA, Flavia Florentino. Escrevendo a história: John Armitage e a linguagem do humanismo comercial. *Revista IHGB*, Rio de Janeiro, a. 173, abr./jun. 2012. Disponível em: <https://ihgb.org.br/revista-eletronica/artigos-455/item/108272-escrevendo-a-historia-do-brasil-john-armitage-e-a-linguagem-do-humanismo-comercial.html>. Acesso em: 10 fev. 2018.

\_\_\_\_\_. Repensando a História do Brasil: apontamentos sobre John Armitage e sua obra. In: *Almanack Braziliense*, nº 08, 2008. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/alb/article/download/11699/13470>. Acesso em: 13 jan. 2018.

VIVAS, Rodrigo. O que queremos dizer quando falamos de História da Arte no Brasil? In: *R.Cient./FAP*, Curitiba, v.8, pp. 94-114, jul./dez, 2011.

VON MARTIUS, Karl Friedrich Philipp. Como se deve escrever a História do Brasil. In: *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, Rio de Janeiro, 6(24), jan. 1845, pp. 381-403. Disponível com a grafia atual em: [https://umhistoriador.files.wordpress.com/2012/03/martius-carl-friedrich\\_como-se-deve-escrever-a-histc3b3ria-do-brasil.pdf](https://umhistoriador.files.wordpress.com/2012/03/martius-carl-friedrich_como-se-deve-escrever-a-histc3b3ria-do-brasil.pdf). Acesso em 18 maio 2013.

WASSERMAN, Fabio. *Entre Clio y la Polis*. Conocimiento histórico y representaciones del pasado en el Río de La Plata (1830-1860). Buenos Aires: Editorial Teseo, 2008.

WEHLING, Arno. *Estado, história, memória*: Varnhagen e a construção da identidade nacional. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

WSCHEBOR, Isabel. Fe y Razón en la pintura patriótica. Juan Manuel Blanes y la Sociedad Ciencias y Artes (1876-1887). In: *Juan Manuel Blanes: La Nación Naciente 1830-1901*. Museo Municipal de Bellas Artes Juan Manuel Blanes. Montevideo, Uruguay. Exposición noviembre 2001- mayo 2002.

ZACCARA, Madalena. *Pedro Américo: um artista brasileiro do século XIX*. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2011.

ZARMEÑO, Guillermo Padilla. História, experiência e modernidade na América ibérica (1750-1850). In: *Forum Almanak Braziliense*, nº 7, 2008. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/alb/article/view/11679>. Acesso em: 04 abr. 2018.