



SUBSÍDIOS PARA A HISTÓRIA MARÍTIMA DO BRASIL

A revista NAVIGATOR é dirigida a professores, pesquisadores e alunos de História e tem como propósito promover e incentivar o debate e a pesquisa sobre temas de História Marítima no meio acadêmico.

As opiniões emitidas em matérias assinadas são de exclusiva responsabilidade de seus autores.

COMANDO DA MARINHA

Almirante de Esquadra Ilques Barbosa Junior

SECRETARIA-GERAL DA MARINHA

Almirante de Esquadra Marcos Silva Rodrigues

DIRETORIA DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E DOCUMENTAÇÃO DA MARINHA

Vice-Almirante (RM1) José Carlos Mathias

Departamento de História

Capitão de Fragata Pierre Paulo da Cunha Castro

Departamento de Publicações e Divulgação

Capitão de Corveta (T) Ericson Castro de Santana

REVISTA NAVIGATOR

www.revistanavigator.com.br

Editora Serviço de Documentação da Marinha

Departamento de Publicações e Divulgação

Ilha das Cobras s/nº – Centro

20091-000 – Rio de Janeiro – RJ

Tels.: (21) 2104-6852 / 2104-5492

Tiragem: 1.500 exemplares

CONSELHO EDITORIAL

Anderson de Rieti Santa Clara dos Santos (DPHDM/UFF)
Carlos André Lopes da Silva (DPHDM/IGHMB/LEMP)
Daniel Martins Gusmão (DPHDM/LAAA-UFS)
Francisco Eduardo Alves de Almeida (PPGEM-EGN/IGHMB)
José Miguel Arias Neto (UEL/IGHMB)
Marcello José Gomes Loureiro (EN/IGHMB)
Paulo André Leira Parente (UNIRIO/IGHMB)
Pierre Paulo da Cunha Castro (DPHDM/IGHMB)
Ricardo dos Santos Guimarães (DPHDM/SAB)
Sérgio Willian de Castro Oliveira Filho (DPHDM/CEHIR)
Wagner Luiz Bueno dos Santos (DPHDM/UNIRIO)

CONSELHO CONSULTIVO

José Carlos Mathias (DPHDM)
Armando de Senna Bittencourt (IHGB/IGHMB)
Arno Wehling (IHGB/ABL)
Carlos Celestino Rios e Souza (UFPE)
Cláudio de Carvalho Silveira (UERJ)
Edina Laura Costa Nogueira da Gama (IGHMB)
Francisco Carlos Teixeira da Silva (UFRRJ/ECEME)
Gilson Rambelli (UFS/SAB)
Guilherme de Andrea Frota (IHGB/IGHMB)
Leandro Domingues Duran (UFS/LAAA)
Marcos Guimarães Sanches (UNIRIO)
Maria Cristina Mineiro Scatamacchia (USP)
Miguel Dantas Cruz (ULisboa)

INDEXADA POR / INDEXED BY

Latindex
www.latindex.unam.mx
REDIB
www.redib.org
CLASE
www.clase.unam.mx
Diadorim
<http://diadorim.ibict.br>
DOAJ
<http://doaj.org>

Portal de periódicos da Capes
www.periodicos.capes.gov.br
ICAP-Pergamum
www.pergamum.puc.br/icap
Livre
www.cnen.gov.br/centro-de-informacoes-nucleares/livre
Sumários de Revistas Brasileiras
www.sumarios.org
Web of Science
www.webofknowledge.com

EQUIPE EDITORIAL

Editor

Dr. Sergio Willian de C. Oliveira Filho

Organização do dossiê

Profa. Dra. Maraliz de Castro Vieira Christo

Identidade Visual

Designer Gráfica Edna Costa

Editores Eletrônica

Designer Gráfica Amanda C. do C. Pacheco
Designer Gráfica Rebeca Pinheiro G. Baroni

Capa

Designer Gráfica Rebeca Pinheiro G. Baroni

Revisão

Jornalista Jacir Roberto Guimarães
Jornalista Donato Barbosa do Amaral
Jornalista Denise Koracakis

Web Designer

Designer Gráfica Célia Gutierrez

Navigator: Subsídios para a história marítima do Brasil.

– n.1 (jun. 1970) – n.20 (jun. 1985) – n.29 (jun. 2019)

Rio de Janeiro: Diretoria do Patrimônio Histórico e Documentação da Marinha, 2005 – II.; 27cm.

Semestral

ISSN 0100-1248

Reedição do periódico de mesmo nome, editado pelo Serviço de Documentação da Marinha em 20 v.

1. Brasil – História Marítima – Periódicos

2. Brasil. Marinha – Periódicos. I. Brasil. Marinha. Diretoria do Patrimônio Histórico e Documentação da Marinha

II. Título: Subsídios para a história marítima do Brasil

CDD 359.00981

Sumário

- 5 **APRESENTAÇÃO**
- DOSSIÊ INTERFACES DA ARTE NO UNIVERSO DA HISTÓRIA MARÍTIMA E MILITAR: ESTÉTICA, LINGUAGENS E REPRESENTAÇÕES**
- 9 **Apresentação do Dossiê**
Maraliz de Castro Vieira Christo
- 13 **Victor Meirelles e a *Passagem de Humaitá***
Victor Meirelles and the *Passage of Humaitá*
Maraliz de Castro Vieira Christo
- 22 **Os quadros históricos da Guerra do Paraguay: projeto editorial e imagens**
The Historical pictures of the Paraguayan war: editorial project and images
Álvaro Saluan da Cunha
- 38 **Um pintor a bordo: Victor Meirelles e os desenhos da “Esquadra Encouraçada” durante a Guerra do Paraguai**
Un pintor a bordo: Victor Meirelles y los dibujos de la “Esquadra Encorazada” durante la Guerra del Paraguay
Aldeir Isael Faxina Barros
- 54 **As possibilidades de aquisição das pinturas produzidas por Eduardo De Martino pela Marinha brasileira (1868-1875)**
The possibilities of acquiring the paintings produced by Eduardo De Martino by the Brazilian Navy (1868-1875)
Bárbara Tikami de Lima
- 64 **O Príncipe D. Pedro e Jorge de Avilez a bordo da Fragata *União*, de Oscar Pereira da Silva: a Independência em tons belicosos**
Prince D. Pedro and Jorge de Avilez on board the Fragata *União*, by Oscar Pereira da Silva: the Independence in belone tones
Carlos Lima Junior
- 85 **A arte na arquitetura militar portuguesa dos Setecentos**
The art in the Portuguese military architecture of the Seventy
Luiza Nascimento de Oliveira da Silva
- 98 **A representação do mar nos *Dois Casos da Vida Náutica*, de Ivan Gontcharóv**
The sea's representation on Ivan Gontcharóv's: *Two cases of the nautical life*
Rafael Bonavina Ribeiro
- 113 **Os soldados na Primeira Guerra Mundial: representações de combatentes em cartões-postais franceses na Grande Guerra (1914-1918)**
The soldiers in the First World War: representations of combatants on French postcards in Great War (1914-1918)
Lucas Otávio Boamorte

128

A música na Armada brasileira no final do século XIX: dos quartéis aos navios em comissão

The music in the Brazilian Navy at the end of 19th Century: from the quartels to the ships in the commission

Anderson de Rieti Santa Clara dos Santos

136

Do springfield ao violão, do morteiro ao pandeiro: sambas, marchas e reminiscências nas canções compostas integrantes do Regimento Sampaio da Força Expedicionária Brasileira em 1945 e 1966

From springfield to the guitar, from the mortar to the tambourine: sambas, marches and reminiscences in the songs composed by Regimento Sampaio members of Brazilian Expeditionary Force in 1945 and 1966

Wanderson Ramonn Pimentel Dantas

ARTIGOS

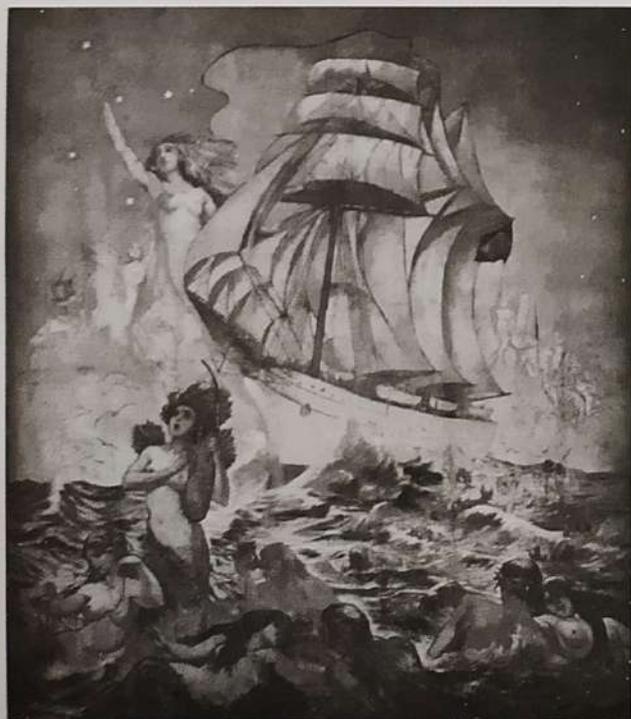
150

Projetando a Nação: a ótica nacionalista de Bernardino Bormann e a escrita militar da Guerra do Paraguai

Projecting the Nation: the nationalist optic of Bernardino Bormann and the military writing of the War of Paraguay

Ismael Vincensi

André Fertig



Capa - Chegada do Navio-Escola Almirante Saldanha à Baía de Guanabara

1934; 300 x 255cm. Óleo sobre tela de Helios Aristides Seelinger (Rio de Janeiro: 1878-1965). Composta por uma alegoria onde têm destaque elementos mitológicos. A pintura traz uma representação da chegada ao Brasil do Navio-Escola *Almirante Saldanha* ocorrida em 24 de outubro de 1934.

Acervo: Diretoria do Patrimônio Histórico e Documentação da Marinha.

Apresentação

Abrindo o seu 15º Volume, a revista *Navigator* traz aos seus leitores o Dossiê Temático intitulado “Interfaces da arte no universo da história marítima e militar: estética, linguagens e representações”, organizado pela Profª Dra. Maraliz de Castro Vieira Christo (Universidade Federal de Juiz de Fora – UFJF). Presença constante no cotidiano do ser humano, a arte e suas manifestações também relacionaram-se intrinsecamente com o universo marítimo e militar no decorrer da história.

Nesse sentido, o presente dossiê presenteia o público leitor com dez artigos escritos por pesquisadores de várias instituições brasileiras, trazendo múltiplas abordagens sobre artes plásticas, desenho, arquitetura, fotografia, literatura e música.

Na sequência ao “Dossiê”, a seção “Artigos” vem o texto “Projetando a Nação: a ótica nacionalista de Bernardino Bormann e a escrita militar da Guerra do Paraguai”, o Prof. Dr. André Fertig (Universidade Federal de Santa Maria - UFSM) e o Mestrando Ismael Vincensi (Universidade Estadual de Londrina – UEL) analisam a obra *História da Guerra do Paraguay*, escrita pelo veterano do conflito José Bernardino Bormann e publicada no final do século XIX. Fertig e Vincensi discutem as características da escrita da história produzida por Bormann, abordando o caráter nacionalista de sua historiografia e as intencionalidades de tal tipo de escrita.

Desejamos a todos uma boa leitura!

O EDITOR

Donnell Technology Naval & Marine
Scientific, Technical & Services

1. *[Faint, illegible text]*

2. *[Faint, illegible text]*

3. *[Faint, illegible text]*

4. *[Faint, illegible text]*

5. *[Faint, illegible text]*

6. *[Faint, illegible text]*

7. *[Faint, illegible text]*

8. *[Faint, illegible text]*

9. *[Faint, illegible text]*

10. *[Faint, illegible text]*

Apresentação do Dossiê

Maraliz de Castro Vieira Christo

Professora de História da Arte do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), membro do Comitê Brasileiro de História da Arte, pesquisadora do CNPq e FAPEMIG.

De longa data a arte relaciona-se ao universo militar. No Brasil, a guerra da Tríplice Aliança contra o Paraguai proporcionou aos artistas plásticos o engajamento na história presente. Foram chamados a produzirem a crônica cotidiana dos acontecimentos do *front*, ilustrando periódicos com suas gravuras, ou a construírem decorações efêmeras em homenagem à volta dos soldados. Pinturas monumentais, a exemplo do *Combate Naval do Riachuelo*, de Victor Meirelles, ou da *Batalha do Avañy*, de Pedro Américo, foram encomendadas, visando perpetuar a glória dos vencedores, reafirmando a força do Império brasileiro. Monumentos aos heróis foram construídos, enquanto algumas poucas pinturas e fotografias insistiram em apontar o custo humano do conflito. As Primeira e Segunda Guerras Mundiais, domínio já do fotojornalismo, não engendraram pinturas grandiloquentes no Brasil, mas alguns jovens soldados registraram em cadernos desenhos reveladores de suas emoções. Além dos conflitos, o cotidiano da vida marítima e militar foram igualmente representados.

Neste dossiê, várias linguagens se cruzam. Pinturas, desenhos, gravuras, cartões-postais, projetos arquitetônicos e canções foram analisados. São pesquisas desenvolvidas a partir de variadas fontes, mostrando forte interesse pela representação da História Militar, em seus múltiplos aspectos.

No primeiro artigo, "Victor Meirelles e a Passagem de Humaitá", Maraliz de Castro Vieira Christo, doutora em História pela UNICAMP, se pergunta pelos motivos que levaram Meirelles a pintar, em grande formato, um dos principais eventos da Guerra da Tríplice Aliança contra o Paraguai, sem figuras humanas, dificultando a percepção dos navios envolvidos, ocultos por manchas negras e vermelhas, contrariando os pressupostos da pintura histórica. A autora analisa a crítica da época, os estudos e esboços realizados pelo pintor, debatendo como o mesmo trocou seu papel de narrador de um acontecimento histórico pelo de espectador impotente.

Álvaro Saluan da Cunha, doutorando no Programa de Pós-Graduação em História da UFJF, apresenta, em seu artigo “Os ‘Quadros históricos da Guerra do Paraguai’: projeto editorial e imagens”, dados sobre gravuras que circulavam encartadas em jornais ou avulsas após o final da guerra. Material iconográfico importante para a construção da memória dos conflitos, as gravuras foram utilizadas por muitos historiadores como ilustração, desconhecendo-se o projeto que as originou, os artistas, desenhistas, litógrafos e escritores, que dele participaram, assim como, sua circulação e consumo.

O artigo “Um pintor a bordo: Victor Meirelles e os desenhos da ‘Esquadra Encouraçada’ durante a Guerra do Paraguai”, escrito por Aldeir Isael Faxina Barros, analisa dezesseis desenhos realizados por Victor Meirelles, quando esteve no *front*, aonde chegara a tempo de “assistir aos últimos combates com a Fortaleza de Humaitá”. Nos desenhos, o artista deteve-se em representar fielmente navios encouraçados, constituindo-se em rara fonte iconográfica para o reconhecimento das embarcações.

Bárbara Tikami de Lima, mestranda no Programa de Pós-Graduação em História da UNISINOS, no artigo “As possibilidades de aquisição das pinturas produzidas por Eduardo de Martino pela Marinha Brasileira (1868-1875)”, levanta algumas hipóteses sobre a relação entre o pintor e a Marinha, assim como sobre as formas de aquisições das obras. As pinturas do artista italiano, presentes no Museu Naval, entre 1890 e 1932, resultaram de encomenda, compra ou doação? Após algumas pesquisas frustradas, o leilão de obras do artista realizado no Arsenal da Marinha, em 1873, trouxe alguns indícios.

“O Príncipe D. Pedro e Jorge de Avilez a bordo da Fragata *União*”, de Oscar Pereira da Silva: A Independência em tons belicosos”, artigo escrito pelo doutorando do MAC-USP, Carlos Lima Júnior, estuda profundamente a inserção do referido quadro no programa iconográfico desenvolvido pelo diretor do Museu Paulista, Afonso Taunay, para as comemorações do centenário da Independência do Brasil, em 1922. O autor identifica as fontes visuais e textuais utilizadas pelo pintor para embasar suas decisões, como também decifra os interesses políticos envolvidos na produção do quadro, que narra a expulsão das tropas portuguesas do Rio de Janeiro, em 8 de fevereiro de 1822.

Em artigo voltado para o início da colonização, intitulado “A arquitetura militar portuguesa do Setecentos”, Luiza Nascimento de Oliveira da Silva, doutoranda do Programa de Pós-Graduação em História da UFRJ, explora questões ligadas ao ensino e prática da arquitetura militar relativa à defesa político-territorial, entre os séculos XVI e XVIII. Para tanto, debruça-se sobre o desenho da planta de fortificação da Ilha das Cobras, datado de 1735, do então governador interino da cidade do Rio de Janeiro, o engenheiro José da Silva Paes.

Rafael Bonavina Ribeiro observa no conto *Dois Casos da Vida Náutica*, de Ivan Aleksándrovitch Gontcharóv, como o escritor representa a natureza, particularmente o mar. Publicado em 1858, destinando-se ao público infanto-juvenil, o conto estrutura-se como um relato de viagem, oscilando a narrativa entre o fascínio e os perigos do mar. Rafael identifica, no cotidiano representado a bordo da Fragata *Palas*, a resignificação de um tema clássico, a *fugere urbem*, rejeitando-se o ambiente urbano, valorizando-se a vida no mar.

Já Lucas Otávio Boamorte, no artigo “Os soldados na Primeira Guerra Mundial: representações de combatentes em cartões-postais franceses na Grande Guerra (1914-1918)”, reconhece nesses *souvenirs* a permanência de uma imagem romântica das batalhas, ainda herdeira da guerra Franco-Prussiana de 1870-1871. Os cartões-postais exibiam combatentes fortes e confiantes, portando armas dignas de cavaleiros, pousando em estúdios fotográficos. O pesquisador contrapôs essa imagem idealizada aos relatos dos combatentes, que descreviam os horrores e a carnificina de uma guerra moderna, travada na lama ensanguentada das trincheiras.

A música também é analisada neste dossiê. Anderson de Rieti Santa Clara dos Santos, mestrando do Programa de Pós-Graduação em História da UFF, no artigo “A música na Armada brasileira no final do século XIX: dos quartéis aos navios em comissão”, destaca o

papel da música na rotina de bordo e nos cerimoniais diplomáticos. Identifica nesse período a presença de conjuntos musicais a bordo dos navios da Armada Brasileira em comissões de visitas e representações diplomáticas em outros países, investigando, igualmente, a formação dos conjuntos e a preparação dos músicos.

Wanderson Ramonn Pimentel Dantas, mestrando do Programa de Pós-Graduação em História do Brasil da UFPI, por sua vez, pesquisou canções produzidas pelos expedicionários da FEB. No artigo “Do springfield ao violão, do morteiro ao pandeiro: sambas, marchas e reminiscências nas canções compostas por integrantes do Regimento Sampaio da Força Expedicionária Brasileira em 1945 e 1966”, o autor analisa a presença simbólica do Monte Castelo nas canções, enfatizando como os pracinhas transformaram em pilhérias as agruras da guerra. Forma encontrada pelos sambistas-soldados para honrarem os que tombaram em sua conquista.

São ao todo dez cuidadosos artigos a mostrarem como a pesquisa dos objetos artísticos nos ajuda a entender sua produção e a vida que expressam.



Dossiê Interfaces da arte no universo da história marítima e militar: estética, linguagens e representações

Maraliz de Castro Vieira Christo

Álvaro Saluan da Cunha

Aldeir Isael Faxina Barros

Bárbara Tikami de Lima

Carlos Lima Júnior

Luíza Nascimento de Oliveira da Silva

Rafael Bonavina Ribeiro

Lucas Otávio Boamorte

Anderson de Rieti Santa Clara dos Santos

Wanderson Ramonn Pimentel Dantas

Victor Meirelles e a *Passagem de Humaitá**

Victor Meirelles and the *Passage of Humaitá*

Maraliz de Castro Vieira Christo

Professora de História da Arte do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), membro do Comitê Brasileiro de História da Arte, pesquisador do CNPq e FAPEMIG.

RESUMO

O quadro de Victor Meirelles, a *Passagem de Humaitá*, frustra o espectador que busca a narrativa da batalha, as minúcias do combate, o discurso pedagógico da pintura histórica em sua tarefa de descrever fatos, apresentando vencedores e vencidos. Por que?

PALAVRAS-CHAVE: Pintura histórica, Victor Meirelles, Batalha de Humaitá

ABSTRACT

The painting by Victor Meirelles, the *Passage of Humaitá*, frustrates the viewer who seeks the narrative of the battle, the minutiae of combat, the pedagogical discourse of historical painting in the endeavor to describe facts, presenting winners and losers. Why?

KEYWORDS: Historical painting, Victor Meirelles, Battle of Humaitá

INTRODUÇÃO

A *Passagem de Humaitá* (1869-1872)¹, exposta no Museu Histórico Nacional, é tela de grande formato, comemorativa de importante episódio da Guerra do Paraguai, encomendada a Victor Meirelles pelo Ministro da Marinha, Afonso Celso de Assis Figueiredo, em 1868 (MELLO JR., 1982, p.81).

Sobre ela escreveu Gonzaga Duque, um dos principais críticos atuantes no período:

A 'Passagem de Humaitá' não conseguiu mais do que provar um grande conhecimento de perspectiva.

Os longes são pintados com saber imenso. Mas, afinal, que impressão deixa no observador este quadro cheio de manchas negras e clarões vermelhos? Vê-se unicamente um horizonte avermelhado, bojos de navios debuxados entre nevoeiros densos de fumo, e um céu enorme, sujo de nuvens, iluminado pela palidez do crescente e pelas chamas da fornalha que arde ao longe. Sem a menor dúvida, esse conjunto é pintado admiravelmente, mas falta-lhe uma figura que o anime. A vista apenas percebe num e noutro lado trevas e clarões, massas negras e massas vermelhas. Não obstante, fora injustiça dizer mal dessa obra, ela é o assunto. A esquadra brasileira transpôs Humaitá alta noite, e foi

* Artigo recebido em 28 de maio de 2018 e aprovado para publicação em 14 de janeiro de 2019.



Figura 1 – Victor Meirelles. *Passagem de Humaitá*, 1869-72. Óleo sobre tela, 2,68 x 4,35 m, Museu Histórico Nacional, Ibram/MinC

precisamente essa passagem que o governo encomendou ao artista. (ESTRADA, 1995, P.174)

A descrição de Gonzaga Duque é precisa, *Passagem de Humaitá* não apresenta figuras humanas, os navios são quase imperceptíveis, a tela se resume a massas negras e vermelhas. Outros críticos tornaram mais explícita a surpresa de um quadro histórico não expor o acontecimento através de personagens (sejam homens ou navios), a exemplo do que assina com o pseudônimo Frascati Mangini:

O quadro 167, pintado pelo Sr. Victor Meirelles de Lima *Passagem de Humaitá* é uma grande tela, que nada significa daquilo que se lê no catálogo. Onde está esse fogo de bala tão sustentado e rápido que em breve toldou terra, céu e água com fumo e fogo? Onde estão essas baterias assentadas sobre as barrancas que fazem chover incessantemente milhares de projectis? Ficaria tudo na tinta? Neste caso responde-

mos: Não, ficou na palheta.

O desempenho e a concepção deste quadro é manifestamente medíocre e vulgar, e se por meio da pintura pôde ser transmitida à posteridade a história dos acontecimentos de um povo, o quadro do Sr. Meirelles não lhe revelará coisa alguma.²

O COMBATE NAVAL DO RIACHUELO

A natureza divergente de *Passagem de Humaitá* acentua-se se comparada a outra encomenda realizada no mesmo período,



Figura 2 – Victor Meirelles, *Combate Naval do Riachuelo*, 1869-1872. Óleo s/tela, 4,00 X 8,00 m. Museu Histórico Nacional

por Victor Meirelles, para o Ministério da Marinha, *Combate Naval de Riachuelo*. Nela, todos os elementos narrativos de uma batalha naval estão visíveis; distinguem-se facilmente navios e destroços, vencedores e vencidos, heróis e anônimos. Sobre ela os jornalistas da época mais se detiveram; sua imagem, ao longo do tempo, foi a mais reproduzida e perpetua-se ainda hoje nos livros escolares. Quanto à *Passagem de Humaitá*, a tela continua imersa em grande silêncio.

O *Combate Naval do Riachuelo* mostra os brasileiros em triunfo. Na proa da fragata *Amazonas*, o almirante Barroso ereto acena com o quepe, em gesto repetido por vários marinheiros, alheios à continuidade do confronto, aos últimos esforços dos vencidos. Situados em primeiro plano, no que resta de uma embarcação prestes a naufragar, paraguaios resistem em meio a cadáveres. Os dois núcleos sustentam didaticamente a narrativa. No arranjo composicional, os paraguaios em primeiro plano servem de moldura e favorecem à perspectiva que conduz o olhar aos vencedores na proa do *Amazonas*. Entretanto, sustentando a diagonal que une os dois grupos, encontra-se um marinheiro brasileiro alvejado por um oficial paraguaio, quando, talvez, tentasse se apoderar da bandeira paraguaia ao seu lado.

O crítico Felix Ferreira reconheceu, na época, a importância compositiva do personagem:

Querem muitos que esse episódio seja histórico, havendo até quem dissesse pela imprensa constar ele das partes oficiais, quando na verdade nenhuma menção se encontra de semelhante fato nos documentos conhecidos com cunho autoritário.

No entanto, estudada com mais atenção, reconhece-se que essa figura ali está menos pelo rigor histórico, que realmente não existe, do que talvez pela necessidade que teve o artista de ir levantando animado o primeiro plano, de modo a conduzir a vista do espectador, naturalmente e sem esforço, ao vapor *Amazonas*,

em cuja proa está posto o grupo culminante da estética do quadro (2012, p. 163).

Entretanto, por situar-se em primeiro plano, praticamente à altura do espectador da grande tela, o marinheiro rouba a cena. Ao comparar-se o quadro definitivo com seu estudo, existente no Museu Nacional de Belas Artes, percebe-se mudança significativa quanto a este personagem. Primeiramente, Victor Meirelles o concebeu apenas como sustento para a diagonal, que conduz o olhar do grupo de naufragos ao almirante Barroso: vemo-lo de costas, subindo em uma madeira, sem maior perigo. Na versão final, o artista aproxima a embarcação paraguaia, quase submersa, do observador, tornando-o mais íntimo do drama humano ali vivenciado; coloca o marinheiro brasileiro sobre o que ainda resta da caixa da roda, isolando-o em posição mais elevada; apresenta-o com a mão no peito e o rosto de perfil, voltado para o alto, sendo alvejado por um atirador, que antes não existia, tornando-o um herói anônimo, a lembrar o custo da vitória celebrada pelos oficiais a bordo da fragata *Amazonas*. Seria o detalhe que, segundo Daniel Arrasse, subverte a lógica de um quadro, o elemento perturbador que prende o olhar (1996).

Victor Meirelles, assim, instalou uma tensão em sua narrativa, a exemplo do que fez Antoine-Jean Gros (1771-1835) no quadro “A batalha de Eylau”³, ao dispor cadáveres congelados em primeiro plano. Já em 1980, Jean Clay, analisando os quadros de Gros sobre as campanhas napoleônicas, chamava a atenção para os dramas visíveis no primeiro plano, percebendo-os como verdadeiros contradiscursos⁴.

“ESTUDO PARA PASSAGEM DE HUMAITÁ” OU “A ABORDAGEM DOS PARAGUAIOS AO MONITOR ALAGOAS COMANDADO PELO CAPITÃO-TENENTE MAURITY EM 19 DE FEVEREIRO DE 1868”

Em 2004, a exposição *Victor Meirelles - um artista do império* (Museu Oscar Niemeyer, Curitiba; Palácio das Artes, Belo Horizon-

te; Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro) tornou mais conhecida a tela “Estudo para Passagem de Humaitá”⁵. Nela se vê uma embarcação, especificamente um monitor, com a bandeira brasileira, cercado por muitas canoas de paraguaios seminus e cadáveres. Percebe-se grande desproporção numérica entre os poucos marinheiros brasileiros e a massa de combatentes inimigos. A aglomeração dos paraguaios, no primeiro plano, e a pequinês dos marinheiros, de uniforme azul, no plano seguinte, dão a impressão de um massacre iminente, apesar do armamento dos brasileiros e da ausência de mortos entre eles.

Como estudo para o quadro definitivo, *Passagem de Humaitá*, a tela causa profunda estranheza, pela total diferença existente entre ambos. O estudo, por ser a óleo, de razoável dimensão, com composição definida e detalhamento dos personagens, denota uma proposta amadurecida, distante dos esboços iniciais, geralmente utilizados para se verificar as várias possibilidades compositivas para um tema.

Essa diferença tem levado pesquisadores a inquirirem o motivo do abandono total do estudo. Ana Paula Simioni, por exemplo, em pequeno texto sobre a tela do Museu Victor

Meirelles, indaga: “o que teria determinado mudanças tão radicais na composição? Talvez exigências dos encomendantes? Reações adversas de membros da marinha à interpretação inicialmente proposta pelo artista (...)? Ou mesmo, uma escolha deliberada deste por uma resposta pictórica original?” (2010).

A resposta poderia ser encontrada se admitíssemos a hipótese da tela do MNBA, apesar do título, não ser um estudo para a *Passagem de Humaitá*. De fato, além das duas encomendas de Afonso Celso, então Ministro da Marinha, às quais se refere a ata da sessão da Academia Imperial de Belas Artes, de 6 de junho de 1868, fonte geralmente referenciada, existiu uma terceira encomenda. O relatório do Diretor da Academia Imperial de Belas Artes (SANTOS, 1869, p.3), Thomas Gomes dos Santos, nos informa que “A Ilustríssima Câmara Municipal da Corte encomendou ao mesmo artista um outro quadro representando a abordagem dos Paraguaios ao monitor *Alagoas* comandado pelo Capitão-Tenente Maurity em 19 de Fevereiro de 1868”. O jornal *A Vida Fluminense*, igualmente noticiou o fato: “O Sr. vereador Bithencourt da Silva propoz na ultima sessão da Illm. Camara, que se mandasse fazer um quadro histórico, representando a passagem de Humaytá e o



Figura 3 – Victor Meirelles, *Estudo para a Passagem de Humaitá* (Abordagem dos Paraguaios ao monitor *Alagoas* comandado pelo Capitão-Tenente Maurity em 19 de Fevereiro de 1868), c. 1868-1870. Óleo s/ madeira, 44,2 x 67,5 cm., MVM.

episódio do monitor Alagoas”⁶. Importante lembrar que Francisco Joaquim Bethencourt da Silva era professor de arquitetura da AIBA, desde 1859⁷, e, ao que parece, muito próximo a Victor Meirelles.

O referido episódio é um evento entre as várias ações da passagem de Humaitá. A fortaleza, tida como inexpugnável, situava-se numa posição privilegiada, onde o rio Paraguai faz uma curva em U, obrigando os navios a reduzirem a velocidade, os expondo ao fogo de artilharia. Os paraguaios ainda colocaram correntes de uma margem a outra do rio, impedindo a navegação.

Uma das estampas, publicadas pelo periódico *A vida fluminense* e desenhadas segundo os esboços recebidos do teatro da guerra, permite ver claramente a curva do rio, a fortaleza e os navios⁸.

A estratégia brasileira foi forçar a passagem atrelando os navios dois a dois, indo o *Alagoas* junto com o *Bahia*. Em frente às baterias paraguaias, os cabos que o amarravam ao *Bahia* se romperam, favorecendo a tentativa de abordagem do inimigo, assim descrita no livro “História naval brasileira para uso das escolas a cargo do ministério dos negócios da Marinha”:

40 canôas cheias de Paraguaios armados, em sua maior parte de grandes facões, e alguns até de arco e flecha, lançam-se sobre o pequeno Monitor Alagôas, porém Maurity manobra por tal forma que mette umas a pique, com a sua artilharia destroça outras, e faz finalmente, fugir o restante (SILVA, 1884, p.332-333).

A narrativa acima torna-se visível ao contemplarmos o quadro do MNBA. Também

podemos reconhecer a embarcação brasileira, pintada pelo artista, como sendo o monitor *Alagoas*, ao compará-la com foto⁹ ou desenhos¹⁰ que o representam. Para que não reste dúvidas, o referido quadro possui muitas semelhanças com o desenho de Angelo Agostini, através do qual o caricaturista de *A Vida Fluminense* divulgou para os leitores a façanha da embarcação brasileira¹¹.

PASSAGEM DE HUMAITÁ

Retornando nossa atenção para a *Passagem de Humaitá*, Gonzaga Duque destaca a fidelidade do pintor ao assunto: uma batalha noturna. Entretanto, a tradição de pintura de batalha, ao retratar conflitos noturnos, aponta para soluções opostas à escolhida por Victor Meirelles.

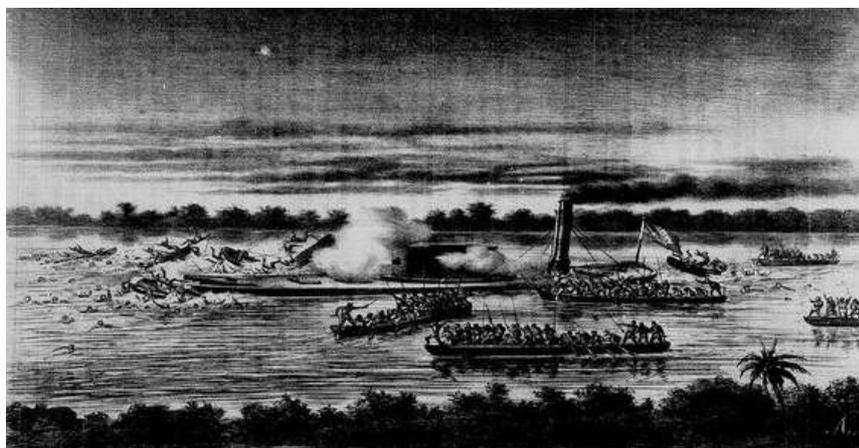


Figura 4 – “Canoas paraguayas aproximam a la monitor Alagoas, nas proximidades das baterias do Timbo” (Angelo Agostini, *A Vida Fluminense*, n. 11, 1868, P.130).

Obras de diferentes pintores revelam a mesma retórica: as massas vermelhas e pretas predominam, a luz filtrada da lua e, principalmente, a luminosidade das explosões e do fogo ressaltam na escuridão os combatentes. Grandes contrastes luminosos animam as telas, deixando visível o que se quer narrar. O artista brasileiro não seguiu esse caminho.

Interessante comparar-se o quadro com sua versão litográfica, realizada pelo artista Antônio Araújo de Sousa Lobo (1840-1909)¹². Sousa Lobo esforça-se por tornar visível a

narrativa dificultada por Victor Meirelles. O litógrafo acalma o céu, limita a fumaça negra às chaminés dos navios e o vermelho ao fogo dos disparos da fortaleza. Assim, conseguimos ver os navios, cuidadosamente identificados na margem inferior da gravura; a fortaleza e a igreja de Humaitá; como também entender o foguete disparado acima da lua crescente, como um “sinal atirado pelo encouraçado por ter transposto a fossa”, item igualmente valorizado no texto descritivo do catálogo, como marco de vitória. O contraste entre o quadro e sua litografia traz grande perplexidade: Souza acrescentou os detalhes ou eles ali estão presentes, impedidos de se darem a ver pela fusão figura e fundo?

A finalidade da litogravura difere do original reproduzido, por dirigir-se a um público mais amplo, ávido por tornar-se testemunha ocular da história; deve, assim, ser mais descritiva.

Retornando à crítica de Frascati Mangini: “O quadro 167, pintado pelo Sr. Victor Meirelles de Lima *Passagem de Humaitá é uma grande tábua, que nada significa daquilo que se lê no catálogo*”. O crítico esperava ter o conhecimento visual do fato. Ou seja, Meirelles deveria racionalmente descrever a batalha; pintar, por exemplo, cada

canhão na fortaleza a disparar projéteis sobre os navios, e não apenas um clarão vermelho, mesmo se isso fosse a única coisa possível de ser vista por um expectador real da cena.

Entretanto, antes de Victor Meirelles, ainda no calor dos acontecimentos, outros descreveram visualmente a batalha, como o fizera o próprio Angelo Agostini, para os leitores d' *A Vida Fluminense*, ou Edoardo de Martinho, contratado pelo governo imperial para produzir quadros sobre a guerra. As telas de Edoardo de Martino e Meirelles diferem no aspecto mais documental do primeiro, levando a historiografia a não classificá-las como pintura histórica (PEREIRA, 1999, p.149-159). Esse algo há mais, além do descritivo, fora perseguido por Meirelles.

Victor Meirelles estudou a paisagem. Como revela a litografia de Sousa Lobo, ela está no quadro, mas apenas perceptível quando interessa ao artista. Do lado esquerdo da tela, vê-se a ponta de pedra e a fortaleza, no espaço entre ambas o Alagoas, talvez já meio encalhado. Aqui, a perspectiva se faz presente e reveladora. Do lado direito, o raciocínio se inverte. A ponta verde do charco, que, juntamente com a ponta de pedra, estreita a curva em U do rio, aparece apenas



Figura 5 – Sousa Lobo, A passagem de Humaitá (après Victor Meirelles), s.d., litografia, 39,0 x 59,0 cm. Acervo Fundação Biblioteca Nacional (VM 004 Doc 0027).



Figura 6 – Edoardo De Martino, *Passagem de Humaitá*, c. 1868. Óleo s/tela, 50 x 150 cm., Coleção Fadel, RJ

como uma mancha verde imiscuída com o céu até a lua crescente.

O quadro de Victor Meirelles é grande incógnita no que tange à sua própria produção artística. A técnica do pintor sempre se pautou pelo desenho, pelo primado da linha, exatamente o que não se encontra na *Passagem de Humaitá*. Todavia, não é incoerente. Pelo contrário. A tela exige do observador a mesma apreciação lenta, o mesmo olhar vagaroso para perceber as pequenas variações tonais, exibidas pelo artista desde a *Primeira missa no Brasil*. Jorge Coli (2005, p.43), em seus estudos sobre Meirelles, sempre destacou o cuidado do artista com a integração das cores e os efeitos atmosféricos perceptíveis em vários quadros, além da *Passagem de Humaitá*, como a *Primeira missa*, a *Batalha dos Guararapes* ou *Moema*. Não é sem razão que alguns críticos buscavam sobrepor Meirelles, pintor de paisagem, ao Meirelles, pintor histórico.

Se o assunto, batalha noturna, não obrigava o artista a omitir personagens - sendo esta uma decisão pessoal de Victor Meirelles, contrariando antiga retórica -, poderia, sim, seduzi-lo a explorar valores próprios da noite. Recusando os fortes contrastes, característicos dos quadros de batalhas noturnas, Victor Meirelles explora, na atmosfera em movimento, ressonâncias sutis e continuidades, beirando o monocromatismo.

O artista evidencia em seu quadro alguns princípios inerentes à pintura do noturno, apontados por Baldine Saint Girons, no livro *Les marges de la nuit, pour une autre histoire de la peinture* (2006). Para a autora, a noite age na construção pictural, é envolvente, ressonante e contínua. Nela, os limites ní-

tidos impostos pela luz do dia dão lugar a margens fluidas e cambiantes. A visão se aprofunda e se lateraliza na procura de luzes e cores, realçadas pelas trevas. Entretanto, a noite, insiste a autora, não nos torna cegos.

O ARTISTA COMO EXPECTADOR

Lendo o último livro de Pierre Wat sobre Turner, lançado em 2010 (p.57-68), sua análise relativa a tela *Regulus*¹³ nos trouxe imediatamente à lembrança o quadro de Victor Meirelles.

Regulus, a tela, representa uma cena portuária, ao estilo de Claude Lorrain, onde se desenrolaria a história trágica de Marcus Atilius Regulus. Regulus, o personagem, foi um consul romano, morto pelos cartagineses, durante a primeira guerra púnica. Antes de executá-lo, seus inimigos lhe cortaram as pálpebras e o expuseram ao sol até torna-se cego. Por mais que busquemos Regulus, não o encontramos entre as silhuetas mal definidas na tela, pela simples razão dele lá não estar. O que vemos é o que lhe cegou, o sol, menos perceptível por sua forma, do que pela dissolução que sua luz causa na paisagem. Como explica Pierre Wat: "Artista, espectador e personagem se confundem, assim, em um só ponto de vista, abolindo de forma inédita a distância entre a arte e a natureza" (2010, p. 58).

Diante da *Passagem de Humaitá* igualmente nos sentimos com as pálpebras cortadas. Não conseguimos distinguir o que vemos. Sem pálpebras o mundo nos invade, sem podermos nos defender selecionando o que queremos, o que suportamos, ver ou não. Perde-se a objetividade, a separação entre a vida e a representação.

Para seus contemporâneos, *Passagem de Humaitá* era bela pintura, mas nunca de evento histórico. Os visitantes da exposição de 1872 não reconheceram no quadro a apresentação do tema presente no catálogo. O artista trocou o papel de narrador de um acontecimento, que desempenharia plenamente no *Combate naval de Riachuelo*, pelo de espectador. Ao contrário da natureza contemplada pelo pintor alemão Caspar David Friedrich – ao qual nossa memória sempre remete quando pensamos o artista como espectador do mundo –, Meirelles observa um perturbador combate distante, que mal se distingue na escuridão. À procura do entendimento impossível, numa perscrutação lenta e angustiante, fustiga o olhar; constrói uma delicada perspectiva cromática, que convida a adentrar-se na pai-

sagem, sem nada revelar do heroísmo ou da dor humana. O artista nos aprisiona numa calma e terrível sensação de impotência.

Meirelles cria uma pintura sem sujeito, não descreve, não narra. O artista se coloca no lugar do expectador, um expectador sem pálpebras, prestes a se tornar cego. E, aqui, além do *Regulus* de Turner, nos lembramos igualmente de Alex, o adolescente assassino do filme *Laranja mecânica*, de Stanley Kubrick, adaptado do romance de Anthony Burgess¹⁴. Submetido a uma terapia de reabilitação de criminosos, drogado, suas pálpebras foram mantidas abertas, por duas semanas, diante de uma tela onde se projetava cenas violentas, tornando-se incapaz de reagir.

Quase cegos e incapazes nos sentimos diante da *Passagem de Humaitá*.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS E FONTES

A Vida Fluminense, nº 11, 14 de março de 1868.

ARASSE, Daniel. *Le détail, pour une histoire rapprochée de la peinture*. Paris: Flammarion, 1996.

Ata da Sessão de 22 de dezembro de 1858. *Livro de registro das Atas das sessões da congregação da AIBA* (6152), p. 40, Arquivo Museu D. João VI.

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

ESTRADA, Gonzaga Duque. *Arte brasileira*. ed. Aos c. de T. Chiarelli, Campinas: Mercado de Letras, 1995. (1ª ed. 1888).

FERREIRA, Félix. *Belas Artes, estudos e apreciações*. 2ª ed., Porto Alegre, RS: Zouk, 2012.

GIRONS, Baldine Saint. *Les marges de la nuit, pour une autre histoire de la peinture*. Paris: Les Éditions de l'Amateur, 2006.

Jornal do Commercio, Rio de Janeiro, 28 de junho de 1872.

MELLO JR., Donato "Temas históricos" In: ROSA, Ângelo de Proença e outros. *Victor Meirelles de Lima, 1832-1903*. Rio de Janeiro: Edições Pinakothek, 1982.

PEREIRA, Walter Luiz C. de. "E fez-se a memória naval. A coleção Edoardo de Martino no Museu Histórico Nacional". *Anais do Museu Histórico Nacional*, v. 31, 1999. Rio de Janeiro, MHN.

SANTOS, Thomas Gomes dos. Relatório do diretor da Academia das Belas Artes. In: SOUZA, Paulino Jose Soares de. *Relatório do ano de 1868 apresentado a Assembléia Geral Legislativa na 1ª sessão da 14ª legislatura*. Rio de Janeiro: Tipografia Nacional, 1869.

SILVA, Theotônio Meirelles da. *História naval brasileira para uso das escolas à cargo do ministério dos negócios da Marinha*. Rio de Janeiro: Editor B. L. Garnier, 1884.

SIMIONI, Ana Paula. *Obra em perspectiva: Estudo para Passagem de Humaitá*, de Victor Meirelles. Florianópolis: Museu Victor Meirelles, 2010.

WAT, Pierre. "Portrait de l'artiste en Regulus". In: ____ *Turner menteur magnifique*. Paris: Hazan, 2010.

NOTAS

¹ Victor Meirelles. *Passagem de Humaitá*. 1869-72, Óleo sobre tela, 2,68 x 4,35 m, Museu Histórico Nacional.

² *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 28 de junho de 1872. Agradecemos a Hugo Xavier Guarilha o acesso às críticas publicadas sobre a *Passagem de Humaitá*.

³ Antoine-Jean Gros, *Napoléon sur le champ de bataille d'Eylau, 9 Février 1807*, 1808. Óleo sobre tela, 521 x 734 cm., Musée du Louvre.

⁴ Tradução: "Os contemporâneos (...) perceberam a que ponto o exagero da escala, nos primeiros planos, visava menos criar um efeito decorativo do que arrancar o espectador à neutralidade de uma contemplação indulgente ou estética – como se essas distorções confundissem a sua idiosincrasia, a sua base."

⁵ Victor Meirelles, *Estudo para "Passagem de Humaitá"*, c. 1868 – 1872. Óleo sobre madeira, 44,2 x 67,5 cm.. De 1961 a 2004, a obra esteve sob a guarda do Museu Victor Meirelles, sendo que, posteriormente, retornou ao MNBA, onde se encontra.

⁶ *A Vida Fluminense*, nº 11, 14 de março de 1868.

⁷ Ata da Sessão de 22 de dezembro de 1858. *Livro de registro das Atas das sessões da congregação da AIBA* (6152), p. 40, Arquivo Museu D. João VI.

⁸ *Angelo Agostini, A Vida Fluminense*, n. 11, 14/03/1868

⁹ *O Alagoas passando Humayta*. C. 1868. Fotografia em papel albuminado preto e branco, 4,9 cm x 8,8 cm. In: Álbum de retratos e vistas referentes ao Paraguai. Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro.

¹⁰ PORTAL DO HISTÓRICO DOS NAVIOS BRASILEIROS. <http://www.naviosbrasileiros.com.br/ngb/A/A018/A018.htm>

¹¹ "Canoas paraguayas dão abordagem ao monitor de Alagoas, nas proximidades das baterias Timbo". Angelo Agostini, *A Vida Fluminense*, nº 11, 14 de março de 1868.

¹² Sousa Lobo, *A passagem de Humaitá* (après Victor Meirelles), s.d., litografia, 39,0 x 59,0 cm. Acervo Fundação Biblioteca Nacional (VM 004 Doc 0027). A referida litografia pertence ao conjunto intitulado "Quadros Historicos da Guerra Do Paraguay". As gravuras foram divulgadas em fascículos, por periódicos, a partir do início da década de 1870. Essa coleção está sendo estudada, como dissertação de mestrado, por Álvaro Saluan da Cunha, sob minha orientação.

¹³ J.M.W. Turner, *Regulus*, 1828 e 1837. Óleo s/tela, 89,5 x 123,8 cm., Tate Britain, Londres.

¹⁴ *Laranja Mecânica* é um filme anglo-estadunidense de 1971 escrito, produzido e dirigido por Stanley Kubrick, adaptado do romance de Anthony Burgess de 1962 com o mesmo nome.

Os quadros históricos da Guerra do Paraguay: projeto editorial e imagens*

The Historical pictures of the Paraguayan war: editorial project and images

Álvaro Saluan da Cunha

Doutorando em História no Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Juiz de Fora. Mestre, bacharel e licenciado em História com ênfase em Patrimônio Histórico pela Universidade Federal de Juiz de Fora/Universidade do Porto – Portugal. Graduando em Ciências Sociais pela Universidade Federal de Juiz de Fora. Voluntário no Laboratório de História da Arte – LAHA/UFJF.

RESUMO

A coleção de litografias e textos intitulada *Quadros históricos da Guerra do Paraguay* foi produzida na década de 1870. A coleção, inicialmente vendida em fascículos, posteriormente tornou-se álbum, passando por algumas modificações pontuais. Este trabalho terá por objetivo explicitar alguns aspectos acerca do projeto editorial e os personagens envolvidos, bem como a forma com a qual os fascículos sobre o conflito circulavam ao redor do Brasil e além-mar.

PALAVRAS-CHAVE: Guerra da Tríplice Aliança; Imprensa; Litografia

ABSTRACT

The collection of lithographs and texts entitled *Historical Pictures of the Paraguayan War* was produced in the 1870s. The collection, initially sold in fascicles, later became an album, undergoing some occasional modifications. This paper will aim to explain some aspects about the editorial project and the characters involved, as well as the way in which the fascicles about the conflict circulated around Brazil and beyond.

KEYWORDS: War of the Triple Alliance; Press; Lithograph

INTRODUÇÃO: O PROJETO EDITORIAL

Na segunda metade do século XIX, a imprensa brasileira buscava consolidar um cenário ilustrado no Brasil. Mesmo com uma circulação bastante limitada às classes mais altas, indiretamente, populares também consumiam tais imagens nas ruas por meio das vitrines e das reproduções menores feitas nos jornais, muito mais baratas que as litogravuras avulsas ou os fascículos e álbuns produzidos naquele momento. Adentrando neste universo, que se constituía como um mercado cada vez mais arrojado, este trabalho buscará tratar de forma breve alguns dos resultados que culminaram na dissertação *As litografias da coleção Quadros históricos da Guerra do Paraguay*, na década de 1870: projeto editorial

* Artigo recebido em 29 de abril de 2019 e aprovado para publicação em 21 de maio de 2019.

e imagens, defendida, em fevereiro de 2019, no Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Juiz de Fora. Serão abordados a seguir pontos como o projeto editorial, o processo de produção, as formas com a qual esta coleção circulava e a apresentação de alguns dos artistas envolvidos, tendo como base fontes primárias e uma vasta bibliografia de referência sobre a imprensa do período.

A coleção *Quadros históricos da Guerra do Paraguay*, material editado na cidade do Rio de Janeiro, constitui-se de litogravuras acompanhadas de textos, comercializados inicialmente em fascículos, anunciados em diversos periódicos, a partir do início da década de 1870. Futuramente, a coleção seria vendida em formato de álbum, seguindo o material presente nos fascículos, com páginas textuais feitas em papel madeira, e as gravuras em suporte de gramatura maior, não se tendo informações técnicas mais precisas sobre o tipo de suporte. A encadernação, no caso dos álbuns, geralmente era feita em *chagrin*, contando com um frontispício, como consta em alguns dos anúncios analisados. Todavia, esta parte não foi encontrada ao longo da pesquisa, provavelmente tendo sido destacada ou até mesmo destruída, provavelmente por conta da ação do tempo e da fragilidade do papel madeira.

Em dois dos três álbuns consultados, os da Biblioteca Nacional e do Museu Histórico Nacional, estavam presentes apenas oito litografias, não constando a gravura referente ao episódio do *Combate naval do Riachuelo*, que foi encontrada apenas na versão situada no Arquivo Geral da Cidade do Rio de Ja-

neiro. Sobre essa diferença na composição, acredita-se que tenha sido possível graças a uma reedição do material, em meados de 1880, hipótese subsidiada por alguns trechos de periódicos da época.

Somados, esses nove fascículos mais a introdução, sem litografia anexada, reúnem ao todo trinta e sete páginas. Dessas, nove são litografias e o restante consiste em narrativas textuais de episódios vitoriosos da Marinha e Exército Brasileiro no conflito, anexando trechos de cartas, informações de jornais e até relatos de personagens que estiveram *in loco*. As gravuras são baseadas em pinturas históricas ou esboços feitos para a coleção, elaborados por Victor Meirelles, Pedro Américo e Eduardo De Martino. Algumas destas imagens podem ser encontradas em acervos digitais de forma avulsa, como nos sites do Museu Mariano Procópio e na Biblioteca Digital Luso-Brasileira. Crê-se na possibilidade de que a coleção esteja disponível em outros acervos, devido a sua significativa circulação pelo País no século XIX.

Vale ressaltar que esses fascículos são posteriores ao conflito, sendo alguns deles datados entre os anos 1871 e 1874. Todavia, não é possível precisar as datas exatas, pois elas não constam nas catalogações ou nas próprias imagens. A coleção conta com outros dados imprecisos, algo muito corriqueiro na imprensa do século XIX, trazendo poucas informações sobre os criadores das litografias e textos, algo que foi preenchido a partir de buscas em catálogos e periódicos anunciantes.

A coleção encontra-se na seguinte ordem (as imagens podem ser vistas ao final do artigo):

Quadro 1 – Os Quadros históricos da guerra do Paraguay

Nº	Título da litografia	Baseada em óleo de	Desenhista	Litógrafo	Título do texto	Escritor
Intro	sem litografia	–	–	–	<i>Introdução</i>	Cesar Muzzio
1	<i>Combate Naval do Riachuelo</i>	–	Ângelo Agostini	Alf. Martinet	<i>O Combate Naval do Riachuelo</i>	*
2	<i>A Rendição de Uruguayana</i>	Pedro Américo	Ângelo Agostini	J. Reis Litógrafo / Souza Lobo	<i>A Rendição de Uruguayana</i>	A. E. Zaluar
3	<i>O ataque da ilha da Redempção</i>	Pedro Américo	–	J. Vitorino Litógrafo / A. de Pinho	<i>O ataque da ilha do Cabrita ou da Redempção</i>	Coronel Pinheiro Guimarães

4	<i>Assalto e ocupação de Curuzu</i>	Victor Meirelles	–	Huascar, editada por Fígaro	<i>A passagem do Curusú</i>	Dr. Ferreira de Menezes
5	<i>A passagem de Humaitá</i>	Victor Meirelles	–	Souza Lobo	<i>A passagem de Humaitá</i>	Felix Ferreira
6	<i>Passagem do Curuzu</i>	Eduardo De Martino	R. Pontremoli	Alf. Martinet	<i>A tomada de Curuzú</i>	Felix Ferreira
7	<i>O reconhecimento de Humaitá</i>	Eduardo De Martino	R. Pontremoli	–	<i>O Reconhecimento do Humaitá</i>	Dr. Ferreira de Menezes
8	<i>O Passo da Pátria</i>	Victor Meirelles	–	–	<i>A passagem do Passo da Pátria</i>	Coronel Pinheiro Guimarães
9	<i>Ataque e tomada do Establecimiento</i>	Eduardo De Martino	R. Pontremoli	–	<i>Tomada do forte do Establecimiento</i>	Felix Ferreira

PRODUÇÃO

A litografia, método de impressão criado por Alois Senefelder, era um método muito mais barato, ágil e de traços muito bem delineados, sobretudo se comparada à xilogravura, uma outra técnica comumente usada nas folhas ilustradas, difundida no Brasil graças aos esforços de Henrique Fleiuss. A partir da pedra litográfica, ia se revolucionando a forma com a qual a imprensa lidava com as imagens, culminando em um crescimento que levava as representações ilustradas cada vez mais para o cotidiano, constituindo em uma nova linguagem. Consequentemente, a reprodução em escala permitia uma maior difusão dos trabalhos de inúmeros artistas, os quais tinham uma grande limitação em sua circulação até mesmo na cidade do Rio de Janeiro, que detinha um considerável público nas Exposições Gerais de Belas Artes, mas ainda assim com um alcance bastante limitado.

Já bem definida em 1860, a imprensa da Corte era ligada ao cotidiano popular, embora refletisse muito dos costumes da elite letrada em uma relação ainda bastante verticalizada. O movimentado Porto do Rio de Janeiro era extremamente importante para a circulação de matérias-primas, periódicos e imagens em geral, movimentando ainda mais o ambiente intelectual ilustrado. Essa série de informações que desembarcava no Rio de Janeiro também levava para além-

-mar litografias e outros materiais brasileiros, algo que expandia ainda mais a circulação desses materiais.

Percebe-se que durante a guerra contra o Paraguai foi o momento em que os periódicos ilustrados obtiveram grande êxito, trazendo as cenas do conflito para as páginas dos jornais da capital da Corte e em outros lugares, revolucionando a forma com a qual as notícias e imagens eram consumidas, indo além das narrativas textuais. No pós-guerra, coleções e álbuns como os *Quadros históricos da guerra do Paraguay* eram criados com o intuito de celebrar os êxitos brasileiros em campo de batalha, além de se criar um discurso unificador da Nação, explicitando os principais personagens presentes por meio de suas legendas e textos, bem como pormenorizando as passagens por meio de descrições que continham informações mais minuciosas sobre os momentos retratados.

A partir do contato direto com as fontes primárias e a leitura de uma grande bibliografia de referência, foi possível perceber algumas das formas pelas quais essa coleção circulou na Corte e em outras províncias. Ela podia ser encontrada em anúncios feitos em diversos periódicos, que continham informações sobre o material, bem como o endereço onde se poderia adquiri-lo, sendo possível obter os fascículos completos ou apenas as litografias de forma avulsa. Posteriormente, foram vendidas encadernações completas, com oito ou nove gravuras e textos.

Nessa época, era muito comum que certas edições se esgotassem rapidamente e fossem reimpressas. Nesses casos, os prelos refaziam as edições, muitas já removidas das pedras litográficas, culminando em um novo processo de desenho e impressão, o que pode justificar os diferentes tipos de fonte nos textos e algumas modificações estéticas nas gravuras. Sobre os casos de reimpressão, há um referido no editorial do periódico *A Vida Fluminense*, número 8, do dia 22 de fevereiro de 1868, que ilustra bem a situação, ao anunciar

A grande procura que tem tido os sete primeiros numeros de *Vida Fluminense* obrigarão nos a reimprimil-os. Infelizmente a reimpressão, se bem que feita em grande escala, não pode satisfazer todos os pedidos que nos forão dirigidos. Hoje que **algumas pedras que continhão os desenhos já não existem, vão ser novamente desenhadas** (grifo nosso). Em quanto não ficarem promptas não podemos aceitar assignaturas senão do mez de Fevereiro em diante.

Assim, é possível levantar a hipótese de que as outras versões encontradas de forma avulsa ou até mesmo em álbuns com distinções na formatação possam ser originadas justamente devido a essa situação, passando por novas impressões, elaboradas por outros desenhistas e artistas, seguindo apenas os textos como um ponto em comum.

Sabe-se, através dos anúncios encontrados, que a coleção estava relacionada aos editores responsáveis pelo periódico ilustrado *A Vida Fluminense* (AUGUSTO: 2009, p. 2). Era a sociedade A. de Almeida & C., formada por Antônio Pedro Marques de Almeida e Augusto de Castro. O primeiro era padrasto do então futuro membro, o desenhista Angelo Agostini. Era de posse dessa sociedade também a Vida Fluminense Oficina Litográfica, relacionada aos três personagens citados, sendo provavelmente propriedade da nova sociedade, a Almeida, Castro & Angelo. É importante ressaltar que alguns desses membros tiveram contato direto com D. Pedro II. O *Diário do Rio de Janeiro*, do dia 6 de

fevereiro de 1871, noticiou que os editores da coleção estiveram presentes na cerimônia de cumprimentos ao imperador, citando-os apenas como “editores dos *Quadros históricos da Guerra do Paraguay*”. Tal encontro havia ocorrido novamente, sendo tratado pela imprensa em outubro do mesmo ano.

Por meio de alguns periódicos, foi possível perceber determinadas incongruências nas informações acerca das oficinas litográficas que executaram os desenhos, bem como a formação da própria coleção. Os desejos iniciais dos editores na criação da coleção encontram-se registrado no *Jornal da Tarde*, do Rio de Janeiro. Anunciava-se em sua seção Gazetilha a chegada da coleção, dedicando uma parte de sua segunda página para falar mais sobre as ideias dos editores, enfatizando o desejo de se comemorar as glórias brasileiras por meio das gravuras e textos:

– QUADROS HISTORICOS DA GUERRA DO PARAGUAY. – Nada mais justo do que procurar qualquer paiz commemorar as suas glorias, transmittindo aos vindouros perduraveis monumentos que as attemem.

Tão heroicas e brilhantes foram as acções praticadas na ultima campanha pelos brasileiros, que estes não poderão negar o seu apoio a todo aquelle que procurar transmittil-as á posteridade.

Os **Srs. A. de Almeida & C.**, propoem-se historiar aquelles feitos gloriosos em uma publicação de que são editores, **e que constará de vinte e quatro quadros, dos quaes** o texto ou a parte litteraria está commettida a hábeis e delicadas pennas e **as gravuras ao habilissimo e bem conhecido lapis do distincto artista, o Sr. Angelo Agoutini** (grifos nossos).

Os quadros historicos da guerra do Paraguay serão inaugurados com o brilhante e heroico feito da batalha do Riachuelo.

No dia 8 de fevereiro do mesmo ano, o mesmo jornal abordava, agora em uma parte voltada para anúncios de produtos, na última página, a coleção *Quadros históricos da guerra do Paraguay*, dando maiores detalhes:

Todas as nações do mundo civilizado procuram recolher zelosamente os factos que as elevam na consideração universal, e tratam de colligir de um modo duradouro as glorias das contendidas em que foram vencedoras.

Conservar para a posteridade a memoria dos grandes feitos do nosso tempo é dever que a historia nos impõe, e tarefa que o patriotismo reclama. O Brazil não podia esquivar-se a esse empenho de honra.

A porfiada lucta com o dictador do Paraguay, essa peleja gigantesca em que o depotismo ferrenho e indomavel de um homem tenaz travou guerra de morte com os brios offendidos de uma nação pundonorosa, conta brilhantissimos feitos, que é dever commemorar pela penna do historiographo e pelo lapis do desenhista.

Reunidos, como se acham, os elementos e dados precisos para levar á pratica semelhante projecto, não recuarão os editores desta obra diante de quaesquer obstaculos.

A obra constará de 24 quadros (para assumpto dos quaes serão escolhidos os principaes feitos do exercito e marinha brasileira) **divididos em duas series de 12 quadros cada uma.**

O desenho, que desde já podemos garantir ser feito com a maior verdade historica, e correcção artistica, acha-se a cargo do Sr. Angelo Agostini; e uma narração historica, devida á penna de um dos homens mais habilitados a tratar tal assumpto, acompanhará cada quadro.

Os editores podem, portanto, de antemão assegurar que o trabalho litterario e artistico será digno do assumpto: e esta convicção lhe dá afouteza para solicitar a coadjuvação publica, e o au (ilegível) dos espiritos patrioticos para empreza tão brasileira.

Publicar-se-ha um fascicolo mensalmente que será distribuido pelos Srs. assignantes, sem que um só exemplar seja exposto á venda avulsa.

A assignatura da primeira serie (12 quadros com texto

respectivo, tudo impresso sob magnifico papel de folio maximo) custará 50\$ – (sendo 20\$ pagos logo que entre para prélo o primeiro fascicolo, e 30\$ após a entrega do sexto) (grifos nossos).

O glorioso combate naval de RIACHUELO inaugurará os QUADROS HISTÓRICOS DA GUERRA DO PARAGUAY. – Os editores A. de Almeida & C.

Assigna-se na rua do Ouvidor n. 52, sobrado (endereço d'A *Vida Fluminense*, grifo nosso).

Percebe-se neste trecho uma maior riqueza de informações como valores, materiais utilizados na encadernação e forma de pagamento. Também menciona a questão da compra exclusivamente por meio de assinatura, algo que parece não ter sido levado adiante, justamente pelo fato dos editores e artistas envolvidos necessitarem do dinheiro para dar prosseguimento à empreitada. E, para isso, precisavam vender, não importava como. Essa ideia pode ter sido inicialmente aplicada para que a coleção não sofresse com problemas financeiros e, consequentemente, atrasos, algo que provavelmente ocorreu. Esta notícia destaca novamente a importância de se fazer uma coleção que exalte os feitos no teatro de guerra, buscando conservar a gloriosa memória brasileira nos campos de batalha ante o ditador Solano López, retratado muitas vezes como o “demônio vivo” pelos periódicos. Além disso, enfatizava a escolha dos editores em selecionar os episódios mais relevantes, os melhores artistas e escritores mais letrados. Tratam, agora mais detalhadamente, que a coleção sairia por meio de assinaturas feitas de doze em doze fascículos, todos feitos em papel de folio máximo, ou seja, em tamanho aproximado aos das gazetas, utilizando a página inteira, sem dobras, algo que não se consolidaria. Todos os anúncios posteriores e catálogos remetentes à coleção abordam apenas as nove imagens citadas que mesclam as duas armas. Essa também é uma questão muito comum da imprensa da época, que tinha total liberdade de alterar seus planos. E isso poderia ser possível pelo baixo índice de assinaturas, divergências entre

os editores, dificuldades para se executar os desenhos ou até mesmo pelo fim ou modificação na direção da empresa responsável. Sabe-se que posteriormente, em 1889, o periódico *Vida Fluminense*, agora com o subtítulo de “periódico ilustrado, litterario e sportivo”, era dirigido por Henrique Stepple e impresso pela Casa Litotipográfica de Pereira Braga, modificando assim seus editores (COSTA, 2007, p. 258).

A princípio, os desenhos ficariam a cargo de Angelo Agostini, que já havia sido incorporado ao folhetim *A Vida Fluminense* por um breve período. Mas, ao longo das descrições dos fascículos encontrados e das gravuras avulsas, nota-se o nome de outros impressores e desenhistas. Um exemplo interessante, observado ao longo da pesquisa, trata de três exemplares encontrados referentes à *Rendição de Uruguayana*: um como sendo de autoria da *Vida Fluminense*, desenhada por Agostini e impresso por Alf. Martinet; outro, com proporções aproximadas da primeira, porém com traços menos caprichados, invertida e impressa por Souza Lobo, sem desenhista citado e feita de forma espelhada ao se comparar a anterior; e a última em tamanho bastante reduzido e traços simplórios de Campbell & Co. Lith.. Dos três exemplares, se vê a grande diferença na qualidade do desenho feito no primeiro, evidenciando-se a qualidade nos traços de Agostini ao se comparar com as demais gravuras.

CIRCULAÇÃO

A divulgação da coleção e suas litografias e textos iam além da questão estética ou informativa. Eram um meio de propagandear o êxito brasileiro para províncias distantes e até mesmo para outros países. O material levava, por meio das legações diplomáticas, a imagem do Brasil como um império consolidado e vitorioso. Isso ocorria graças às melhorias nas condições de transporte da época, que faziam a travessia do Oceano Atlântico, nos navios a vapor, em cerca de um mês.

Por meio das pinturas históricas, financiadas pelo Império, observava-se um projeto promissor de recontar as histórias da

guerra e de se desenhar uma identidade nacional. As gravuras elevariam exponencialmente esse poder de alcance. Expandiam-se então inúmeras traduções de grandes obras e desenhos, em imagens menores, do tamanho de uma folha de jornal, facilitando a chegada do material a locais distantes.

Um registro presente nos *Cadernos do Centro de História e Documentação Diplomática* relata, em uma circular assinada em 1872, a seguinte informação:

Circular de 13/11/1872. Índice: “Oferece um exemplar do fascículo sobre a guerra do Paraguai”. Para as legações de Bolívia, da Santa Sé, de França, da República Argentina, da Rússia e da Áustria. Em 13 de novembro de 1872.

O ministro dos Negócios Estrangeiros faz seus atenciosos cumprimentos ao sr. **... e oferece-lhe o 1º e 2º fascículo[s] da obra intitulada Quadros históricos da Guerra do Paraguai** (grifo nosso). Manoel Francisco Correia.

Como é de se notar no trecho acima, as litografias circularam pelo meio diplomático, sendo entregues a legações de diversos países, constituindo um reflexo da constante modernização nacional, observada a partir da segunda metade do XIX. Essa difusão era parte constituinte de um processo de engrandecimento da imagem da nação enquanto ‘civilizada’ em âmbito internacional, tanto na divulgação das vitórias na guerra quanto na produção artística de um país em construção.

Em âmbito nacional, diversos fascículos foram adquiridos por ministérios do Império e enviados para outras províncias, através de ofícios de requerimento ou como prêmios, com o intuito de se difundir a coleção e potencializar o acesso aos episódios da guerra e os discursos atrelados a eles. Exercia-se por meio desses fascículos um papel pedagógico na consolidação de uma imagem vitoriosa da Monarquia para o seu próprio povo, na busca de se estabelecer uma identidade nacional a partir destes episódios, que exaltavam as glórias brasileiras. Algumas destas compras foram divulgadas nos

Balancos da Receita e Despesa do Imperio, cobrindo os gastos entre os anos de 1872 a 1881. Segue abaixo uma tabela explicativa que enfatiza os resultados encontrados.

e coleções fossem diretamente controlados pela Coroa, mesmo que seus interesses sejam perceptíveis com a circulação desse material e os editores tivessem certo contato com D. Pedro II. Havia sim uma manipulação estatal para com a opinião pública, mas ainda bastante diferente do que era visto no Paraguai. Lá, alguns órgãos da imprensa eram diretamente controlados e financiados pelo Estado, que comandava e custeava boa parte da produção e ainda forjava notícias. Com isso, manipulavam a opinião pública e auxiliavam no moral das tropas paraguaias no *front* (TORAL: 2001, p. 216).

Tabela 1 – Compras feitas pelos ministérios

Ministério	Localidade	Descrição da compra	Anos	Valor
Ministerio da Agricultura, Comercio e Obras Publicas	Municipio da côrte	Compra da colleção de quadros historicos da guerra contra o Paraguay	1872 – 1873	500\$000
Ministerio do Imperio	Municipio da côrte	Dita de quadros historicos da guerra do Paraguay	1873 – 1874	500\$000
Ministerio da Agricultura, Comercio e Obras Publicas	Municipio da côrte	Fasciculo dos quadros historicos da guerra contra o Paraguay	1874 – 1875	500\$000
Ministerio da Guerra	Municipio da côrte	Dita de fasciculos da obra Quadros historicos da guerra com o Paraguay	1875 – 1876	2:500\$000
Ministerio da Guerra	Municipio da côrte	Compra de exemplares dos Quadros historicos da Guerra do Paraguay	1876 – 1877	8:700\$000
Ministerio da Marinha – Secretaria de Estado	Municipio da côrte	Assignatura de exemplares dos Quadros historicos da guerra do Paraguay	1876 – 1877	1:500\$000
Ministerio da Marinha – Secretaria de Estado	Municipio da côrte	Assignatura de exemplares dos Quadros historicos da guerra do Paraguay	1877 – 1878	1:000\$000
Ministerio do Imperio – Instrucção Primaria e Secundaria	Municipio da côrte	(Compra) de quadros historicos da guerra do Paraguay, para premios	1880 – 1881	300\$000

Estes dados são elucidativos para se demonstrar os esforços feitos pelos ministérios para a circulação da coleção. Mesmo sendo editada em âmbito privado, vale considerar que, assim como o financiamento da pintura histórica, que era diretamente ligado ao Império por meio de contratos, pode-se perceber aqui, mesmo que de maneira distinta, o empenho de alguns ministérios em adquirir o material. Seja para enviá-los para outras Províncias requisitantes, por conta própria ou como forma de premiação em alguns concursos de instrução primária e secundária, estes órgãos do Estado se configuravam como compradores e, conseqüentemente, financiadores do projeto. No entanto, isso não significa que os periódicos

eram diretamente controlados e financiados pelo Estado, que comandava e custeava boa parte da produção e ainda forjava notícias. Com isso, manipulavam a opinião pública e auxiliavam no moral das tropas paraguaias no *front* (TORAL: 2001, p. 216).

Em 1873, por meio da sessão "Parte Official – Expediente do Governo do dia 18 de agosto", veiculado apenas no dia 22 do mesmo mês abaixo do subtítulo "Officios", o *Jornal do Pará* mostrava o requerimento feito e endereçado ao bibliotecário público com os dizeres:

- Ao bibliothecario publico. –

Remetto-lhe o 1.º fasciculo dos quadros historicos da guerra do Paraguay, que faltava para completar a obra existente n'essa biblioteca, e acaba de ser-me enviado pelo ministerio da guerra á quem solicitei por officio de 25 de junho último.

Já no ano de 1874, novamente o jornal veiculara, no dia 13 de agosto, na mesma sessão, o "Expediente do Governo do dia 8 de agosto", desta vez recebendo mais fascículos:

- Ao director do lyceo paraense e da escola normal (...) – Remeto á v. m. c., para a bibliotheca publica um exemplar do 1.º, 2.º, 3.º e 4.º fasciculo dos quadros historicos da guerra do Paraguay, que com esse destino acabam-se de ser-me enviados pela secretaria d'estado dos negocios do imperio.

Em outra ocasião, o mesmo periódico traz a informação na seção “Parte official – Ministerio do Imperio”, com subtítulo “Quadros historicos da guerra do Paraguay” informações acusando envio e recebimento entre órgãos da Presidência do Pará e o Quartel do Comando do 4º Batalhão de Artilharia, em Belém do Pará:

3.ª secção. – Palacio da presidencia do Pará. – Belem 25 de julho de 1877. – Illm. sr. – Como demonstração da estima e apreço, em que tenho a v. s. e a briosa officialidade, sob seu commando, tenho a satisfação de oferecer a v. s., para serem collocados na secretaria desse quartel, nove quadros historicos da guerra do Paraguay, que, annuindo á minha solicitação, me foram enviados por um distinto amigo.

Recordando elles os gloriosos feitos do exercito e da marinha nacional, servirão ao mesmo tempo para encorajar no amor e dedicação ao dever e á honra militar, a aquelles que estão constituidos os mais immediatos defensores das liberdades pátrias e da honra e dignidade nacional. (...)

Mais abaixo, na mesma página e seção, direciona-se a resposta do destinatário, feita três dias após o recebimento:

Quartel do 4º. batalhão de artilharia á pé em Belem do Pará, 28 de julho de 1877. – Illm. e exm. sr. – Accuso recebido o officio por meio do qual dignou-se v. exe. enviar **nove quadros historicos da guerra do Paraguay para serem collocados na secretaria deste quartel** (grifo nosso). Agradecendo de minha parte e da

dos officiaes do batalhão de meu commando, a quem v. exe. os offereceu, tão valiosa dadiva que nos recorda as mais gloriosas paginas d'aquella campanha, tenho que as scenas ali memoradas conservarão sempre vividas a ideia majestosa do dever de o amor a Patria, e saberão alimentar a viril coragem e resignação de que deu provas o exercito em cinco annos de incessantes lutas, sendo-nos grande satisfação a delicada lembrança de v. exe., que sagrou assim os feitos dos nossos valentes camaradas e manifestou ao mesmo tempo os patrióticos sentimentos do illustrado e provector administrador, cujo nome ficará ligado á sua preciosa offerta. – Deus guarde a v. exe. – Illm e exm. sr. dr. Capistrano Bandeira de Mello Filho, D. presidente da provincia. – *Luiz Henrique de Oliveira Ewbank*, tenente-coronel commandante.

O *Jornal do Pará* exemplifica a questão dos envios, tanto das solicitações via ofício, quanto do remanejamento dos exemplares recebidos pelo órgão oficial, que repassa ao Liceu Paraense e a Escola Normal, cerca de dois anos após o início da divulgação, em 1871. O último caso envolvendo Capistrano Bandeira de Mello Filho, Presidente da Província e o Tenente-Coronel Luiz Henrique de Oliveira Ewbank também ilustra que a coleção também pode ter sido divulgada por divisões da Marinha e Exército ao redor do País, institucionalizando o discurso. Ao que parece, as litogravuras ainda seriam expostas na secretaria do recinto, expandindo ainda mais o contato dos militares com as obras.

O *Diario de Minas*, que circulava em Ouro Preto e adjacências, divulgava através de sua “Parte Official”, o “Expediente do Governo Provincial do mês de julho de 1874”, contendo um trecho endereçado ao bibliotecário responsável pela Biblioteca Pública de Ouro Preto, que citava o envio dos quatro primeiros fascículos para o local. Isso aconteceu em Desterro do Sul, atual Santa Catarina, onde o jornal *O Despertador* anunciava, em sua “Parte Official”, a chegada de alguns fascículos para a biblioteca da cidade: “Ao bibliotheca-

rio provincial – Remetto a vmc., com destino á essa bibliotheca, dous exemplares do segundo e terceiro fasciculos da obra intitulada – *Quadros historicos da guerra do Paraguay*”.

O periódico carioca *A Nação* acusava em sua coluna “Folhetim da Nação”, no subtítulo “Publicações”, o recebimento do terceiro fascículo, elogiando os editores e artistas envolvidos pela qualidade do material, sendo mais uma forma de se fazer publicidade da coleção, algo muito comum na imprensa do século XIX, cujos periódicos e produções em geral eram citadas tanto em críticas quanto neste elogioso caso abordado:

Publicações. – Recebemos o 3º numero dos Quadros historicos da guerra do Paraguay.

O ataque da ilha da Cabrita ou da Redempção é o feito commemorado neste numero, já em fiel e explicita narrativa já em uma primorosissima gravura.

Cumprimentamos os autores desta interessante publicação pelo excellent desempenho do seu programma, sendo de esperar do publico o mais benevolo acolhimento ao seu mimoso trabalho, digno de toda o interesse e aceitação.

No ano seguinte, ao veicular os “Actos officiaes”, o *Diario do Rio de Janeiro* trouxe um pedido feito pelos editores Andrade Filho & Almeida ao Ministério da Agricultura, requisitando o pagamento de 500\$ por cem exemplares do segundo fascículo dos *Quadros Históricos*, sendo este indeferido. O Ministério do Império também fez semelhante pedido ao Ministério da Fazenda, requerendo o pagamento de 500\$ por cem exemplares fornecidos pelos editores para o Arquivo da Secretaria do Estado, em abril de 1877, sendo a notícia veiculada na primeira página da *Gazeta de Notícias*, do Rio de Janeiro. Confirma-se a partir dessas duas requisições que cada fascículo custava 5\$, um valor relativamente alto, algo que limitava ainda mais a circulação do material entre as elites.

A esse preço pode-se deduzir que, por conta das poucas páginas (média de 3 a 5, sendo apenas uma ilustrada e as outras com textos cercados por adornos), os editores

tiveram dificuldades de fazer um material mais barato. Para efeitos de comparação, o periódico *Vida Fluminense* custava, de 1871 até metade de outubro de 1873, 1\$000 réis, caindo para 500 réis após esse período, contando com oito páginas na maioria de suas edições (reduzindo quatro páginas desde seu lançamento). Dessas oito, quatro contavam com desenhos, embora estes tivessem uma qualidade muito inferior aos apresentados nos *Quadros historicos da guerra do Paraguay*. Ou seja, um fascículo era equivalente a dez edições de um periódico.

No que se refere à distribuição e comércio além da Corte, o exemplar da *Rendição de Uruguayana* foi divulgado para venda nos classificadros do *Diario de Pernambuco* entre maio e junho de 1874, nos números 114, 121, 124, 125, 126, 127, 128 e 130, com o seguinte anúncio: “COMPRA-SE nesta typographia o 2º folheto dos *Quadros historicos da guerra do Paraguay*, contendo a vista da *rendição de Uruguayana*”, mostrando que a coleção também estava sendo vendida pela *Typographia do Diario*, sem valor determinado em anúncio.

No jornal *O Guarany*, a Typographia e lithographia imparcial de Felix Ferreira & C^a, na seção “Obras Avulsas – Primeiras Impressões”, citava a coleção, descrevendo-a como “lithographias de A. Agostini com texto explicativo. – Empreza da Vida Fluminense, rua do Ouvidor n. 52. – fol. maximo”. Como se sabe, Felix Ferreira era um dos escritores envolvidos no projeto, dando mais indícios de que houve uma parceria de várias tipografias e litógrafos para que o projeto tivesse sucesso. Além disso, fomenta a possibilidade de que a coleção tenha sido reimpressa em algum momento, algo que explica a exclusão do *Combate Naval do Riachuelo* e as litografias com traços diferentes e invertidas.

O periódico *A Reforma* também foi um dos que anunciou a venda de um dos fascículos em sua última página, totalmente dedicada aos classificadros, detalhando o primeiro número:

QUADROS HISTÓRICOS DA GUERRA DO PARAGUAY

Publicou-se o primeiro fascículo, contendo: Frontespício.

Introdução. Combate naval do Riachuelo (desenho do Sr. Angelo Agostini e lithographia, a duas côres, do Sr. Alfredo Martinet) (grifo nosso).

Descrição do combate (abrangendo tres grandes páginas).

Quadro dos officiaes que assistiram ao glorioso feito com designação dos que ficaram feridos ou pereceriam.

As condições de assignatura estão patentes no escriptorio da empreza, rua da Prainha 79, nos fundos, onde o fascicolo poderá ser visto pelas pessoas que desejarem assignar a obra.

Foi encontrado também semelhante anúncio em outro jornal, o *A República*, que anunciava em formato diferente, e texto muito próximo ao citado, divulgando os mesmos exemplares.

Em 1881, cerca de dez anos após o primeiro anúncio na Corte, um dos editores da coleção, o antigo proprietário e redator de *A Vida Fluminense*, Antonio Pedro Marques de Almeida, esteve na cidade de Campos dos Goytacazes fazer conhecer a coleção aos locais. O texto explica que

O fim da visita do Sr. Almeida é fazer conhecer os *quadros históricos da guerra do Paraguay*, os quaes achão-se **coleccionados em um album in folio do formato do *Jornal do Commercio* e encadernado em papel chagrin** (grifo nosso).

Para o publico julgar da importância desse trabalho, damos em seguida a relação dos quadros e os nomes de seus insignes autores:

1º Introdução, por Cesar Muzzio.

2º Uruguayana, quadro de Pedro Americo, texto de A. E. Zaluar.

3º Ilha da Redempção, quadro de Pedro Americo, texto do coronel Pinheiro Guimarães.

4º Passagem do Curuzú, quadro de De Martino, texto do Dr. Ferreira de Menezes.

5º Humaytá, quadro de Victor Meirelles, texto de Felix Ferreira.

6º Tomada do Curuzú, quadro de Victor Meirelles, texto de Felix Ferreira.

7º Reconhecimento de Humaytá, quadro de De Martino, texto do Dr. Ferreira de Menezes.

8º Passo da Patria, quadro de Victor Meirelles, texto do coronel Pinheiro Guimarães.

9º Estabelecimento, quadro de De Martino, texto de Felix Ferreira.

Ao analisarmos as obras tais como foram expostas na notícia, percebe-se a ausência da litografia referente ao episódio do *Combate naval do Riachuelo*, algo já citado. Ademais, com base nessa fonte, descobre-se o nome dos autores dos textos presentes nos fascículos. O formato de álbum, encontrado em anúncios depois de quase dez anos, endossa que a coleção também foi vendida integralmente nesta feição – provavelmente já sendo vendida anteriormente na Corte – com o mesmo formato dos fascículos e encadernada em papel *chagrin*, como as três encadernações encontradas ao longo da pesquisa. A despeito disso, como mais uma pista desta investigação pelos periódicos da época, distingue-se o formato noticiado pelo então editor Antonio de Almeida, ao encontrado no Arquivo Geral do Rio de Janeiro. O exemplar encontrado nessa instituição conta com nove gravuras e a introdução, essa sem numeração, assim como cita o anúncio veiculado pelo número 251 do periódico *A Reforma*. Já o encontrado no Museu Histórico Nacional assemelha-se ao anunciado acima, onze anos depois do primeiro fascículo da coleção, sem constar o *Combate naval do Riachuelo*, sendo numerado como o primeiro fascículo a introdução, não constando nenhuma gravura. Isso leva a crer que a coleção foi modificada em suas outras tiragens, porém não é possível verificar o motivo que originou essa situação e quantas tiragens foram refeitas, restando poucos vestígios dos conjuntos. E também há a hipótese de que os proprietários possam eles mesmos ter encomendado capas para o material.

ARTISTAS E INTELLECTUAIS ENVOLVIDOS

Nesta parte, buscar-se-á falar brevemente de alguns dos personagens envolvidos, a começar pelos editores, mostrando toda

a 'força-tarefa' mobilizada para o êxito da empreitada. O jornalista Augusto de Castro seria mais conhecido posteriormente à coleção ao publicar entre 1877 e 1878 o folheto humorístico "Cartas de um caipira", no *Journal do Commercio*. Ele também atuou como compositor bissexto, sendo parceiro de Chiquinha Gonzaga no batuque *Candomblé*, editado no ano de 1888 (AUGUSTO: 2009, p. 2). Sobre Castro, existem escassas e imprecisas informações. Sobre Antonio Pedro Marques de Almeida, foram encontradas poucas informações. O historiador Werneck Sodré (1999: p. 204), em *História da Imprensa no Brasil*, alega que o português fora o responsável por colocar Angelo Agostini na imprensa paulista, além de incluí-lo posteriormente na sociedade d'*A Vida Fluminense*. Isso se deve por Agostini ter sido um desenhista singular e um ousado redator, que criou personagens marcantes, sempre presente em periódicos de sucesso. Nascido em 1843, em Vercelli, uma comuna na região do Piemonte, na Itália, o desenhista radicado no Brasil tem em sua trajetória artística temas cruciais para o império nos últimos trinta anos do século XIX: a Guerra da Tríplice Aliança, as questões do abolicionismo e, indiretamente, o movimento republicano.

Agostini desembarcara no Rio de Janeiro e logo iria para São Paulo, em meados de 1859, onde era, inicialmente, retratista a óleo e fotógrafo (MARINGONI, 2011, p. 63). Posteriormente, ele seria o maior responsável pelo sucesso dos periódicos *Diabo Coxo* e *O Cabrião*, abandonando a cidade rumo ao Rio de Janeiro devido à censura sofrida pelos órgãos oficiais da cidade, algo que ia contra a lei da liberdade de expressão, tão defendida no Segundo Reinado (MONTELLO, 1963, p. 95). Após se firmar no *Vida Fluminense*, Agostini logo criaria rugas com Henrique Fleiuss, alegando que este plagiava descaradamente os desenhos de periódicos franceses, já demonstrando por si só o que esperar da sua afiada pena.

Porém, a colaboração de Angelo Agostini encerrou-se bem antes do fim d'*A Vida Fluminense*, que resistiu até dezembro de 1875. O artista deixava o posto em 6 de novembro de 1869, sendo substituído pelo jovem Candido. Segundo Gilberto Maringoni (2011: p.

73), o último desenho de Agostini seria "uma quarta capa, na qual aparece Solano López demonizado como o 'Nero do século XIX'". O autor complementa que com o desenrolar do conflito, Agostini deixava de lado a

visão crítica em relação à participação brasileira, exibida em *Diabo Coxo* e *O Cabrião*, e adere ao maniqueísmo belicista. Em desenhos como este, aparentemente a violência parte apenas do lado paraguaio. A curta carreira de Agostini n'*A Vida Fluminense* sobressai-se por marcar um acelerado amadurecimento estético. Seus desenhos estão mais seguros e as temáticas e os enquadramentos, mais elaborados.

Conhecido como um faz-tudo da imprensa, era um personagem controverso: ao passo em que convivia com as elites cariocas, criticava abertamente a abolição para um público dependente dessa situação. O desenhista tinha algumas posições tidas como preconceituosas contra os humildes. Angelo Agostini era uma espécie de híbrido: polemista, repórter e editorialista. Tido também como o criador das narrativas quadrinizadas, utilizava-se das folhas dos jornais para expressar suas opiniões e críticas, nas quais em muitos momentos D. Pedro II fora sua vítima (MARINGONI: 2011, p. 11).

Caricaturista, pintor, precursor dos quadrinhos no Brasil, repórter, jornalista, editor e militante político, Agostini foi, sem sombra de dúvidas, um dos artistas mais ativos na imprensa da segunda metade do século XIX. Produziu um grandioso material gráfico da sociedade brasileira e suas mazelas, criticando sempre o monarca, a escravidão e os atrasos em que via atolar-se a Nação, até ela se tornar uma República. Faleceu em 1910, aos 66 anos, no Rio de Janeiro, lugar onde é perceptível sua dedicação em cerca de quarenta anos na imprensa ilustrada.

De acordo com as escassas informações sobre os artistas envolvidos na coleção, é possível estabelecer que Angelo Agostini só desenhou os dois primeiros exemplares – ironicamente de dois pintores que ele anos antes criticara, como mostrado acima

– ilustrando o *Combate Naval do Riachuelo* e a *Rendição de Uruguayana*.

Outro desenhista e litógrafo que também esteve envolvido na produção de uma das gravuras da coleção é Nicolau Huascar de Vergara, de quem pouco se encontra informações. Um dos discípulos de Agostini, trabalhou em 1865 no *Diabo Coxo* e foi parceiro de trabalho de Belmiro de Almeida por um breve período. Huascar também era pintor, cenógrafo, caricaturista e ilustrador. Ativo na Corte, pouco se sabe sobre sua origem, mas é dito que o artista veio a falecer próximo ao ano de 1886. Sabe-se de sua participação na Exposição Geral de Belas Artes em 1870 e da sua colaboração com os periódicos *Vida Fluminense*, em 1871, próximo ao ano em que executaria uma de suas obras mais conhecidas, o *Assalto e ocupação de Curuzú pelo 2º corpo do Exército ao mando do Visconde de Porto Alegre em 3 de setembro de 1866*, gravura presente nos *Quadros históricos da Guerra do Paraguai*. Em 1876, foi para São Paulo, onde pintou diversos retratos e ilustrou o semanário humorístico *O Polichinelo*. Posteriormente, cooperou com os periódicos *A Lanterna*, em 1878, e em 1881 com *O Binóculo*. O crítico Gonzaga Duque o definia como “homem trabalhador e honesto, porém artista de muito pouco mérito” (GAMA; AGOSTINI: 2005, p.15) (LEITE, 1988, p. 249) (LIMA, 1963) (STICKEL, 2004, p. 350).

Nascido na França em 1821, Joseph Alfred Martinet, ou apenas Alfred Martinet, era um litógrafo, retratista e paisagista que também contribuiu para a coleção em duas ocasiões: no *Combate naval do Riachuelo* e na *Passagem do Curuzú*. Chegou ao Brasil em 1841, vindo do Havre. Atuou na casa litográfica Heaton & Rensburg (FERREIRA, 1994, p. 386), na Rua da Ajuda, 68, e na editora dos irmãos Eduardo e Henrique Laemmert. Com a colaboração de ambos, lançou em 13 de abril de 1847 o álbum *O Brazil Pittoresco, Historico e Monumental*, que continha uma série de litografias de paisagens e monumentos cariocas. Estabeleceu-se, a partir do ano de 1851, na Rua do Lavradio 20, com seu estúdio litográfico e de “desenhos para todos os gêneros”, mas que não funcionava como uma oficina litográfica por não contar

com uma prensa. Segundo Orlando da Costa Ferreira (1994, pp. 385-388), esse também foi o caso de outros litógrafos como A. de Pinho, que compravam ou alugavam as pedras litográficas e trabalhavam em casa. Em 1854, Martinet se associou a outro francês que fazia muito sucesso na capital: Paulo Robin. A firma Alfred Martinet & Paulo Robin situava-se na Rua da Ajuda 113. A partir do dia 1ª de junho de 1856, fundava a Martinet, L. Thérier & Cia., sendo outro estabelecimento litográfico em que o artista passava. Já no ano de 1867, mudou-se para a Rua São José 53, especializando-se em registros de santos. Parece frequente a contribuição de Martinet com o editor Leuzinger (FERREIRA, 1994, pp. 387-388) e também atuou como professor de desenho e pintura, constando no *Almanaque Laemmert* até 1872, findando sua participação nas notícias e na produção litográfica (STICKEL, 2004, 350).

Gilberto Ferrez alega que Martinet tenha sido “o melhor litógrafo que por aqui trabalhou”, sendo a obra intitulada *Rio de Janeiro tomado da ilha das Cobras* muito bem executada. Ele detalha

belíssimo panorama assinado, feito da ilha das Cobras, tendo, nos primeiros planos: à esquerda, muralhas do forte da ilha, com um soldado recostado à parede; um caminho por onde passa um garoto puxando uma cabra; um negro carregando um cesto na cabeça; e, à direita, casas, igreja e forte da parte alta da ilha. Ao longe, toda a cidade e suas montanhas, desde a barra, Pão de Açúcar, até a Tijuca, morros da Conceição e São Bento. A marinha, desde o calabouço até o Arsenal de Marinha, está executada com toda minúcia e pormenores, podendo-se facilmente reconhecer prédios, igrejas, conventos, trapiches, etc. (RIBEIRO: S/D)

Mais conhecido pelas suas paisagens, Martinet teve sua litografia *Praia de Botafogo em 1846* reproduzida no livro *A muito leal e heroica cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro*, de Gilberto Ferrez (1965). Outra gravura de sua autoria, onde mostra o Paço de São Cristóvão, do Rio de Janeiro, foi publi-

cada no álbum *Paço de São Cristóvão, 1817-1880* (1965), editado em Petrópolis. Faleceu na França, em 1875 (LEITE: 1988, p. 22).

Antônio de Souza (ou Sousa) Lobo era um pintor, restaurador, cenógrafo e fotógrafo nascido em Campos dos Goytacazes, em 1840. Ingressa aos quatorze anos na Academia Imperial de Belas Artes, recebendo posteriormente menção honrosa nas Exposições Gerais de 1865 e 1866. Em 1868, já fora da Academia, apresentou na Exposição, juntamente de Antônio Barbosa de Oliveira, fotografias do ano de 1866, mostrando seus trabalhos e montagens. Foi restaurador da Pinacoteca Pública e abriu, de 1867 a 1890, um ateliê de paisagens com o seu irmão, Carlos Alberto de Sousa Lobo. Lecionou no Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro, a partir de 1868, e no Colégio Pedro II. Ganhou sua segunda medalha de ouro em 1870 e duas vezes a primeira, em 1876 e 1879. Trabalhou até 1874 como cenógrafo do Teatro Provisório, no Rio de Janeiro, mesmo ano em que lança o texto *Belas Artes: considerações sobre a reforma da Academia*, em que se mostrava preocupado com os rumos do ensino acadêmico. Ministra, a partir de 1876, aulas no Asilo de Menores Desvalidos, na capital da corte, onde é professor de Baptista da Costa. Funda ainda nos anos 1870, juntamente do escultor Almeida Reis e o arquiteto Rodrigues Monteiro, a associação Acrópolis, defendendo a modernização do ensino de arte no Brasil. No fim de sua vida, dedica-se à fotografia e à litografia, imprimindo duas gravuras que constam na coleção: *a Rendição de Uruguayana* e *A passagem de Humaitá*.

Atuando em variadas áreas, Souza Lobo é pouco conhecido enquanto pintor, não deixando nenhuma obra importante. Gonzaga Duque o define como um homem que tem amor pela arte e dedicado no que faz, conseguindo por vezes algum êxito, mas sem nenhum grande progresso (DUQUE: 1888, p. 93). Outros comentadores de arte o mencionam como um artista que se destaca nos retratos, mesmo não sendo um pintor de muita qualidade (ZANINI, 1983, p. 408) (CAMPOFIORITO, 1983, p. 22). Seu quadro de maior relevância retrata Dom Pedro II já adulto e encontra-se atualmente no Museu Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro.

Sobre Antonio de Pinho Carvalho, cuja assinatura nas litografias era A. de Pinho, sabe-se apenas que ele foi aluno da Academia Imperial de Belas Artes, sendo um relevante artista gráfico no Rio de Janeiro, trabalhando para a Heaton & Rensburg. Quanto a José Vitorino Reis, J. Reis ou apenas J. Vitorino, nenhuma informação foi encontrada, a não serem algumas litografias impressas por eles, mas sem nenhum registro biográfico que pudesse endossar a pesquisa.

Os outros desenhos, baseados em óleos de Victor Meirelles, contam com duas assinaturas visíveis em três litografias, indicando a autoria das gravuras a Raffaele (ou Raffaello) Pontremoli. O desenhista, também da região do Piemonte, nasceu em Chieri, uma comuna de Turim, e faleceu em Milão em 1905. Pontremoli estudou na Academia de Artes de Nice, na França, onde seu pai era rabino. Retornou a sua região de origem, onde ingressou na Academia Albertina, sendo premiado em 1852. Estudou com Horace Vernet em Paris, regressando à Itália em 1859, como correspondente da revista francesa *L'illustration* na Guerra de Independência, desenhando diversas cenas de batalha, sendo uma delas adquiridas por Napoleão III. Em 1866, retornava ao teatro de guerra para ilustrá-lo. Também pintor, fez um *Retrato do Conde Cibrario*, grão-mestre da Ordem dos Santos. Encontram-se vários esboços seus nas instituições da Lombardia, onde executava seus trabalhos (GUBERNATIS; MATINI, 1889, p. 386) (GIUSEPPE; PONTREMOLI, 1857, p. 49).

Percebe-se a partir deste levantamento o tamanho da equipe envolvida na empreitada de produzir a coleção. A partir dos dados apresentados, é possível perceber a relevante presença de personagens estrangeiros na confecção de uma coleção feita com o intuito de exaltar os feitos brasileiros, algo que reflete o processo de imigração internacional, ligado também ao mercado de gravuras. Destes personagens, muitos seguiram no Brasil até o fim de suas vidas, contribuindo para a construção e consolidação da imprensa do século XIX, bem como do cenário intelectual e artístico. A produção de todos envolvidos vai além dos *Quadros históricos da guerra do Paraguay*, estando presentes

em diversas produções da segunda metade do século XIX e até mesmo no início do século XX, tornando-os personas importantes para o cenário nacional.

CONCLUSÃO

Da ideia criativa da editoração; da escolha dos momentos e obras a serem desenhadas até o processo litográfico; da elaboração dos textos por grandes intelectuais da época e toda a empreitada feita para a sua circulação, que alcançou até mesmo outros países, é notável a relevância desta coleção no período. Isso se evidencia por conta da atenção dada pelos pintores, que dispunham suas obras e alguns esboços e de alguns ministros do Império, os quais viam nos fascículos uma vitoriosa propaganda, os enviando para as províncias e missões diplomáticas estrangeiras. Havia também um viés pedagógico muito comum no final do século XIX, onde se buscava estabelecer uma ordem através do que Giulio Argan considera um processo educativo da sociedade que “se dá precisamente na medida em que a gravura comunica, junto com a imagem, o valor estético que lhe é correlato, ou seja, a grandiosa concepção do mundo que os artistas expressam em imagens” (ARGAN: 2004, pp. 17-18).

A esse caráter pedagógico presente na pintura e amplificado pelas gravuras, ensinava-se a história da nação, publicizando-a.

O que a elite no período buscava com isso era justamente criar um sentimento de nacionalidade tanto para o seu povo quanto para os estrangeiros, algo muito comum do Oitocentos. Com isso, as produções artísticas eram apropriadas como uma representação simbólica de poder e como um instrumento de propaganda de sua civilidade moderna, buscando abrandar as constantes críticas ao escravismo vigente e as várias revoltas em território nacional.

Este trabalho busca trazer à luz a coleção *Quadros históricos da guerra do Paraguai*, e alguns detalhes que envolvem a elaboração e a circulação de uma coleção de gravuras do século XIX, abordando desde os editores, gravuristas e intelectuais responsáveis pelos textos, que tornaram possível a ideia tida pela sociedade formada entre Augusto de Castro e Antônio Pedro Marques de Almeida – e, posteriormente Angelo Agostini.

Percebe-se a partir das informações levantadas ao longo deste artigo o êxito da coleção para com os objetivos de seus editores, ao levar as glórias da Marinha e do Exército para o restante do País e para outras legações internacionais. Se tratando da circulação local, surpreende que a empreitada tenha se seguido até nos anos 1880, como alguns anúncios mostram, atestando o desejo dos criadores de seguirem a empreitada e, conseqüentemente, a propaganda positiva para o Império do Brasil.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARGAN, Giulio Carlo. O valor crítico da “gravura de tradução”, In: *Imagem e persuasão: ensaios sobre o barroco*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2004.

AUGUSTO, José Carlos. *A Vida Fluminense*, “folha joco-séria-illustrada” (1868-1875). Curitiba: XXXII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2009. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2009/resumos/R4-1235-1.pdf>. Acessado dia 04/03/2018.

AUGUSTO, José Carlos. *A Vida Fluminense*, “folha joco-séria-illustrada” (1868-1875). Curitiba: XXXII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2009, p. 2. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2009/resumos/R4-1235-1.pdf>. Acessado dia 04/03/2018.

CAMPOFIORITO, Quirino. *A proteção do Imperador e os pintores do Segundo Reinado: 1850-1890*. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1983.

COSTA, Carlos Roberto da. *A revista no Brasil, o século XIX*. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) – Universidade de São Paulo, 2007.

- DUQUE, Gonzaga. *A arte brasileira*. Rio de Janeiro: H. Lombaerts & Cia, 1888.
- FERREIRA, Orlando da Costa. *Imagem e letra: introdução à bibliologia brasileira – a imagem gravada*. São Paulo: Edusp, 1994.
- FERREZ, Gilberto. *A muito leal e heroica cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Banco Boavista, 1965.
- GAMA, Luís; AGOSTINI, Ângelo. *Diabo Coxo: São Paulo, 1864-1865 (fac-símile)*. São Paulo: Edusp, 2005.
- GIUSEPPE, Levi; PONTREMOLI, Esdra. *L'Educatore Israelita: Giornale di letture*. Vercelli: Tip. e lit. de Gaudenzi, 1857.
- GUBERNATIS, Angelo De; MATINI, Ugo. *Dizionario degli artisti italiani viventi, pittori, scultori e architetti*. Firenze: Tipi dei successori Le Monnier, 1889.
- LEITE, José Roberto Teixeira. *Dicionário Crítico da Pintura no Brasil*. Rio de Janeiro: Artlivre, 1988.
- LIMA, Alberto; AULER, Guilherme. *Paço de São Cristóvão: Rio de Janeiro 1817-1880*. Petrópolis: Vitor P. Brumlik Editor, 1965.
- LIMA, Herman. *História da caricatura no Brasil*. V. 3º, Rio de Janeiro: José Olympio, 1963.
- MARINGONI, Gilberto. *Angelo Agostini: a imprensa ilustrada da Corte à Capital Federal: 1864-1910*. Devir: São Paulo, 2011.
- MONTELLO, Josué. Caricaturas e escritores. In: *Histórias da Vida Literária*, citado por Herman Lima in *História da Caricatura no Brasil*, vol. 1. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1963.
- RIBEIRO, Monike Garcia. *O prazer do percurso*. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa. Disponível em: http://www.casaruibarbosa.gov.br/oprazerdopercurso/bio_martinet.htm. Acessado dia 05/03/2018.
- SODRÉ, Nelson Werneck. *História da Imprensa no Brasil*. Rio de Janeiro: Mauad, 1999.
- STICKEL, Erico João Siriuba. *Uma pequena biblioteca particular: subsídios para o estudo da iconografia no Brasil*. São Paulo: Edusp/Imprensa Oficial, 2004.
- TORAL, André Amaral. *Imagens em desordem: a iconografia da Guerra do Paraguai (1864-1870)*. São Paulo: Humanitas FFLCH USP, 2001.
- ZANINI, Walter. *História geral da arte no Brasil*. São Paulo: Fundação Djalma Guimarães/ Instituto Walther Moreira Salles, 1983. V. 1.

FONTES PRIMÁRIAS

A Nação: folha política, commercial e litteraria, n. 116, 17/06/1873, p. 2. Disponível na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

A Reforma: Órgão Democrático (RJ), n. 251, 04/11/1871, p. 4. O mesmo anúncio é veiculado na edição 253, do dia 07/11/1871, na página 4. Disponível na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

A Republica: Órgão diário do partido republicano, n. 173, 04/11/1871, p. 4. Disponível na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

A Vida Fluminense: folha joco-seria-illustrada, n. 8, 22/02/1868, p. 88. Disponível na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

Balanço da Receita e Despeza do Imperio, no Exercício de 1872-1873. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1875.

Balanço da Receita e Despeza do Imperio, no Exercício de 1873-1874. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1876.

Balanço da Receita e Despeza do Imperio, no Exercício de 1874-1875. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1877.

Balanço da Receita e Despeza do Imperio, no Exercício de 1875-1876. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1878.

Balanço da Receita e Despeza do Imperio, no Exercício de 1876-1877. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1879.

Balanço da Receita e Despeza do Imperio, no Exercício de 1877-1878. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1880.

Balanço da Receita e Despeza do Imperio, no Exercício de 1880-1881. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1883.

Cadernos do CHDD / Fundação Alexandre de Gusmão, Centro de História e Documentação Diplomática. Ano 3, n.5. Brasília, DF: A Fundação, 2004.

Diario de Minas, n. 334, 08/10/1874, p. 1. Disponível na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

Diario do Rio de Janeiro, n. 313, 17/11/1872, p. 3. Disponível na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

Diario do Rio de Janeiro, nº 295, 25/10/1871, p. 1. Disponível na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

Diario do Rio de Janeiro, nº 37, 06/02/1871, p. 1. Disponível na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

Gazeta de Notícias (RJ), n. 101, 14/04/1877, p. 1. Disponível na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

Jornal da Tarde (RJ), n. 24, 28/01/1871, p. 2. Disponível na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

Jornal da Tarde (RJ), nº 33, 08/02/1871, p. 4. Disponível na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

Jornal do Pará: Orgão Official, n. 172, 31/09/1877, p. 2. Disponível na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

Jornal do Pará: Orgão Official, n. 181, 12/08/1874, p. 1. Disponível na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

Jornal do Pará: Orgão Official, n. 189, 22/08/1873, p. 1. Disponível na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

Monitor Campista, n. 282, 15/07/1882, p. 3. Disponível na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

O Despertador (SC), n. 1079, 10/06/1873, p. 1. Disponível na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

O Guarany: folha illustrada, litteraria, artística, noticiosa, critica, n. 1, janeiro-março, 1871. Disponível na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

ANEXO



MEIRELLES, Victor. *Assalto e Ocupação de Curuzu*. Litografia baseada em óleo, Huascar litógrafo, edição de Fígaro, 50 cm x 70,50 cm (aprox.). Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro



A PASSAGEM DE HUMAITÁ

MEIRELLES, Victor. *A Passagem de Humaitá*. Litografia baseada em óleo, Souza Lobo litógrafo, 50 cm x 69,50 cm. Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro



MEIRELLES, Victor. *O Passo da Pátria*. Litografia baseada em óleo, 52 x 68,50 cm (aprox.). Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro



AMÉRICO, Pedro. *A Rendição de Uruguayana*. Litografia baseada em óleo, desenho de Ângelo Agostini, Vida Fluminense Of. Litográfica, Alf. Martinet litógrafo, 50,50 x 68 cm (aprox.). Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro



AMÉRICO, Pedro. *O ataque da ilha da Redenção*. Litografia baseada em óleo, J. Vitorino litógrafo, 52,5 cm x 71,5 cm (aprox.). Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro



MARTINO, Eduardo De. *Passagem do Curuzu*. Litografia baseada em óleo, desenho de R. Pontremoli, Alf. Martinet litógrafo, 54,80 cm x 71 cm (aprox.). Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro



MARTINO, Eduardo De. *O Reconhecimento de Humaitá*. Litografia baseada em óleo, desenho de R. Pontremoli, 54 cm x 74,5 cm (aprox.). Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro



MARTINO, Eduardo De. *Ataque e Tomada do Estabelecimento*. Litografia baseada em óleo, desenho de R. Pontremoli, 54 cm x 74,5 cm (aprox.). Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro



AGOSTINI, Angelo. *Combate Naval do Riachuelo*. 1871. Alf. Martinet litógrafo, 48,5 cm x 67,10 cm (aprox.). Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro

Um pintor a bordo: Victor Meirelles e os desenhos da “Esquadra Encouraçada” durante a Guerra do Paraguai*

Un pintor a bordo: Victor Meirelles y los dibujos de la “Esquadra Encorazada” durante la Guerra del Paraguay

Aldeir Isael Faxina Barros

Pesquisador autônomo que se dedica aos estudos sobre a Guerra da Tríplice Aliança contra o Paraguai, mais especificamente no tocante à guerra fluvial. Possui publicações em eventos regionais, internacionais e revistas ligadas à temática.

RESUMO

Durante a guerra contra o Paraguai, o Império do Brasil teve que aparelhar sua Marinha de Guerra com navios próprios para as operações fluviais. Dezesete navios encouraçados foram incorporados à Marinha e participaram ativamente dos combates no teatro de operações. A relativa dificuldade de se encontrar material iconográfico dessas embarcações pode dificultar as pesquisas acerca dessa temática. Entretanto, Victor Meirelles de Lima deixou uma série de desenhos do período em que esteve no *front*, muitos deles retratando os meios fluviais empregados no combate. Dezesesseis desenhos do artista foram analisados neste trabalho e neles o pintor retratou majoritariamente e, ao que tudo indica, fielmente os navios encouraçados, além de um provável cenário de combate fluvial.

PALAVRAS-CHAVE: Guerra do Paraguai; Marinha Imperial Brasileira; Victor Meirelles de Lima

ABSTRACT

Durante la guerra com el Paraguay, el Imperio del Brasil tuvo que aparar su Marina de Guerra con barcos propios para las operaciones fluviales. Diecisiete buques acorazados fueron incorporados a la Marina y participaron activamente en los combates en el teatro de operaciones. La relativa dificultad de encontrar material iconográfico de esas embarcaciones puede dificultar las investigaciones acerca de esa temática. Sin embargo, Victor Meirelles de Lima dejó una serie de dibujos del período en que estuvo en el *front*, muchos de ellos retratando los medios fluviales empleados en el combate. Los dieciséis dibujos del artista fueron analizados en este trabajo, en ellos, el pintor retrató mayoritariamente y, al parecer, los navíos acorazados, además de un probable escenario de un combate fluvial.

PALABRAS CLAVE: Guerra del Paraguay; Marinha Imperial Brasileña; Victor Meirelles de Lima

* Artigo recebido em 29 de abril de 2019 e aprovado para publicação em 21 de maio de 2019.

INTRODUÇÃO

A Guerra da Tríplice Aliança contra a República do Paraguai, ou simplesmente Guerra do Paraguai (1864-1870), como o conflito é mais conhecido no Brasil, promoveu um expressivo aparelhamento da Marinha Imperial Brasileira. Dentre as embarcações incorporadas para a utilização no teatro de operações, destacaram-se os encouraçados, navios recobertos por chapas de ferro em ao menos suas partes vitais (costados, casamatas ou torres de artilharia). Os primeiros navios cobertos com couraça, na era moderna, foram utilizados na Guerra da Crimeia (1853-1856), onde as baterias flutuantes francesas *Lave*, *Tonnant* e *Dévastation* concorreram para a derrota do forte russo de Kinburn em 1855.

Porém, foi na Guerra de Secessão Americana (1861-1865) que os primeiros navios realmente operativos recobertos com couraça entraram em ação. As baterias flutuantes tinham velocidade limitada e se prestavam apenas ao bombardeio de posições terrestres. A Marinha Imperial encomendou em 1864 o Encouraçado *Brasil*. Com o estopim da guerra com o Paraguai, a Armada foi integrada com outros 16 navios do mesmo tipo, oriundos de estaleiros estrangeiros ou fabricados em território nacional.

A relativa dificuldade de se obter material iconográfico dos navios empregados pela Marinha no teatro de operações do Paraguai pode dificultar o estudo de combates específicos. Dados como silhueta, borda livre, posicionamento de torres ou casamatas e demais estruturas e materiais constitutivos das embarcações podem ser imprescindíveis em análises dos combates de abordagens e passagens pelas fortalezas. Além disso, serve como meio de analisar os sistemas defensivos das embarcações que eram ou poderiam ser empregados em um ambiente topográfico que apresentava várias dificuldades para as manobras das belonaves.

Ainda em meio à contenda, os representantes do Império, por meio de encomendas oficiais e não oficiais, mandaram ao *front* pintores como Victor Meirelles de Lima (1832-1903) e Edoardo Federico De Martino (1838-1912) com o propósito de retratar

combates e enaltecer os feitos das Forças Armadas. Meirelles produziu obras grandiosas, como o *Combate Naval do Riachuelo* e a *Passagem de Humaitá*. De Martino, por outro lado, pintou diversas telas em menores proporções, que foram ofertadas aos compradores da região do Prata. A fotografia, presente no conflito, infelizmente não retratou em grande escala a Armada.

Diante da necessidade de conhecer os traçados das embarcações empregadas e mesmo compará-las com a iconografia anterior e posterior ao conflito, neste trabalho será analisado o compêndio “Croquis de Diversas Embarcações Brasileiras”, disponibilizado pela Biblioteca Nacional Digital – BND. A autoria corresponde ao pintor Victor Meirelles de Lima. Essa série de desenhos, utilizando a técnica de grafite sobre papel, contém 16 esboços de navios encouraçados da Marinha Imperial realizados no *front*. Além da análise comparativa dos desenhos com o material iconográfico e bibliográfico disponível, procurando esmiuçar e alocar informações quanto aos traçados de cada uma, este estudo tem por objetivo lançar luz a este tipo de material, ainda pouco divulgado e utilizado pelos pesquisadores.

O PERÍODO DE VICTOR MEIRELLES NO FRONT

André Amaral de Toral, em seu livro *Imagens em desordem: a iconografia na Guerra do Paraguai* (2001), afirma que Victor Meirelles esteve no teatro de operações nos meses de agosto e setembro de 1868. No entanto, ao realizar o cruzamento de informações acerca do fato, aparecem divergências quanto a isso.

Após a encomenda de dois quadros, pelo então Ministro da Marinha – Afonso Celso de Assis Figueiredo (Visconde de Ouro Preto) – que representariam a Batalha Naval do Riachuelo e a Passagem de Humaitá, Meirelles partiu em direção ao teatro de operações a bordo do transporte *Vassimon*, oriundo do Rio de Janeiro. A saída do mesmo, segundo o periódico *Correio Mercantil*, e instructivo, Político, Universal” (RJ), anno XXV, N. 164, ocorreu no dia 14 de junho de 1868. No entanto, Guilherme de Andrea Fro-

ta afiança que o navio partiu no dia 15 do mesmo mês. Junto a Meirelles estava na viagem, além de tropas, o oficial João Mendes Salgado, que reassumiria o comando do Encouraçado *Brasil* e que teve o rosto retratado por Meirelles.

Como era de praxe, as embarcações que rumavam para o teatro de operações geralmente aportavam na cidade de Nossa Senhora do Desterro (atual Florianópolis) para reabastecimento. O jornal *O Mercantil* (SC) ano VIII, N. 743 noticiou a chegada do *Vasísimon* e a presença do pintor¹ no dia 21 de junho de 1868.

A chegada do transporte no teatro de operações (possivelmente em Curupaiti, então base logística aliada), registrada no diário pessoal do Visconde de Inhaúma, ocorreu no dia 4 de julho. Sendo noticiado que a bordo vinha o “Sr. Victor Meirelles, pintor histórico para tomar notas que lhe possam servir para a organização dos quadros que pretende fazer da Passagem de Humaitá e do Combate do Riachuelo” (FROTA & LIMA, 2008, p. 220).

Meirelles foi alocado no Encouraçado *Brasil*. Importante ressaltar que, na época de sua chegada, o navio capitânia (local onde o chefe da Esquadra arvora sua insígnia) era o *Princesa de Joinville* (ou apenas *Princesa*, como diversas vezes mencionado no diário de Inhaúma). O pintor certamente pôde assistir aos últimos combates com a fortaleza de Humaitá, até sua evacuação em 25 de julho de 1868. Como é atestado pela carta, datada de 13 de agosto de 1868, remetida ao seu colega da Academia Imperial de Belas Artes, Bittencourt da Silva:

Estive algum tempo estacionado diante de Humaitá e dali, às furtadelas, de vez em quando fazendo medidas às balas que passavam, eu desenhava o que me era possível ver pelo binóculo, mas felizmente, depois da ocupação dessa praça, tenho feito à vontade, em muitos croquis, tudo o que me era indispensável para o quadro da passagem dos encouraçados, faltando-me apenas pouca coisa (MVM – Exposição Som e Fúria, 2015).

Toral (2001) mencionou que o pintor também esteve presente na região de Pilar, o que é atestado pelo mesmo diário do Visconde de Inhaúma. Após a evacuação de Humaitá e a rendição dos seus últimos defensores no Chaco, o grosso da Esquadra ancorou em frente à povoação de Pilar. No dia 24 de agosto de 1868, Inhaúma registrou em seu diário:

Desceu para Humaitá o *Werneck*, levando o Capitão-Tenente Garção, o Chefe de Saúde Dr. Carlos Frederico, e o Sr. Victor Meirelles de Lima que vai a Corrientes desenhando, seguindo em uma de nossas canhoneiras, à vista do lugar denominado Riachuelo, onde se deu a famosa batalha naval de 11 de junho (FROTA & LIMA, 2008, p. 228).

Muito provavelmente Meirelles já havia encerrado seus estudos na região de Humaitá. Rumou, então, para analisar o local do combate de Riachuelo, quiçá posteriormente possa ter desembarcado em Corrientes, antes de regressar para a capital do Império. Não é crível que Meirelles tenha retornado ao teatro de operações, pois a partir de setembro os combates passaram a se desenrolar em torno de Angostura, estando praticamente todos os navios encouraçados ao entorno daquela fortaleza.

UMA ANÁLISE DOS DESENHOS PRODUZIDOS

Os desenhos presentes no compêndio “Croquis de Diversas Embarcações Brasileiras”² foram numerados pela Fundação Biblioteca Nacional de 1 a 16. No presente trabalho, a ordem dos mesmos foi alterada com o objetivo de facilitar o entendimento sobre o tema. Entretanto, a nomenclatura de cada um dos desenhos foi mantida nas referências, sendo aventado no corpo do texto as hipóteses e possibilidades acerca de cada um em específico.

A Figura 1 representa o Monitor³ Encouraçado *Bahia*. Meirelles desenhou o navio (Figuras A e B) sob duas perspectivas. Em ambas as figuras o nome da embarcação se encontra registrado legivelmente na parte inferior.

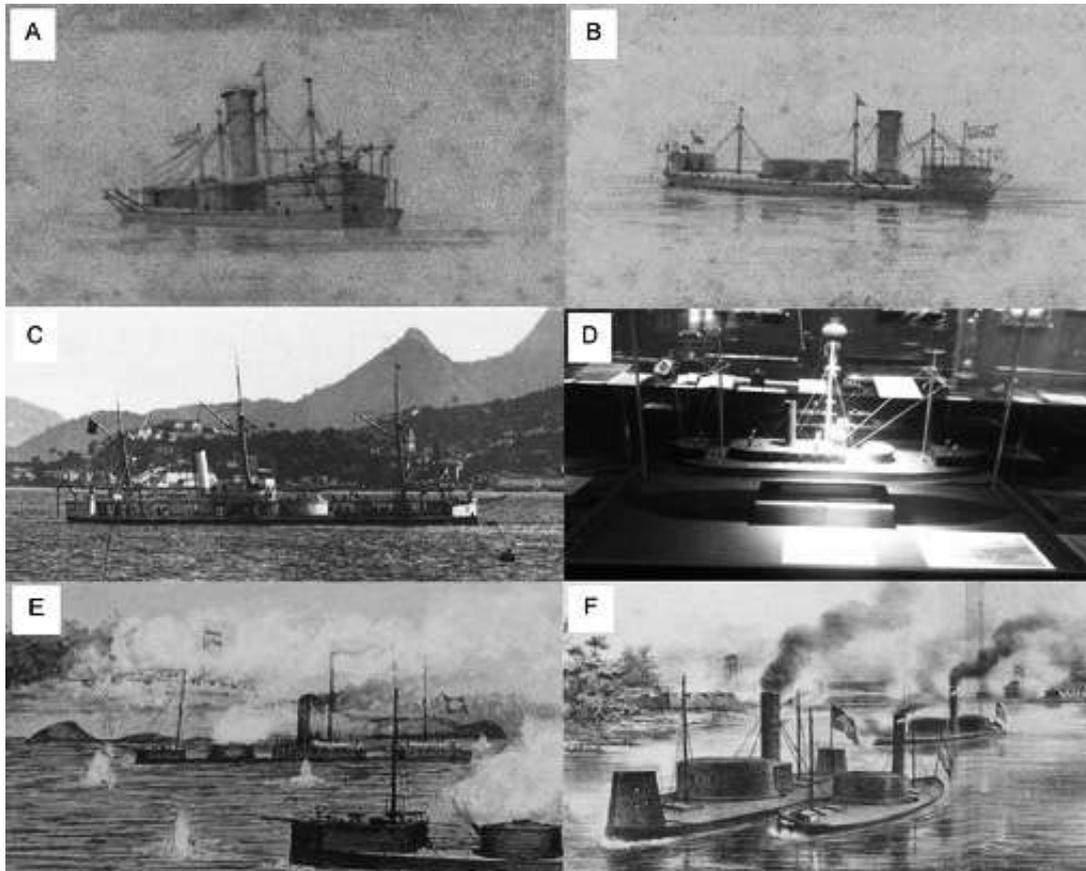


Figura 1: A e B – Victor Meirelles de Lima. “Bahia”. 11,1 x 16,2 (cm) e 11,4 x 18,3 (cm); C – Autor desconhecido. Fotografia do Encouraçado *Bahia* no pós-guerra; D – Maquete do encouraçado *Bahia* – Centro Cultural da Marinha – Florianópolis – SC; E – Trajano Augusto de Carvalho. “Ataque ao forte de Curuzu pelos Encouraçados *Lima Barros* e *Bahia*” (detalhe). F – Ângelo Agostini. “Divisão Avançada da Esquadra passando em frente das baterias do Tebiquary” (detalhe)
Fonte: A e B – Biblioteca Nacional Digital; C – Gratz (1999-2000); D – Arquivo pessoal; E – (Carvalho, 2008, p. 67); F – *A Vida Fluminense*, 22 ago. 1868.

O *design* do navio, monitor de uma só torre com uma de casamata de comando entre a chaminé e a torre de artilharia, não faz restar dúvidas quanto à veracidade da nomenclatura dessa embarcação. A Figura 1-C representa o mesmo navio, no pós-guerra, após passar por ao menos uma modernização em suas estruturas, em especial na torre de comando. A Figura 1-D mostra um modelo do encouraçado exposto no Centro Cultural da Marinha na Cidade de Florianópolis. Claramente, este modelo diverge do apresentado por Meirelles, principalmente na estrutura circundante da chaminé da embarcação. É crível, também, que o convés do navio era recoberto com madeira, no modelo aparenta ser recoberto com chapas metálicas. A torre de comando (localizada

logo após a torre de artilharia) do desenho e da maquete divergem sobremaneira.

O *design* exposto no modelo muito se assemelha à aquarela do Almirante Trajano Augusto de Carvalho, vista em detalhe na Figura 1-E, que apresenta em primeiro plano a proa do *Lima Barros* e ao centro o *Bahia*, ambos disparando em direção a uma fortificação. Diante das semelhanças, pode ser aventada a possibilidade do uso da aquarela como modelo para a construção da maquete em exposição. A Figura 1-F apresenta uma publicação da época que demonstra o *Bahia* atracado ao *Alagoas*, seguidos pelo *Silvado*, é nítida a semelhança com os esboços de Meirelles. Este, como testemunha ocular, e a fotografia no pós-guerra reforçam a hipótese de inconsistência histórica do modelo e da aquarela.

A Figura 2 trata do Encouraçado *Barroso*, que era o navio de maior tonelagem de sua classe, formada pelas três canhoneiras encouraçadas construídas na capital do Império. O navio foi construído no Arsenal de Marinha da Corte, seguido pelo *Rio de Janeiro* (afundado em 2 de setembro de 1866 por explosão de uma mina) e pelo *Tamandaré*. O que basicamente diferiam esses navios eram seus deslocamentos.

O título se apresenta claramente na parte superior esquerda do desenho. Ao que tudo indica, no Paraguai, Meirelles retratou o que viu e o que ouviu. Na Figura 2-A, Meirelles retrata a embarcação vista de proa, mas com um detalhe que chama a atenção: neste esboço, provavelmente realizado *in loco*, o pintor deixa de representar uma espécie de paliçada que a embarcação levava sobre sua casamata. Tal estrutura foi descrita ainda em 1866 pelo Engenheiro do Exército André Rebouças, que foi a bordo da embarcação em uma visita:

O Encouraçado *Barroso* e todos os outros trazem efetivamente sobre as casamatas uma espécie de capoeira descoberta, formada por pranchões de pinho de 3 polegadas reforçadas por uma chapa de ferro de 2 mts. (milímetros) de espessura. Há uma fresta por todo o perímetro a meia altura, pela qual só se poderá atirar de joelhos. Uma tal obra só pode defender de fogos de fuzilaria; bastará uma bala de artilharia para destruí-la totalmente comprometendo fatalmente todos os que aí se acharem (REBOUÇAS, 1866, p. 29).

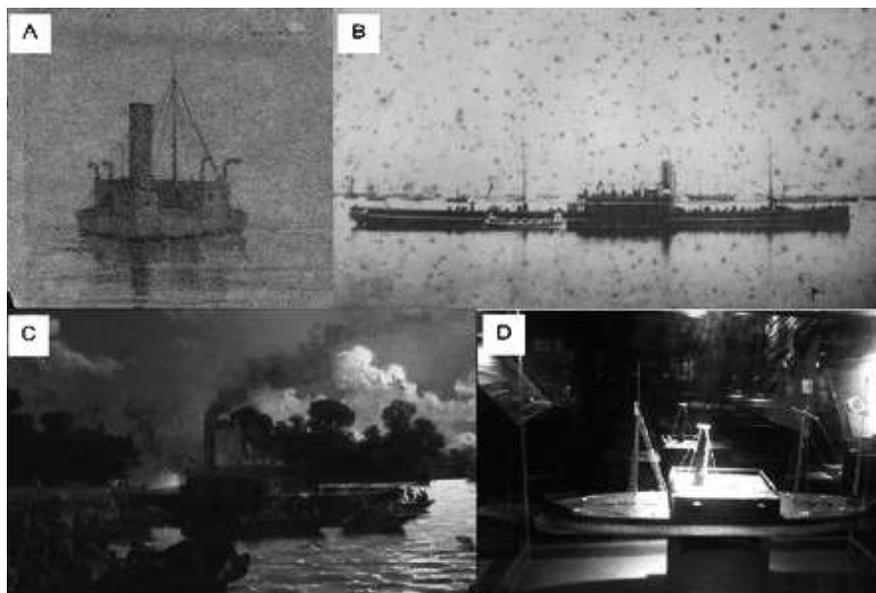


Figura 2: A – Victor Meirelles de Lima. *Barroso*. 7 x 6,2 (cm); B – Fotografia do E. *Barroso*; C – Edoardo de Martino. *Abordagem do Encouraçado Barroso e Monitor Rio Grande* (detalhe). Óleo sobre tela. 1868. 140,5 x 197,5 (cm). Museu Histórico Nacional (MHN) – RJ⁴.

Fonte: A – Biblioteca Nacional Digital; B – Imagem da internet⁵; C – *website* do MHN; D – Arquivo pessoal

Tal estrutura será vista mais adiante ao longo do texto. A Figura 2-C permite a observação, em detalhe, da obra *Abordagem do Encouraçado Barroso e do monitor Rio Grande por canoas paraguaias no Tagy*, de Edoardo Federico De Martino. Nesta obra, pode ser observada a presença e a importância da estrutura, que em um momento de abordagem serviu sobremaneira para concorrer com a vitória das forças imperiais. Os soldados navais postados na mesma estavam em uma posição privilegiada em relação às tropas assaltantes. A Figura 2-B mostra uma fotografia do *Barroso*, supostamente no pós-guerra, já sem a obra por sobre sua casamata. Interessante observar quão diminuta era sua borda livre, com base na altura dos homens e com relação ao escaler postado ao lado da embarcação.

A Figura 2-D demonstra um modelo do navio exposto também em Florianópolis. Notavelmente algumas inconsistências podem ser evidenciadas, como: o convés não possuía chapeamento metálico e a chaminé não era postada sobre a casamata, como pode ser visto no desenho e na fotografia. Tais afirmações podem ser corroboradas pelos planos

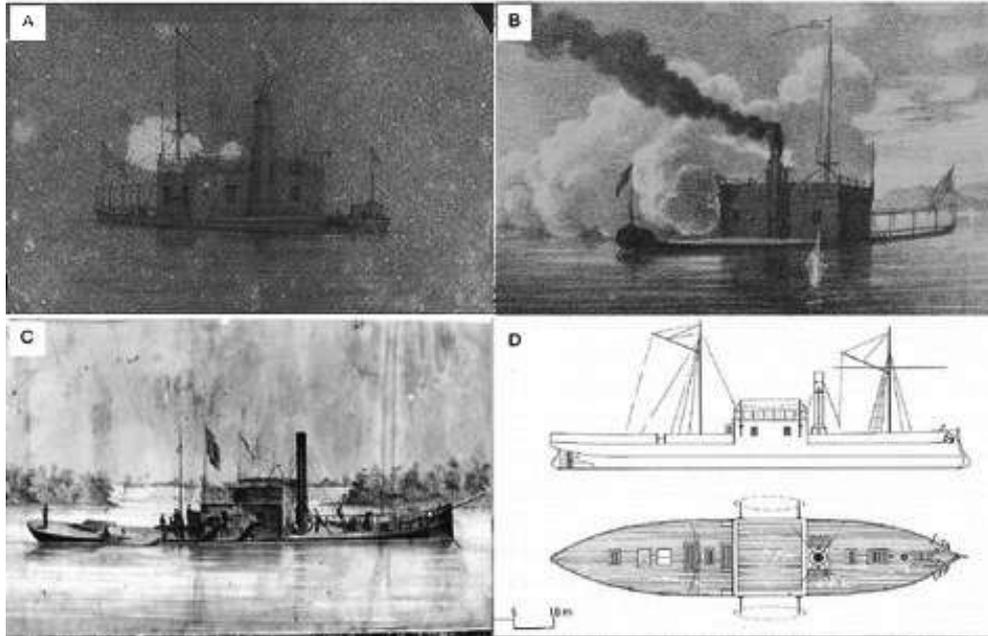


Figura 3: A – Victor Meirelles de Lima. *Embarcação 3*. 12,1 x 18,2 (cm); B – Gravura: Bombardeio a Itapirú⁶ (detalhe). 27,2 x 36,5 (cm), 1871; C – Adolf Krieg Methfessel. *Tamandaré*⁷; D – Plano do Encouraçado *Tamandaré*

Fonte: A e B – Biblioteca Nacional Digital; C – Histamar – AR; D – Gratz (1999-2000)

de construção do navio, expostos pelo Historiador George A. Gratz em seu trabalho: *The Brazilian Imperial Navy Ironclads, 1865-1874*.

A Figura 3-A está nomeada como “Embarcação 3”. Aparentemente, a mesma não possui nenhuma anotação feita pelo pintor. Entretanto, devido ao detalhamento da mesma, é muito provável que se trate de um navio da classe de canhoneiras couraçadas construídas no Arsenal de Marinha da Corte. O sistema de paliçadas por sobre a casamata também foi retratado pelo pintor suíço Adolf Krieg Methfessel (1836-1909) (Figura 3-C). Esta aquarela visa demonstrar os danos na embarcação após o ataque à Fortaleza de Curupaití, em 22 de setembro de 1866.

As hipóteses, então, são que a “Embarcação 3” seja o *Barroso* ou o próprio *Tamandaré*. Entre ambos, provavelmente o navio retratado seja o *Tamandaré* devido ao tipo de paliçada com tábuas na vertical retratada por Meirelles sobre a casamata. Tal hipótese foi aventada através da comparação com a Figura 8, onde aparece o Couraçado *Barroso* com a paliçada construída com tábuas dispostas na horizontal.

Aparentemente, na Figura 3-A, na face de vante direita da casamata do navio, foram retratadas algumas depressões na couraça. Os navios tinham uma base de reparos relativamente improvisada montada na Ilha do Cerrito, porém, reparos de grande monta (como a troca das chapas da couraça) só poderiam ser efetuados com o regresso da embarcação para o Rio de Janeiro, como fez o Encouraçado *Brasil* após o ataque a Curupaití (22/09/1866). Sendo o *Tamandaré* um “veterano” nas águas do Rio Paraguai, atuando desde a entrada em Passo da Pátria, é muito provável que suas chapas de couraçamento apresentassem fortes depressões, ainda mais após os diversos danos sofridos no forçamento de Humaitá.

A título de comparação, a Figura 3-B apresenta uma gravura, vista em detalhe, do Encouraçado *Tamandaré* bombardeando o forte paraguaio de Itapirú. É notável a enorme semelhança com o desenho de Victor Meirelles. A Figura 3-D demonstra o plano de construção do *Tamandaré* em duas vistas, obtida do trabalho de Gratz (1999-2000).

A figura 4 trata do encouraçado *Herval*, que possuía como navio irmão, ou seja, uma

embarcação igual em todos os aspectos, o *Mariz e Barros*. Meirelles retratou a embarcação em três perspectivas, sendo que as figuras A e B são nomeadas na parte inferior central e a C recebe a denominação na parte superior central "*Herval* pela popa". De modo comparativo, a Figura 4-D demonstra através de uma fotografia, mesmo que em baixa qualidade, o Encouraçado *Herval* pouco tempo após ser lançado ao mar, antes de partir para o Brasil.

Pode-se observar que a fotografia demonstra a embarcação ancorada ao lado de naus de linha. O navio está com sua mastreação para navegação em alto-mar, sendo um complemento ou mesmo substituto do vapor. Pela sua proa, observa-se outra embarcação. Ao seu bordo, um homem em pé em um escaler fornece a perspectiva da relativa pequena altura de borda-livre do navio. Outra canoa, ou escaler, desguarnecida e junto à casamata também corrobora com a noção de altura da embarcação. A

Figura 4-E é uma litografia propagandística do navio. Esse tipo de material foi confeccionado pelo fabricante e enviado para diversas partes do mundo.

A Figura 5 apresenta o perfil de duas embarcações empregadas no conflito. A Figura 5-A representa o Encouraçado *Cabral*, que também possuía um navio irmão: o *Colombo*. A Figura 5-B demonstra o *Lima Barros*. A Figura 5-C é uma litografia do fabricante que explora o poder combativo dos Encouraçados *Cabral* e *Colombo*, percebe-se a semelhança com o esboço feito por Meirelles.

Tais embarcações participaram de diversas ações durante a contenda, mas foi na madrugada do dia 2 de março de 1868 que uma ousada abordagem, realizada através de canoas, acometeu esses dois navios (Figura 5-D). Após um enfrentamento que durou horas e com o auxílio dos demais encouraçados, o combate foi encerrado, resultando em uma derrota para as forças atacantes.

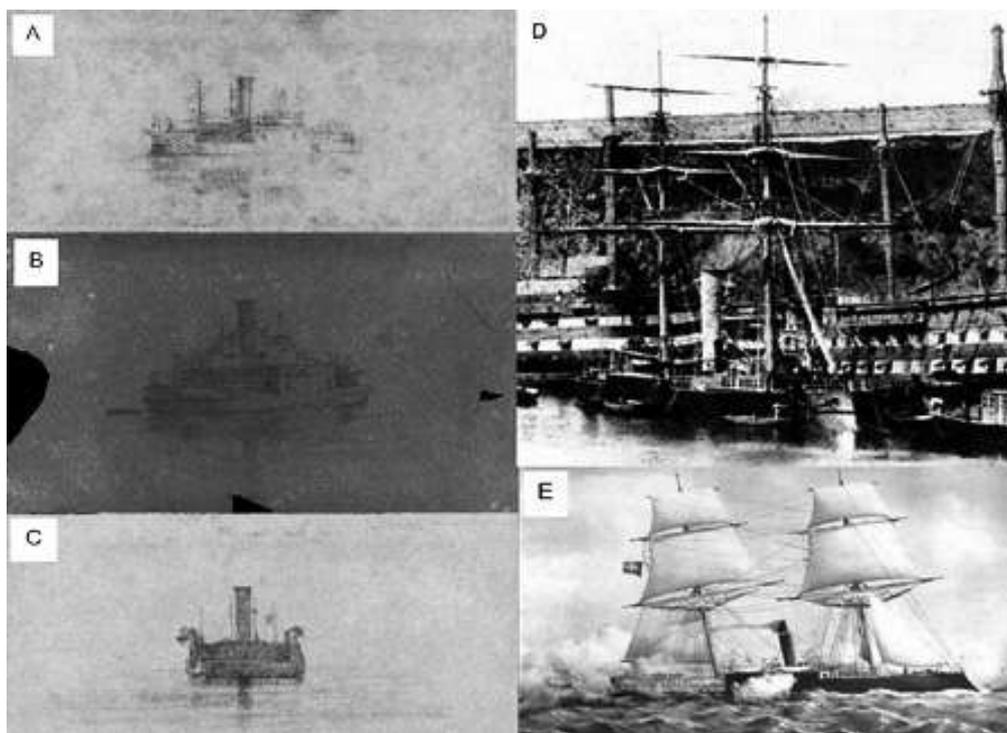


Figura 4: A e B – Victor Meirelles de Lima. *Herval*. 8 x 16 (cm) e 13,3 x 21 (cm); C – Victor Meirelles de Lima. *Herval* pela popa. 8 x 14,5 (cm); D – Fotografia do encouraçado *Herval*; E – Litografia do encouraçado *Herval*

Fonte: A, B e C – Biblioteca Nacional Digital; D – Cortesia do Historiador George A. Gratz; E – Gratz (1999-2000).

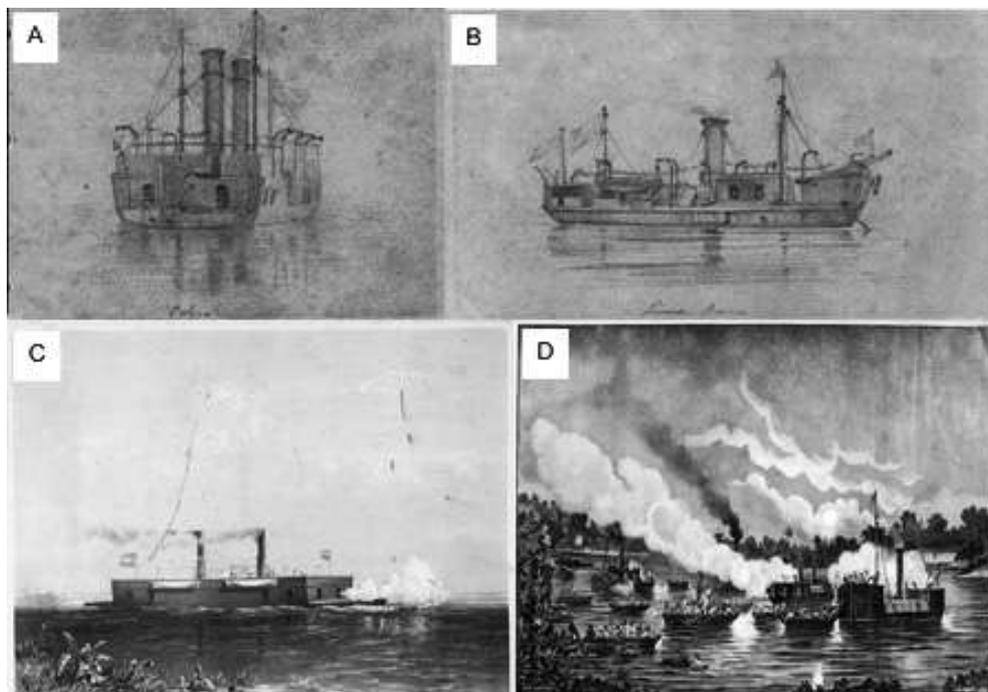


Figura 5: A – Victor Meirelles de Lima. *Cabral*. 7,3 x 10 (cm); B – Victor Meirelles de Lima. *Lima Barros*. 10,2 x 15,3 (cm); C – Alegoria dos Encouraçados *Cabral* e *Colombo*; D – Júlio Raison. Abordagem dos Couraçados *Lima Barros* e *Cabral*⁸
Fonte: Biblioteca Nacional Digital.

A Figura 6 apresenta duas perspectivas do Encouraçado *Silvado*. As mesmas são nomeadas como “Salvado” no *website* da BND, mas devido ao traçado e ao nome na parte inferior central das duas figuras, praticamente não restam dúvidas quanto à nomeação da embarcação. Na figura 6-B é possível observar homens no convés e o posicionamento de uma sentinela por sobre a torre de artilharia de proa, demonstrando, entre outras coisas, o modo como tal embarcação era guardada pela tripulação em serviço e

a minúcia com que Meirelles retratava seus esboços.

Curiosamente, na parte inferior esquerda da Figura 6-B está, aparentemente, escrito “Pilar 19 de julho”. Nessa data, o *Silvado* ainda estava abaixo da Fortaleza de Humaitá. Só vindo a forçar o passo, junto com o *Cabral* e o Monitor *Piauí*, durante a segunda passagem de Humaitá (21 de julho de 1868). Meirelles estaria em Pilar nessa data? Teria feito o desenho com base em suas memórias? Teria refeito o desenho de outro esboço?

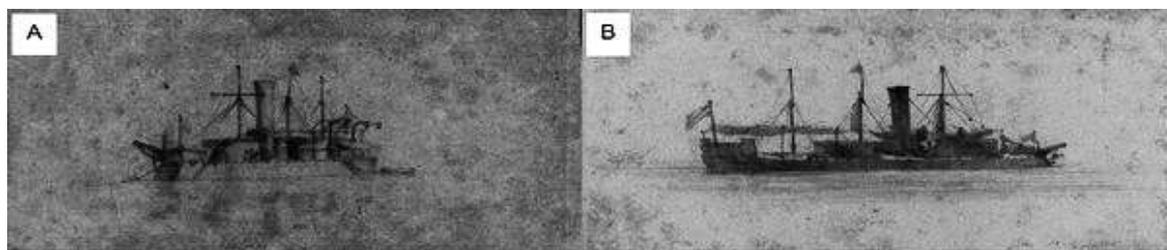


Figura 6: A e B – Victor Meirelles de Lima. *Salvado*. 8,2 x 15,8 (cm) e 11,7 x 21,5 (cm)
Fonte: Biblioteca Nacional Digital.

A Figura 7 está nomeada como “B2 *Silvado*”. Existe um título na parte superior central do desenho que provavelmente indica a nomeação do navio menor como *Bahia* (a comparação das letras, que se apresentam de maneira nítida, com a grafia apresentada na Figura 1 corrobora com a hipótese que o navio menor seja mesmo o *Bahia*).

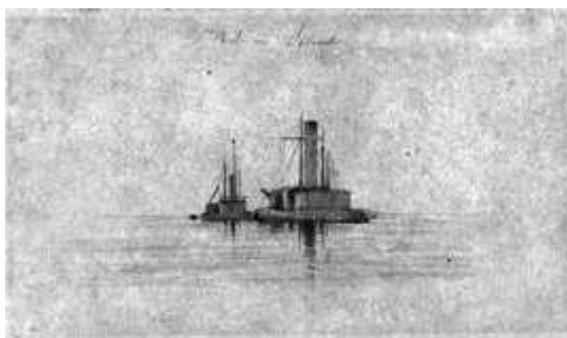


Figura 7: Victor Meirelles de Lima. B2 *Silvado*. 8,1 x 14,5 (cm)
Fonte: Biblioteca Nacional Digital

O maior navio da Figura 7 é claramente grafado como *Silvado*. Devido a diferença de tonelagem das duas embarcações, é crível que tal assertiva tenha fundamento. Interessante que mesmo sem o desenho estar representado em escala, como um esboço geralmente é, pode-se perceber a dimensão de tais embarcações.

Na Figura 8, Meirelles esboça o Monitor *Rio Grande* atracado ao Encouraçado *Barroso*. Os nomes de ambas as embarcações se encontram escritos, apesar de pouco nítido, na parte superior de cada uma. Dentre os detalhes relevantes, pode ser destacada a paliçada presente na casamata do encouraçado (como outrora citado); a presença de homens sob um toldo na parte superior da mesma casamata; e um dos cabos de atracação ao monitor. Foi deste modo que esse primeiro par de navios forçou o passo fortificado de Humaitá na madrugada do dia 19 de fevereiro de 1868.

O forçamento do passo de Humaitá se mostrava necessário para o completo isolamento da fortaleza. Após as forças do Exército conquistarem e ocuparem a barranca de Tagy, situada na margem esquerda do Rio Paraguai e rio acima de Humaitá, as tro-

pas paraguaias mantiveram a comunicação com a capital (Assunção) e o envio de suprimentos para a praça forte através de um caminho aberto no Chaco. Visando manter esse caminho, foi criado o ponto fortificado de Timbó, situado, relativamente, pouco acima de Humaitá, só que na margem direita do rio. Essa posição também atacou sobremaneira os navios expedicionários na madrugada de 19 de fevereiro de 1868, além de promover o ataque em canoas ao Monitor *Alagoas*, evento que será tratado adiante.

A passagem de ao menos uma fração dos navios encouraçados se mostrava necessária para evitar a entrada de suprimentos em Humaitá e ao mesmo tempo impedir a evasão das forças sitiadas. Após uma série de vacilações e troca de acusações entre os comandantes aliados, a passagem foi ordenada. A disposição adotada foi que três navios de maior porte forçariam as defesas, levando, cada um, atracado a bombordo, um monitor (como pode ser observado na Figura 8).

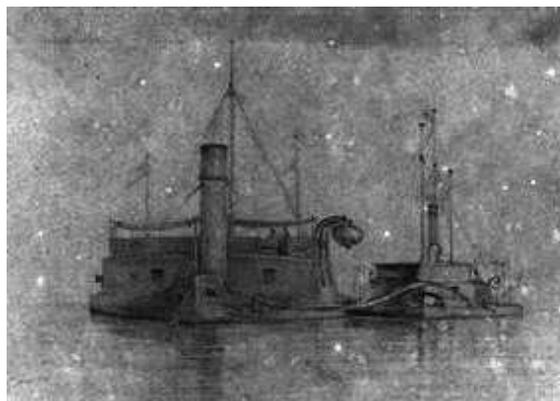


Figura 8: Victor Meirelles de Lima. *Embarcação 4*. 11,7 x 17 (cm)
Fonte: Biblioteca Nacional Digital

Tal disposição, já adotada em ações semelhantes na Guerra de Secessão Americana, foi tomada com a intenção de proteger os monitores da intensidade da artilharia da Fortaleza de Humaitá. As diversas peripécias da passagem (encalhes, abalroamentos e mesmo o rompimento dos cabos de reboque) fazem com que tal disposição possa ser contestada quanto a sua funcionalidade e finalidade. Destaca-se que o Monitor *Alagoas* transpôs o ponto de *motu proprio* após

ser forçosamente desatracado do *Bahia* por um projétil de artilharia.

A minúcia e o detalhamento, característicos nos desenhos de Victor Meirelles ficam explícitas quando se analisa a Figura 9. Quatro navios foram desenhados, sendo que na parte superior se encontra o *Mariz e Barros* com uma sentinela na proa; ao centro, o *Colombo*, com um homem na popa, rebocando um escaler ou canoa; ao lado encontra-se o *Herval*; e na parte inferior o *Lima Barros* lançando ao rio um escaler.

No canto superior direito da Figura 9 existe o título “Defeito a corrigir”, fazendo menção ao desenho do Encouraçado *Colombo*, seguido do seguinte texto: “os canudos (chaminés) são mais juntos e os intervalos iguais entre si. O mastro da popa fica também mais perto do canudo e em cima da [ilegível] portinhola da c. m.”.

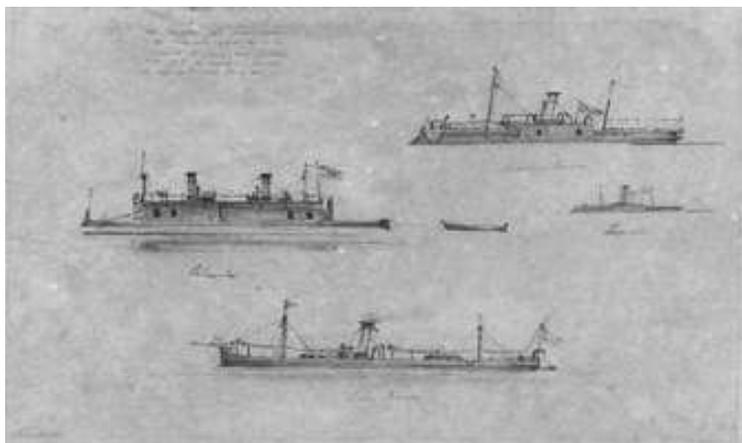


Figura 9: Victor Meirelles de Lima. “*Mariz e Barros, Colombo, Herval, Lima Barros*”. 22,5 x 28,8 (cm)
Fonte: Biblioteca Nacional Digital.

No canto inferior direito aparece a data da realização do esboço “27 de julho”, dois dias após o abandono da Fortaleza de Humaitá pelas tropas paraguaias. Essas quatro embarcações estavam no entorno da fortaleza, parte delas empenhadas nos combates em direção à Lagoa Verá e Isla Poy. No canto superior esquerdo aparece a inscrição “casco branco”, atestando a coloração do costado do *Mariz e Barros*.

A Figura 10 mostra, aparentemente, três embarcações fundeadas em um rio. Podem ser notadas as margens esquerda e direita

do Rio Paraguai, além de uma porção de vegetação flutuando próximo ao primeiro navio. Este, como já comentado, muito provavelmente é o *Lima Barros*, pelo seu castelo de proa saliente e demais características. O segundo navio é o *Cabral* ou o *Colombo*. Quanto ao terceiro, ao fundo, aparentemente se trata do *Silvado*, devido ao tipo de proa, chaminé e principalmente o mastro de proa.

Como já mencionado, Meirelles pintou o que viu, ouviu e possivelmente também o que leu no teatro de operações. Na madrugada de 2 de março de 1868, os navios da vanguarda da Esquadra que estava entre Humaitá e Curupaiti foram assaltados por forças de abordagem vindas em canoas. Quando analisados os documentos de tal ataque e confrontados com o desenho em questão, praticamente não restam dúvidas quanto à intenção do pintor em retratar tal episódio.

Nas partes oficiais e documentos sobre o ataque, encontra-se que os navios estavam fundeados em linha de escarpa, com o *Lima Barros* (primeiro navio) mais próximo ao meio do rio, seguido do *Cabral*, *Silvado* e *Herval* (último dos quatro navios) mais encostado à margem esquerda do rio. Tal dado é corroborado no desenho, com a exceção da falta de uma embarcação, no caso o *Herval*. Logo que principiou o ataque e os dois navios da vanguarda foram abordados, o *Silvado* (terceira embarcação) saiu em defesa dos mesmos. Talvez a falta de

uma embarcação represente essa resposta inicial ao combate. Ou ainda, a última embarcação retratada pode representar o *Herval*, demonstrando que o *Silvado* já estava envolto na névoa e atrás dos navios em primeiro plano, já empenhado em combate.

Outro fator que concorre para a hipótese de que a Figura 10 representa o combate de 2 de março de 1868 é que uma forte cheia estava ocorrendo no Rio Paraguai e, como acontecia na região, o desprendimento de ilhas flutuantes compostas por vegetação das margens (que recebiam o nome de “ca-



Figura 10: Victor Meirelles de Lima. *Embarcação 2*. 8,9 x 16 (cm)
Fonte: Biblioteca Nacional Digital.

malotes”) era acentuado. Tanto é que as canoas tripuladas pelos soldados paraguaios estavam cobertas por folhagens e ramagens, buscando assemelham-se a esse fenômeno natural da região nestas épocas. O desenho mostra na proa do *Lima Barros*, em primeiro plano, muito provavelmente um desses camalotes.

A derrota dos assaltantes só ocorreu após horas de combate sobre as embarcações abordadas e foi necessário que o *Brasil*, que estava em Porto Eliziário, e o *Mariz e Barros*, que estava próximo à foz do Riacho D’Ouro, fossem empregados na ação, secundando o *Silvado* e o *Herval* na abordagem dos navios invadidos, repelindo os últimos assaltantes. Na Corte, estampas ilustradas desse combate foram comercializadas pelos jornais da época. Meirelles pode ter se preocupado, caso um quadro deste combate em

específico fosse encomendado por algum setor ou personalidade do Império.

A Figura 11-A está nomeada como “Embarcação 1”. Esta, muito provavelmente, é a representação de um monitor da classe *Pará*. Analisando o desenho em comparação com o quadro intitulado “Estudo para Passagem de Humaitá” (Figura 11-B), nota-

se certa semelhança entre ambos, principalmente no tocante a posição da torre de artilharia do navio que, sendo em formato retangular, é possível afirmar que estava apontada para estibordo nas duas figuras.

A Figura 11-B se tornou conhecida pelo público através da publicação do livro comemorativo alusivo aos 50 anos do Museu Victor Meirelles (MVM), e, majoritariamente, devido a sua circulação com a exposição “Victor Meirelles – um artista do império”, que em 2004 passou pelo Museu Oscar Niemeyer (Curitiba), Palácio das Artes (Belo Horizonte) e o Museu Nacional de Belas Artes (Rio de Janeiro) (CHRISTO, 2015).

A composição do estudo, contrastando com a tela final (Passagem de Humaitá – MHN), chamou a atenção de pesquisadores. Neste contexto, Ana Paula Simioni (2010) levantou algumas questões sobre a mudança



Figura 11: A – Victor Meirelles de Lima. *Embarcação 1*. 24,7 x 32,3 (cm); B – Victor Meirelles de Lima. “Estudo para Passagem de Humaitá”. 44,2 x 67,5 (cm). Circa 1868/1872. Óleo sobre madeira⁹
Fonte: A – Biblioteca Nacional Digital; B – Museu Victor Meirelles (MVM)

abrupta do estudo para obra final, fato que não é comum. As indagações se pautavam sobre o que havia motivado Meirelles a abandonar a aparente ideia inicial do projeto.

No entanto, Toral (2001, p. 120) fez menção a uma obra esboçada por Meirelles, mas nunca acabada. O autor escreveu que entre os principais trabalhos de Meirelles em 1868 figurou a “Abordagem do Encouraçado *Alagoas*, na Passagem de Humaitá, perto de Timbó (esboço, o quadro nunca foi feito)”.

Sobre esse tema, a pesquisadora Maraliz de Castro Vieira Christo o explorou com o devido esmero, encontrando a seguinte menção: “A Ilustríssima Câmara Municipal da Corte encomendou ao mesmo artista (Meirelles) um outro quadro representando a abordagem dos paraguaios ao Monitor *Alagoas* comandado pelo Capitão-Tenente Maurity em 19 de fevereiro de 1868”. A mesma pesquisadora também encontrou no periódico *A Vida Fluminense* (ao qual pode ser ainda acrescentado *O Correio Mercantil*, de 25 abril de 1868 e *Jornal do Commercio*, de 7 março de 1868, por corroborarem com a notícia) a seguinte informação: “O Sr. Vereador Bithencourt da Silva propoz na ultima sessão da Illm. Camara, que se mandasse fazer um quadro histórico, representando a Passagem de Humaitá e o episodio do Monitor *Alagoas*”.

Como pode ser observado, um quadro específico sobre a ação do Monitor *Alagoas* próximo à fortificação de Timbó foi encomendado ao pintor. Seria o “Estudo para a passagem de Humaitá” presente no MVM então o quadro encomendado? Como já mencionado por Toral (2001), não! Meirelles realizava uma série de desenhos preparatórios visando um quadro, posteriormente “Victor executava um esboço a óleo de suas pinturas para observar a escala e os efeitos da cor com outros materiais. Esses esboços são quase uma redução da grande tela” (XEXÉO, 2009. In: TURAZZI, 2009, p. 69).

Portanto, o quadro *Estudo para a passagem de Humaitá*, como já aludido por Toral (2001) e mencionado por Christo (2015), se trata na verdade de um esboço, um esboço do quadro final referente à passagem do Monitor *Alagoas* por Humaitá. Dentre todas as adversidades enfrentadas pelo monitor,

Meirelles escolheu a cena mais dramática (a abordagem) para retratar.

A análise artística da obra, feita pelas pesquisadoras Ana Paula Simioni e Maraliz de Castro, fornecem uma porção de dados acerca da leitura que Meirelles fez deste combate. No entanto, o que pode ser considerado historicamente preciso nesta obra? Para tal questão, o estudo da parte oficial do comandante do Monitor *Alagoas*¹⁰ se faz essencial. Entretanto, antes, se torna necessário descrever a cena anterior e ao entorno do fato.

O *Alagoas*, no momento em que passava sob as baterias paraguaias em Humaitá atracado ao *Bahia*, foi separado deste pelo rompimento dos cabos de reboque, somente conseguindo controlar o navio junto do restante da Esquadra Encouraçada. O almirante ordenou que o comandante Maurity fundeasse o monitor, ordem não vista, ou que fingiu não ser vista. O navio rumou novamente em direção ao passo. Após mais duas tentativas fracassadas por um desarranjo no maquinismo e pela forte correnteza, o *Alagoas* conseguiu romper as defesas, apesar de ter recebido mais de uma centena de projéteis. O monitor seguia demandando Tagy (base onde os navios receberiam apoio do Exército), antes, porém, se avistou a posição de Timbó.

Na Figura 11-B, Timbó aparece ao fundo, na direção da proa do monitor. A posição em que o navio é retratado em relação o ponto fortificado é fiel ao relato histórico. O comandante de Timbó, após acertar cerca de 40 projéteis no navio, vendo que o mesmo conseguiria forçar o ponto, ordenou a expedição de canoas com soldados. Estes eram compostos por tropas regulares e indígenas (possivelmente Paiaguás, aliados dos paraguaios e com uma forte tradição fluvial). Porém, a retratação das tropas paraguaias na pintura segue a mesma lógica do discurso oficial de Maurity: um bando de selvagens contra a civilização.

Tal ataque residiu na ambição do Presidente paraguaio, Marechal Francisco Solano López, de se apoderar de ao menos um encouraçado, pois acreditava que assim poderia expulsar do Rio Paraguai toda a Esquadra Imperial Brasileira (THOMPSON,

1968, p. 206). Acrescido ao desejo de virar a balança da guerra e expulsar do território nacional os invasores, o presidente paraguaio visava, de certa forma, vingar-se da compra, pelo Império, dos cinco encouraçados inicialmente negociados pelo Paraguai no exterior, que impossibilitado pelo bloqueio de continuar

pagando as prestações, aliado a pressão diplomática brasileira, os estaleiros os venderam para o Império do Brasil (ver: Encouraçados para o Paraguai? In: *Revista Marítima Brasileira*, V. 119, n. 7/9, 1999, p. 121-126).

No quadro, o disparo de metralha aparenta acertar duas canoas, fato que realmente ocorreu, sendo inclusive elogiado na parte oficial o Cabo André Candido (chefe da peça de artilharia) pelo feito de afundar duas canoas com um único disparo. Os homens que aparecem lançados ao rio, presumivelmente, decorrem do afundamento de três canoas pelo impacto da proa do monitor. Aparecem ainda homens armados sobre o convés, defendendo a embarcação, desses, quatro foram também elogiados na parte oficial, sendo que um deles recebeu um tiro no pescoço¹¹, fato que comprova a existência de armas de fogo dentre os paraguaios, o que é corroborado na pintura.

Porém, tudo na pintura é historicamente retratado? Não. Entre o esboço da embarcação e a pintura algumas diferenças são visíveis, principalmente o mastro de popa. No momento da passagem, os mastros de popa e proa estavam removidos e amarrados no costado a bombordo, para evitar que fossem destruídos.

O amontoado de marinheiros disparando da parte superior da torre de artilharia também não condiz com as características dos monitores da classe *Pará*. Para tal, basta que se analise a Figura 12, que mostra as reais dimensões de um monitor dessa classe em relação aos vários tripulantes sobre o convés e mesmo sobre a torre de artilharia (na fotografia aparentemente voltada para a popa).

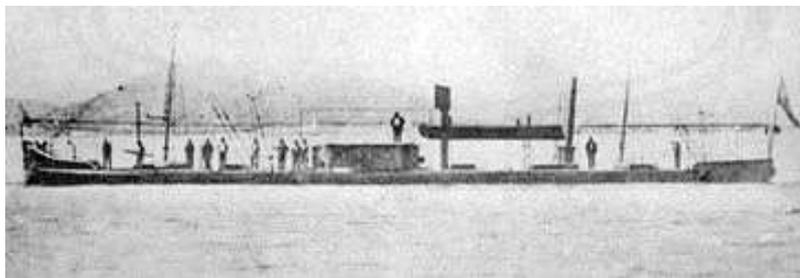


Figura 12: Provavelmente a única foto existente de um monitor da classe *Pará* em operação, *circa* de 1890 – RJ

Fonte: Gratz (1999-2000)

Meirelles deixou de retratar os turcos e os dois escaleres que o navio levava na popa, supostamente para dar lugar aos marinheiros bradando as espadas e aos soldados paraguaios aparentemente mortos. Essa situação também não confere com o relato oficial, que menciona que nenhum paraguaio conseguiu subir no convés. O que parece muito pouco provável devido às características físicas da embarcação e ao número de canoas (superior a 20, segundo a mesma parte oficial) e homens empregados.

Por último, a certa ordem vista no convés da embarcação foge da descrição oficial. Danos e estilhaços estavam presentes no convés em uma mistura com os sacos de areia, empregados na ocasião como meio de reforçar pontos importantes e/ou vulneráveis, e carvão, usado como combustível extra, devido a pouca capacidade de armazenagem dos paióis. Entretanto, é necessário afirmar que:

Vitor Meireles não retratava a guerra de forma realista por incapacidade de dominar tecnicamente o estilo ou por falta de informações visuais sobre o que foi o conflito. Os *Estudos paraguaios*¹² provam isso. Ele viu a guerra e seus efeitos. Desenhou, de forma fiel, as suas vítimas sem nenhuma idealização romântica.

Mas Vitor, como qualquer artista, não produzia cenas de guerra, produzia pinturas. E ele pintava como pintava por temperamento, por formação e por acreditar que aquela era a maneira correta de retratar o acontecimento. Pintura, aqui, não tem nada a ver com a

realidade como referencial, e sim com as idealizações que regem a composição da tela, a escolha das cores e a definição de planos (TORAL, 2001, p. 142).

Voltando a comparação da Figura 11, é muito provável que Meirelles já no Rio de Janeiro tenha se baseado no esboço supracitado para construir a cena do combate do monitor em Timbó. Restando responder o porquê Meirelles não pintou a versão final do quadro encomendado pela Câmara do Rio de Janeiro. Maraliz de Castro aventa a possibilidade de falta de tempo. Meirelles trabalhou nos grandes painéis sobre Riachuelo e Humaitá até finalizá-los em 1872. Posteriormente dedicou-se a outros quadros, como *O Juramento da Princesa Isabel* (1875), *Batalha de Guararapes* (1879) e a segunda versão da *Batalha Naval do Riachuelo* (1883). Entretanto, uma menção na Câmara em 1882 relatou o seguinte:

Do Dr. Secretario da câmara, informando sobre a reclamação do comendador Victor Meirelles de Lima, relativamente ao contrato feito com a mesma câmara em 1868 para pintura de uma tela comemorativa da passagem do Monitor *Alagôas* pela fortaleza de Humaitá. – Responda-se que a actual administração municipal não pôde aceitar hoje esse contrato; tanto mais quanto não forão cumpridas, em tempo próprio, suas respectivas clausulas (*Jornal do Commercio* – RJ, 22 abr. 1882).

Diante das informações supracitadas, provavelmente, a hipótese levantada pela pesquisadora Maraliz de Castro, de que o pintor não efetuou o quadro por falta de tempo – decorrente de disponibilizar toda sua atenção aos grandes painéis e outras encomendas, aparenta ser crível e ter fundamento. Porém, não devem ser desprezadas outras motivações que podem ter influído na decisão do pintor quanto a não execução da obra final alusiva à passagem do Monitor *Alagoas* em Humaitá/Timbó no período acordado.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O detalhismo e a acurácia dos desenhos de Victor Meirelles fornecem importantes meios para o entendimento de parte do aparato naval utilizado durante a contenda. Todas as classes que contemplavam os 17 navios encouraçados utilizados na guerra foram desenhadas no compêndio, com exceção do Encouraçado *Brasil*. O pintor conseguiu, em relação ao material iconográfico e bibliográfico aqui utilizado, retratar com fidedignidade as belonaves utilizadas pela Marinha Imperial. Esboçando, até, o cenário aparente do combate de abordagem de 2 de março de 1868.

No entanto, o presente trabalho buscou não apenas analisar os 16 desenhos do compêndio “Croquis de Diversas Embarcações Brasileiras”, mas lançar luz a esse tipo de material. O Museu Vitor Meirelles – SC, conta com uma série de esboços da *Esquadra de Madeira* e mesmo um desenho do Encouraçado *Brasil*, aparentemente, habilmente retratado. Tais desenhos estão disponíveis digitalizados no *website* do museu. Ainda se tratando de Victor Meirelles, a série de *Estudos paraguayos* possivelmente possui muita informação a ser pesquisada, infelizmente a mesma não se encontra digitalizada.

Outro pintor de extrema importância para o tema e período é o italiano Edoardo Federico de Martino, que retratou em seus estudos diversas cenas e embarcações para a composição dos seus quadros. Uma série de esboços de autoria do pintor pode ser encontrada na Diretoria do Patrimônio Histórico e Documentação da Marinha (DPHDM) e no Instituto Moreira Salles (IMS).

Ainda, apesar de mais utilizados em comparação com os desenhos de Meirelles e De Martino, têm-se os materiais iconográficos dispostos nos periódicos da época, como a *Semana Illustrada* e *A Vida Fluminense* que, apesar de na maioria das vezes não retratarem fielmente o observado ou descrito, fornecem uma vasta gama de informações que podem ser utilizadas para as mais diversas análises. Não esquecendo, também, dos periódicos paraguaios *Cabichuí* e *El Centinela*, que apresentam ricas informações visuais.

REFERÊNCIAS

Periódicos

FUNDAÇÃO BIBLIOTECA NACIONAL DIGITAL. *A Vida Fluminense* – RJ, 14 mar. 1868 e 22 ago. 1868; *Correio Mercantil, e instructivo, Político, Universal* – RJ, 14 jun. 1868; *Jornal do Commercio* – RJ, 07 mar. 1868; 29 mar. 1868 e 22 abr. 1882; *O Correio Mercantil* – RJ, 25 abr. 1868; *O Mercantil* – SC, 21 jun. 1868.

Demais materiais

AZEVEDO, Carlos Frederico dos Santos Xavier. *Historia Medico-Cirurgica da Esquadra Brasileira nas campanhas do Uruguay, e Paraguay de 1864 a 1869*. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1870.

BIBLIOTECA NACIONAL DIGITAL. *Croquis de Diversas Embarcações Brasileiras*. [S, i,; s. n.], [18--], 16 desenhos. Desenho a grafite, 7 x 6,2cm a 22,5 x 28,8cm. Disponível em: http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_iconografia/icon530204_1397322/icon530204_1397322.pdf. Acesso em: 14 fev. 2019.

CARVALHO, Trajano Augusto de. (Almirante). *Nossa Marinha – seus feitos e glórias (1822-1940)*. Odebrecht S.A. Serviço de Documentação Geral da Marinha, 1986.

CHRISTO, Maraliz de Castro Vieira. Uma Batalha Cromática: Victor Meirelles e a Passagem de Humaitá. *XI Encontro de História da Arte*. Universidade de Campinas, 2015. Disponível em: <https://www.ifch.unicamp.br/eha/atas/2015/Maraliz%20de%20Castro%20Vieira%20Christo.pdf>. Acesso em: 19 mar. 2019.

COELHO, Mário César. *Os panoramas perdidos de Victor Meirelles: aventuras de um pintor acadêmico nos caminhos da modernidade*. (Tese de Doutorado em História Cultural). Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis – SC, 2007.

FROTA, Guilherme de Andrea; LIMA, Marcos Vinícius Ribeiro de. *Diário pessoal do Almirante Visconde de Inhaúma durante a Guerra da Tríplice Aliança (dezembro de 1866 a janeiro de 1869)*. Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, 1ª Edição, 2008.

GRATZ, George Antonio. Encouraçados para o Paraguai?. *In: Revista Marítima Brasileira*. V. 119, n. 7/9 jul./set. Serviço de Documentação Geral da Marinha, 1999.

GRATZ, George Antonio. The Brazilian Imperial Navy Ironclads, 1865-1874. *In: PRESTON, Antony. Warship*, London: Conway Maritime Press, 1999-2000.

MUSEU VITOR MEIRELLES. *Exposição Som e Fúria: a Guerra do Paraguai descrita por Victor Meirelles*, 2015. Disponível em: <http://museuvictormeirelles.museus.gov.br/exposicoes/temporarias/arquivo/2015-2/som-furia-guerra-do-paraguai/>. Acesso em: 26 mar. 2019.

REBOUÇAS, André. *Diário: a Guerra do Paraguai (1866)*. Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, 1973 (Introdução e notas de Maria Odila Silva Dias).

SIMIONI, Ana Paula. *Obra em perspectiva: Estudo para Passagem de Humaitá, de Victor Meirelles*. Florianópolis: Museu Victor Meirelles, 2010. Disponível em: <http://museuvictormeirelles.museus.gov.br/exposicoes/longa-duracao/arquivo/victor-meirelles-construcao/obra-em-perspectiva/estudo-para-passagem-de-humaita/>. Acesso em: 19 mar. 2019.

THOMPSON, George. *A Guerra do Paraguai: com um esboço histórico do país e do povo paraguaio, e notas sobre a engenharia militar durante a guerra*. Tradução: Homero de Castro Jobim. Rio de Janeiro: Editora Conquista, 1968.

TORAL, André Amaral de. *Imagens em Desordem: a iconografia da Guerra do Paraguai*. São Paulo: Humanitas/ FFLCH/USP, 2001.

XEXÉO, Mônica Figueiredo Braunschweiger. Victor Meirelles – Um desenhista singular. In: TURAZZI, Maria Inez (org.). *Victor Meirelles: novas leituras*. São Paulo: Studio Nobel, 2009.

NOTAS

¹ Entretanto, o periódico *O Despertador* (SC), N. 565 noticia a chegada da embarcação no dia 20 de junho (COELHO, 2007).

² Disponível em: http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_iconografia/icon530204_1397322/icon530204_1397322.pdf. Acesso em: 14 fev. 2019.

³ O tipo “Monitor” advém do *USS Monitor*, navio desenvolvido pelo Engenheiro John Ericsson para uso durante a Guerra da Secessão americana (1861-1865). Consistiam de navios de baixo calado e armados com uma torre giratória artilhada.

⁴ De Martino, Edoardo. *Abordagem do Encouraçado Barroso e Monitor Rio Grande*. Óleo sobre tela – 1868. 140,5 x 197,5 (cm). Museu Histórico Nacional (MHN) – RJ. Disponível em: <http://mhn.acervos.museus.gov.br/reserva-tecnica/pintura-historica-84/>. Acesso em: 17 mar. 2019.

⁵ Fotografia do Encouraçado *Barroso*. Autor não identificado. Acompanha a seguinte descrição: “Foto do Couraçado *Barroso* na Baía de Guanabara, *circa* de 1868, 16,5 x 11 (cm), com dedicatória e autógrafo de seu construtor, Napoleão Level, Paris, 1904. Disponível em: <https://www.levyleioeiro.com.br/catalogo.asp?Num=016&p=on&Dia=&Tipo=54&pesquisa=&Pgl=&Srt=10>. Acesso em: 17 mar. 2019. Cabe ressaltar que por volta de 1868 o navio se encontrava em plena atividade no teatro de operações, não regressando neste período para a capital do Império.

⁶ Disponível em: http://acervo.bndigital.bn.br/sophia/index.asp?codigo_sophia=60464. Acesso em: 19 mar. 2019.

⁷ Adolf Krieg Methfessel. Encouraçado *Tamandaré* após a Batalha de Curupaity. Disponível em: <http://www.histarmar.com.ar/Pinturas/Methfessel/FotografiaGuerradel70-9x10.jpg>. Acesso em: 17 mar. 2019.

⁸ Júlio Raison. Abordagem dos Couraçados *Lima Barros* e *Cabral*. Litografia. Disponível em: <http://bndigital.bn.br/projetos/guerradoparaguai/galerias/litografias/index.htm?detectflash=false&>. Acesso em: 13 mar. 2019.

⁹ Victor Meirelles de Lima. Estudo para Passagem de Humaitá. 44,2 x 67,5 (cm). *Circa* 1868/1872. Óleo sobre madeira. Disponível em: <http://museuvictormeirelles.museus.gov.br/acervos/colecao-victor-meirelles/attachment/mvm-021/>. Acesso em 17 mar. 2019.

¹⁰ *Jornal do Commercio* (RJ), 29 mar. 1868. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/364568_05/13527. Acesso em: 19 mar. 2019.

¹¹ Ao se analisar o mapa dos feridos do Monitor *Alagoas* na Passagem de Humaitá, provavelmente esse marinheiro foi o único ferido no embate de Timbó pelas tropas de abordagem. *Vide: Historia Medico-Cirurgica da Esquadra Brasileira nas campanhas do Uruguay e Paraguay de 1864 a 1869*. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1870, p. 342-343.

¹² Série de desenhos realizados na *front*. Hoje se encontra sob a guarda da Seção de Desenho Brasileiro do Museu Nacional de Belas Artes (MNBA) – Rio de Janeiro.

As possibilidades de aquisição das pinturas produzidas por Eduardo De Martino pela Marinha brasileira (1868-1875)*

The possibilities of acquiring the paintings produced by Eduardo De Martino by the Brazilian Navy (1868-1875)

Bárbara Tikami de Lima

Licenciada em História pela UNESP e especializada em Ética Valores e Cidadania na Escola pela USP. Atualmente cursa mestrando em história no programa de pós-graduação da UNISINOS.

RESUMO

Este trabalho discorre sobre a gênese da relação entre a Marinha brasileira e as imagens produzidas por Eduardo De Martino. Um oficial da armada italiana que no final do século XIX chegou à América do Sul onde renunciou à carreira militar para se dedicar a uma prolífica carreira artística. Para tanto, serão apresentadas algumas hipóteses acerca das possibilidades de aquisição de um conjunto de quadros produzidos pelo pintor. Obras que estiveram sob a tutela do Museu Naval até serem transferidas para o Museu Histórico Nacional no início do século XX.

PALAVRAS-CHAVE: Imagens; Marinha brasileira; Eduardo De Martino

ABSTRACT

This work discusses the genesis of the relation between the Brazilian Navy and the images produced by Eduardo De Martino. An officer of the Italian navy who at the end of the 19th century arrived in South America where he renounced his military career to dedicate himself to a prolific artistic career. Therefore, some hypothesis will be presented about the possibilities of acquisition of a set of paintings produced by the painter. Pieces that were under the tutelage of the Naval Museum until being transferred to the National Historical Museum at the beginning of the 20th century.

KEYWORDS: Images; Brazilian Navy; Eduardo De Martino

O presente texto aponta para a gênese da relação entre a Marinha brasileira e as imagens produzidas por Eduardo De Martino. Nesse sentido, exploramos as possibilidades de aquisição de um determinado conjunto de obras por esta instituição militar durante o período em que o pintor viveu no continente sul-americano, final do século XIX. Até 1932,

* Artigo recebido em 30 de abril de 2019 e aprovado para publicação em 21 de maio de 2019.

a instituição teve a posse dos quadros aqui referidos e nos anos de 1970 adquiriu uma coletânea de esboços que haviam sido feitos pelo artista.

Assim, ao considerarmos que este indivíduo esteve inserido em uma profusão de modos de pensar comuns ao restante da sociedade em que viveu (ELIAS, 1995), tornou-se essencial apresentarmos sua trajetória, ainda que de maneira breve. Eduardo De Martino nasceu na atual Itália, em Meta, no ano de 1838. Estudou em uma das escolas navais da região de Nápoles. Veio para a América do Sul como oficial da Marinha de Guerra de seu país para participar da Divisão Naval Italiana, situada na região do rio da Prata. Em 1866, a Fragata *Ercole*, na qual ele estava lotado como oficial de rota, sofreu um acidente próximo ao Estreito de Magalhães, cujo resultado do inquérito não atribuiu culpa ao pintor.

Porém, por volta de 1867, ele solicitou baixa do serviço ativo para se dedicar à atividade artística. No período em que esteve no Brasil, sua carreira pictórica foi bastante prolífica. Ele percorreu, como pintor, a região onde acontecia a Guerra entre a Tríplice Aliança e o Paraguai (1864-1870) e apresentou seus quadros nas importantes exposições da Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro. Apesar do sucesso profissional e de ter se casado com a brasileira Maria Isabel Gomes, o artista se mudou para a Inglaterra onde recebeu os títulos de *Marine Painter in Ordinary* e de membro da *Royal Victorian Order*, tendo lá falecido no ano de 1912 (PUGLIA, 2012).

Acreditamos que a relação entre a Marinha brasileira e Eduardo De Martino iniciou quando ele esteve no teatro de operações da Guerra da Tríplice Aliança contra o Paraguai colhendo informações para produzir seus quadros, ou seja, exercendo a função de pintor. Embora existam contradições bibliográficas a respeito de seu trajeto pela região platina, foi a partir deste momento que ele produziu uma série de obras que foram apropriadas pela instituição militar.

Cientes de que as imagens funcionam como espaços sociais articulados que extravasam a materialidade dos mais diferentes suportes para concernir também ao domí-

nio do imaterial, ou seja, da imaginação, abordamos a relação entre as imagens produzidas por Eduardo De Martino e a Marinha brasileira apenas em seu aspecto material. Tal escolha decorreu das limitações da pesquisa, já que, para alcançarmos o domínio imaterial dessas imagens, seria necessário alcançarmos a "memória coletiva em todas as suas dimensões sociais e culturais", a qual "consiste antes de tudo em imagens" (SCHMITT, 2007, p. 47).

Embora nosso recorte temporal aborde os anos de 1868 até 1875, período no qual encontramos indícios que apontam para as diferentes possibilidades de aquisição das pinturas feitas por Eduardo De Martino pela Marinha brasileira, é importante destacar as particularidades da relação entre as imagens e o tempo. Pois "diante da imagem, o passado não cessa de se reconfigurar, porque ela é pensada numa construção da memória, numa construção de tempos impuros e complexos" (KERN, 2014, p. 122). Essa temporalidade das imagens acarreta na sua relativa autonomia em relação ao indivíduo que as produziu. Ou seja, na sobrevivência dos produtos da criação humana chamados de arte ao processo de seleção de várias gerações diferente daquela em que se encontra o indivíduo produtor (ELIAS, 1995).

As imagens feitas por Eduardo De Martino durante sua passagem pela América do Sul que foram apropriadas pela Marinha brasileira podem ser agrupadas em dois tipos, que se diferenciam quanto à técnica e finalidade. Pois o pintor produziu desenhos e aquarelas em papel para servirem de anotação pessoal e pinturas a óleo para serem expostas ao público. Além dessas diferenças, a apropriação das obras pela instituição militar também se deu em dois momentos distintos. No final do século XIX, a força armada esteve interessada nos quadros e somente na década de 1970 se voltou para os croquis, embora sua realização tenha sido anterior já que eles serviram de subsídio para o artista produzir as telas.

Como a Força Naval apropriou-se primeiro dos quadros, abordamos, apenas, este tipo de imagem realizada pelo artista. Além da ordem temporal, a escolha destas obras se deu pela modicidade do presente

estudo que nos impossibilitou de também discorrer sobre a apropriação dos desenhos. Porém é válido destacar que tal divisão decorre somente de nossa operação historiográfica e não de qualquer juízo de valor acerca das obras, pois acreditamos que para a pesquisa histórica todas as imagens têm grande relevância,

(...) inclusive, e talvez especialmente, aquelas que parecem desprovidas de valor estético ou de originalidade. Porque as imagens mais comuns são provavelmente as mais representativas das tendências profundas da cultura de uma época, de suas concepções de figuração, de suas maneiras de fazer e olhar esses objetos. Todas as imagens, em todo caso, tem sua razão de ser, exprimem e comunicam sentidos, estão carregadas de valores simbólicos, cumprem funções religiosas, políticas ou ideológicas, prestam-se a usos pedagógicos litúrgicos e mesmo mágicos. Isso quer dizer que participam plenamente do funcionamento e da reprodução das sociedades presentes e passadas (SCHMITT, 2007, p.11).

Segundo André Toral (2001), as pinturas a óleo produzidas por Eduardo De Martino estavam inseridas em uma tradição existente nos países do Cone Sul, onde prevalecia um projeto de arte dito culto proveniente de forte influência das academias europeias, cuja intenção era servir de base para a construção das nacionalidades emergentes. Desse modo, as imagens produzidas atuavam como “agentes históricos, uma vez que não apenas registravam acontecimentos, mas também influenciavam a maneira como eles eram vistos na época” (BURKE, 2004, p. 182). Essa conjuntura nos leva a entender o artista como um mediador entre o acontecimento e a posteridade, ou seja, como um produtor de memória, cujas obras possuem um papel não apenas estético ou científico, mas também político e pedagógico (CHAGAS, 2009).

Durante sua estada no Brasil, Eduardo De Martino realizou uma grande quantidade

de obras. Essa intensa produtividade levou Salvador de Mendonça (1875) a mencionar um total de 434 quadros, o que segundo o próprio autor era um “algarismo eloquente que por si só diz mais do que eu pudera dizer em elogio do artista”. Embora esse número de obras tenha sido reproduzido por Laudelino Freire (1916), nenhum dos autores traz um levantamento acerca delas, o que suscita dúvidas quanto a essa grande quantidade. Somado a este dado, temos o mapeamento feito por Roberto Vittorio Romano (1994), que contabilizou um total de 210 pinturas espalhadas em diferentes países da América do Sul, Europa e Ásia. Dos quadros produzidos pelo pintor, os que nos interessam neste momento são os que fizeram parte da coleção do Museu Naval até 1932.

Para que pudéssemos iluminar a gênese da relação entre essas imagens feitas pelo artista e a instituição militar, seria fundamental encontrar o(s) contrato(s) de compra desses quadros. Pois ele(s) poderia(m) nos permitir melhor relacionar forma e conteúdo da imagem na qual possivelmente estariam expressas “a intenção do artista, do financiador e de todo grupo social envolvido na realização da obra”, assim como “o olhar do ou dos destinatários e os usos” atribuídos a tais imagens (SCHMITT, 2007, p. 46). Porém, a falta desse(s) contrato(s) nos levou a apoiarmos a pesquisa em outros indícios que, embora não esclareçam a maneira como a instituição adquiriu as obras, permitem levantar diferentes hipóteses sobre o assunto.

A primeira vista, pode soar estranho que a Marinha brasileira, no contexto da Guerra do Paraguai, estivesse preocupada com a compra de pinturas. Porém, se considerarmos que diversos artistas criaram imagens de batalhas a pedido de diferentes governantes; e que estas imagens foram uma “forma clara de propaganda que oferece a oportunidade de retratar o comandante de uma maneira heroica” (BURKE, 2004, p. 184), encontramos uma explicação plausível para o entusiasmo da Força Armada.

Somado a essa possibilidade de uso atribuída à imagem o interesse da instituição militar em determinadas obras de arte pode ser comprovado por meio dos relatórios escritos pelos Ministros da Marinha e do Impé-

rio em 1868. No relatório de João Mauricio Wanderley, Ministro e Secretário de Estado dos Negócios da Marinha, a encomenda das telas *Batalha Naval do Riachuelo* e *Passagem de Humaitá* a Victor Meirelles de Lima (1832-1903) é mencionada na demonstração de crédito suplementar e de despesas extraordinárias da página 58, e no anexo Relação dos contratos celebrados pela intendência da Marinha desde 1º de abril de 1868 até 13 de abril de 1869. Em meio à lista de acordos de fretamento de navios e fornecimento de diversos gêneros está o

Contracto com o professor de pintura historica da academia das Bellas-Artes do Rio de Janeiro, Victor Meirelles de Lima, para pintar e reproduzir em dous painéis de grandes dimensões a batalha do Riachuelo e a passagem de Humaitá, por 16:000\$000, em prestações de 3 em 3 mezes, passagem de ida e volta ao Paraguay, gastos de transportes com as viagens para interesse do estudo que tiver de fazer por conta do ministério da Marinha (WANDERLEY, 1869, s. p.).

Se considerarmos que a encomenda dos quadros a Victor Meirelles de Lima revela um interesse, ao menos momentâneo, da Marinha brasileira por obras de arte, nós podemos associar esse entusiasmo à listagem que Eduardo De Martino escreve acerca de suas pinturas. Pois em um dos manuscritos do artista que se encontra sob a guarda do Arquivo da Marinha aparecem duas listagens de grande importância para corroborar com nossa associação. Na primeira delas é mencionado o título/tema do quadro, enquanto na segunda está aquele indivíduo ou instituição que detém sua posse, ou que pretende encomendá-lo. Nesta relação, os quadros *Abordagem Dos Canais Paraguaio*s e *Passagem De Humaitá Pela Esquadra Brasileira*, pintados em 1868, merecem destaque, sobretudo porque o primeiro é indicado como pertencente ao Ministério da Marinha, do Rio de Janeiro.

Sobre estes dois quadros, também é válido apontar para a semelhança temática com as obras de duas exposições realizadas

no mesmo ano, 1868. O que nos leva a supor que as telas assinaladas no manuscrito tenham sido as mesmas exibidas no salão do Teatro São Pedro e no salão da Academia Imperial de Belas Artes.

A possível presença de *Abordagem Dos Canais Paraguaio*s Pelo Encouraçado Brasileiro no Ministério da Marinha em 1868 é relevante por ser o primeiro indício, encontrado até o instante, de uma relação entre as obras de Eduardo De Martino e a Força Armada. Porém, esse dado trazido pelo manuscrito do artista ainda não esclarece a maneira como seus quadros chegaram à instituição militar. Quanto a este questionamento, pudemos levantar três hipóteses trabalhadas subsequentemente: a falha da pesquisa na busca documental; a perda do(s) contrato(s) de compra das obras e/ou outro(s) indício(s); e a aquisição das pinturas de outra maneira.

Antes de conjecturarmos sobre a forma como aos quadros de Eduardo De Martino podem ter chegado à Marinha brasileira, não devemos deixar de descartar a possibilidade de falha desta pesquisa. Já que durante a busca por indícios que iluminassem a entrada das obras do artista no cabedal da Força Armada foram consultados acervos de diversas instituições. Porém, a limitação de recursos não possibilitou uma busca exaustiva em todos eles, nem a consulta pessoal a outras instituições, como o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro. Da documentação sondada, a Série Marinha, abrigada no Arquivo Nacional do Rio de Janeiro, merece destaque. Pois além de sua complexidade e dimensão, dividida em 18 fundos, que possuem entre 06,0 a 89,49 metros lineares, a organização dos instrumentos de pesquisa em fichários e as condições nas quais eles se encontram nos levam a considerar a possível existência de indício(s) ainda não encontrado(s).

Embora não possamos deixar de ponderar acerca de nossas prováveis falhas na busca documental, também devemos considerar a hipótese da inexistência de indício(s) oficiali(s) que iluminem a aquisição dos quadros de Eduardo De Martino pela Marinha brasileira no final do século XIX. Nesse sentido, a pesquisa de Patrícia

Miquilini Gomes (2018) corrobora com a alternativa, pois ela destaca elementos que comprovam a presença dos quadros do artista no cabedal da instituição militar no final do século XIX e princípio do século XX. Bem como a ausência de quaisquer informações ligadas a ele nos diários de bordo de diferentes embarcações da Força Armada que atuaram na região platina durante a Guerra contra o Paraguai.

Se lido a contrapelo, o dossiê da pintura *Batalha Naval do Riachuelo*, de Victor Meirelles de Lima, também aponta para a possível falta de sinal(is) que ilumine(m) a obtenção das obras de Eduardo De Martino pela instituição militar. Pois nessa coletânea de documentos está presente uma troca de correspondência realizada em 1991, entre o diretor do Serviço de Documentação-Geral da Marinha, Max Justo Guedes, e a diretora do Museu Histórico Nacional, Ecylla Castanheira Brandão. Embora as cartas abordem as dificuldades do Museu Histórico Nacional em restaurar a pintura de Meirelles, elas também podem nos trazer informações sobre as obras de Eduardo De Martino. Pois Guedes anexa à correspondência cópias dos inventários e catálogos do Museu Naval. Onde aparecem os quadros feitos por Meirelles igualmente aparecem os quadros feitos pelo italiano. Porém, o diretor não menciona nada a respeito dos acordos comerciais estabelecidos entre a instituição militar e qualquer um dos dois artistas.

Nossa hipótese de que o(s) contrato(s) de compra, e/ou outro(s) indício(s), que apontem para a aquisição das obras de Eduardo De Martino pela Marinha brasileira, não existam também é fortalecida pelo relatório ministerial escrito por João Mauricio Wanderley. Nesse documento de 1869, podemos perceber uma preocupação acerca da necessidade de aumentar a verba orçamentária, de reduzir as despesas e de otimizar os recursos, quando o ministro afirma que

É na fiscalização, no zelo e na economia que depararemos com recursos preciosos, para aplicar mais produtivamente aos fins propostos. Fiscalização nos contratos, nos recebimentos e na arrecadação; zelo na conservação;

economia na distribuição; taes são os meios á empregar para obter uma grande reducção na despesa (WANDERLEY, 1869, p. 35) [grifos nossos].

Afora os referidos apontamentos do ministro, este relatório também menciona algumas medidas institucionais que visavam aprimorar os gastos da Força Armada, como o Decreto nº 4364, de 15 de maio de 1869, que deliberou sobre a reorganização da Intendência da Marinha. De acordo com este decreto, a Intendência seria responsável pela arrecadação, classificação, distribuição e fiscalização do material adquirido; pela escrituração da receita e despesa e pelas requisições e diligências necessárias para tais arrecadações. Portanto, caberia a ela uma possível encomenda de quadros a Eduardo De Martino, como coube a ela a compra das obras de Victor Meirelles no ano anterior.

Para que a transição e adaptação ao novo regulamento, proposto pelo Decreto nº 4364, de 15 de maio de 1869, pudessem ser efetivadas, o ministro teve de tomar algumas medidas provisórias. Entre elas destacamos a reunião do novo conselho de compras duas vezes ao mês para fazer as aquisições do material requisitado. Porém, a despeito de seus esforços "(...), desapareceu a despesa que se fazia com o conselho de compras, com cuja supressão se calculara na reforma" (WANDERLEY, 1869, p. 36). Além da perda de parte da documentação, também podemos perceber uma assimetria no modo de realizar as compras por meio da seguinte afirmação

Sem me prender á um systema, tenho empregado e experimentado, conforme a ocasião, aquelles que me parecem mais proficuos; e assim, ora appellei para a concurrencia, ora para as compras por meio da delegacia do Tesouro em Londres, ora por meio de encomenda á negociantes de credito desta praça (WANDERLEY, 1869, p. 36).

As dificuldades com a transição organizacional da Intendência da Marinha brasileira e as assimetrias na maneira da instituição

realizar suas compras, apontadas no relatório ministerial de 1869, corroboram com duas das hipóteses levantadas por este trabalho. Nesse sentido, temos a possibilidade do(s) contrato(s) e/ou outro(s) indício(s) de encomenda das obras de Eduardo De Martino ter(m) desaparecido junto com a despesa que se fazia com o conselho de compras. Mas também não podemos deixar de considerar a probabilidade de que esse(s) e/ou outro(s) indício(s) ainda não tenha(m) sido encontrado(s). Pois parte das repartições não estava completamente adaptada ao novo sistema; e, segundo o próprio ministro, as compras foram feitas conforme julgado mais profícuo.

Nossa terceira hipótese sobre a aquisição dos quadros de Eduardo De Martino pela Marinha brasileira é que a instituição não os tenha obtido por meio de um contrato. Ou seja, também podemos suspeitar que diferentemente das pinturas de Victor Meirelles, cuja compra se deu por meio de um acordo de prestação de serviços previamente estabelecido com o artista, as obras de Eduardo De Martino tenham sido compradas depois de estarem prontas. Já que, além de expô-las na Academia Imperial de Belas Artes,

ele também realizou algumas mostras e leitões, cujo objetivo era a comercialização dos quadros, como pode ser observado na charge (Figura 1) publicada no periódico *Semana Ilustrada*, de novembro de 1873.

Sondar se as pinturas de Eduardo De Martino foram encomendadas ou se foram compradas depois de sua execução nos leva a fazer alguns apontamentos sobre o (des) equilíbrio de forças entre o indivíduo que produz e aquele que compra a arte. Nesse sentido, podemos afirmar que as obras de Victor Meirelles e Eduardo De Martino podem ser entendidas, respectivamente, pelo que Norbert Elias (1995) denomina arte de artesão, “produção artística encomendada por patronos específicos, normalmente pessoas de um nível social superior”, e arte de artista, “produção dirigida ao mercado anônimo, a um público, no geral, de nível igual ao do artista” (ELIAS, 1995, p. 45-46). Para evitar qualquer interpretação inexata a respeito dessas denominações, cabe

Mostrar que o que normalmente é chamado de “história” da arte não é uma mera sequen-



Figura 1 – Autor desconhecido, próximo leilão e exposição de pintura, 30 de novembro de 1873. Fonte: *Semana Ilustrada*, Edição 00677 – 30 de novembro de 1873.

cia caleidoscópica de mudanças, uma sucessão não estruturada de estilos, ou mesmo uma acumulação fortuita de “grandes homens”, mas uma sequência definida e ordenada, um processo estruturado que vai numa certa direção e está intimamente ligado ao processo social geral, não significa insinuar uma valoração heterogênea oculta. Não significa sugerir que a arte dos artistas “livres”, dirigida a um mercado de consumidores anônimos, seja pior do que a dos artesãos produzida para patronos. Do ponto de vista de nossos sentimentos presentes, a mudança na posição do artista que aqui discutimos pode muito bem ter sido, para as pessoas envolvidas, uma mudança “para melhor”. Mas isso não quer dizer que o mesmo se desse com suas obras. À medida que vai mudando a relação entre os que produzem arte e os que precisam dela e a compram, muda a estrutura da arte não o seu valor (ELIAS, 1995, p. 46).

Após essa breve recensão, destacamos outros dois momentos destinados à venda dos quadros de Eduardo De Martino, além do leilão referido leilão de 1873, nos quais a Marinha brasileira pode ter adquirido alguma(s) da(s) peça(s) que integraram sua coleção até 1932. Um desses momentos é observado na mostra que o artista realizou, decorrente de sua “breve retirada para a Europa”, no Arsenal da Marinha da Corte em 1875. A visita do Imperador Dom Pedro II e a saudosa nota de despedida que foi mandada publicar a pedido dos admiradores do artista indicam uma repercussão positiva da exposição. Porém pouco tempo depois de seu encerramento, o periódico *O Globo* informou no “registro oficial” que

Eduardo De Martino – previne as pessoas que lhe compraram quadros que hajam de os mandar buscar até o dia 27 do corrente, ao seu gabinete no Arsenal de Marinha, do contrario os vendera em leilão pelo mais que oferecerem (MARTINO, 1875, p. 3).

Após a advertência, o artista realizou o prometido leilão, possivelmente para saldar as obras restantes e minimizar prejuízos, como foi observado em anúncio cujo recorte foi destacado na Figura 2. Inicialmente, as obras foram postas à venda no dia 22 de março “por especial permissão de S. Ex. o Senhor Ministro da Marinha no atelier do célebre pintor, no Arsenal da Marinha da Corte”. Dois dias depois da viagem de Eduardo De Martino e de sua esposa para a Inglaterra, as pinturas foram removidas do local para serem comercializadas no Club das Regatas, conforme nos indica o anúncio destacado na Figura 3.



Figura 2 – sem autor, recorte de jornal, 21 de março de 1875.

Fonte: *O Globo* Edição 00079 – 21 de março de 1875.

Esses eventos promovidos e autorizados pelo artista consentem ser entendidos como momentos nos quais a Marinha brasileira pode ter comprado algum(s) do(s) quadro(s) e/ou tê-lo(s) contraído devido a uma possível doação em agradecimento ao espaço cedido ou em decorrência do excedente das vendas.



Figura 3 – sem autor, recorte de jornal, 1º de abril de 1875.

Fonte: *O Globo* Edição 00088 – 1º de abril de 1875.

Destarte, ao considerar que as imagens funcionam em espaços sociais articulados e que o pesquisador deve “levar em conta as funções culturais, litúrgicas e políticas das imagens, e mais geralmente ainda os contextos sociais e ideológicos de sua produção e de sua recepção” (SCHMITT, 2007, p. 53), a exposição e o leilão realizados no Arsenal de Marinha da Corte adquirem importância para além da possibilidade de aquisição dos quadros. Nesse sentido, os eventos também são relevantes por serem momentos onde há uma ligação entre a exibição das obras e a Marinha brasileira. Pois, mesmo que esses eventos tenham sido feitos com o intuito de Eduardo De Martino vender seus quadros antes da mudança para a Inglaterra, eles foram realizados em um espaço pertencente à Força Naval. O que também denota um apoio da instituição militar à sua realização, pois sem o consentimento do ministro da Marinha eles não teriam acontecido.

Apesar de não obtermos respostas precisas sobre a maneira como a Marinha brasileira adquiriu os quadros de Eduardo De Martino, suas presenças no Museu Naval entre 1890 e 1932 comprovam a apropriação dessas pinturas pela instituição militar e indicam uma possibilidade de criação de significados em torno delas. Pois “a imagem não é a expressão de um significado (...), como se lhe fosse anterior e pudesse existir independente dessa expressão. Pelo contrário, é a imagem que lhe faz ser como percebemos, conferindo-lhe sua estrutura, sua forma e sua eficácia social” (SCHMITT, 2007, p. 43).

Mesmo sem a intenção de investigar o domínio imaterial das imagens produzidas por Eduardo De Martino; e independente dos significados que seus quadros tenham adquirido para a Marinha brasileira sua exposição no Museu Naval é importante por comprovar a ligação entre eles e força armada. Essa ligação ganha maior relevância quando entendemos este museu, assim como as pinturas, como um lugar de memória da instituição, ou seja

(...) antes de tudo, restos. A forma extrema onde subsiste uma consciência comemorativa numa história que a chama, porque ela a ignora. É a desritualização de nosso mundo faz aparecer a noção. O que secreta, veste, estabelece, constrói, decreta, mantém pelo artifício e pela vontade uma coletividade fundamental envolvida em sua transformação e sua renovação. Valorizando, por natureza, mais o novo do que o antigo, mais o jovem do que o velho, mais o futuro do que o passado. Museus, arquivos, cemitérios e coleções, festas, aniversários, tratados, processos verbais, monumentos, santuários, associações, são os marcos testemunhas de uma outra era, das ilusões de eternidade. Daí o aspecto nostálgico desses empreendimentos de piedade, patéticos e glaciais. São os rituais de uma sociedade sem ritual; sacralizações passageiras numa sociedade que dessacraliza; fidelidades particulares de uma sociedade

que aplaina os particularismos, diferenciações efetivas numa sociedade que nivela por princípio; sinais de reconhecimento e de pertencimento de grupo numa sociedade que só tende a reconhecer indivíduos iguais e idênticos (NORA, 1993, p.13).

Ao compreender o Museu Naval e os quadros produzidos por Eduardo De Martino segundo a definição de lugares de memória proposta por Pierre Nora (2003), devemos

levar em consideração que consagrar lugares à memória provém da tentativa de evitar que ela seja transportada pela história. Nessa tentativa, o conjunto de pinturas que esteve no Museu Naval passa a adquirir o caráter de documento no sentido de suporte de informação, ou seja, ele adquire um caráter didático proveniente de uma vontade de articulação entre o passado e o presente para fomentar continuidades, que carecem de maior análise, no âmbito da Marinha brasileira (CHAGAS, 2009).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BURKE, Peter. *Testemunha Ocular*. São Paulo: Edusc, 2004.

CHAGAS, Mario. Memória política e política de memória. In: *Memória e Patrimônio: ensaios contemporâneos*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2009, p. 136-171.

DIAS, Arthur. *Nossa Marinha: notas sobre o renascimento da Marinha de Guerra do Brasil no quadriênio de 1906 a 1910*. Rio de Janeiro: Liga Marítima Brasileira, 1910.

ELIAS, Norbert. *Mozart: sociologia de um gênio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1995.

FREIRE, Laudelino. *Um século de pintura Apontamentos Para a História da Pintura no Brasil 1816-1916*. Rio de Janeiro: Typ. Rohe, 1916.

GOMES, Patrícia Miquilini. A Coleção Eduardo De Martino no Museu Naval do Rio de Janeiro. Dissertação de mestrado apresentada ao Departamento Pós-graduação em Museologia e Patrimônio. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2018.

KERN, Maria Lúcia. Imagem, memória e tempo: o conhecimento em movimento. In: Flores, M.B.; PETERLE, P (Org.). *História e Arte: herança, memória e patrimônio*. São Paulo: Rafael Copetti, 2014, p. 111-129.

NORA, Pierre. "Entre Memória e História: a problemática dos lugares", In: *Projeto História*. São Paulo: Puc, n. 10, pp. 07-28, dezembro de 1993.

PEREIRA, Walter Luiz. E fez-se a Memória Naval: a Coleção Edoardo de Martino no Museu Histórico Nacional. In: *Anais do Museu Histórico Nacional*, 1999. Rio de Janeiro/RJ. Anais do Museu Histórico Nacional, v. XXXI, 1999.

_____. *Óleo sobre tela, olhos para a História*. 1. ed. Rio de Janeiro: 7 Letras/ FAPERJ, v. 01. 180p. 2013.

PINTO, Júlio e MIGNOLO, Walter. A modernidade é de fato universal? Reemergência, desocidentalização e opção decolonial. *Civitas, Revista de Ciências Sociais*, v. 15, n. 3, p. 382-402, 2015. Disponível em: <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/civitas/article/view/20580>. Acesso 15 abril 2016.

PUGLIA, Luigina de Vito. *Eduardo De Martino. da ufficiale di marina a pittore di corte*. Mon-ghidoro: Com-fine edizioni, 2012.

ROMANO, Roberto Vittorio. *Eduardo De Martino*. Roma: Ufficio Storico della Marina Militares, 1994.

RUGGIERO, Antonio de. Os italianos nos contextos urbanos do Rio Grande do Sul: perspectivas de pesquisa. In: VENDRAME, Máira Ines; KASBURG, Alexandre; WEBER, Beatriz; FARINATTI, Luis augusto (Orgs.). *Micro-história, trajetórias e imigração*. São Leopoldo. Oikos: 2015, p. 162-181.

SCHMITT, Jean-Claude. *O corpo das imagens: ensaios sobre a cultura visual na Idade Média*. São Paulo: Edusc. 2007.

SILVA, Luiz Carlos da. *Representações em tempos de guerra: Marinha, Civilização e o quadro Combate Naval do Riachuelo de Victor Meirelles (1868-1972)*. Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná, 2009.

TIKAMI, Barbara. Homem ao mar: Edoardo de Martino e o oceano de ideias do século XIX. In: *Navigator*, V.14 - N. 27, 2018, p. 121 -130.

TORAL, André Amaral de. *Imagens em Desordem: a Iconografia da Guerra do Paraguai*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

WEIMER, Rodrigo de Azevedo. *A gente de Felisberta*. Consciência histórica, história e memória de uma família negra no litoral rio-grandense no pós-emancipação (c. 1847-tempo presente), 2013, v.1. Tese de doutorado em história apresentada ao programa de pós-graduação em História da Universidade Federal Fluminense, 2013.



O Príncipe D. Pedro e Jorge de Avilez a bordo da Fragata *União*, de Oscar Pereira da Silva: a Independência em tons belicosos*¹

Prince D. Pedro and Jorge de Avilez on board the Fragata *União*, by Oscar Pereira da Silva: the Independence in belone tones

Carlos Lima Junior

Doutorando em Estética e História da Arte pelo MAC USP. Bolsista Fapesp. Coautor, ao lado de Lília Moritz Schwarcz e Lúcia Klück Stumpf, do livro A Batalha do Avaí – a beleza da barbárie: a Guerra do Paraguai pintada por Pedro Américo (Sextante, 2013).

RESUMO

Este artigo visa a elucidar as intenções que presidiram a produção da pintura *O Príncipe D. Pedro e Jorge de Avilez a bordo da Fragata União*, de Oscar Pereira da Silva, destinado ao Museu Paulista, que estava em processo de remodelação para as festas centenárias da Independência em 1922. Atenta-se para as fontes visuais e textuais que nortearam a composição, sua afinidade ao programa decorativo empreendido por Afonso d'Escagnolle Taunay – encomendante do quadro e diretor do Museu na época. Busca-se, inclusive, demonstrar os empréstimos, as adaptações, as soluções e escolhas de modelos visuais que nortearam Pereira da Silva no momento de dar visualidade, “materialidade” a tal cena histórica retratada pelos seus pincéis, supervisionados pelo comitente Afonso Taunay.

PALAVRAS-CHAVE: Pintura de História; Fragata *União*; Oscar Pereira da Silva; Afonso d'Escagnolle Taunay; Museu Paulista

ABSTRACT

This article aims to discuss the intentions that presided over the production of the painting *Prince D. Pedro and Jorge de Avilez on board the Fragata União*, by Oscar Pereira da Silva and destined for the Paulista Museum that was in the process of remodeling for the centenary celebrations of the Independence in 1922. It's seeks to attentive to the visual and textual sources that guided the composition, its affinity with the decorative program undertaken by Afonso d'Escagnolle Taunay – commissioner of the painting and director of the Museum at the time. It also seeks to demonstrate the loans, adaptations, solutions and choices of visual models that guided Pereira da Silva at the moment of giving visuality, “materiality” to such a historical scene portrayed by his brushes, supervised by the commander Afonso Taunay.

KEYWORDS: Historical Painting; Fragata *União*; Oscar Pereira da Silva. Afonso d'Escagnolle Taunay; Paulista Museum

* Artigo recebido em 01 de maio de 2019 e aprovado para publicação em 21 de maio de 2019.

AS NARRATIVAS VISUAIS ANTERIORES AO “GRITO”

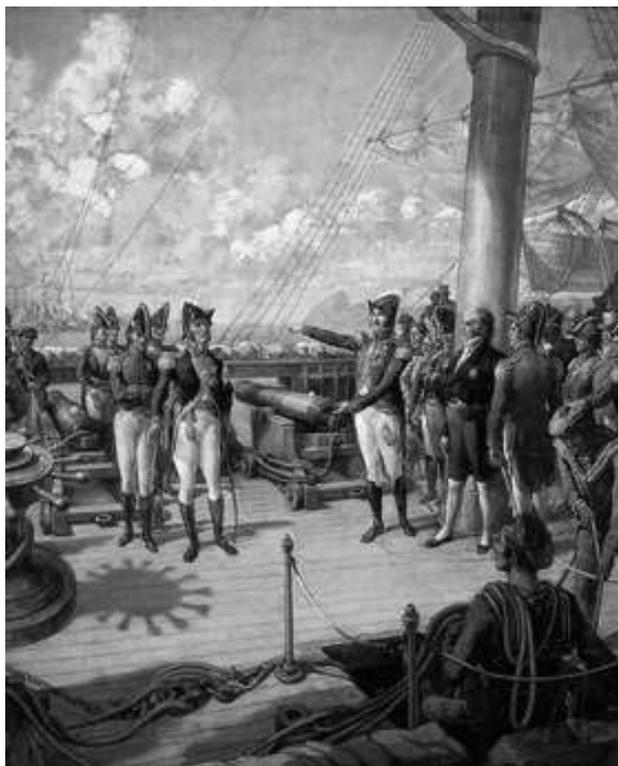
Com a reformulação da decoração interna do Museu Paulista, na década de 1920, visando às celebrações do Centenário da Independência, a serem realizadas em setembro de 1922, uma série de pinturas e esculturas foi encomendada pelo diretor da instituição Afonso d'Escragnoille Taunay (1876-1958) a diversos artistas, sejam eles residentes em São Paulo, no Rio de Janeiro ou mesmo estrangeiros, sobretudo de origem italiana, para apresentar vultos e episódios do passado brasileiro, e paulista em particular (BREFE, 2005). Dentre as muitas obras confiadas por Taunay a Oscar Pereira da Silva (1865-1939), pintor fluminense atuante em São Paulo desde o seu regresso de Paris em 1895 (TARASANTCHI, 2006), estava a tela *O Príncipe D. Pedro e Jorge de Avilez a bordo da Fragata União* [imagem 1].

Tal pintura, entregue pelo artista poucas semanas antes do Museu reabrir as suas portas, em setembro de 1922, complementava a decoração do Salão de Honra, já que depositada ao lado de “Sessão das Cortes de Lisboa”, igualmente produzida por Pereira da Silva, e que enfatizava a presença dos paulistas na suposta luta pela não “recolonização” do Brasil nos idos de 1822. E estava, por sua vez, situada diante o monumental quadro de Pedro Américo, *Independência ou Morte!*”, que rememorava a Proclamação da Independência, ocorrida às margens do Riacho do Ipiranga, local onde fora erigido o Palácio Monumento na década de 1880, e que passou a abrigar o Museu Paulista, a partir de 1895, e cuja peça central do acervo, era o próprio quadro de Américo, datado de 1888.

O andar superior do Museu Paulista constitui o ponto culminante de uma narrativa edificante sobre a pungência paulista. Finaliza o “caminho, demarcado por ‘etapas’, supostamente percorridas pela história de São Paulo e do Brasil”, que se iniciava no Saguão de entrada, na ‘fase colonial’, e encontra seu desfecho na emergência da ‘nação’ (OLIVEIRA, 1999, p. 8). É ainda neste ponto

da decoração, empreendida por Taunay, que se encontra, como demonstrou Ulpiano Meneses, a “reencenação figurada de um gesto gerador de nacionalidade e que, pela evocação, permite a celebração, com seus efeitos pedagógicos” (MENESES, 1992, p. 29).

O próprio projeto arquitetônico de Tommaso Gaudenzio Bezzi previa para o Salão de Honra, como para as demais dependências do edifício, vazios emoldurados que foram aproveitados por Taunay para alocar as pinturas quando da implementação da decoração interna, a partir de 1920². E coube, mais uma vez, aos artistas a incumbência de dar “materialidade” aos fatos que se desejava narrar. Pereira da Silva recebe, assim, a encomenda de duas pinturas históricas: *O Príncipe D. Pedro e Jorge de Avilez a bordo da Fragata União – 8 de fevereiro de 1822* [imagem 1] e *Sessão das Cortes de Lisboa – 9 de maio de 1822* [imagem 2], destinadas, justamente, a serem dispostas diante da tela *Independência ou Morte!*, de Pedro Américo, peça central do acervo, e que por lá figurava desde a abertura do Museu, em 1895 [imagem 4].



[imagem 1] Oscar Pereira da Silva. *O Príncipe D. Pedro e Jorge de Avilez a bordo da Fragata União*. 1922. Óleo sobre tela. 310 x 250. Museu Paulista da USP.



[imagem 2] Oscar Pereira da Silva. *Sessão das Cortes de Lisboa*. 1922. Óleo sobre tela. 310 x 250. Museu Paulista da USP.



[imagem 3] As duas pinturas de Oscar Pereira da Silva alocadas diante de *Independência ou Morte!*, de Pedro Américo. Destaque para as "serpes", símbolo da Casa de Bragança, presentes nas duas molduras, além do P.I – Pedro I.

As pinturas de Pereira da Silva apresentavam, dentro do enredo proposto, dois episódios que procederam o 7 de setembro de 1822, efeméride interpretada diretamente pela pintura de Américo. A decoração foi ainda complementada pelos retratos de *Maria Quitéria de Jesus e Imperatriz Leopoldina e seus filhos*, datados de 1920 e 1921, de autoria do pintor italiano Domenico Failutti (SIMINONI & LIMA JÚNIOR, 2018). As demais obras alocadas acima da tela de Pedro Américo também foram feitas por Pereira da Silva, são retratos³ de *D. Pedro I, José Bonifácio de Andrada e Silva, Padre Diogo Feijó e Gonçalves Ledo*⁴.

Outras pinturas também já foram dispostas neste espaço do edifício, possivelmente anos antes da realização das obras entregues em 1922. No "Inventário da Secção de História de 1925", elaborado por Afonso Taunay, consta que os retratos de *José Bonifácio de Andrada e Silva e D. Pedro I*, realizados por Benedito Calixto e entregues pelo pintor ao Museu em 1902⁵ foram "transferidos do Salão de Honra" para figurarem na "Sala A-10 de Cartographia Antiga, Retratos e Documentos". Do mesmo modo, os retratos de *Antônio Feijó*, de autoria anônima, e de *D. Pedro II*, "velho, fardado de almirante", do pintor Mallio, presentes, respectivamente,

na "Sala A-16 Mobiliário do Regente Feijó, Arte Religiosa Antiga" e na "Sala A-14 Mobiliário Antigos, Retratos Antigos", também estavam expostos anteriormente no Salão de Honra⁶.

Os dois quadros históricos confeccionados por Pereira da Silva, diferentemente daqueles realizadas para a Sala B-12 da "Antiga Iconografia Paulista", não constituem ampliações de gravuras ou desenhos cuja autoria devia a outros artistas como Florence, Debret ou



[imagem 4] Salão de Honra (Salão Nobre) do Museu Paulista da USP. As telas de Oscar Pereira da Silva se encontram ao lado esquerdo da fotografia. Foto: José Rosael

Kidder (LIMA & CARVALHO, 1993; LIMA JÚNIOR, 2015b; LIMA JÚNIOR, 2018). Muito pelo contrário. A composição das presentes telas para o Salão de Honra envolveu todo um exercício compositivo, em que Taunay e Pereira da Silva tiveram que acomodar e ajustar uma série de elementos iconográficos angariados, os quais permitiam “reconstituir” as cenas com “probidade”, segundo os ditames da “ciência do belo”. Naquele momento, já nas primeiras décadas do século XX, esse caso aponta aquilo que Ana Paula Simioni (2013) descreve como um *revival* tardio da pintura de história no Brasil.

Como bem observou Ulpiano Meneses (1992), no Salão de Honra, “a arquitetura e a pintura se integram”⁷. Os quadros foram pensados para um lugar específico, destinados a produzir “um espaço qualificado”, em que a supremacia “cabia ao pictórico”, dentro daquele conjunto visual. As telas remetiam ao passado, mas com questões impostas pelo momento em que foram produzidas, e por sua vez, ao próprio futuro, na medida em que visavam às próximas gerações. Não se tratava de pinturas “efêmeras”, que logo depois seriam deslocadas quando se finalizasse as celebrações do Centenário em 1922; sua lógica de produção era, justamente, a permanência naquele espaço para os quais foram pensadas, e que integravam,

dentro do Salão, uma narrativa linear, evolutiva, que desembocaria no 7 de setembro de 1822, apresentada ali pela tela de Pedro Américo que se impunha pelas significativas dimensões⁸.

Aos moldes de outros museus históricos, sobretudo os franceses, Taunay fará largamente uso das imagens, com fins político-didáticos, visando, assim, legitimar o discurso que se pretendia com aquela exposição dentro do Museu. Cecília Helena de Salles Oliveira aproxima, por exemplo, a ini-

ciativa de Taunay, no Museu Paulista, com o *Musée Carnavalet*, – o museu da cidade de Paris –, criado em 1866, relação possível esta documentada, inclusive, em carta de Lídia Souza Queirós ao Diretor, em que afirma: “[...] O Primo foi bem inspirado e louvo a sua ideia de fazer a semelhança do Museu Carnavalet a exposição de documentos da história da Independência e o Museu do Ypiranga está talhado para isso [...]” (OLIVEIRA, 1999, pp. 83-85). Como afirma Cecília Helena, os retratos arredondados, amplamente utilizados no *Musée Carnavalet*, podem ter servido de inspiração a Taunay, quando ocupou os “óculos” – aqueles vazios circulares, dentro do Salão de Honra, previstos por Bezzi quando da construção do Palácio-Monumento –, com os retratos dos *Vultos da Independência*⁹.

Recorrer a modelos decorativos europeus que pudessem ser utilizados para solucionar determinada demanda pode ser exemplificado na carta remetida por Taunay a Arnolpho de Azevedo, Presidente da Câmara dos Deputados, quando consultado sobre o programa iconográfico a ser realizado no Palácio Tiradentes, que estava em construção, no Rio de Janeiro. Além de sugerir os temas da história do Brasil que preencheriam os espaços do edifício, ainda recomendou

É verdade que o edifício da Câmara deve ter uma decoração que lembre mais a história política do país do que qualquer outra, muito embora daí não se infira que as demais modalidades da história nacional sejam preteridas. Lembrou-me de haver visto no salão magestoso das sessões da Câmara dos Deputados da República Helvética no seu magnífico palácio federal de Berna, uma enorme tela ocupando a parede por trás da mesa da assembleia, pintura essa que representa uma paisagem característica dos Alpes, no centro da Suíça com a sua geleira e seus lagos. Se bem me lembro mesmo, creio que se trata do Lago dos Quatro Cantões¹⁰.

Cláudia Valladão de Mattos (2003) e Ana Cláudia Fonseca Brefe (2005, p. 235) já assinalaram a importância da Galerie Historique de Versailles como um ciclo decorativo, a partir de imagens, que pudesse aliar a estética a fins pedagógicos. Para Laurent-Pierre, Jussieu, quem pensou o projeto do Musée Historique, ainda em 1816, a fidelidade histórica era uma condição indispensável para que um quadro de história fosse de serventia a informar¹¹; entendia que era menos a estilização ou a idealização heroica, presente naqueles quadros produzidos durante a época napoleônica, que deveria provocar a mensagem ali inscrita – era preciso que as obras falassem ao espírito, mas também, ao coração.

Taunay foi, como podemos demonstrar, atento à fidelidade histórica das telas do Museu, mas não deixava de lado aquilo que Thomas Gaehtgens chamou de “idealização heroica”. Tanto para a composição dos bandeirantes – desejo expresso nas próprias cartas enviadas aos artistas¹² – como no salão de honra, o que se aspirava era uma composição correta quanto aos dados históricos, mas igualmente, uma “atitude heroica” aos episódios pintados.

A historiadora francesa Chantal Georgel (2005, p. 79) argumenta que a convicção que a arte pode fazer reviver os eventos históricos estava na base do projeto da Galeria

Histórica. Assim, a imagem, como um suporte pedagógico eficaz, adotado no Museu Histórico de Versailles, poderia não apenas ensinar, mas também tinha o suposto poder de “reviver”, “ressuscitar o passado” (GEORGEL, 2005, p. 120). Tais preceitos encontram paralelo com as intenções de Taunay com as pinturas confeccionadas para o Museu, que poderiam apresentar aos olhos do espectador, o passado redivivo no presente.

No documento enviado à Secretaria do Interior, no qual continha “um projecto de alargamento do Museu, attendendo-se às próximas comemorações centenárias”, Taunay esboçaria sua ideia para as dependências do edifício, para o Salão de Honra, ele dizia que:

Por sobre o bellissimo quadro de Pedro Americo, ha cinco medalhões deixados pelo architecto para a collocação dos retratos dos grandes vultos da Independência. Para elles proponho: Pedro I, Jose Bonifacio, Feijó, Ledo (symbolizando a acção da imprensa, em que incomparavel foi seu papel) e José Clemente Pereira, leader do *fico*. Em frente ao quadro de Pedro Américo ha espaço para quatro paineis. Acho que estes paineis devem ser occupados por composições historicas relativas ás acções de guerra para a conquista da Independência, os episodios tão patrioticos decorridos, sobretudo, na Bahia, na lucta com Madeira, a capitulação de Avilez no Rio de Janeiro, enfim scennas, a meu ver indispensaveis para que os menos sabedores da historia patria fiquem sabendo tendo conhecimento de que a nossa libertação não se fez por meio de conchavos e foi adquirida graças a effusão de sangue brasileiro (TAUNAY, 1920, p. 488).

A escolha por “scennas bellicas”, pensadas para o Salão de Honra, em 1919, parece remeter, novamente, ao exemplo francês, da Galeria de Batalhas, construída no Palácio de Versalhes, durante o reinado de Louis-Philippe, e aberta ao público em 1838. O monarca, cercado de profissionais com

o fim de colocar o seu projeto em prática, entre eles, Nepveu, o arquiteto, possibilitou reestruturar a asa sul do palácio, e alocar as 33 pinturas de batalhas (de Tolbiac, do tempo dos gauleses à Wagram, embate do período napoleônico, contra os alemães) que, de acordo com Thomas Gaehtgens (2017, p. 115), "*illustrent des batailles ou des événements qui on immédiatement précède ou souvi des hostilités*". Nesses 33 quadros, o rei, a nobreza, a igreja, mas também a burguesia e o povo, bem como os generais, não são "diferenciados"; pois todos aqueles que se colocaram a serviço da pátria tinham o seu lugar assegurado no "tempo da glória" (GAEHTGENS, 2017, pp. 251-252). A Galeria buscava, assim, criar uma origem comum a todos os franceses (CHAUDONNERET, 1999, p. 193).

As propostas de Taunay, em 1919, parecem ir de encontro com os objetivos da Galeria de Batalha, na medida em que apresentava, a partir dessas "scenas belicas", os brasileiros na luta a favor da nação e de sua liberdade. As propostas pensadas para aquele espaço, como para os demais do Museu, podem ser acompanhadas nas diversas consultas feitas pelo Diretor a pessoas de sua rede de sociabilidade, durante o ano de 1919. Escrevendo a Basílio de Magalhães, ele nomearia os episódios a serem retratados dentro do Salão de Honra:

Lembrei-me dos seguintes: a) combate de Pirajá¹³; b) o episódio do assassinato da abadessa da Lapa (pela soldadesca de Madeira?)¹⁴; c) a retirada de Jorge de Avilez com sua tropa; d) os cachoeiranos atacando a [espaço em branco] portuguesa¹⁵.

Apesar do interesse do diretor em conseguir maiores informações sobre a luta que se travou na Bahia, em 1823, contra as tropas portuguesas chefiadas pelo General Luis Ignácio Madeira de Mello, chegando, inclusive, para isso, a escrever para Teodoro Sampaio¹⁶, em 15 de setembro de 1919, apenas uma, das quatro "scenas belicas" aventadas, saiu do papel, e foi, de fato, passada para a tela: *A retirada de Jorge de Avilez com sua tropa*, realizada por Pereira da Sil-

va. Não se sabe ao certo o motivo que levou Taunay a desistir dos outros episódios, preferindo aqueles que enfatizavam os "grandes vultos", em detrimento da participação do "povo" na luta pela Independência, como as ideias de 1919 possibilitariam.

É verdade que a Guerra de Independência na Bahia não deixou de ser lembrada, mas a partir do retrato de *Maria Quitéria de Jesus*, realizado a partir daquele presente no livro da inglesa Mary Graham, em que a "Heróina da Independência", vestida com seus trajes militares, com destaque para a saia que foi adicionada ao uniforme; mas ainda assim, ela não está em ação, junto dos demais combatentes (SIMIONI & LIMA JÚNIOR, 2018). As outras "scenas belicas" deram lugar ao retrato da Imperatriz Leopoldina cercada de suas filhas, com o futuro D. Pedro II ao colo¹⁷, e por fim, o momento da deputação brasileira nas Cortes de Lisboa, em maio de 1822, na qual Antonio Carlos de Andrade é o grande destaque.

Neste sentido, o conjunto figurativo, apresentado em 1922, difere daquele esboçado em 1919, em que "as lutas, por vezes sangrentas, marcariam a recuperação da Independência como conquista, cuja gênese deveria ser buscada em vários movimentos de resistência ao domínio português no período colonial" (OLIVEIRA, 1999, p. 89). Preservou-se ali, com as duas pinturas de Pereira da Silva, o esforço de se evidenciar a "colônia em luta contra a metrópole", seja pela expulsão das tropas portuguesas, seja pelos embates travados entre "brasileiros" e "portugueses" contra a "recolonização" do Brasil – uma suposta consciência nacional que naquele momento é difícil de se atribuir¹⁸.

O modo que Pereira da Silva conquistou a encomenda desses dois "quadros históricos", caso ele próprio tenha se oferecido para fazê-los, como os retratos da sanca, ou se – confiado pelo próprio diretor – não ficou registrado na documentação preservada no Museu, ainda que os bastidores, no tocante às buscas por materiais que pudessem conferir veracidade às cenas retratadas – uma preocupação constante na confecção das pinturas do Museu – são passíveis de serem acompanhados, e permitem, assim, elucidar os percursos de elaboração de cada pin-

tura, dispostas lado a lado dentro do Salão de Honra, como elucidar as suas inserções no programa decorativo como um todo.

“SE NÃO PARTIREM LOGO, FAÇO-LHES FOGO, E O PRIMEIRO TIRO QUEM O DISPARA SOU EU!”: SOBRE UM ENFRENTAMENTO EMINENTE DENTRO DA FRAGATA UNIÃO.

No quadro, o braço direito estendido do Príncipe D. Pedro a apontar para as outras embarcações posicionadas ao longe, e o esquerdo sob a base do canhão, são os dois gestos que sintetizam o episódio histórico que a pintura de Pereira da Silva narra: a expulsão das tropas portuguesas, do Rio de Janeiro, em 8 de fevereiro de 1822. Seu braço está na mesma posição horizontal do canhão, cuja mão direita, toca a base do armamento mirado para fora da embarcação, que, caso disparasse, dado a sua mira, atingiria os navios dispostos no alto-mar.

O jovem príncipe, acompanhado por diversas figuras, entre civis e oficiais, está trajado com a casaca azul, traz ao peito as condecorações nobiliárquicas, uma fita vermelha à cintura, a espada embainhada, e botas pretas de cano alto aos pés. No lado oposto, está Jorge de Avilez, o general português que o desafiou, junto de sua tropa, sinalizada na pintura pelos poucos oficiais dispostos em fila – um tanto desarmônica – próxima de outro canhão. Um deles, logo atrás do General, traz os braços cruzados e a cabeça rebaixada, parece recolhido diante da ação que se desenrola; Avilez, com os movimentos contidos, apenas com o braço esquerdo direito levemente despregado do corpo, olha para o príncipe, que lhe dá as ordens. A cena narrada se passa dentro de uma embarcação, a Fragata *União*, expressa no próprio título gravado na moldura do quadro. Os elementos náuticos, cuidadosamente inseridos na composição, como o leme, as cordas ao alto, assim como aquelas com os pesados ganchos nas pontas, dispostas ao chão criado por tábuas paralelas, e o grande mastro que se impõe (situado próximo do bote pendurado) ajudam a “recriar” a fragata onde ocorreu a “conhecida scena” (TAUNAY, 1937, p. 64).

A atenção do espectador é conduzida para a cena central pelo marinheiro situado à base da composição, vestido com seu uniforme azul, que carrega as grossas cordas no ombro esquerdo, e ascende ao convés pela abertura do chão da fragata. Este ainda tem por companhia outro marujo, absorto em seu trabalho, de costas, e com uma pequena parte do rosto desvelado. Esse marinheiro dirige a atenção para Avilez, forçando, igualmente, quem observa a tela, a lançar seus olhos para o general. O outro oficial, retratado de costas, próximo ao mastro, reforça essa dinâmica de condução do olhar: ele se dirige totalmente para a figura de D. Pedro, atitude acompanhada pelos demais, que observam atentamente o desentendimento entre o príncipe e o general português. A expulsão das tropas ocorre sob o céu tomado de bolsões de nuvens brancas, com o Pão de Açúcar especificando a paisagem do Rio de Janeiro, tendo a Baía de Guanabara ao fundo. O quadro, de colorido acentuado, remete ao momento do dia que aconteceu o episódio histórico, a manhã do dia 8 de fevereiro.

A respeito do quadro, Taunay explicaria no seu Relatório à Secretaria do Interior, de 1922, não somente a cena retratada pelo artista, como nomeou alguns dos personagens ali inseridos:

[tratava-se da] conhecida scena da fragata *União*: a 8 de fevereiro de 1822. Recebe o Príncipe D. Pedro a bordo Jorge de Avilez e seu estado-maior e intima ao General portuguez que siga immediatamente para a Europa com toda a tropa lusitana. Apontando para um canhão brada-lhe: **Se não partirem logo, faço-lhes fogo, e o primeiro tiro quem o dispara sou eu!** (grifos meus)

Nesta tela, vêm-se numerosos retratos. Ao príncipe cercam **José Bonifácio**, os **marechaes Curado** e **Oliveira Alvares**, ministro da guerra, os futuros marqueses de Queluz e da Praia Grande, o almirante **De Lamare**, diversos generaes conhecidos de terra e mar da época (RELATÓRIO, 1921, p. 733 – grifos meus).

O tema da pintura, como não poderia deixar de ser, estabelece correlações com os debates historiográficos, citado nas principais obras, escritas ainda durante o Império. Francisco Adolpho de Varnhagen (1916), Francisco Manuel Pereira da Silva (1864-1868) e Alexandre José de Melo Moraes (1982), para citar alguns dos exemplos, incluíram o episódio da “capitulação de Avilez” na agenda dos “fatos”, dentro da linha evolutiva que desembocaria na Independência. A contenda entre Jorge Avilez e o príncipe regente, à qual a pintura remete, iniciou-se em janeiro de 1822, com a decisão de D. Pedro de permanecer no Brasil, contrariando as decisões das Cortes de Lisboa, desejosas de seu retorno. O conhecido “Dia do Fico”, 9 de janeiro de 1822, liga-se, portanto, diretamente aos desentendimentos do dia 8 de fevereiro. Se o desejo das Cortes era o do retorno do príncipe à Lisboa, com o objetivo de complementação de sua formação visando um rei constitucional, a preferência de D. Pedro em ficar atemorizou o lado português, o que desencadeou uma série de conturbações na cidade do Rio de Janeiro, entre elas, o pedido de demissão do General Jorge Avilez do posto do comando maior das tropas portuguesas, como uma oposição declarada à decisão do príncipe de permanecer no Brasil¹⁹.

O episódio culminou na concentração de tropas aquarteladas no Campo de Santana, em situação de um eminente confronto em que estiveram, em cada lado do *front*, as tropas portuguesas da Divisão Auxiliadora de um lado e, do outro, as milícias e tropas brasileiras do Rio de Janeiro, Regimentos de Henriques e Pardos, além de uma população civil que incluía gente da elite, assim como negros, mulatos ou, como resumiu Mello Moraes, “em sem-número de cidadãos de todas as classes, cada qual armado como pôde, entrando neste número muitos eclesiásticos e até frades” (SOUZA, 1999, p. 138). De acordo com Iara Lis, em contraponto a esta violência, D. Pedro com sua presença e apoiados pelas tropas, nas milícias e na população civil brasileiras, conseguiu a saída da Divisão Auxiliadora para a Praia Grande (atual Niterói) até a sua partida em definitivo para Portugal, quando se deu a

sua expulsão pelo príncipe em 8 de fevereiro; episódio este, justamente, apresentado em tela por Oscar.

Entre as conferências realizadas dentro do IHGB, quando das Comemorações do Centenário da Independência, em 1922, relativas aos “factos mais importantes que succederam de perto á emancipação política de nossa amada pátria”, uma delas era dedicada a “notificação do Príncipe D. Pedro ao General Jorge de Avilez Juzarte de Sousa Tavares” (GUIMARÃES, 1922). O autor, General Dr. José Maria Moreira Guimarães, sócio efetivo do Instituto, carregava nas tintas, retomando muitos dos historiadores do século XIX que versaram sobre o assunto²⁰ com a intenção de inserir o episódio histórico no “índice [...] [de] acontecimentos notáveis” (GUIMARÃES, 1922, p. 105) que se atrelavam a setembro de 1822. Em tom bastante nacionalista, buscando identificar uma suposta luta da “colônia contra a metrópole”, Guimarães lançava a Avilez, o “extranjero audacioso”, a culpa pela ameaça à ordem pública (GUIMARÃES, 1922, p. 114), para qual a resposta dada foi a reunião de pessoas de todas as classes no Campo de Santana, demonstrando, assim, a “anciedade secular [do Brasil] de seu imenso amor à liberdade” (GUIMARÃES, 1922, p. 115). O autor ponderava que a luta que ali poderia se desenrolar não era entre Brasil e Portugal, “mas contra as Cortes portuguesas” e seu suposto desejo de “recolonização”.

O Dia do “Fico”, 9 de janeiro, quando da escolha da permanência do príncipe, e todos os eventos que dali se desenrolaram, entre eles as agitações das tropas fidelíssimas a Avilez, apenas seriam consumados, na visão de Guimarães, em 9 de fevereiro, quando da expulsão dessas mesmas tropas – “lidima expressão da ordem em uma sociedade agitada pelas suas aspirações e também pelas mesmas necessidades do século, ordem que é força confessa-lo sinceramente, esteve entre a anarchia e a retrogradação” (GUIMARÃES, 1922, p. 125).

Podemos relacionar essa escolha de se retratar a atitude de D. Pedro diante das tropas portuguesas em pintura para o Museu, com aquilo que a historiadora Iara Lis identificou, em seu estudo, como se as dispari-

dades entre Brasil e Portugal residissem na *persona* de D. Pedro; discurso este reiterado na historiografia oficial do século XIX, na qual a figura do príncipe é associada àquela que “promove a mudança na direção do bem público e sabe fundar atos e acontecimentos capitais para implementar a mudança em consonância com a aspiração social” (SOUZA, 1999, p. 133).

O episódio da expulsão das tropas portuguesas chefiadas por Jorge Avilez que aparece de maneira reiterada na historiografia, e que fora, igualmente, lembrado por Taunay com a encomenda da pintura dedicada ao tema, parece remeter ao registro feito pelo próprio D. Pedro, em carta endereçada a seu pai, o Rei D. João VI, a respeito da conduta do General Avilez e seus comandantes em fevereiro de 1822:

Cartas do Principe Real
Nº 1
Rio 1812, 1822

Meu Pay e Meu Senhor. – Cansado de aturar dezaforos á Divisão Auxiliadora, e falta de palavras, assim como a de no dia 5 deste me prometerem ficarem embarcados **no dia 8; fui no dia nove abordo da União**, e mandei um Official dizer da minha parte á Divisão que eu determinava que o dia 10 ao romper do Sol ella começaria a embarcar, e que assim o não fazendo eu lhe não dava quartel, e os reputava inimigos; **a resposta foi virem todos os Commandantes a bordo representar inconvenientes, e representarem com bastante Soberba; respondi-lhe que já Ordenei, e se não executarem amanhã, começo-lhe a fazer fogo**, elles partirão, e com effeito fazendo nelles maior effeito o medo, que ahonra que elles disem ter, começarão a embarcar no dia que lhe determinei, e hontem ás 3 ½ da tarde já estavam abordo dos Navios, mansos como uns Cordeiros, e Ordenei que no dia 15 ou 15 sahisse fora acompanhados das duas Corvetas Liberal, e Maria da Gloria, que os hão-de acompanhar sómente athé ao Cabo de S. Agostinho, ou pouco

mais adiante. Deos guarde a preciosa vida, e Saude de V. Magestade como todos os portuguezes ohão mister, e igualmente – Este subdito fiel, e filho obedientissimo que lhe Beija a Sua Real Mão – Pedro (CARTAS, 1822 – Grifos meus).

Curiosamente, Taunay prefere à expulsão das tropas portuguesas pelo príncipe dentro da fragata do que retratar o eminente confronto que poderia acontecer no Campo de Santana em que um “sem-numero de cidadãos de todas as classes” se reuniram pela “causa do Brasil”. Podemos desconfiar, se esta não foi a primeira ideia do diretor, tendo em vista “as scenas bellicas” que constam no seu Plano de 1919, em que aparece, de modo muito vago, a ideia de se retratar a “capitulação de Avilez”.

A tela de Oscar Pereira da Silva, entregue em 1922, concentra-se na atitude do príncipe, cercado do alto oficialato, e de seu primeiro-ministro, José Bonifácio de Andrada e Silva; o “povo” é excluído do evento, talvez apenas representados pelos marinheiros, que realizam as tarefas, pouco concentrados no evento. A escolha de Taunay resultou em celebrar a atitude “heroica” de D. Pedro, à sua escolha pela “causa do Brasil”, revestindo o episódio com roupagens grandiloquentes - uma cena que permitiria remeter, dentro do enredo evolutivo proposto para o Salão de Honra, à imagem do Príncipe D. Pedro, montado a cavalo, bradando “Independência ou Morte!”, na tela de Pedro Américo situada à frente.

Possivelmente, Taunay apoiou-se nas obras historiográficas, que chegaram a reproduzir trechos da carta de Pedro ao pai, já que elementos desta são reiterados: o nome do navio, *União*, está registrado no próprio título da tela, gravado na legenda feita em madeira, disposta abaixo do quadro que acusa, igualmente, a data do ocorrido: o de 8 de fevereiro de 1822. A frase de ordem “e se não executarem amanhã, começo-lhe a fazer fogo”, proferida pelo Príncipe – sobre a qual gira a ação central da tela de Pereira da Silva – aparece citada no pequeno excerto, escrito por Taunay a respeito da pintura, no seu Relatório de 1922, citada anteriormente, ainda que com alguns floreios.

Se comparada a carta redigida pelo príncipe ao rei, e o relato do diretor Taunay, observa-se que na primeira o príncipe vai a bordo em 9 de fevereiro, ainda que a promessa de embarque das tropas tenha sido mesmo realizada no dia anterior; já no escrito de Taunay, a data que aparece é 8 de fevereiro. Se os debates historiográficos nortearam a escolha do tema a ser retratado para "recriá-lo" em tela, Taunay, por sua vez, recorreu a fontes variadas com o intuito de informar-se melhor sobre os detalhes que pudessem informar a Pereira da Silva, o artista confiado para a realização da pintura.

O primeiro registro localizado sobre a produção do quadro está na carta trocada entre o artista e o diretor, datada de inícios de 1920. Apesar do tom de despedida, já que Pereira da Silva, dentro de poucos dias, embarcaria para a Europa, a missiva era finalizada com o pedido de informações que pudessem orientar a produção de tal tela que, naquele momento, estava nas etapas iniciais, ainda no *croquis*:

São Paulo, 4 de janeiro de 1920
Ex^{mo} Snr Dr. Affonso Taunay D'
Escragnolle
Saudações
[...] Rogo o especial oubzequio se fosse possível me enviasse pelo corrêo os costumes de vestimentas sobre à época de 1820 dos oficiais e marinheiros, para que pudesse corrigir o croquis referentes a Pedro 1^o sendo apenas isto, um trabalho de minha propriedade.
Seu amigo,
Oscar P. da Silva²¹

Conforme a carta, o artista esperava as recomendações do diretor antes de prosseguir com seus pincéis. A preocupação com os dados históricos era partilhada por ambos. Se o primeiro buscava se informar, ficava a cargo do segundo, a responsabilidade de corrigir os detalhes da composição conforme o material de época, pesquisado pelo próprio Taunay. No pequeno trecho, transparece não apenas as etapas de preparação de um quadro histórico - os vários estudos antes de passá-la para o ponto maior - como a preocupação, novamente, com os elemen-

tos relativos à documentação, que atestasse a verossimilhança daquilo que seria retratado. Mas a resposta do diretor ao artista, entretanto, levaria um tempo para chegar.

Atento aos detalhes da composição e das dúvidas do pintor, Taunay recorreu a Henrique Boiteux²², almirante da Marinha do Brasil, residente no Rio de Janeiro, certamente com o objetivo de sanar algumas das dúvidas a respeito dos elementos a serem incluídos nessa pintura, ocorrida dentro de uma fragata. Com a carta do almirante em mãos, Taunay seria informado não apenas sobre os personagens que ali estiveram junto ao futuro primeiro imperador do Brasil, mas também sobre as vestimentas, o nome da nau que abrigou o episódio; dados que possivelmente foram remetidos pelo diretor a Oscar quando da produção do quadro.

Rio de Janeiro, 4 de setembro de 1920

Presadíssimo Dr. A. de Taunay
De posse de sua estimada carta ultima venho com a presteza possível ver cumprimento ao pedido nella feito.

Nos dous numeros da *Revista da Liga Maritima* que envio, encontrará o illustre patricio, o typo do navio desejado; era a *União*, que depois da independência chamou-se *Ypyranga* (que coincidencial!), sob o commando do então chefe de Divisão Rodrigo de Lamare (pag 18 do 1^o vol. *Nossos almirantes*: retrato pag 248 do 2 vol appenso), o navio onde se deu o facto citado. Compareceram (?) Luis da Cunha Moreira, Visconde de Cabo Frio, pag 155, 1^o vol: Diogo Jorge de Brito, pag 78 2^o vol; Francisco Bilbiano (?) de Castro, pag 200, 2^o vol; Joaquim Inacio Maria, pag 130 3^o vol; João Baptista Lourenço e Silva, pag 53, 3^o vol. *Nossos almirantes* e outros.

Quanto aos uniformes então usados, prevaleciam os da Marinha portugueza, pois a mudança (pequenas alterações, deu-se em 27 de abril de 1823). Em vez de calças justas, usavam os portuguezes de calções e sapatos baixos como os fidalgos. Farda (aliás) casaca azul.

Infelizmente na Biblioteca da Marinha e no Archivo da mesma

não encontrei senão o modelo que junto envio.

Talvez no Arquivo Nacional ou na Biblioteca Publica se possa encontrar algo de mais preciso.

[...]

Felicito pela ideia de mandar pintar o quadro de que me falla: é episódio saliente de nossa história que ficaremos a dever a seu patriotismo.

[...]

Sempre ao suprir, aqui fica quem, apreciando o seu labor paciente e continuo.

[...]

Henrique Boiteux²³

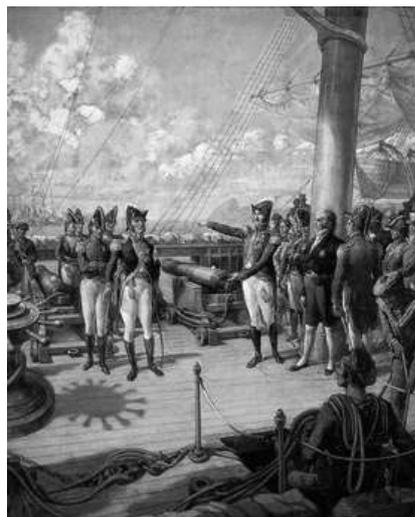
O modelo do navio encontra-se, como afirmou Boiteux, estampado no número indicado da *Revista da Liga Marítima*, que ilustra o artigo “Os feitos da nossa Marinha de Guerra” [imagem 5]. Pereira da Silva retrata o interior da fragata e não o seu lado exterior, como permite visualizar a estampa enviada por Boiteux.



[imagem 5] “Os feitos da nossa Marinha de Guerra”. In: (LIGA MARÍTIMA, Jun. 1907). Biblioteca da Marinha do Brasil, Rio de Janeiro. Foto Carlos Lima Junior.

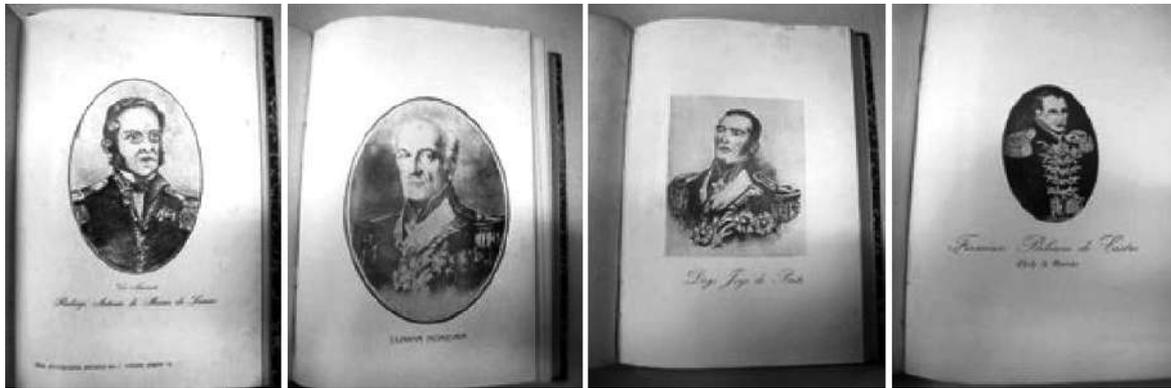
Para apresentar o interior da Fragata *União*, Oscar Pereira da Silva pode ter se inspirado em uma ilustração assinada por Roque Gameiro, cujo conteúdo retoma a passagem de “D. Miguel na presença de seu pae a bordo da *Windsor Castle*” [imagem 6], incluída no mesmo livro citado por Tauxay na carta a Fiúza Guimarães de 1925²⁴. A presença do bote ao fundo, em suspense, pendurado por dois acessórios, encontra alguma ressonância naquele localizado ao

fundo da tela de Oscar, do qual se vê apenas a metade. Além do chão, formado por um tablado disposto em paralelo, com as sombras das figuras espalhadas, como as cordas que se estendem ao alto, e os panos brancos torcidos dispostos na beira da embarcação, são outros pontos de contato entre as embarcações dos dois artistas. Além destes, a insinuação de um mastro no canto extremo direito da ilustração de Gameiro, um pouco reclinado para a direita, estabelece algum diálogo com aquele de tamanho superior, de posição análoga, que se impõe na tela do pintor brasileiro.



[imagem 6] GAMEIRO, Alfredo Roque. D. Miguel na presença de seu pae a bordo da *Windsor Castle* In: (CHAGAS, 1900, p. 225), ilustração nº 29, vol. VIII. Foto: Carlos Lima Junior.

[imagem 1] Oscar Pereira da Silva. O Príncipe D. Pedro e Jorge de Avilez a bordo da Fragata *União*. 1922. 330 x 277 m. Óleo sobre tela. Museu Paulista da Universidade de São Paulo.



[imagem 7] Rodrigo de Lamare (BOITEUX, 1917, p. 248).

[imagem 8] Luís da Cunha Moreira (BOITEUX, 1915, p. 155).

[imagem 9] Diogo Jorge de Brito (BOITEUX, 1917, p. 78).

[imagem 10] Francisco Bibiano de Castro (BOITEUX, 1917, p. 200).

O livro de autoria de Boiteux (1915; 1917; 1920; 1921), *Os Nossos Almirantes*, mencionado na carta acima, ainda preservado na Biblioteca do Museu Paulista, dedicado “ao ilustrado patricio e amigo Dr. Affonso de Taunay como carinhosa lembrança”, orientou na confecção dos retratos [imagens 7; 8; 9; 10] dos almirantes que estiveram com o príncipe naquele episódio.

O agradecimento de Taunay a Boiteux seria remetido em questão de dias:

Museu Paulista
Directoria
São Paulo, 8 de setembro de
1920

Illustre amigo e Snr. Almirante
Com muito prazer li a sua bondosa carta como sempre cheia de maior erudição e traduzindo enorme serviçalismo. Muito muito obrigado pelas informações tão completas que me dá acerca dos pormenores pedidos para a confecção do nosso quadro. Registrei-as cuidadosamente [...]

Reiterando-lhe os meus agradecimentos assigno-me mt^o aff^o am^o e conterraneo adm^{dor} 25.

Quando se compara o conteúdo da missiva redigida pelo almirante, datada de 4 de setembro, e o resultado final entregue por Pereira da Silva, alguns elementos da primeira aparecem de maneira reiterada na composição. O nome da fragata está expresso no título da pintura, dado fornecido

pelo almirante; a cor azul está igualmente nos casacos dos portugueses, ainda que as calças destes foram “ajustadas”, na contra-mão do que salientava Boiteux, que afirmou serem elas “largas”; e, por fim, estão todos calçando botas, ao invés dos “sapatos baixos”, conforme ainda lembrou o almirante.

O Príncipe D. Pedro e Jorge Avilez a bordo da Fragata União parece ter sido elaborado dentro de um grande espaço de tempo por Oscar. O silêncio contido nas cartas a respeito de sua elaboração no correr do ano de 1920 e 1921, é rompido com outra missiva de Boiteux, que ainda respondia ao diretor, a poucos meses das celebrações em 1922, sobre os personagens a serem incluídos na composição.

Rio, 15 de abril de 1922

Prezadíssimo Am^o Dr. Affonso
Taunay

Meus cordiaes cumprimentos,
Procurando satisfazer seu pedido constante o seu cartao postal sobre o Conde de Louzel, não consegui até agora o retrato. Penso que deveria estar com D. Pedro I naquela ocasião, do mesmo modo Cabo Frio, Lamare, Diogo de Brito, [ilegível] Pedro da Cunha, Pedro de Carvalho, [ilegível] Pereira, illustres e [ilegível] official, fieis ao Brasil, de quem infelizmente não possuo o retrato.

Fazendo votos para que o quadro consubstancie plenamente a sua ideia, apresento meus conhecimentos.

H. B [Henrique Boiteux]²⁶

Oscar, certamente, acomoda na composição elementos idealizados, com aqueles mais próximos da “verossimilhança”, com o objetivo de atender às intenções do Diretor. Taunay, por sua vez, recorre a informantes que poderão sanar as dúvidas, ainda que na tela as “distorções” sejam feitas por uma “verdade maior”. É possível de se observar a presença de José Bonifácio, próximo do mastro, vestido de preto, o que vai na contramão das afirmações de Oliveira Lima, que afirmou:

Este [José Bonifácio] estava ausente no episódio do Fico e na transferência da Divisão Auxiliadora, nem sequer espiritualmente se achava presente como no Ipiranga, quando a natural impetuosidade do príncipe concordou num repente feliz com a decisão suprema e necessária que fora demorada e avisadamente preparada (LIMA, 1997, p. 217).

A inserção da figura de José Bonifácio na cena possibilitava enfatizar mais uma vez a importância dos Andradas no processo da Independência. Isso porque seu irmão Antônio Carlos seria a figura de destaque na tela disposta ao lado, a qual retrata o episódio dos embates tensos nas Cortes portuguesas. A aparição de Bonifácio, dentro do Salão, ocorre ainda no retrato alocado ao alto, próximo de D. Pedro, centralizado²⁷. Assim, do *hall* de entrada ao Salão de Honra, o que se pôs em evidência foi a atuação dos paulistas ao longo da história do País. Dentro dessa chave interpretativa, se nos tempos da colônia os bandeirantes desbravaram os sertões e foram os responsáveis pela expansão e povoamento do território, no processo de Independência novamente os “bravos paulistas” teriam papel decisivo, pois seriam aqueles que, diante dos deputados portugueses, lutaram pela não “recolonização” do Brasil. Dentro daquele panteão apresentado (parcialmente completo) em 1922, a Independência teria, portanto, São Paulo como cenário, e os paulistas como protagonistas, imortalizados nas pinturas que celebrariam seus atos tidos por heroicos na conquista pela separação de Portugal.

Meses antes da entrega da tela, o diretor recorria, mais uma vez, a outras pessoas de seu círculo, para angariar os elementos corretos para a pintura. A carta enviada pelo artista Wash Rodrigues, possivelmente, estava relacionada à produção desse quadro:

7. 3. 1922

Sr. Taunay

Os cadernos com os uniformes do Exército so posso emprestar-lhe d'aqui ha quinze dias pois estou escrevendo o texto para o Ministério da Guerra e é-me impossivel ceder-lhe agora.

[...]

Wash Rodrigues²⁸

O objetivo do diretor, expresso em seu Relatório destinado ao Secretário do Interior referente ao ano de 1920, era o de “preencher estes claros como já tive a honra de submeter a apreciação de V. Excia.” (*Revista do Museu Paulista*, 1922, p. 1305); Taunay, se referia aqui, sobre os dois espaços vagos “em face ao quadro de Pedro Américo e destinados a quadros históricos” (*Revista do Museu Paulista*, 1926, p. 735). Se o desejo era o de vê-los prontos ainda em 1921, o depósito no lugar destinado, no entanto, tardaria a ser feito. *Sessão das Cortes e O Príncipe D. Pedro e Jorge de Avilez a bordo da Fragata União* foram alocados somente uma semana antes da reabertura do Museu, a poucos dias das celebrações do Centenário da Independência, comemorado em 7 de setembro de 1922:

Exmo Snr. Dr. Alarico Silveira

D. D. Secretario do Interior

22. 08. 1922

Havendo o Prof. Oscar Pereira da Silva terminado e já entreguedos grandes quadros a oleo que contractou a executar para o Museu Paulista, venho pedir a V. Ex. que se digne mandar providenciar para a disposição deste pintor no Thesouro do Estado seja posta a quantia de 4:000\$000 (quatro contos de reis) pagamento por saldo e por conta da verba aberta a esta Directoria sob o titulo “Commemoração do Centenario”

A V. Ex. tenho a honra de apresentar a expressão de minha alta consideração.

Director, em Comissão, do Museu²⁹

Oscar Pereira da Silva parece solucionar o tema central de sua encomenda – a expulsão das tropas portuguesas por D. Pedro –, posicionando a mão do Príncipe sob a base do canhão, como já observado, mas também retomando o gestual do braço esquerdo estendido [imagem 11], como que a apontar firmemente para um ponto distante no horizonte. Esse gesto era recorrente nas pinturas de batalhas francesas do século XIX, que sugere um pedido de ordem de comando, transplantado para a atitude análoga do Príncipe, conferindo-lhe altivez.



[imagem 11] Príncipe D. Pedro com o gesto do braço em riste. Detalhe – Oscar Pereira da Silva

O braço, estendido em riste, aparece nas imagens de Napoleão Bonaparte, seja naquelas em que o general está inserido em meio aos combates, montado a cavalo, ou mesmo, quando estava apartado da peleja, como no caso de *Le general Bonaparte et son chef d'état major le general Berthier à la bataille de Marengo 14 juin 1800*, elaborado pelos pincéis de Joseph Boze, Robert Lefèvre e Carl Vernet. Em outras “cenas bélicas”, podemos encontrar o mesmo recurso para

sinalizar um pedido de ordem, como na tela *Le Siège de Yorktown*, de Auguste Couder, pertencente à Galeria de Batalhas, do Palácio de Versailles.



[imagem 12] Oscar Pereira da Silva. *Cena de Batalha no Sul do Brasil*. s.d. 56 x 74 cm. Coleção particular.

O mesmo gesto aparece ainda em outra tela do próprio Pereira da Silva, *Cena de Batalha no Sul do Brasil* [imagem 12]. O oficial, disposto ao centro da composição, vestido de uniforme azul, aponta com a espada em punho para o local onde se desenrola um possível confronto, com os vários canhões dispostos ao longe. Tal atitude parece incitar o avanço daqueles outros que chegam, localizados no canto esquerdo do quadro³⁰.

Na tela de Pereira da Silva para o Salão de Honra, o príncipe aparece fardado, com a espada embainhada, e o par de botas de cano alto aos pés, seguindo, assim, a convenção estabelecida, desde inícios do século XIX, nas pinturas realizadas por Jean-Baptiste Debret e Henrique José da Silva, e que podemos observar, igualmente, na tela de Pedro Américo, feita muitas décadas depois. Elaine Dias, ao analisar a concepção do *Retrato de D. João VI* e do *Retrato de D. Pedro* [imagem 13], produzidos por Debret, e identificar as divergências entres eles, por exemplo, ressaltou que a presença das botas no retrato de D. Pedro, produzido pelo artista francês, remetia ao militarismo, em que a fonte iconográfica mais direta era a imagem do próprio Napoleão em suas campanhas ainda como General Bonaparte,



[imagem 13] Jean-Baptiste Debret. *Coroação de D. Pedro I*. Gravura In: (DIAS, 2006, p. 254).

pintado também por Debret, em diversas ocasiões antes da migração para o Brasil. A iconografia dos grandes líderes latino-americano do mesmo período, que igualmente a Bonaparte eram militares, como Simon Bolívar, poderiam ter servido de modelo a Debret quando pensou na imagem do jovem Imperador que se desejava construir, muito distante daquela de seu pai D. João VI, ligada ao Antigo Regime (DIAS, 2006).

Fardado, de botas e com a espada embainhada, em consonância ainda com a figuração de D. Pedro na tela *Independência ou Morte!*, de Pedro Américo, Pereira da Silva difere daquela do primeiro imperador do Brasil, realizada sob encomenda pela diretoria do Museu Paulista ao pintor Benedito Calixto



[imagem 14] Benedito Calixto, *Retrato de Pedro I*, 1902, Óleo sobre tela. 140 x 100 cm, Museu Paulista.

[imagem 14], em 1902, cuja efígie fora tirada de uma pequena obra de Simplício de Sá³¹. No retrato de Calixto, D. Pedro está vestido à paisana, portando ao peito apenas uma distinção nobiliárquica, posicionado diante de uma varanda de balaústres, tendo ao fundo a paisagem da cidade de São Paulo.

Pereira da Silva parece desejoso de revestir a figura do então príncipe regente, naquele episódio da expulsão das tropas portuguesas, da imagem de um “príncipe militar”, que se não fosse as diversas condecorações que o ligam a Casa de Bragança, se confundiria com os demais oficiais que o cercam. Na tela de Pereira da Silva, a atitude do futuro primeiro imperador parece enfatizar a sua adesão ao Brasil, e por sua vez, a sua suposta posição contrária a Portugal, reforçada pela presença da figura de Avilez e de suas tropas, fiéis às Cortes de Lisboa, desejosas da “recolonização do Brasil” – tema este retratado, igualmente, por Pereira da Silva e disposto entre os quadros do Salão de Honra.

Se Taunay informava (e supervisionava) com os dados históricos aquilo que deveria ser narrado em tintas, é Pereira da Silva, por sua vez, que sintetiza plasticamente o evento a ser pintado ensejando visualidade ao evento que o diretor desejava retratar. É na mobilização de seu repertório visual, próprio de seu *metier* de artista, que gestualidades, posições de corpos, movimentos dos membros, tomados de empréstimo de outras obras, são (re)significadas para a “(re)construção” das cenas do passado. Portanto, aquilo que o artista entrega como resultado final é o somatório de uma negociação intensa, marcado por um lado pela presença do comitente, atento à verossimilhança do que se é narrado, à harmonia da apresentação ao seu programa iconográfico, mas, por outro, às mediações proporcionadas pelo próprio artista, que para a elaboração do *constructo* visual deve à tradição da história da arte, em que obras do passado e do presente eram acionadas para solucionar as demandas que impunham aquelas encomendas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Às margens do Ipiranga: 1890-1990. (Catálogo de exposição). São Paulo: Museu Paulista da USP, 1990.

ALVES, Caleb Faria. *Benedito Calixto e a construção do imaginário republicano*. São Paulo: Educ, 2003.

ARAUJO, Karina Maria Anhezini. Museu Paulista e as trocas intelectuais na escrita da história de Afonso Taunay. *Anais do Museu Paulista*, São Paulo, v. 10, n. 1, p. 37-60, 2003.

_____. *Um metódico a brasileira: a história da historiografia de Afonso Taunay (1911-1939)*. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

_____. A construção de Afonso Taunay como historiador e objeto de estudo. In: OLIVEIRA, Cecília Helena de Salles (Coord.). *O Museu Paulista e a gestão de Afonso Taunay: escrita da história e historiografia, séculos XIX e XX*. São Paulo: Museu Paulista da USP, 2017.

BOITEUX, Henrique. *Os Nossos Almirantes* pelo Contra-Almirante Henrique Boiteux. Imprensa Naval: Rio de Janeiro. 4 Vols. (Vol I publicado em 1915; Vol. II publicado em 1917, Vol. III publicado em 1920 e o Vol. 4 publicado em 1921.)

BREFE, Ana Claudia Fonseca. *O Museu Paulista: Afonso de Taunay e a memória nacional*. São Paulo: Editora da Unesp; Museu Paulista, 2005.

BRUSON, Jean-Marie; CHADYCH, Danielle; FORRAY-CARLIER, Anne; LERI, Jean Marc & MEUNIER, Florian. *Musée Carnavalet: history of Paris*. (English Edition). Paris: Roger-villet. 2007.

CHASTEL, Andre. *Le geste dans l'Art*. Paris: Editions Liana Levi, 2001.

CHAUDONNERET, Marie-Claude. *L'État & les Artistes: de la restauration à la monarchie de Juillet. 1815 - 1833*. Paris: Flammarion, 1999.

CHRISTO, Maraliz de Castro Vieira. Bandeirantes ao chão. *Revista de Estudos Históricos, Arte e História*. Rio de Janeiro: CPDOC/ FGV, n. 30, 2002a.

_____. Bandeirantes na contramão da história: um estudo iconográfico. *Projeto História*. São Paulo, v. 24, p. 307-335, 2002b.

_____. *Pintura, história e heróis no século XIX: Pedro Américo e Tiradentes Esquartejado*. Tese (Doutorado em História da Arte). Campinas: IFCH: Unicamp, 2005a.

_____. Introdução. In: Dossiê Pintura de História. *Anais do Museu Histórico Nacional*, v. 39, 2007.

COLI, Jorge. Introdução à pintura de História In: CHRISTO, Maraliz de Castro Vieira.(org.). Dossiê Pintura de História. *Anais do Museu Histórico Nacional*. Vol 39, 2007.

DIAS, Elaine. *A representação da realeza no Brasil: uma análise dos retratos de D. João VI e D. Pedro I*, de Jean-Baptiste Debret. *Anais do Museu Paulista*. Junho, Vol. 14, nº 1, 2006.

_____. Os retratos de D. Pedro II no acervo do Museu Paulista. In: *XXXII Anais do Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte (CBHA)*. Outubro de 2012.

DIAS, Maria Odila Leite da Silva. *A interiorização da metrópole e outros estudos*. (1972). São Paulo: Alameda, 2005.

DOLCI, Mariana de Carvalho. *Personagem imortal: a construção da memória de Tiradentes no Museu Paulista e no Museu da Inconfidência*. Dissertação (Mestrado em História Social). PUC-SP, 2014.

GAEHTGENS, Thomas W. *Versailles: de la résidence royale au musée historique. Le galerie des batailles dans le musée historique de Louis-Philippe*. Paris: Albin Michel.

GEORGEL, Chantal. L'histoire au musée. In: AMALVI, Christian (org.). *Les lieux de l'histoire*. Paris: Armand Colin, 2005.

GUIMARÃES, José Maria Moreira. Terceira sessão especial, em 9 de fevereiro de 1922, comemorativa do centenario da notificação do Príncipe D. Pedro ao General Jorge de Avilez Juzarte de Souza Tavares (9 de fevereiro de 1822) – Prelecção do General Dr. José Maria Moreira Guimarães, socio effectivo do Instituto. In: *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*. O Anno da Independência. Tomo Especial. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1922.

IHERING, Hermann von. Relatório apresentado ao Digno Secretário do Interior Dr. Cesario Motta Junior pelo Director do Museu Dr. H. Von Ihering. 20 de dezembro de 1894.

LÉPINAY, François Macé de. *Peintures et sculptures du Panthéon*. Paris: Éditions du Patrimoine, 1997.

LIMA, Solange Ferraz de; CARVALHO, Vania Solange de. São Paulo Antigo, uma encomenda da modernidade: as fotografias de Militão nas pinturas do Museu Paulista. *Anais do Museu Paulista*, São Paulo, n. 1, p. 147-178, 1993.

LIMA JUNIOR, Carlos. Apressados pincéis: uma das primeiras pinturas a retratar a República ficou desconhecida por mais de um século, e tem agora seu paradeiro desvendado. *Revista de História da Biblioteca Nacional*, Rio de Janeiro, ano 10, n. 112, p. 60-65. jan. 2015a.

_____. *Um artista às margens do Ipiranga: Oscar Pereira da Silva, o Museu Paulista e a reelaboração do passado nacional*. 2015. 251 f. Mestrado (Dissertação em Culturas e Identidades Brasileiras) – Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015b.

_____. Salão de Honra do Museu Paulista: projetos e narrativas. In: PICCOLI, Valeria; PITTA, Fernanda. *Coleções em diálogo: Museu Paulista e Pinacoteca do Estado*. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2016.

_____. LIMA JUNIOR, Carlos. Da pena ao pincel: o passado paulista (re)criado nas encomendas de Afonso Taunay a Oscar Pereira da Silva. *Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material*. N. 26, e. 34. 2018.

_____. Morto pelo desejo de Liberdade: a imagem de Tiradentes reabilitada em tempos de República. In: ALVEAL, Carmen Margarida Oliveira et al. (Orgs.). *Anais do VII Encontro Internacional de História Colonial*. Mossoró. RN: EDUERN, 2018. p. 1221-1233.

LYRA, Maria de Lourdes Viana. *A Utopia do Poderoso Império - Portugal e Brasil: bastidores da política. 1798 - 1822*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1994.

MARINS, Paulo Cesar Garcez. Nas matas com pose de reis: a representação de bandeirantes e a tradição da retratística monárquica europeia. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros da USP*, São Paulo, n. 14, p. 77-104, 2007.

_____. O museu da paz: sobre a pintura histórica no Museu Paulista durante a gestão Taunay. In: OLIVEIRA, Cecília Helena de Salles (Coord.). *O Museu Paulista e a gestão de Afonso Taunay: escrita da história e historiografia, séculos XIX e XX*. São Paulo: Museu Paulista da USP, 2017.

MATTOS, Claudia Valladão de. Da palavra à imagem: sobre o programa decorativo de Affonso Taunay para o Museu Paulista. *Anais do Museu Paulista*, São Paulo, v. 6, n. 7, p. 123-145, 2003.

MENESES, Ulpiano Beserra Toledo de. O Salão Nobre do Museu Paulista e o teatro da história. In: *Como estudar um museu histórico?* São Paulo: Museu Paulista da USP, 1992.

_____. Do teatro da memória ao laboratório da História: a exposição museológica e o conhecimento histórico. *Anais do Museu Paulista*, São Paulo, v. 2, p. 9-42, jan./dez. 1994.

MONTEIRO, Michelli Cristine Scapol. *Fundação de São Paulo, de Oscar Pereira da Silva: trajetórias de uma imagem urbana*. 2012. 175 f. Dissertação (Mestrado em História e Fundamentos da Arquitetura) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, 2012.

_____. *São Paulo na disputa pelo passado: o Monumento à Independência*, de Ettore Ximenes. Tese Doutorado (Fundamentos da Arte e da Arquitetura). FAU USP, 2018.

MORAES, Fábio Rodrigo de. Uma coleção de história em um museu de ciências naturais: o Museu Paulista de Hermann von Ihering. *Anais do Museu Paulista*, São Paulo, v. 16, n. 1, p. 203-233, 2008.

MIYOSHI, Alexander Gaiotto. Os primórdios de uma galeria de arte em São Paulo: relações entre o Museu Paulista e a Pinacoteca do Estado no início do século XX. In: MALTA, Marize et al. *Novas perspectivas para o estudo da arte no Brasil de entresséculos (XIX/XX)*. Rio de Janeiro: EBA-UFRJ, 2012.

NASCIMENTO, Ana Paula. *Um artista “travestido” de historiador: as relações entre José Wasth Rodrigues e Affonso de E. Taunay nas obras para o eixo monumental do Museu Paulista*. São Paulo: Museu Paulista da USP, 2017. (Relatório de pesquisa).

NEVES, Lucia Bastos. *Corcundas, constitucionais e pés de chumbo: a cultura política da Independência, 1820 - 1822*. Tese (Doutorado em História). FFLCH - USP, 1999.

NERY, Pedro. *Arte, pátria e civilização: a formação dos acervos artísticos do Museu Paulista e da Pinacoteca do Estado de São Paulo (1893-1912)*. 2015. 192 f. Dissertação (Mestrado em Museologia) – Museu de Arqueologia e Etnologia, Universidade de São Paulo, 2015.

MORAES, Alexandre José de Melo. *História do Brasil-Reino e do Brasil-Império*. (1871-1873). 2ª Edição. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1982, 2 t.

OLIVEIRA, Cecilia Helena de Salles. *A Astúcia liberal – relações de mercado e projetos políticos no Rio de Janeiro*. Tese (Doutorado em História). FFLCH - USP, 1987.

_____. O espetáculo do Ipiranga: reflexões preliminares sobre o imaginário da Independência. *Anais do Museu Paulista*. v. 3, 1995.

_____. O Museu Paulista e o imaginário da Independência. In: OLIVEIRA, Cecília Helena de Salles. (Org.). *Museu Paulista: novas leituras*. São Paulo: Museu Paulista da USP/ Imprensa Oficial, 1999.

_____. & MATTOS, Claudia Valladão de. *O Brado do Ipiranga*. São Paulo: Edusp, 1999.

_____. *“O espetáculo do Ypiranga”*: mediações entre história e memória. Tese (Livre-Docência). Museu Paulista da USP, 1999.

_____. O Museu Paulista e o imaginário da Independência. In: OLIVEIRA, Cecília Helena de Salles. (Org.). *Museu Paulista: novas leituras*. São Paulo: Museu Paulista da USP/ Imprensa Oficial, 1999.

_____. Retrato ficcional e implicações historiográficas: a figura de Gonçalves Ledo na decoração interna do Museu Paulista. In: OLIVEIRA, Cecília Helena de Salles (Org.). *O Museu Paulista e a gestão de Afonso Taunay: escrita da História e Historiografia, séculos XIX e XX*. São Paulo: Museu Paulista da USP, 2017.

PITTA, Fernanda. *Os pincéis escrevem a história no "Teatro da Memória" – O trabalho artístico, intelectual e político de Benedito Calixto nas encomendas de retratos históricos do Museu Paulista (1900-1906)*. Relatório de Pós-Doutorado, Programa de Auxílio à Pesquisa, Pró-Reitoria de Pesquisa e Extensão da Universidade de São Paulo, 2014, manuscrito.

SCHWARCZ, Lili Moritz; STUMPF, Lucia Kluck; LIMA JUNIOR, Carlos. *A Batalha do Avaí: a beleza da barbárie. A Guerra do Paraguai pintada por Pedro Américo*. Rio de Janeiro: Sextante, 2013.

SÉRIE, Pierre. *La peinture d'histoire en France: 1860-1900*. Paris: Arthena, 2014.

SILVA, Francisco Manuel Pereira da. *História da fundação do império brasileiro*. Rio de Janeiro: B. L. Garnier, 1864 - 1868, 7 v.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. *Les portraits de l'Imperatrice. Genre et politique dans la peinture d'histoire du Brésil*. In: *Les femmes dans les Amériques: Féminismes, études de genre et identités de genre dans les Amériques, XIX et XXe siècles. Actes du colloque international à Aix-en-Provence, décembre, 2013*. Disponível em <http://nuevomundo.revues.org>. Acesso em novembro de 2014.

_____; LIMA JUNIOR, Carlos. Heroínas em batalha: figurações femininas em museus em tempos de centenário: Museu Paulista e Museu Histórico Nacional, 1922. *Museologia & Interdisciplinaridade*. Volume 7, Ano 13, p. 31-54, 2018.

SOUZA, Iara Lis Carvalho. *Pátria coroadas: o Brasil como corpo político autônomo 1780-1831*. São Paulo: Editora Unesp, 1999.

TARASANTCHI, Ruth Sprung. *Oscar Pereira da Silva*. São Paulo: Empresa das Artes, 2006.

TAUNAY, Affonso d' Escragnoille. Reposta a consulta do Governo do Estado sobre um projecto de alargamento do Museu, attendendo-se ás próximas commemorações centenarias. In: RELATÓRIO referente ao anno de 1919, apresentado, a 28 de fevereiro de 1920, ao Excellentissimo Senhor Secretario do Interior, Doutor Oscar Rodrigues Alves, pelo Director, em Comissão, do Museu Paulista, Affonso d' Escragnoille Taunay. *Revista do Museu Paulista*. Tomo XII. São Paulo: Typ. do Diario Official, 1920.

_____. RELATÓRIO referente ao anno de 1920 apresentado a 18 de Janeiro de 1921, ao Ex.^{mo} Snr. Secretario do Interior, dr. Alarico Silveira, pelo Director, em comissão, do Museu Paulista, Affonso d' Escragnoille Taunay. In: *Revista do Museu Paulista*. Tomo XIII, São Paulo: Officinas do "Diario Official", 1922.

_____. *Grandes vultos da Independência brasileira*. Publicação commemorativa do Primeiro Centenário da Independência nacional. São Paulo – Cayeiras – Rio de Janeiro: Companhia Melhoramentos de São Paulo, 1922b.

_____. RELATÓRIO Referente ao anno de 1922 apresentado a 23 de janeiro de 1923, ao Ex.^{mo} Snr. Secretário do Interior, dr. Alarico Silveira, pelo Director, em comissão, do Museu Paulista, Afonso d'Escragnoille Taunay. *Revista do Museu Paulista*, Tomo XIV, 1926.

_____. Guia da Secção Histórica do Museu Paulista. São Paulo: Imprensa Oficial, 1937.

TAVARES, Luís Henrique Dias. *História da Bahia*. São Paulo: Editora da Unesp/Salvador: Edufba, 11ª edição, 2008.

VARNHAGEN, Francisco Adolpho de. *História da Independência do Brasil*. 2ª edição. Rio de Janeiro. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, 1916.

NOTAS

¹ O presente artigo é uma versão ligeiramente modificada e reduzida do terceiro capítulo de minha dissertação de mestrado, intitulada *Um artista às margens do Ipiranga: Oscar Pereira da Silva, o Museu Paulista e a reelaboração do passado nacional* (Lima Junior, 2015b). Agradeço aos funcionários do Museu Paulista, em especial Anna Laura de Andrade, Flavia Urzua, Tatiana Vasconcelos, Shirley Ribeiro e Rodrigo Irponi (Serviço de Documentação Histórica e Iconografia), e também a Kátia Maria Bruno Ferreira, Helton Wanderlei, Márcia Regina Pires Ribeiro e Simone Kruth (Biblioteca) pelo acesso a todos os documentos consultados e imprescindíveis para a escrita deste artigo. Um agradecimento especial à Prof.a Dr.a Ana Paula Cavalcanti Simioni, quem orientou essa pesquisa. Observo que os erros porventura existentes são todos meus.

² Sobre a formação dessa primeira coleção de quadros do Museu Paulista: (MIYOSHI, 2012; NERY, 2015).

³ Em 1922, ano das Celebrações do Centenário da Independência, Taunay publicou uma obra intitulada *Grandes Vultos da Independência Brasileira*, na qual eram biografados os 29 "personagens da Independência" que foram retratados para o Museu Paulista por Oscar Pereira da Silva e Domenico Failutti (TAUNAY, 1922b). Sobre esses retratos, vide *Salão de Honra do Museu Paulista: projetos e narrativas* (PICCOLI & PITTA, 2016).

⁴ Além das telas, Taunay reuniu uma série de documentos e objetos pessoais de D. Pedro I e sua família, como também relacionados a eventos da Independência. Sobre a organização do Salão e o seu caráter celebrativo em relação ao 7 de Setembro de 1822, cf (MENESES, 1992). A respeito das problemáticas em torno da produção desse retrato, cf (OLIVEIRA, 2017).

⁵ Inventário da Secção de História – Salas de Exposição. 1925. Original escrito pelo Dr. Affonso Taunay. Pasta 215. APM/ FMP. Organização e descrição do acervo. Observação: As Salas de letra "A" estavam localizadas no pavimento térreo do Edifício.

⁶ Esses retratos foram talvez alocados pelo próprio Taunay antes da confecção das telas e retratos encomendados somente em 1922. Vale destacar que de acordo com as fotografias das salas feitas ainda durante a gestão de Ihering preservados no Setor de Documentação Textual e Iconográfica do Museu Paulista, os retratos de Pedro I e José Bonifácio aparecem na Sala B8 – Objetos históricos (andar superior). Um retrato disposto abaixo ao do primeiro imperador do Brasil, se assemelha à feição de Antonio Feijó; possivelmente aquele citado por Taunay em seu inventário de 1925. Vale lembrar de que as duas telas de Almeida Junior, *Caipira picando fumo* e *Amolação interrompida* já constavam quando da abertura do Museu em 1895.

⁷ As serpes ladeadas do "PI" (Pedro I), aparecem no alto das molduras, remetendo à Casa de Bragança da qual D. Pedro era descendente direto. O mesmo emblema foi distribuído no alto das janelas, e na base de cada retrato dispostos acima da tela de Pedro Américo. Se, com a República, a ideia era afastar o caráter celebrativo do Monumento que associava o nascimento da Nação a um feito da Monarquia, no Projeto de Taunay, os membros da Família Imperial ganham novamente destaque. O Príncipe D. Pedro é retratado opondo-se às tropas portuguesas, logo depois do Fico, insinuam a sua aderência ao Brasil e a sua oposição à metrópole. A futura Imperatriz é rodeada por seus filhos, tendo ao colo o futuro segundo imperador que conduziria o Império por mais de 49 anos. Vale notar que, em 1921, os descendentes dos Orleans e Bragança, banidos em 1889, eram permitidos de regressar ao Brasil, o que permitiria, assistir, inclusive, os festejos de 1922. Os ânimos exaltados dos radicais da República em relação às lembranças do regime anterior, quando se deu a abertura do Museu, na década de 1890, tornaram-se mais amenos na direção de Afonso Taunay, que parece propor uma conciliação com o Império, onde vultos e episódios foram retomados em telas, mas também em objetos pessoais dos próprios ex-monarcas.

⁸ Diferentemente do que aconteceu com as outras pinturas realizadas por Pereira da Silva para a Sala B-12, sobretudo às relacionadas ao tema das Monções, que transitaram pelo Museu, conforme novas exposições foram sendo criadas durante os anos.

⁹ As relações, como demonstrou a autora, vão além das similaridades entre os retratos acoplados nos "óculos" da arquitetura. A missão deste museu francês era o de preservar os vestígios de uma Paris que não existia mais, a partir da coleta de pinturas, desenhos e impressos, mas também documentar os eventos memoráveis e a vida do dia a dia da capital da França. Os objetivos do museu, neste sentido, parecem encaixar-se bem, como um modelo possível, aos princípios e procedimentos historiográficos de Taunay, ainda que, para o Museu Paulista, o diretor prefira, não expor diretamente os desenhos, os impressos, que restaram sobre a antiga cidade de São Paulo, e sim, reproduzi-los em óleo sobre tela, em dimensões ampliadas (BRUSON et al, 2007 p. 4).

¹⁰ Carta de Afonso d' Escragnoille Taunay a Arnolpo de Azevedo. 21 de março de 1924. APMP/ FMP. Série: Correspondências. Pasta 121.

¹¹ Como bem sintetizou Coli sobre essa questão: "Na verdade, todas as telas da Galeria das Batalhas, mesmo Taillebourg, querem-se como ilustrações, dentro das quais um temperamento individual pode mais ou menos eclodir. Horace Vernet exprime a quintessência dessa arte, que tende para a crônica, que esvazia as emoções, na qual o soldado é menos o herói que o militar e na qual o Exército vira tropa" e mais "O que o público e o mecenas queriam era uma crônica contando os acontecimentos" (COLI, 2007. p. 55).

¹² Sobre essas correspondências, cf. (CHRISTO, 2002b; MARINS, 2007).

¹³ Esse episódio figura no *Monumento do Ipiranga*, de Ettore Ximenes, Cf. (MONTEIRO, 2018).

¹⁴ Podemos arriscar se a ideia de se representar o martírio da Abadessa da Lapa pelos portugueses não pode ter vindo de inspiração das cenas da vida de Saint Geneviève e Joana D'Arc, sobretudo aquelas dedicadas às ações dessas mulheres em prol da França e do povo, retratadas por Puvis de Chavannes, Alexandre Cabanel, e entre outros, dentro do Panthéon, em Paris, no último quartel do século XIX. A respeito dessas pinturas, Cf. (LÉPINAY, 1997).

¹⁵ Carta de Afonso d'Escragnoille Taunay a Basílio de Magalhães. 30 de julho de 1919. APMP/ FMP. Série: Correspondências. Pasta 109. Consta no topo da carta a seguinte inscrição "Primeiras ideias sobre a decoração da escadaria; inteiramente modificadas com o correr do tempo".

¹⁶ Carta de Teodoro Sampaio a Afonso d'Escragnoille Taunay. 30 de setembro de 1919. APMP/ FMP. Série: Correspondências. Pasta 110. Sampaio, nesta carta, apresenta ainda mais dados sobre a "representação bahiana" na coleção de vultos que seriam retratados na Sanca do Museu, como também, a respeito dos episódios relativos aos "ataques na Vila de Cachoeira pelos portugueses", "o Combate de Pirajá", a "Morte da abadessa Soror Joana Angélica" "que se sacrifica corajosamente, vedando com o seu corpo, braços abertos, a entrada da soldadesca lusitana desenfreada naquele estabelecimento religioso", e por fim, indicava um momento a ser recordado em pintura: "A entrada do Exército libertador na cidade no acto de ser coroada a bandeira nacional vencedora, na Soledade, pelo capelão do convento á frente das religiosas é também episodio digno de tela. As tropas brasileiras na sua variedade de typos, de raças e maneira de vestir são para um estudo muito consciencioso do artista, pintor de história. Levas de sertanejos encoirados davam-lhes um aspecto deveras interessante. [...] O assumpto offerece ao pintor de história os mais variados aspectos como referencia a população nacional". Sobre esses episódios cf. (TAVARES, 2008).

¹⁷ É preciso lembrar que, na carta endereçada a Basílio de Magalhães, Taunay pensava colocar essas duas figuras entre os espaços da "Galeria de Homens da Independência": "Nos painéis rectangulares a Imperatriz Leopoldina e a heroína D. Maria Quitéria de Jesus (estas duas figuras femininas farão excellentes efeitos esthetico na galeria de homens, além de tudo)". Carta de Afonso d' Escragnoille Taunay a Basílio de Magalhães. 30 de julho de 1919. APMP/ FMP. Série: Correspondências. Pasta 109. Vale notar que na carta ao diretor, Basílio de Magalhães já expressara sua opinião a respeito da inserção da imagem da Imperatriz Leopoldina no projeto decorativo: "Não considero a Imperatriz, então Princesa Leopoldina, como agente notavel do movimento separatista, sinão ao aspecto meramente moral". Carta de Basílio de Magalhães a Afonso d'Escragnoille Taunay. APMP/ FMP. Série: Correspondências: Pasta 109. O quadro, de acordo com Taunay, foi ofertado ao Museu pelo próprio Washington Luís, naquela altura, Presidente do Estado, cf. (RELATÓRIO referente ao ano de 1922, 1926, p. 733).

¹⁸ São vários os estudos que apresentam leituras renovadas, ampliando as discussões, fugindo da reduzida discussão polarizada entre "colônia versus metrópole", quando se discute a Independência, para citar alguns exemplos: (DIAS, 2005; OLIVEIRA, 1987; LYRA, 1994; NEVES, 1999; SOUZA, 1999).

¹⁹ Na noite de 11 de janeiro houve quebra de vidraças nas ruas, soldados rasgando os editais do "Fico" pregados nas esquinas (SOUZA, 1999).

²⁰ Entre os autores citados pelo autor estão: Manuel Joaquim de Meneses, *Exposição Histórica da Maçonaria no Brasil*; Adolfo de Varnhagen (Visconde de Porto Seguro) *História da Independência do Brasil*; João Manuel Pereira da Silva *História da Fundação do Império Brasileiro*; Mello Moraes *História do Brasil-Reino e do Brasil Império*.

²¹ Carta de Oscar Pereira da Silva a Afonso Taunay. 4. 01. 1920. APMP/ FMP. Série: Correspondências. Pasta 110.

²² Henrique Boiteux era contra-almirante, sócio-correspondente dos Institutos Históricos e Geográficos do Ceará, de Sergipe, da Bahia, de São Paulo, do Paraná, de Santa Catarina e do Instituto Arqueológico de Pernambuco.

²³ Carta de Henrique Boiteux a Afonso Taunay. 4. 09. 1920. Pasta 112. SVDHICO – FMP.

²⁴ Outras obras do português Alfredo Roque Gameiro serviram de modelo para as composições de Oscar Pereira da Silva destinadas ao Museu. Sobre esses diálogos, Cf. (LIMA JUNIOR, 2015b).

²⁵ Carta de Afonso Taunay a Henrique Boiteux. 8. 09. 1920. APMP/ FMP. Série: Correspondências. Pasta 112.

²⁶ Carta de Henrique Boiteux a Afonso Taunay. 15. 04. 1922. APMP/ FMP. Série: Correspondências. Pasta 116.

²⁷ Taunay irá alçar o nome de José Bonifácio não apenas como "orgulho de nossa terra e de nossa gente", mas como um dos maiores "vultos da Humanidade" pelas suas ações empreendidas na causa da Independência, ombreando-o aos grandes líderes, e que figurava, inclusive, na "galeria dos grandes vultos da União Pan Americana [...] ao lado de Washington e Franklin, Bolivar e San Martin". Era, portanto, um "cidadão do mundo". (TAUNAY, 1922b. pp. 87-88; LIMA JUNIOR, 2016).

²⁸ Carta de Wash Rodrigues a Afonso Taunay. 7. 03. 1922. Pasta 116. SVDHICO – FMP.

²⁹ Carta de Afonso Taunay a Alarico Silveira. 22. 08. 1922. Pasta 117. SVDHICO – FMP.

³⁰ Na história da arte brasileira, por exemplo, o gesto semelhante aparece em Osório, na *Batalha do Avaity* (1877), de Pedro Américo, apontando; mas neste caso, muito mais relacionado ao avançar das tropas, e diretamente relacionado à imagem de Carlos Magno (CHRISTO, 2005a).

³¹ A respeito dos retratos do acervo do Museu Paulista, cf. (ALVES, 2003; MARINS, 2007; DIAS, 2012; PITTA, Relatório de Pesquisa – inédito).

A arte na arquitetura militar portuguesa dos Setecentos*

The art in the Portuguese military architecture of the Seventy

Luiza Nascimento de Oliveira da Silva

Doutoranda (a defesa da tese está prevista para Junho de 2019) pelo Programa de Pós-Graduação em História Social (PPGHIS/UFRJ). Mestre em História pela PUC-Rio.

RESUMO

Quando o tema de trabalho é a arte e a sua relação com o universo militar, deve-se ter em conta que esse assunto engloba o ensino e a prática da arquitetura militar para uma defesa político-territorial, entre os séculos XVI e XVIII. Essa ciência e arte que ensinou engenheiros portugueses (e europeus) a defenderem o seu monarca e os seus respectivos territórios, precisa ser compreendida à luz de sua representação, qual seja, a legitimação do poder soberano, tanto em seu ensino (nos tratados de arquitetura militar), quanto em sua prática (a confecção de plantas de fortificação). A linguagem da arte é perceptível, por exemplo, quando um dos maiores nomes da Antiguidade clássica, que serviu de matriz teórica para esses homens, foi Vitruvius. Dentre os seis termos da arquitetura vitruviana (ordem, disposição, eurythmia, simetria, decoro e distribuição), está o decoro que destaca a noção estética para a edificação da defesa e, por sua vez, das cidades portuguesas na América lusa.

PALAVRAS-CHAVE: arte; linguagem da arquitetura militar; representações

ABSTRACT

When the subject of work is art and its relation to the military universe, it must be taken into account that this subject encompasses the teaching and practice of military architecture for a political-territorial defense between the sixteenth and eighteenth centuries. This science and art that taught Portuguese (and European) engineers to defend their monarch and their respective territories must be understood in the light of their representation, that is, the legitimating of sovereign power, both in their teaching (in the treaties of architecture military), and in its practice (the making of fortification plants). The language of art is perceptible, for example, when one of the greatest names of classical antiquity, which served as the theoretical matrix for these men, was Vitruvius. Among the six terms of Vitruvian architecture (order, disposition, eurythmy, symmetry, decorum and distribution) is the decorum that highlights the aesthetic notion for the construction of defense and, in turn, Portuguese cities in America.

KEYWORDS: art; language of military architecture; representations

* Artigo recebido em 30 de abril de 2019 e aprovado para publicação em 21 de maio de 2019.

“que não duvide o derramá-lo [o sangue dos Heróis] em conservação da pátria, e defesa de seus monarcas, que Ciência há, a qual melhor coopere, ou imite esta ação, a que a fama chama façanha, do que a Arquitetura Militar” (GONZAGA, 1703, fol. 1).

DA TEMÁTICA

A arquitetura militar foi uma ciência que produziu imagens específicas. Na América portuguesa, mais detidamente na cidade do Rio de Janeiro, houve a reafirmação da força e do poder bélico para o controle imperial português sobre o espaço então em colonização. Com o objetivo de propagar a “fama e a glória” do Império português – “Quem duvida Imperador, que é a Arquitetura Militar a mais conveniente de todas as coisas, pois com ela se defende a liberdade se dilata a fama da república e se conserva o Império” (GONZAGA, 1703, fol. 5) –, observa-se a vasta confecção de registros que revelam um imaginário imperial voltado para a representação do poder através da defesa.

Nessa iconografia de defesa e/ou representações de uma perspectiva militar, é possível vislumbrar um ideal de formação do urbanismo português setecentista, através do desenvolvimento de uma cultura política de defesa.

Para a compreensão do quadro teórico e político inserido no ensino da arquitetura militar, escolhemos analisar o desenho da planta de fortificação da Ilha das Cobras (Fig. nº 11), do ano de 1735, do então governador interino da cidade do Rio de Janeiro, o engenheiro José da Silva Paes. Os pontos a serem discutidos são: a intenção da regularidade possível, a simetria entre as partes e a adequação ao terreno da Ilha das Cobras.

A ARQUITETURA MILITAR PORTUGUESA: UMA LINGUAGEM DE ARTE

Em busca do entendimento da produção da arquitetura militar como uma área de conhecimento indispensável para o governo do Império português, não há como deixar de problematizar o seu caráter de conhecimento acerca de uma prática. Um

dos objetivos, portanto, é perceber a arquitetura militar através do prisma dos contornos sociais que, passando pela perspectiva política, alcança a linguagem cognitiva dos engenheiros portugueses setecentistas.

As visões de mundo dos engenheiros portugueses em estudo são passíveis de serem apreendidas porque a produção resultante da dita ciência (com os tratados e as plantas de fortificação) fornece pistas sobre os seus interesses sociais. A ideia é suscitar reflexão em relação ao sistema de conhecimento desenvolvido pelos engenheiros. Para tanto, a análise se encaminha para o entendimento de como o conhecimento da arte e da ciência da arquitetura militar foi construído e quais bases teóricas o sustentavam. Para o alcance dos ditos contornos sociais e visões de mundo que foram ensinados e agregados nos textos e nas imagens, é possível identificar as matrizes teóricas, políticas e culturais, através do estudo da prática de escrita dos tratados de arquitetura militar e das plantas de fortificação. As trocas entre os sistemas de conhecimento (ou intelectuais) para a prática dos engenheiros portugueses setecentistas são analisadas a partir das citações nos tratados, sendo esses autores utilizados como referencial teórico. Dentre eles, Vitruvius e diversos teóricos cuja arte forneceu subsídios ao poder soberano.

Em relação às teorias ensinadas, percebeu-se as personagens e quais as escolas² que estiveram no centro das discussões. Para isso, os autores citados nos textos e identificados como “AA.” foram objetos de análises, através dos sistemas de conhecimento engendrados pelos engenheiros. Por meio da sociologia do conhecimento, comprova-se como cada sociedade constrói os seus pressupostos que, por sua vez, definem os saberes. Isso acontece através do estudo dos grupos sociais e as suas respectivas instituições (BURKE, 2003).

Os engenheiros, intelectuais detentores do saber da arquitetura militar, possuíam um papel social definido e em destaque na primeira metade do século XVIII. Conselheiros do rei, esses indivíduos mencionam tal aspecto nos tratados analisados, o que permite que elementos do gênero espelho de príncipe sejam identificados em seus textos

já que esses homens baseavam a sua argumentação na instrução ao príncipe, na necessidade deste estar munido de meios defensivos que o legitimariam e o manteriam como governante.

Os debates entre os autores citados estiveram em conexão com a discussão sobre como a ordem podia ser complexificada, na medida em que a ordem perfeita era o objetivo dos autores dos tratados estudados ao examinarem a profusão de métodos somada à aplicação de sua experiência. A partir da menção aos autores Vitruvius³ e Vegetio⁴, a força do legado italiano na forma da praça pode ser observada nos textos em análise⁵. Além do grego Aristóteles. Os conceitos difundidos por esses autores da Antiguidade Clássica adquiriram um espaço considerável nos documentos em estudo. Por isso, a importância de estudar as teorias da construção que foram sendo acumuladas nos tratados pelos grupos, mas também de modo independentemente.

Dessa maneira, a análise de tratados de arquitetura militar permitiu o enfoque das linguagens e das práticas dos engenheiros, pois informou sobre os aspectos do conhecimento que detinham. O objetivo, portanto, é examinar a ciência de um ponto de vista social. A arquitetura militar caracterizada como arte e como ciência foi um saber que obteve os seus métodos alicerçados nas experiências históricas como provas, evidências de que ensino seria o correto, bem como na formação de um quadro técnico que conseguiu alçar amplo espaço na Corte portuguesa. As espécies de conhecimento prática e teórica se coadunam no ensino ministrado pelos engenheiros.

Como uma “arte científica” ou uma “ciência artificiosa”, Luiz Gonzaga⁶ definiu a arquitetura militar:

e debaixo do nome *Arte* compreende também as Ciências práticas, que põe em praxe o que por atos intelectuais ensinam, não se contentando com meditar o que discorrem, passam a obrar o que meditam; inferindo-se desta doutrina, que toda, e qualquer Ciência prática é uma arte científica, e uma Ciência artificiosa; porque

sendo verdadeira Ciência é o no rigor do texto Aristotélico Arte, e sendo na realidade arte é no rigor da inteligência filosófica Ciência (GONZAGA, 1703, fol. 2).

DECORO COMO LINGUAGEM DA ARTE E CIÊNCIA DA ARQUITETURA MILITAR

A representação visual – mapas e plantas de fortificação – precisa ser estudada não como produto de códigos universais, mas como objeto oriundo de um contexto cultural específico, apresentando uma dimensão retórica caracterizada como instrumento de poder (BUENO, 2011). No que diz respeito aos conceitos para a análise do desenho, a ideia do decoro presente nos tratados estudados auxiliou na percepção de como a prática das representações, através da aplicação dos princípios da arquitetura militar, resultou na formação de cidades decorosas. Decoro é algo formoso, honesto, que está em consonância com a conveniência e a graça. Ser decoroso significa se adequar às condições decentes, corretas, para determinado fim (BLUTEAU, 1789, p. 365), que no caso era a melhor defesa do espaço da cidade. Por ser o decoro vinculado à adequação ao terreno, passa a ser entendido como a prática da “regularidade possível”⁷, e como pressuposto da arquitetura militar, esse conceito fora aplicado na urbanização do reino, como foi o caso de Lisboa e na América portuguesa, em particular na cidade do Rio de Janeiro. Portanto, a análise dessa prática permitiu a identificação dos moldes de configuração do espaço do Rio de Janeiro através da defesa.

Ao identificar o caráter político e simbólico dos desenhos, sejam os mapas ou as plantas de fortificação, fez-se necessário efetuar análise morfológica da linguagem cartográfica, abordando essa linguagem como cultura material. É indispensável compreender o processo de produção através do ensino dos tratados e verificar os códigos de representação, bem como as condições técnicas da sua produção para que a interpretação da sua linguagem seja cuidadosa. Importante também é o estudo da morfossintática de um texto, com diferentes níveis de represen-

tação e códigos figurativos, de acordo com as escolhas culturais e as concepções de mundo. Assim, as plantas de fortificação são percebidas como objetos culturais.

Como qualquer documento histórico, as plantas de fortificação apresentam lógicas específicas em diferentes contextos, sendo as convenções cartográficas próprias de cada período. Por isso, o seu entendimento nesse pressuposto teórico-metodológico permitiu a associação desses documentos com a formação do universo urbanístico da cidade do Rio de Janeiro e com as intenções da definição de tal espaço. Como afirmou Beatriz Bueno: "as cartas nos trazem uma realidade nova, abstrata e simbólica, segundo convenções sociais validadas pelo uso, que fazem com que numa certa época e sociedade se reconheça o mundo sobre o qual se vive numa determinada configuração gráfica" (BUENO, 2011, p. 195).

Há o reforço da argumentação de que a representação visual não foi produto de códigos universais, mas sim objeto oriundo de um contexto cultural específico, apresentando uma dimensão retórica, sendo caracterizada como instrumento de poder. Por esse motivo, o estudo da defesa através dos desenhos de plantas de fortificação para o Rio de Janeiro enuncia aspectos da política de colonização portuguesa. "A leitura das entrelinhas do discurso visual é necessária, já que nos possibilita verificar o grau de manipulação a que se prestam tais objetos, utilizados como meios de persuasão, sedução e por vezes ilusão" (BUENO, 1998, p. 115).

O desenho é identificado como desígnio, entendendo por desígnio a intenção de propostas políticas e sociais de um período. Então, nessas expressões, a dimensão da ideia é identificada. A perspectiva da invenção também esteve presente nessa concepção e aponta para um vasto campo de métodos de pesquisa. Bueno lembra que o desenho, como exercício mental, precedia a viabilização, sendo o vínculo entre o conhecimento da realidade e a ação sobre ela. No século XVII, o desenho já era, então, percebido como projeto. A expressão do desenho era a partir do modelo de Vitruvius: iconografia (planta), ortografia (perfil, elevação) e cenografia (corte paralelo, perspectiva). Para

aquele autor, o desenho em arquitetura era composto de ordenação, disposição, eutímia, simetria, decoro e distribuição, frisamos mais uma vez.

O caráter de uma organização militar específica, em fins do século XVII e no início do XVIII, como meio de garantir a posse das terras e também a construção do território ultramarino, permite que se vislumbre como a fortificação foi um elemento importante da formação urbana colonial⁸. Por esse motivo, técnicos e engenheiros militares foram enviados pela Coroa com o intuito de esquadrihar o espaço urbano, principiando esse processo com a confecção de mapas e plantas de fortificação.

A nossa ideia foi, então, relacionar o discurso de defesa presente nos tratados de arquitetura militar com as demandas políticas práticas, através das solicitações de engenheiros e o papel dos que aprovavam ou não as futuras construções defensivas no âmbito do Conselho Ultramarino, como Manoel de Azevedo Fortes e Manoel Pimentel⁹. O que apontou para a formação de redes e circulação de ideias para a prática defensiva. Desse modo, esquadrihar a linha argumentativa dos tratadistas e identificar ou não a sua presença nos desenhos de plantas de fortificação e nas discussões administrativas constitui ponto fundamental de análise.

DA IDEIA DE ENSINO MODERNO DA ARQUITETURA MILITAR

Ao discutirem a noção de Iluminismo português a partir da figura do engenheiro Manoel de Azevedo Fortes, os historiadores Carlos Filgueiras e Teresa Piva (2011)¹⁰ afirmam como uma inovação no cenário português o fato de Azevedo Fortes destacar a importância do método e do uso de figuras em seu ensino para a comparação de situações e a escolha da melhor opção. No entanto, essa atitude é idêntica ao movimento desenvolvido anteriormente pelo então engenheiro-mor do reino português Luís Serrão Pimentel (1613-1679) em seus tratados.

Já em relação ao foco principal de Filgueiras e Piva – a trajetória e a prática do engenheiro que atuou no Rio de Janeiro, José Fernandes Pinto Alpoim –, o texto não

avança na problemática de argumentos sobre a defesa da cidade do Rio de Janeiro nos anos iniciais do Setecentos. O trabalho apenas abarca os anos posteriores à chegada de Pinto Alpoim, defendendo a ideia de que só com a Aula do Terço, em 1738, a Cidade do Rio de Janeiro pôde contar com um ensino sistemático.

Porém, não se pode menosprezar a circulação de tratados sobre a defesa, tampouco a dos desenhos de plantas de fortificação, pois o envio de engenheiros foi uma realidade antes mesmo dessa data. Além disso, a prática de defesa engendrada merece ser mais bem compreendida para que se possa entender até que ponto os princípios de defesa estiveram atrelados às estratégias de governo e de urbanização da cidade. Exemplo disso foi o envio dos engenheiros Diogo Soares, Gregório Gomes e Pedro Gomes Chaves e o papel do próprio governador interino e engenheiro José da Silva Paes. Nesse sentido, afirmativas como a que destacamos a seguir merecem ser revistas: “O cultivo das ciências modernas ainda estava um longo tempo por surgir no panorama do ensino português, e só viria a ser implantado definitivamente por iniciativa do Marquês de Pombal durante o reinado de D. José I, filho do soberano que nomeara Alpoim” (FILGUEIRAS; PIVA, 2011, p. 125).

O primeiro questionamento plausível é sobre o que os autores estão chamando de ciências modernas, pois o ensino português sobre a defesa, antes mesmo do século XVIII, estava muito bem pautado e fundamentado no que se pode denominar de mundo moderno europeu. Isso porque os tratados eram frutos de aulas de engenheiros e dialogavam com o que havia de mais atual na arquitetura militar, demonstrando conhecimento do que circulava na Europa, ao mesmo tempo em que questionavam as matrizes teóricas vigentes. Este aspecto também insere esses homens em uma perspectiva coetânea com as demais localidades europeias. Pode-se inferir, com isso, que essa categorização realizada por Carlos Filgueiras e Teresa Piva ocorreu pela lógica de associá-la com a ausência do moderno e fazê-la sem questionamentos, sem um estudo mais aprofundado dos textos do perío-

do – no caso, do século XVII e da primeira metade do século XVIII. Os autores indicam como ponto fundamental e de distinção na obra de Pinto Alpoim o fato deste engenheiro expressar um “espírito analítico”, por ensinar por meio de perguntas e respostas e a partir de diversos subitens – elementos recorrentes nos manuscritos pesquisados dos séculos XVII e XVIII. Outra questão que passou despercebida foi que a formação de Pinto Alpoim aconteceu muito provavelmente com nomes como o de Serrão Pimentel ou por meio de seus escritos.

Outra abordagem do Iluminismo em Portugal foi realizada por Lara Lis Schiavinatto e Ermelinda Moutinho Pataca (2016), que exploram textos escritos nesse período, como os “manuais de saber”, a partir dos sentidos das imagens e da circulação no mundo luso. Ao identificarem os conceitos elaborados no período, por meio do vínculo entre a teoria e a prática e a relação com a política do mundo colonial, encontramos os mesmos movimentos do presente estudo.

Nos manuscritos de arquitetura militar pesquisados, podemos perceber quais foram os conceitos postos em pauta, para definir o significado de defesa a ser praticada, e como a relação desses com a cultura política do período se tornou fundamental. O uso das imagens, das plantas de fortificação e de suas figuras geométricas diz muito sobre a lógica iluminista:

a intensificação no uso das imagens no período porta um forte caráter de instrução, característico do ideário iluminista. Dessa forma, acreditamos que seria mais válido considerar o amplo quadro de relações entre arte, ciência e técnica nos círculos letrados do período para verificar como se davam as práticas disciplinares entremeadas por princípios técnicos comuns (SCHIAVINATTO; PATACA, 2016, p. 552).

O modo de instrução através da imagem ou, ainda, a ideia de instruir largamente utilizada no conjunto de manuscritos de arquitetura militar já indica o quanto se trata de uma matriz voltada para os ideais

iluministas. Os princípios comuns da prática desse saber foram analisados a partir da interpretação do desenho da planta de fortificação – momento em que as diferentes teorias da arte e da ciência em perspectiva podem ser exploradas. Está se abordando a compilação da produção de conhecimento e necessidade de divulgação, no caso, o ensino e as aulas que foram condensadas em tratados. De acordo com Schiavinatto e Pataca, “a elaboração dos manuais se associava à formação e à atuação dos autores, suas visões de mundo, a disponibilidade de referenciais teóricos, a atuação prática e a formação de uma comunidade científica com expressões sociais, políticas e culturais” (SCHIAVINATTO; PATACA, 2016, p. 552). Esse aspecto corrobora a noção de cultura política de defesa na medida em que, a Cidade do Rio de Janeiro fora governada também por meio do suporte da matriz defensiva, pois muitos dos referenciais teóricos de governo eram oriundos da arquitetura militar.

Seguindo os seis termos de Vitruvius, os autores consultados priorizaram uma lógica de ensino específica e similar entre si: a manutenção da dinâmica imperial voltada para a defesa do território e pautada por meio do desenvolvimento dessa defesa. A matemática foi apresentada como o cerne do saber em estudo, com a composição voltada para a geometria e indispensável ao desenvolvimento da ciência de defesa, na medida em que a disposição dos elementos estaria sempre voltada para que a ordem respondesse à regra de não haver lugar sem defesa no espaço da fortificação.

Retornando à questão teórico-metodológica, primeiro é importante questionar se certo predomínio das técnicas dos franceses, em Manoel de Azevedo Fortes, e dos holandeses, em Luís Serrão Pimentel, quer mesmo dizer um atraso das luzes nesse último. Quando o alemão (que escreve em francês e, por isso, é incluído na escola francesa) Pfefinger (1713) cita as demais escolas do início do século XVIII, sem expor uma preferência por algum autor especificamente. É possível supor que não havia a menor hierarquia de saberes realizada por esses homens a respeito de uma classificação de

métodos. Antes de definir o que seria antigo ou moderno, é necessário identificar o que os engenheiros dos séculos XVII e XVIII compreendiam por lógica moderna, para que anacronismos não sejam cometidos. Uma lógica que não abandona as teorias antigas.

DAS MÁXIMAS: DA EXPERIÊNCIA DE DEFESA AOS TERMOS DE VITRÚVIO

As “máximas” em tratados de arquitetura militar portugueses

O escólio (comentário, crítica ou explicação) a seguir suscita reflexão acerca da perspectiva das “máximas”. Tanto no “Tratado da Arquetônica” quanto no “Exame Militar”¹¹, os seus autores ensinam ao engenheiro que ele deve conduzir a sua produção ciente das máximas da arquitetura militar. As máximas são regras, que assim se tornaram a partir do uso e verificação por meio das experiências, o que não impedia a existência de debates em torno desses preceitos.

No texto do Autordesconhecido, tem-se o referido escólio:

Escólio

As máximas dadas nos quatro §§ antes são, das que ordinariamente se usa; porém somente o que demos no § 8º, parecem ser sem controvérsia, e as outras não são todas absolutamente certas, e assim se devem disputar, as em que houver dúvida, como veremos em seus lugares. (AUTOR DESC., ca. 1705, fol. 38).

As “máximas” identificadas pelo autor do “Tratado da Arquetônica” como sem controvérsias, também definidas como infalíveis, são justamente as perspectivas teóricas que ele defende: “Como quer que todas as coisas devam observar alguma simetria entre as suas partes, também a Fortificação se há de proporcionar, e dispor por algumas regras, as quais de algum modo sejam infalíveis, e assim propomos as seguintes” (AUTOR DESC., ca. 1705, fol. 33).

O Autordesconhecido ainda destaca que, apesar de ocorrer o uso das teorias de espanhóis, franceses e holandeses, diferen-

temente das práticas ensinadas em suas máximas, aquelas apenas seriam cabíveis ao passarem por “disputas”. Isso quer dizer que, por estarem sujeitas às distintas opiniões, as teorias daquelas escolas precisavam ser questionadas a partir das experiências e conhecimentos dos engenheiros que as iriam aplicar¹². Além disso, estes deveriam estar aptos para escolher as melhores opções teórico-metodológicas. Logo, o que marcava a diferença entre as máximas do Autor desconhecido e as dos demais engenheiros era a necessidade de verificação para estas, e não para as daquele autor, que já haviam sido por ele testadas.

Diferentemente do tratado do Autor desconhecido, Luiz Gonzaga, em seu texto, esclarece como máximas¹³ não as suas, mas as de diversos autores. Antes, salienta que a arquitetura militar tem o caráter nobre, e esta qualidade estaria justamente no uso das máximas mais convenientes para o fim pretendido.

Os engenheiros precisavam compreender que as máximas apenas eram desse modo entendidas por terem passado pelo crivo da experiência. O trecho destaca ainda que o desenvolvimento das máximas foi marcado pelos conflitos e pelas guerras que proporcionavam experiências históricas. O ensino frisa que, mais do que a aplicação das técnicas, esse saber previa o exame de seus procedimentos à luz da “boa disposição”. O engenho do desenho era possibilitado pela presença da ordem e do rigor dos preceitos militares, ou seja, a composição da boa disposição, da ordem e da simetria deveria ser calcada nas experiências dos engenheiros somadas ao seu conhecimento técnico. Tal dinâmica se configurava em uma das maiores lições aprendidas por esses homens no processo de confecção da planta de fortificação.

Pelo exposto, a análise das linguagens dos tratadistas permitiu identificar os acurados sistemas e os seus vários métodos, bem como a relação entre a ciência e a conservação dos impérios, e a experiência como penhor das vitórias. Os métodos eram como braços do “Corpo das Arquiteturas Militar”, com as suas diferentes regras e preceitos não para separar, o que seria prejudicial, mas

para somar¹⁴. Quanto mais métodos, maior era a possibilidade de novas experiências, e estas dando suporte às novas invenções.

Das máximas gerais da fortificação: uma comparação e a perspectiva vitruviana

No *Tratado Matemático da Arte de Monitorar as Praças*, de Manoel Antonio de Mattos, sendo o professor da Academia Militar o engenheiro Domingos Vieira (1709)¹⁵, as máximas do saber em análise são explicadas. A ideia é responder quais questões nortearam a arquitetura militar, as suas principais características e parâmetros nos tratados portugueses da primeira metade do século XVIII. Devido à proximidade na exposição da argumentação, de forma didática, escolhemos comparar em conjunto Vieira e o Autor desconhecido. Em seguida, Luiz Gonzaga e Serrão Pimentel, ainda mais por esses dois últimos incluírem exemplos e citarem autores em suas máximas.

Antes da primeira máxima, argumento quase que idêntico do Autor desconhecido e de Domingos Vieira diz respeito a um dos termos de Vitruvius, a simetria, que quer dizer uma junção dos elementos defensivos de modo equidistante. A preocupação de uma boa disposição para as praças, outro elemento vitruviano, também aparece nos tratados estudados. Em termos da primeira máxima, esses mesmos autores advertem quanto à necessidade da praça não possuir nenhum ponto onde o inimigo pudesse estar sem ser observado e atacado.

A segunda e a terceira máximas de Vieira e do Autor desconhecido fazem referência à primeira e abordam as obras exteriores. Defendidas pela praça, essas obras deveriam ser mais baixas do que ela e abertas por essa parte. Já a quarta previa que o ângulo flanqueado (formado pelo encontro das faces) não poderia ser menor do que 60 graus.

As demais só conhecemos pelos textos do Autor desconhecido. Para a quinta máxima, esse autor aponta para a regularidade como possibilidade de igualdade da defesa, o que não ocorreria com a fortificação irregular. Por isso, a necessidade dos engenheiros buscarem a máxima regularidade possível para a melhor defesa em cada sítio

(que é a sexta máxima) pela conveniência da igualdade da defesa – o que vimos na primeira máxima: busca por simetria e boa disposição – e perfeição das partes. Por isso, a máxima de número cinco era a que deveria ser atendida com mais cuidado pelos engenheiros. No que tange à sétima e à oitava máximas, aquele tratadista distingue as partes de ataque, aquelas que seriam as melhores e maiores, das partes de defesa, as mais grossas para resistir ao canhão.

Em Luiz Gonzaga e Luís Serrão Pimentel, o teor das máximas se equiparava às debatidas acima, com o acréscimo de citações e exposições teóricas. Passa-se à análise. Para a primeira, Gonzaga cita o holandês Goldman (1611-1665) para corroborar o seu argumento de que todo o lugar da praça precisava ser defendido por mais de uma parte, se constituído em uma defesa “dobrada”, em detrimento da “singela”, por uma parte apenas.

Serrão Pimentel começa a sua exposição das máximas salientando que, para se atingir a perfeição da arquitetura militar e conhecer os seus defeitos, experiências de ataque e defesa foram sendo observadas, como nos sítios de Flandres. Sua base argumentativa recaiu sobre os nomes do francês Antonio de Ville (1596-1656) e do holandês Mathias Dogen (1605-1672). Na primeira máxima, como Gonzaga, cita a determinação da defesa dobrada de Goldman para as partes da fortificação, com o intuito de que nenhum ponto ficasse vulnerável.

Por ser o mosquete a principal arma de defesa (e não a espingarda, por exemplo), os autores explicam que a distância entre as partes defendidas não poderia ser maior que o tiro de mosquete, sendo essa a segunda máxima. Novamente, a regularidade e o equilíbrio de forças entre as partes da praça são mencionados e compõem a terceira máxima¹⁶, para que o inimigo não tenha um ponto fraco por onde invadir. Mais uma vez, tem-se a igualdade de resistência alicerçada na regularidade da praça. Estamos falando da quarta máxima¹⁷. Nesta, Serrão Pimentel mostra que o maior número de baluartes na praça regular garante a maior força da praça, o que não era um consenso.

Daqui em diante, apenas as máximas de Gonzaga foram conhecidas. A quinta máxi-

ma previa que a praça dominasse os lugares que a rodeavam, para que o soldado pudesse atirar e resistir com segurança, sem o acréscimo de parapeitos ou cavaleiros. A não defesa de algum ponto da praça poderia facilitar o acesso e fixação do inimigo, sendo essa a sexta máxima. Já a sétima era que o interior fosse sempre mais alto que o exterior da praça, do contrário o inimigo seria pouco ofendido e ofenderia mais. Para a oitava, Gonzaga destaca que as obras exteriores sejam abertas para o lado da praça, pois essas partes não poderiam ter nem parapeitos nem reparos, dos quais o inimigo poderia fazer uso. Isso tudo era provado e aprovado pela experiência.

Para dificultar o inimigo, a nona máxima relata que as obras deveriam ser realizadas com a maior força possível em seu material. A medida da força das praças deveria ser calculada pela medida da força que lhe podia ser contrária, no caso, o tiro de canhão. A grandeza devida que possibilitasse correspondência com as demais partes é a décima máxima. Trata-se das mesmas determinações vitruvianas de ordem, simetria e disposição, permitindo a almejada defesa mútua. São aspectos da regularidade que nos indicam a necessidade de uma busca pela regularidade possível, o que acarreta a discussão sobre os sítios, quais deveriam ou não prevalecer para a defesa da cidade.

Os seis termos da Arquitetura de Vitruvius

Como foi discutido, o trabalho de argumentação dos tratadistas estudados, o ideal de uma prática para a perfeição, remete à composição do ensino de Vitruvius, que tinha como objetivo em seus discursos a defesa total do espaço. Essa ideia de defesa em forma de um sistema foi fundamental, o que implica dizer que os autores dos tratados optaram por correlacionar as dimensões teóricas às práticas para se atingir o ideal da melhor defesa possível para cada território.

O motivo pelo qual entendemos que ocorreu uma recuperação do discurso vitruviano pelo Autor desconhecido (mesmo que este não o tenha citado diretamente), por exemplo, se verifica pelo fato dos termos da Arquitetura de Vitruvius terem sido apropria-

dos no “Tratado da Arquitetônica”. O Autor desconhecido preferiu referenciar Aristóteles, que foi uma base para Vitruvius, segundo estudos como o de Leandro Manenti (2010), e mencionar Vegecio, outro autor da Antiguidade Clássica.

Outro ponto importante é a possibilidade de circulação daquele autor clássico. Pedro Nunes foi o primeiro autor a traduzir Vitruvius para uma língua vernácula, exceto o italiano, e isso em 1541. Este fato aponta para a circulação desse autor em terras portuguesas, e mais até, para o ensino da náutica e da arquitetura e fortificação em Portugal, já no século XVI.

Em relação aos seis termos da Arquitetura de Vitruvius, o Autor desconhecido opera tanto direta quanto indiretamente, em seu discurso, ao mobilizar da seguinte forma as ideias presentes naquele clássico. Para a ordem, o Autor desconhecido previa a praça, o todo, em ordem. Para a disposição, discute os parâmetros desse termo, como os elementos deveriam ser inseridos no desenho da planta de fortificação. A eurtmia ou proporção dos números permeia todo o ensino, porque a busca pela proporção entre as partes, entre os elementos, foi uma constante na perspectiva do Autor desconhecido. Já a simetria aparece quando as máximas são o assunto, as regras da arquitetura militar. Decoro e distribuição são aspectos que estão passando o texto de forma indireta, pois a perfeição a que o decoro se destina e a finalidade a que a distribuição designa estão claramente argumentadas pelo Autor desconhecido. Observe-se cada termo de forma mais detalhada.

A ordem é o ideal de composição do todo da obra, “o objeto, ou a matéria desta ciência é a praça em ordem à defesa, e ofensa; porque aquele é em toda a arte, ou ciência, do qual ela trata” (AUTOR DESC., ca. 1705, fol. 2). A arte ou a ciência da matéria chamada de arquitetura militar é a ordem da praça para a sua defesa e ofensa, o que quer dizer cada elemento em seu lugar.

A disposição está relacionada com a “disposição do sítio”, que deveria ser delimitada, por exemplo, quando o engenheiro, antes do desenho da fortificação, calculava os lugares das obras exteriores e das possí-

veis campanhas inimigas. Portanto, o que o Autor desconhecido nomeou de “cômodos necessários para a boa defesa” apenas seria alcançado através dessa disposição do sítio. Para legitimar a sua argumentação, o autor cita Vegecio, que, segundo Luiz Gonzaga, foi o primeiro a chamar a atenção para a importância de se ter cautela na escolha do sítio. Estamos falando de um debate anterior, que envolvia a escolha do sítio correto, adequado para a melhor defesa de cada território, para afirmar o seu ponto de vista de que a arte da defesa deveria ser somada à natureza que criou sítios capazes de boas defesas, como os sítios altos ou cercados de água. É com essa linha argumentativa que o Autor desconhecido também segue o seu texto, pois a disposição do sítio passava pela disposição do terreno.

Em Vitruvius, há uma espécie de subdivisão da disposição: iconografia, ortografia e cenografia. O Autor desconhecido divide a arte monitoria, o ensino da arquitetura militar, nas seguintes partes: iconográfica, ortográfica (com a cenográfica) e metódica. Eurimetria, ou proporção, é um elemento que não pode ser excluído da concepção da arquitetura militar na medida em que a disposição dos elementos em ordem no desenho será determinada pela proporção entre as partes, correspondendo a uma defesa mútua. Já a simetria diz respeito às partes em correspondência ao todo. A busca por simetria pode ser identificada nas oito máximas ensinadas e tidas por infalíveis pelo Autor desconhecido. Decoro ou aparência por perfeição e conveniência, uma adequação que há como resultado a distribuição ou economia, ou seja, a conservação do Estado como finalidade.

A pesquisadora em arquitetura e urbanismo Carolina da Rocha Lima Borges nos ajuda a pensar o discurso vitruviano. Em seu artigo “Vitruvius, Alberti e o poder”, ela discute a relação entre o ornamento, o decoro e as necessidades práticas da arquitetura (BORGES, 2016). Aponta ainda para o modo como Vitruvius compreendia a perfeição, o decoro, o que passaria a ser responsável por compor o espaço urbano. Borges especifica a matemática e a geometria como meios de se alcançar o divino nesse período e afirma

O desenho também contém um "Prospecto da Parte da Cidade", com o brasão real, de D. João V, em bandeiras e na porta da fortaleza, o que aponta para a dimensão do pertencimento, bem como para a noção de serviço e representação ao rei. As seguintes inscrições no desenho podem ser observadas: moinho de vento, casa da pólvora e quartéis. Através do ensino dos tratadistas, foi identificada, em termos técnicos dos elementos e das regras do desenho, a sua composição por um baluarte (voltado para o mar), alguns meios baluartes, um revelim e uma tenalha¹⁸.

Partindo do princípio de que se trata de uma linha contínua, a edificação da Ilha das Cobras, desenhada por José da Silva Paes, possui 265 braças, o equivalente a 1590 pés para o lado da figura¹⁹. Ela é identificada como uma fortificação real grande, capaz de resistir por possuir medida entre as determinadas pelo Autor desconhecido: "Disto se deduz, que chegando-se o do lado exterior a 1000 pés, se poderá tomar a Praça por Real grande, e ficando no meio entre 1000, e 600, será a praça Real mediana" (AUTOR DESC., ca. 1705, fol. 48).

Seu baluarte mede 5 braças ou 30 pés de flanco e 20 braças ou 120 pés de face, o que indica que Silva Paes aplicava as medidas ensinadas por Luís Serrão Pimentel. O lado do revelim simples mede 5 braças ou 30 pés, sendo entre 60° e 90°, de acordo com Medrano no ensino do Autor desconhecido e de Luiz Gonzaga. Em relação ao valor métrico do lado do polígono, as medidas de Pfeffinger, Pagan e Blondel são as mais próximas da escolhida para o desenho, havendo, nesse desenho, o predomínio da escola francesa²⁰.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A cultura política de defesa pode ser assim identificada no uso da linguagem política no ensino da arquitetura militar, bem como da apropriação dos conceitos desse saber em discursos políticos e da administração, do governo da cidade e do Império. Além disso, é de fundamental importância que pensemos no tema da defesa imerso na análise política de uma sociedade corpórea, hierarquizada e estável, como o era o Impé-

rio português. Em uma análise do exercício do poder, os comportamentos e os valores que o norteavam precisam ser questionados da mesma forma que se identifica a cultura política, no caso, de defesa. Para ficar mais claro, o que se entende por cultura política de defesa é: um conceito cunhado para afirmar que os comportamentos e os valores oriundos da ciência de defesa também pautaram a administração e formação urbana da cidade do Rio de Janeiro.

Para se pensar sobre o comportamento político-social, a cultura política de defesa forjada, somos impelidos a dispensar atenção sobre a relação entre o Estado português e a defesa, a partir do conhecimento e marcação defensiva de seu terreno, bem como a sua legitimação territorial. Os tratadistas, ao legitimarem a arquitetura militar em sua origem na antiguidade (e em termos do exemplo bíblico) criaram uma introdução quase que obrigatória para trabalhar a ideia do medo conjunta à necessidade de proteção e da formação das primeiras cidades. Desse modo, marcam a argumentação de que, se não houvesse medo, o Estado não existiriam, e a necessidade de defesa, como consequência, se constitui no mote desses homens que ensinavam aquele saber.

No desdobrar do conceito de cultura política de defesa, nota-se que por cultura temos as expressões político-sociais nos tratados, para a política, havia as trocas administrativas realizadas no Ultramarino. Por fim, a defesa fica por conta das representações dos desenhos de planta de fortificação. A teoria da arquitetura militar, as informações administrativas trocadas e a prática desse saber nos desenhos de plantas de fortificação formam a trilha que nos fez identificar uma cultura política de defesa. Nesse sentido, governar era defender e defender era governar. E as discussões que foram propostas têm o intuito de responder em que medida a ciência (e arte) esteve vinculada ao governo e como a defesa foi largamente mobilizada na administração da cidade, quando o conhecimento da arte e ciência em estudo foi desenvolvido nas discussões de governo.

Pelo exposto, intentou-se responder como a cultura política de defesa foi identifi-

cada, como seguiu-se as pistas, e os indícios valorativos da cultura e da política portuguesa e colonial, através dos pressupostos que direcionaram a construção da defesa do território, da prática defensiva. O ensino da arquitetura militar foi exposto pelos tratadistas em termos teóricos e práticos, o que permitiu a compreensão da visão de mundo dos engenheiros e a percepção de como a questão política esteve presente nos discursos para a defesa, o que deu origem a uma

cultura política de defesa e um específico processo de governo e de formação urbana da cidade do Rio de Janeiro. A partir da interpretação do desenho de plantas de fortificação foi possível identificar características e matrizes da defesa da cidade do Rio de Janeiro, na primeira metade do século XVIII, como a formação de um sistema integrado de defesa que foi projetado e quais foram as escolas e os teóricos ressignificados em solo luso-americano.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Fontes

Autor desconhecido. "Tratado da Arquetônica", ca. 1705. ANTT, Manuscritos de Livraria nº 1809.

BLUTEAU, Raphael. Dicionário da Língua Portuguesa Composto pelo Padre D. Raphael Bluteau, reformado, e acrescentado por Antonio de Moraes Silva, 1789.

GONZAGA, Luiz. "Exame Militar", 1703. Biblioteca da Ajuda, COD. MS. 46-VIII-26.

BNP, Manuscritos reservados COD. 5176.

BNP, Manuscritos reservados COD 1640. Pimentel, Luis Serrão. "Tratado da opugnação e defesa das Praças", ca. 1644.

BNP, Manuscritos reservados COD 13473. Pimentel, Luis Serrão. "Architectonica Militar ou Fortificação moderna", 1661.

BNP, Manuscritos reservados COD. 5209. ESTEVÃO, Luis. "Tratado da Arquitetura militar, ou Fortificação moderna. Tratado da ofensiva, e defensiva das Praças", 1713.

BNP, Manuscritos reservados RES 4556P. PFEFFINGER, Johann Friedrich. "Fortificaçam moderna ou recopilaçam de diferentes methodos de fortificar de que se usão na Europa os espanhoes, francezes, italianos e hollandezes", 1713. Traduzido por: Maia, Manoel da, 1677-1768, trad.; Deslandes, Valentim da Costa, fl. 1703-1715, impr.

BNP, F 7698. Tratado do Modo de Fazer as Cartas Geográficas, 1722.

BNP, Manuscritos reservados PBA 105//27.

BNP, Manuscritos reservados COD 2146.

Livros e artigos

BORGES, Carolina da Rocha Lima. "Vitrúvio, Alberti e o poder". *Revista Paranoá*, nº 16, 2016.

BUENO, Beatriz Piccolotto Siqueira. *Desenho e Desígnio: o Brasil dos Engenheiros Militares (1500-1822)*. São Paulo: Edusp, 2011.

_____. A Iconografia dos engenheiros militares no século XVIII: instrumento de conhecimento e controlo de território. In: CARITA, Helder; ARAÚJO, Renata (Org.) *Universo urbanístico português (1415-1822)*. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimientos Portugueses, 1998.

BURKE, Peter. *Uma História Social do Conhecimento: de Gutenberg a Diderot*. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

FILGUEIRAS, Carlos; PIVA, Teresa. "O engenheiro setecentista luso-brasileiro José Fernandes Pinto Alpoim." *Revista Pombalina Coimbra University Press*. Imprensa da Universidade de Coimbra, 2011.

MANENTI, Leandro. "Princípios de ordem projetual na obra de Vitruvius". *Arquiteturarevista*, vol 6, nº 1, 2010.

SCHIAVINATTO Iara Lis; PATACA Ermelinda Moutinho. "Entre imagens e textos: os manuais como práxis de saber." *Revista Manguinhos*. Imagens, 2016.

TAVARES, Aurélio de Lyra. *A engenharia militar portuguesa na construção do Brasil*. Rio de Janeiro: Biblioteca do Exército, 2000.

NOTAS

¹ Os elementos desse desenho, e de outros de plantas de fortificação da cidade do Rio de Janeiro, confeccionados no século XVIII, são objetos de análises de outros trabalhos meus.

² No sentido de métodos. Um grupo que escreve em uma mesma língua, não necessariamente pertencentes a uma mesma nação.

³ Marcos Vitruvius Polião foi um arquiteto romano que viveu no século I a.C.

⁴ Flávio Vegécio foi um escritor e arquiteto do Império Romano do século IV a.C.

⁵ Diferentes tratados de arquitetura militar escritos (ou traduzidos) em língua portuguesa, dentre eles:

Autor desconhecido. "Tratado da Arquitetônica", ca. 1705. ANTT, Manuscritos de Livraria nº 1809.

GONZAGA, Luiz. "Exame Militar", 1703. Biblioteca da Ajuda, COD. MS. 46-VIII-26.

Além dos manuscritos da seção de reservados da Biblioteca Nacional de Portugal (BNP):

BNP, Manuscritos reservados COD. 5176.

BNP, Manuscritos reservados COD 1640. Pimentel, Luis Serrão. "Tratado da opugnação e defesa das Praças", ca. 1644.

BNP, Manuscritos reservados COD 13473. Pimentel, Luis Serrão. "Architectonica Militar ou Fortificação moderna", 1661.

BNP, Manuscritos reservados COD. 5209. ESTEVÃO, Luis. "Tratado da Arquitetura militar, ou Fortificação moderna. Tratado da ofensiva, e defensiva das Praças", 1713.

BNP, Manuscritos reservados RES 4556P. PFEFFINGER, Johann Friedrich. "Fortificação moderna ou recopilagem de diferentes métodos de fortificar de que se usão na Europa os espanhoes, francezes, italianos e hollandezes", 1713. Traduzido por: Maia, Manoel da, 1677-1768, trad.; Deslandes, Valentim da Costa, fl. 1703-1715, impr.

BNP, F 7698. Tratado do Modo de Fazer as Cartas Geográficas, 1722.

BNP, Manuscritos reservados PBA 105//27.

BNP, Manuscritos reservados COD 2146.

⁶ Padre da Companhia de Jesus e preceptor de D. Pedro II, tendo sido mestre de D. João V.

⁷ No tratado de Luiz Gonzaga, decora é "propriedade das partes da praça por ordem ao sítio, que se tem escolhido por ordem ao costume, com que se dispõem, e por ordem a natureza do que se faz sirva de exemplo uma praça que se manda fazer, busca este o sítio mais apto para o fim que se pretende, dispõem as partes da praça seguindo um costume, ou método de fortificar" (GONZAGA, 1703, fol. 40, COD. MS. 46-VIII-26).

⁸ Destaque para o papel da representação simbólica da defesa.

⁹ Manoel de Azevedo Fortes foi professor de matemática, na Aula Militar de Fortificação entre os anos de 1695 a 1701. "Tomou parte, depois, como oficial de Engenheiros, na Guerra de Sucessão. Finalmente, em 1720, foi nomeado engenheiro-mor do Reino" (TAVARES, 2000, p. 193). Manoel Pimentel foi cosmógrafo-mor. Filho de Luís Serrão Pimentel.

¹⁰ Alguns autores com a mesma perspectiva: Antônio Alberto de Andrade, Luís Manuel Bernardo e Margarida Valla.

¹¹ Autor desconhecido (ca. 1705) e Luiz Gonzaga (1703), respectivamente.

¹² Essas explicações e "disputas" são justamente o que os tratadistas portugueses estudados realizaram em suas obras.

¹³ São oito as suas máximas no tratado de autoria desconhecida, já em Gonzaga são dez.

¹⁴ No texto de autoria desconhecida, tal discussão é desenvolvida para expressar a mesma ideia de que mesmo os métodos sendo muitos, não há prejuízo para a ciência. Aos que duvidavam da "multidão de métodos", o autor os qualificou como ignorantes.

¹⁵ Manuel Antonio de Mattos sendo Lente Domingos Vieira (1709). BNP, Manuscritos reservados COD. 5176. [quase idêntico ao Autor desconhecido].

¹⁶ Para essa máxima, Luís Serrão Pimentel cita Clavio: alemão e padre jesuíta que estudou no colégio jesuíta de Coimbra.

¹⁷ Agora, é Gonzaga que cita Clavio, "em a sua Geometria das figuras".

¹⁸ Assuntos explorados mais minuciosamente em outros estudos meus.

¹⁹ Uma braça é igual a 6 pés.

²⁰ Medrano (1646-1705): espanhol; Pfeffinger (1667-1730): alemão que escreveu em francês; Pagan (1604-1665) e Blondel (1618-1686): franceses.

A representação do mar nos *Dois Casos da Vida Náutica*, de Ivan Gontcharóv *

The sea's representation on Ivan Gontcharóv's: *Two cases of the nautical life*

Rafael Bonavina Ribeiro

Graduando em Letras pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, com dupla habilitação línguas e literaturas portuguesa e russa.

RESUMO

O presente trabalho analisa a ambivalência da representação da natureza, em especial o mar no conto *Dois Casos da Vida Náutica*, de Ivan Aleksándrovitch Goncharóv (1812-1891). Para isso, começamos por uma breve exposição do fenômeno do *grand tour* na Europa do século XVIII, que dá um novo contorno ao relato de viagens, e expusemos algumas particularidades russas dessa prática e desse gênero literário. Então exploramos o significado das viagens em direção ao leste na cultura russa, e a inserção do conto na tradição literária da Rússia, bem como na obra do autor.

PALAVRAS-CHAVE: Ivan Gontcharóv; *Dois Casos da Vida Náutica*; Relatos de Viagens

ABSTRACT

This paper analyzes the ambivalence of the representation of nature, specially the sea in the short story *Two Cases of the Nautical Life*, by Ivan Aleksandrovich Gontcharóv (1812-1891). We started with a brief explanation of the *grand tour* in XVIII century Europe, which brings a new color to the travelogue, and clarified some Russian peculiarities of this phenomena and of the literary genre. Then we explored the meaning of travels to the east in Russian culture, and the insertion of the short-story in the Russian literary tradition, as well as the author's works.

KEYWORDS: Ivan Gontcharóv; *Two Cases of the Nautical Life*; Travelogue

INTRODUÇÃO

Desde os tempos imemoráveis, a natureza sempre esteve presente na literatura; geralmente representada de duas maneiras: ou é a Grande Mãe (MELETÍNSKI, 2015) ou uma força incontrolável e titânica. Seu aspecto benigno é louvado pelos rituais sagrados com danças, cerimônias; sua ira é aplacada com os mais diferentes tipos de bodes expiatórios ou sacrifícios.

* Artigo recebido em 01 de maio de 2019 e aprovado para publicação em 21 de maio de 2019.

As representações da natureza na arte não poderiam deixar de apresentar essa dualidade. O caráter benigno da natureza pode ser visto na poesia como os jardins românticos do Oitocentos, na poesia, os *loci amoeni*¹; e ainda existe, na arte sacra, as diversas divindades da fertilidade capazes de trazer a primavera e a renovação. Já a face hostil aparece mais frequentemente como um ser ctônico a ser subjugado pelas forças humanas, por exemplo, o dragão a ser vencido pelo herói, ou um titã que ameaça um reino. Um tanto maniqueísta, essa ambiguidade da natureza aparece desde cedo na mitologia de diversos povos e se mantém até os dias de hoje, embora as representações não sejam feitas da mesma maneira.

Cada elemento da natureza pode ser considerado como dotado de uma carga semântica em si mesmo, nascida de sua fisionomia ou de seus instintos naturais. Tomemos um exemplo, a princípio, ao pensarmos em um grande felino logo identificamos sua força e sua ferocidade, ou a precisão de uma ave de rapina, a partir disso se poderia concluir serem os animais selvagens representantes da faceta impiedosa da natureza. E o que diríamos, por exemplo, dos beija-flores ou as borboletas? Seria preciso certa reflexão para encontrar a selvageria desses animais, exceto por serem silvestres.

Embora pareçamos concluir o óbvio, ou seja, de as estilizações estarem, em certo grau, embasadas pela própria realidade, é preciso ressaltar uma segunda dualidade não tão evidente assim: essas características “naturais” dos animais podem ou não ser reforçadas pela arte. Basta pegar o livro de fábulas mais à mão para encontrarmos um leão monarca, ponderado e justo, não uma besta selvagem, como o campo semântico do animal nos levaria a crer; um asno conselheiro ou sábio, absoluto oposto do significado da palavra em português; e o antropomórfico macaco sempre às voltas com sua astúcia. Portanto, podemos depreender uma carga semântica tradicional de cada figura, além da relação entre significado e significante.

Então, uma rosa é uma das manifestações de “rosa”, o conceito, cujo significado é composto tanto por traços naturais quanto

culturais. E o assunto começa a ficar ainda mais complexo quando se considera as diferentes valorizações de elementos naturais feitas por várias culturas. Como exercício hipotético, um povo de uma região seca pode considerar as chuvas como bênçãos incondicionais, mas, vivendo em uma região de enchentes, a chuva já apresenta um caráter dúbio e perigoso.

Na verdade, apesar de estar feito o nó, não é preciso buscar uma tesoura na esperança de desatá-lo. Vale ressaltar, não é preciso identificar se a natureza se apresenta desta ou daquela maneira na obra como um todo, pois muitas vezes essas duas facetas da natureza coexistem harmonicamente em um texto literário. Porém, o leitor não deveria ignorá-la, pois não se trata de uma dicotomia inútil para a compreensão de um texto, o que pretendemos mostrar ao analisarmos o conto “Dois casos da Vida Náutica”, de Ivan Gontcharóv (1812-1891).

A FRAGATA PALAS

Antes, algumas palavras sobre esse autor tão pouco conhecido no Brasil. Filho de comerciantes de grãos, Ivan Gontcharóv nasceu em 1812 na pequena cidade de Simbirsk às margens do Rio Volga. Ele publicou três romances ao longo de sua vida: *Uma história comum* (1847), *Oblómov* (1859) e *O abismo* (1869). Apesar da recepção relativamente boa do primeiro, é só no segundo romance que a crítica assegurou seu lugar dentre os clássicos da literatura russa. Há mais um livro, a *Fragata Palas*, escrito entre os dois primeiros.

Desde os seus primeiros poemas, feitos à moda romântica da época, Ivan Gontcharóv frequentara a casa de Nikolái Máikov, um escritor mais experiente e espécie de mistagogo literário para o jovem Vânia. Ao longo dos anos, a sólida amizade entre os dois rendeu mais do que bons momentos, por exemplo, seus primeiros textos apareciam em publicações editadas pelo amigo.

Eis que chega 1851. Máikov recebe um convite para ser o secretário de bordo do Vice-Almirante Ievfimi Putiátin. Em seu prefácio à edição inglesa de *Fragata Palas*, Wilson (1965) afirma que esta viagem nascia da

necessidade governamental de inspecionar as colônias russas na América, de conseguir os mesmos direitos portuários cedidos pelos chineses aos demais países depois do Acordo de Nanquim (1842) e para tentar negociar com os japoneses um acordo comercial e a abertura de seus portos. Os objetivos dessa empreitada não eram menores, assim como o tempo necessário para conseguir atingi-los não seria pouco. Nikolái Máikov tinha esposa e filhos, uma carreira consolidada, era responsável pelos tradicionais encontros literários em seus salões; ser-lhe-ia muito custoso abrir mão de tudo isso para viver uma aventura no mar.

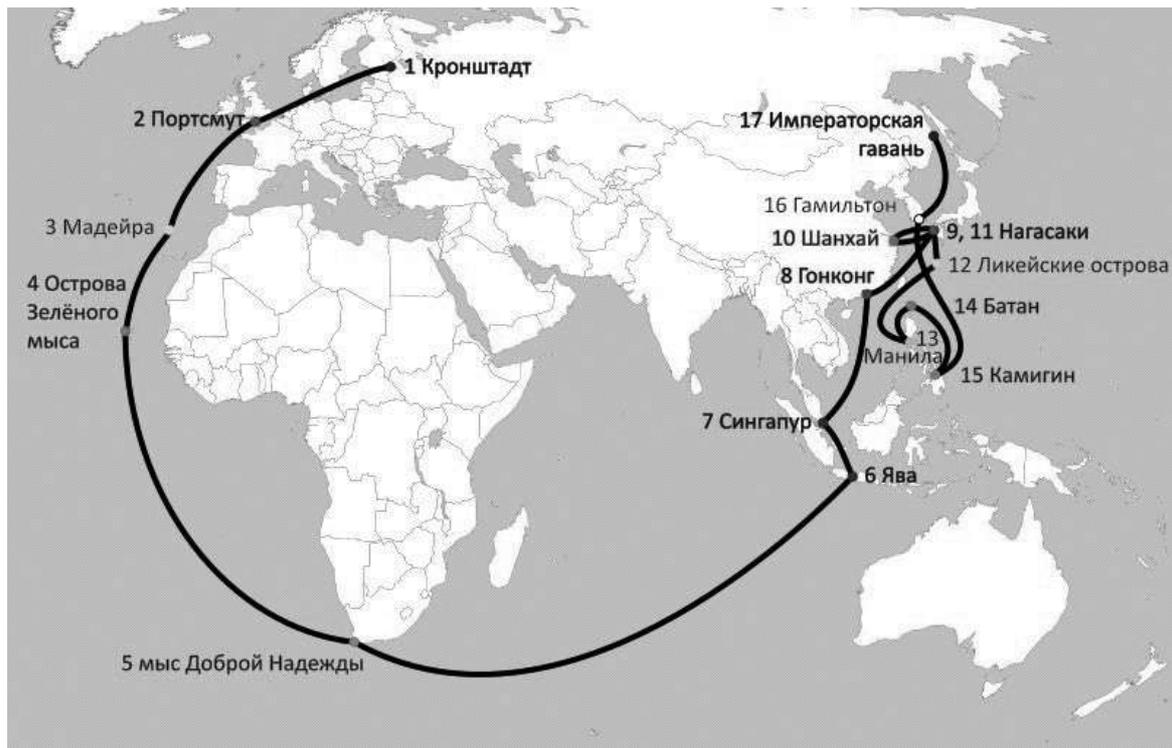
No entanto, havia um homem na casa dos quarenta anos de idade, sem esposa ou filhos, cujos pais já haviam falecido, e que trabalhava em um emprego sem muita importância: Ivan Gontcharóv. Ao saber da recusa de seu amigo, Gontcharóv logo se apresentou como alternativa. Tendo em vista a falta de bons escritores dispostos a velejar por anos a fio, aceitaram-no. Vejamos rapidamente o porquê de essa viagem ser um

dos rios que separa o autor de um romance pálido e o clássico da literatura mundial.

À época, o porto mais importante era Kromstadt, situado a 30 km de São Petersburgo. A partir dali se poderia ir ao Japão rumando para leste, mas o Norte da Rússia era, então, um campo impenetrável, algumas regiões ficavam congeladas quase o ano todo e a ausência de portos no trajeto tornariam a cabotagem praticamente impossível. A solução era simples: ao invés de ir para leste, foram para oeste, porém isso significou um percurso muito maior.

Para ilustrar, colocaremos um mapa com as regiões relevantes para a viagem marítima da *Fragata Palas*. Em seguida, como os melhores mapas estão em russo, explicaremos rapidamente o trajeto com algumas informações relevantes.

A *Palas* zarpou de Kromstadt (1), um importante porto russo próximo de São Petersburgo, e velejou em direção ao Mar do Norte, passando ao sul da Finlândia. Logo a embarcação passou entre a Alemanha e a Suécia, chegando em Portsmouth (2),



Fonte: <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/e/e7/Pallada%27s_journey_2.svg/600px-Pallada%27s_journey_2.svg.png>. Acesso em 25/04/2019

onde fizeram a primeira parada. A partir da Inglaterra, sua próxima parada foi a Ilha da Madeira (3), a sudoeste de Portugal, onde Gontcharóv provou o vinho típico da região e levou consigo memórias saudosas dali². Deixando a saudosa ilha, a Fragata *Palas* navegou a sudoeste até Cabo Verde (4). Depois de um breve reabastecimento, foram para o Cabo da Boa Esperança (5).

De acordo com o mapa acima, tem-se a impressão de que os marinheiros saíram do ponto 5 e foram direto para Java (6), mas isso não é totalmente preciso. Ao sul da África, a embarcação demorou para zarpar do porto da Cidade do Cabo. Gontcharóv aproveitou o momento para fazer algumas incursões por terra. Suas impressões sobre a colonização inglesa são muito interessantes, e seu apreço pelas ciências naturais aparece no texto através das descrições da fauna e da flora sul-africana. Já foi ressaltado por alguns críticos que, apesar do interesse, Gontcharóv não deixa de ser um cientista amador e comete alguns pecadilhos taxonômicos. Felizmente isso não atrapalha a beleza de seu relato.

Depois de zarpar em direção ao Mar do Leste, a embarcação faz mais algumas paradas: Singapura (7), Hong Kong (8), Nagasaki (9, 11), Xangai (10), Okinawa (12), Manila (13), Ilhas de Batan (14) e Camiguin (15) nas Filipinas, e Port Hamilton (16) na Coreia.

É importante dar algumas informações sobre a embarcação usada na viagem, afinal “o próprio navio é um fragmento de um mundo abandonado, que viaja para o mar turbulento, é um sinônimo do viajante” (MASSON, 2016, p. 24). É constante a caracterização da *Palas*, por exemplo, como uma embarcação forte, resistente e destemida frente às adversidades. No entanto, também há certa ironia, pois Gontcharóv diz não entender o apreço pelo lirismo do barco a vela deslizando mar a fora; ele afirma a superioridade tecnológica dos vapores, que já existiam à época. De acordo com ele, os vapores simbolizavam o avanço tecnológico, a conquista definitiva dos mares; pois, depois de séculos navegando a remo e a vela, a humanidade conseguiu um meio automotivo para atravessar os mares. Essa revolução tecnológica é louvada pelo narrador dos *Dois Casos*:

as travessias marítimas, graças aos barcos a vapor e o estudo da teoria dos ventos em todas as latitudes, diminuíram para menos da metade: da Inglaterra até a América, era preciso navegar uns três meses, agora, se chega lá em duas semanas; ao invés de meio ano, chega-se ao Cabo da Boa Esperança em cinco, no máximo seis semanas (GONTCHARÓV, 1978, p. 460, tradução nossa).

Assim como os trens no transporte terrestre, os vapores são compostos pelos traços típicos da modernidade: progresso, velocidade, novidade, superação do antigo e das limitações humanas. Ironicamente a *Palas* não era um navio a vapor de última geração, pelo contrário, era uma embarcação de velha guarda. Até seu nome remete à antiguidade clássica, *Palas Atena*, a deusa grega da civilização, da sabedoria.

Essa não é a razão da concordância de Masson (2016) e Nedzvedski (1994) sobre ela ser uma espécie de símbolo civilizacional tão importante quanto os vapores. Em seguida divergem: Nedzvedski (1994) afirma que a embarcação é uma miniatura da Rússia, especificamente. Masson (2016) concorda com a substância tipicamente russa, mas vê ali um toque europeu, por isso o navio seria uma espécie de síntese do velho dilema Ocidente-Oriente, ou, nas palavras dela, um símbolo “da civilização europeia e do mundo nacional russo (com sua cozinha, costumes, folclore, cerimônias religiosas)” (MASSON, 2016, p. 24, tradução nossa).

Em nossa opinião, realmente a leitura de Masson tem sentido, pois a *Palas* é um elemento narrativo mais complexo do que aponta Nedzvedski, porém parece-nos muito difícil separar o que pertence a quem, como é feito ao se afirmar a que o “mundo nacional russo” circunscreve-se a certos aspectos da cultura russa, como a religião e o folclore.

Se olhássemos as roupas da época, veríamos que esses “costumes”³ não são tão russos quanto ocidentais: por exemplo, os homens usavam ternos e bengalas, e as mulheres, vestidos longos, também à inglesa. Vindo do oeste, o duelo com pistolas ou floretes se tornou um meio de “lavar a honra”

na Rússia e foi a *causa mortis* de tantos poetas russos importantíssimos, como Aleksandr Púchkin e Liérmontov. Para exemplificar esta delicada questão identitária, tomamos um excerto de *Dois Casos da Vida Náutica*. O narrador está rodeado por crianças, que perguntam sobre sua viagem marítima. Uma delas tem medo de viajar em um navio, porque o mar é “assustador”. Ele a descreve como uma garotinha bonita, magra, alta, elegante, com as tranças enfeitadas por laços de seda, rendinhas nas pernas, botas conforme a moda de Paris, um vestido de musselina e joias.

Você acha que no mar é “assustador”. Mas eu acho que você tem medo de ficar sozinha no quarto: pelo jeito, você é desses seres etéreos que imaginam um bandido em cada canto escuro, que não podem ver um lagarto, um sapo, sem sentir asco; não tem medo só de cachorros, mas de gansos, de perus, e vê em toda parte um desastre, um medo, um perigo?.. Você ficou corada, acertei. Só não tem medo de mortos-vivos, de *domovói*, *leschi*⁴, porque você teve uma ama americana, andava de coifa e não ouvia sobre os *domovóis* e, por isso, não acredita neles. Mas se no lugar dela fosse uma Terêntieva com um lenço na cabeça, de óculos e anáguas, você teria medo de dormir sozinha no seu quarto, teria pesadelos com bruxas... (GONTCHARÓV, 1978, p. 458, tradução nossa).

Essa menina é uma representação de uma criança de alta sociedade, ironizada pelo narrador por estar mais acostumada à cultura ocidental; e não é à toa, pois os nobres da época são representados falando mais acostumados ao idioma francês. Esta francofilia é um traço muito importante desse momento histórico e não pode ser simplesmente ignorada. A própria identidade russa é muito influenciada pela relação dialética entre oriente e ocidente, basta ver o brasão nacional: uma águia bicéfala, cujas cabeças olhavam para ambos os lados, a leste e oeste.

Isto posto, concluiremos afirmando ser muito difícil considerar o navio como uma síntese de duas culturas, pois a própria cultura russa do Oitocentos, que ele representa, não é tão uma quanto seria necessário para chegar à conclusão de Masson.

Seria muito interessante nos aprofundarmos no estudo da caracterização da *Palas*, pois é uma figura complexa, mas este não é nosso objetivo. Para este trabalho, basta tomarmos o navio como uma pequena parte da Rússia a viajar pelos mares, levando consigo as suas contradições culturais, sua estratificação social, sua cultura, enfim, tudo aquilo que constitui a visão de mundo de um povo. Sem isso, seria impossível apreciar o delicioso estranhamento, nascido do primeiro contato entre duas culturas. Dito isto, retomaremos a discussão a respeito da origem do relato de Gontcharóv.

Por depender do vento e ter encontrado algumas dificuldades (por exemplo, os marinheiros se perderam na região de Okinawa), toda essa viagem durou de 1852 a 1854. A princípio, ela deveria ser mais longa, porém houve um evento imprevisto à época, que se estendeu de 1853 a 1856: a Guerra da Crimeia. Nicolau I mandou suas tropas ocuparem a região da atual Romênia, com uma justificativa religiosa. Em resposta à agressão, o Império Otomano se aliou à França e à Inglaterra contra a Rússia. Apesar da crescente tensão a guerra só começou em 1854 com o Cerco de Sebastopol, impedindo a Rússia de usar o Mar Negro. Outra importante saída marítima, da qual já falamos anteriormente, seria Kromstadt, mas isso significaria atravessar o Mar do Norte e, estando em guerra contra a França e Inglaterra, isso seria praticamente impossível sem sofrer represálias.

A solução encontrada para o retorno seguro dos marinheiros que se encontravam no Mar do Leste foi abandonar os navios no extremo leste russo e começar o caminho de volta por terra. A Fragata *Palas* foi deixada em Gavan, junto com várias outras embarcações. O percurso terrestre demorou mais um ano, pois a Rússia Oriental era em grande parte pouco povoada, vale lembrar que essa região era usada como prisão e campos de trabalhos forçados.

Para a época, era muito difícil para alguém fora da aristocracia ir sequer até à França, a viagem de Ivan Gontcharóv deveria soar como algo absurdo, exótico e incrivelmente interessante. A partir dessa experiência, ele escreve um livro de viagem chamado *A Fragata Palas*, do qual nasceram alguns outros contos, como *Dois Casos da Vida Náutica*, chamados de “palladianos” por Balákin (2018), termo derivado da grafia russa, “Pallada”.

Apesar de *Oblómov* ser a obra-prima de Gontcharóv, tanto para a crítica literária da época quanto a atual, ocidental ou russa, o relato de viagens intitulado *A Fragata Palas* era considerado o livro mais importante escrito pelo autor e, de fato, ele é um texto único na literatura russa do Oitocentos. Parece-nos que explicar um pouco mais sobre esse gênero literário pode ajudar a entender melhor a estilização do cotidiano dos marinheiros na narrativa de Gontcharóv.

O RELATO DE VIAGENS

Como demonstra Dickinson (2006), os primeiros textos desse tipo começam a surgir na Rússia a partir de 1762, depois de o Tzar Pedro III permitir que os aristocratas viajassem ao exterior. A partir dessa decisão, os nobres russos começaram a participar da febre europeia do Setecentos: o *grand tour*. Depois de terminar os estudos, os jovens nobres ocidentais passavam algum tempo viajando pela Europa (geralmente por volta de um ano) para se familiarizarem com as diferentes culturas e idiomas. De acordo com Dickinson (2006), os principais destinos eram Roma e Nápoles, onde os viajantes travariam contato direto com as ruínas da Antiguidade Clássica e com as maravilhas do Renascimento. Essa viagem era chamada de *grand tour*, mas havia sua versão menor, o *petit tour*, com diferentes destinos, dependendo do ponto de partida.

Sempre acompanhados por preceptores, os jovens voltavam transformados, maduros, o que nos faz pensar nessa viagem como uma variação cara e moderna do rito de iniciação. Essa opinião aparece em *Dois casos da vida náutica*: em dado momento, o narrador afirma que, durante uma viagem

náutica, “o homem em um mês amadurece e torna-se um pensador erudito, um geógrafo, etnógrafo, filólogo, cientista natural ou poeta, um admirador das belezas naturais” (GONTCHARÓV, 1978, p. 452, tradução nossa). Para mostrar o impacto dessa experiência, os jovens eram “encorajados” a escrever relatos dessas viagens em cartas aos familiares ou diários que, depois, poderiam até ser compilados em livros propriamente ditos. Ao longo dos anos, o gênero começou a se complexificar, pois se o leitor não tivesse feito um *grand tour* idêntico ao do escritor, com certeza já teria lido suficientes relatos de viagem para encontrar algum percurso muito semelhante. Assim, as descrições detalhadas de lugares e monumentos encontrados não satisfariam o público, cada vez mais exigente com a qualidade literária desses textos. Para conseguir satisfazer seu público, os escritores lançavam mão de três procedimentos: a construção do *ethos* do narrador, o uso da primeira pessoa do singular e a, aparente, simultaneidade entre evento e escrita.

Em geral, os narradores passam muito tempo explicando o quão nobres eles são. Esse delineamento de quem está relatando desempenha, tradicionalmente, uma função dupla. Por um lado, como demonstra Dickinson (2006), serve para mostrar que não é um qualquer do povo a escrever aquilo, mas uma pessoa distinta, capaz de compreender e dar o devido valor às maravilhas contempladas. Por outro lado, considerando a origem do leitor, há certo grau desejável de identificação entre narrador e leitor, em geral um membro das camadas altas da sociedade, para maior imersão na leitura. A lógica interpretativa esperada, que supomos embasar essas escolhas estéticas, seria: “se o narrador é uma pessoa como eu, então as impressões seriam as mesmas em mim”.

Essa ambiguidade do *ethos* narrativo não implica contradição ou incompatibilidade. Não bastaria o narrador se representar como uma pessoa de origem nobre, se o seu texto fosse baseado em obviedades, se repisasse as pegadas dos seus antecessores. A solução foi introjetar a narrativa, tornar o relato de viagem uma espécie de testemunho de impressões causadas pelas maravilhas dos

mundos moderno e antigo. Assim, escrever a partir da perspectiva do narrador, usando a primeira pessoa do singular e no presente, é possível falar das sensações causadas pelos quadros, prédios, ruínas e paisagens, como se elas estivessem surgindo diante dos olhos do leitor. E nesse impressionismo narrativo há muito a se explorar, pois deixa o autor livre para explorar seus arroubos poéticos mais elevados.

Outro traço importante do gênero, relacionado diretamente à criação de um *ethos* nobre do escritor e à presentificação da narrativa, é a afirmação da inutilidade de seu relato, de seu caráter diletante (KONSTANTINOVA, 2016). A partir destes traços estéticos expostos, "surge o interessante fenômeno do ponto de vista autoral, uma evidente 'tensão' entre duas estratégias narrativas: o autor-documentarista, etnógrafo, historiador e o autor-escritor, literato, artista". (KONSTANTINOVA, 2016, p. 82, tradução nossa).

Na literatura russa, o gênero se desenvolve de maneira muito parecida com o desenvolvimento ocidental, mas há outra particularidade no estilo russo. Como dissemos, havia muito interesse em viajar para oeste, seguindo a tradição europeia do *grand tour*, buscando o que havia de mais desenvolvido culturalmente, segundo a opinião vigente. Muitos russos começam a olhar para o leste, em direção à Rússia profunda. Sem nos atermos demasiadamente na questão, seria possível ver nisso uma dicotomia muito importante para a vida intelectual russa. De um lado, temos os intelectuais ocidentais, ou seja, os que acreditam ser o ocidente a principal fonte para o desenvolvimento da Rússia. Do outro lado estão os pensadores eslavófilos, que baseiam seu modelo desenvolvimentista nas próprias raízes da civilização russa, antes de ser contaminada pela influência ocidental.

Esse tipo russo de relato de viagem para leste deveria ser feito com muito cuidado, pois havia um contraste muito grande entre o mundo cortesão e o provinciano. A diferença entre o estilo de vida nobre e camponês era tamanho que um relato desses causaria o exílio de um viajante escritor. Publicado na última década do Setecentos, o livro *Viagem de São Petersburgo a Moscou* (1790) relatou

essa diferença e foi tomado como um ataque direto à Tzarina Catarina, a Grande. Por causa disso, Aleksandr Radíshev (1749-1802) foi condenado ao exílio na Sibéria e, não fosse a proibição de os nobres sofrerem punições físicas, as consequências teriam sido ainda mais graves. Ao contrário do que se poderia imaginar, durante toda a história do país, esse tipo de condenação é incrivelmente frequente, e a lista de cidadãos comuns, escritores, cientistas, políticos enviados para o extremo leste é assustadora. Em geral, a pena era acompanhada de trabalhos forçados, principalmente para os dissidentes dos regimes, seja ele soviético ou tsarista.

Apesar desse experimento malsucedido, os relatos de viagens para leste não cessaram. Pelo contrário, Dickinson (2006) afirma que eles desempenharam um papel fundamental na criação de uma identidade russa separada da cultura cortesã e francófila das grandes cidades. Essa "russidade" opunha o interior do país, bastião dos velhos valores russos, à "Rússia ocidental", tida como uma espécie de simulacro da Rússia verdadeira. Seguindo a dicotomia acima descrita, seria possível ver aqui um dos pontos centrais do pensamento eslavófilo, e muitos representantes dessa vertente crítica fizeram viagens ao interior da Rússia ao invés de *grand tours* pela Europa. Talvez como uma consequência desse crescente interesse pelo leste russo, nasceu o interesse pelo mundo oriental em sentido amplo.

O texto de Gontcharóv acompanha a tradição do gênero literário. Há alguns pontos de contato, como a autoafirmação narrativa de seu diletantismo, mas há certas discrepâncias, que nos interessam mais. Em primeiro lugar, ao invés de seguir o *grand tour*, Ivan Gontcharóv vai de oeste para leste, visitando todo tipo de países asiáticos. Outra característica importante é o *ethos* narrativo: ao invés de ser um aristocrata afirmando sua nobreza, o escritor é filho de mercantes de razoável importância na região. No entanto, podemos depreender como uma das possíveis interpretações para essa construção dessa *persona*, que o relato de Gontcharóv nos indica um crescente aburguesamento do público leitor russo ao longo do XIX.

Muitos críticos já estudaram o relato de viagens escrito por ele e chegaram à conclusão de haver ali diversos elementos estilísticos em comum com os demais romances do autor. Por exemplo, Nedzévski (1994) compara as representações de Portugal e da Inglaterra e chega à conclusão de elas serem análogas às atitudes iniciais dos protagonistas, o sobrinho e o tio, de *Uma História Comum*, o primeiro romance de Gontcharóv. De acordo com ele, esses dois pares de elementos se baseiam em uma oposição clara entre lirismo e praticidade, que pode ser tomada como um dos pontos centrais da estética gontcharoviana. Tivemos a oportunidade de escrever sobre esse tema em um trabalho específico sobre a relação entre o rito iniciático e exemplar típico dos romances de formação (BONAVINA & GOMIDE, 2011), por isso não o exploraremos aqui novamente.

Jocosamente chamada de “uma viagem gastronômica pelas mesas do mundo”, a narrativa é marcada pela leveza de tom, pela reiterada descrição de pratos típicos ao redor do mundo, pela agudeza e pelo bom humor. Como é de se esperar, não se trata de uma série de gargalhadas do começo ao fim, como explica o próprio viajante em *Dois casos da vida náutica*, ele não vai

Ficar mentindo e esconder de vocês que tudo é pago, assim como a felicidade em terra, com alguns desconfortos, por vezes até problemas... Bem [...] a vida é a mesma em toda parte; então, ela é feita da mesma matéria em alto-mar e em terra, misturada meio a meio com o pesar. (GONTCHARÓV, 1978, p. 455, tradução nossa).

É justamente sobre dois desses problemas de percurso que se estrutura o conto, sobre o qual nos debruçaremos agora.

OS DOIS CASOS DE GONTCHARÓV

Já esclarecemos a origem dos *Dois casos*, mas não dissemos que o conto foi escrito para um público infanto-juvenil. De fato, se comparado com os demais textos, encontraremos uma linguagem mais simples, e des-

taçaremos um trecho que ilustra bem essa preocupação com o vocabulário dos jovens.

Na minha pasta, está guardada uma folha do diário⁵ que levei na viagem do Japão às Ilhas Ryukyu: tudo está anotado ali, passo a passo, dia a dia, começando pelo tempo até os perigos que nos ameaçavam. Eu li para vocês sem mudar quase nada, como um recorte da vida de marinheiro que, talvez, pareça-lhes curioso, só colocarei algumas explicações indispensáveis em relação aos assuntos náuticos para vocês não ficarem boiando (GONTCHARÓV, 1978, p. 461, tradução nossa).

Como se pode notar, o narrador atesta não presumir a familiaridade dos leitores com um ovém, um mastaréu ou que entendam o uso náutico do verbo “garrar”, por exemplo. Destacaremos mais um trecho para ilustrar essa interessante particularidade estilística.

24 de janeiro de 1854. Nós saímos de Nagasaki a bordo da Fragua-ta *Palas*. O céu está nublado, mas o mar, tranquilo. Estamos indo de doze a quatorze quilômetros por hora diretamente em direção sul, com vento favorável. À noite, nós dormimos tranquilamente, como se estivéssemos fundeados. De manhã, Fadêiev (era o marinheiro que me servia) respondeu à minha pergunta sobre qual vento nós navegávamos: “estamos indo com a rasa, vossa excelência!”, ou seja, com vento à popa rasa. Esse é o vento que sopra por trás, diretamente em popa. O vento que sopra pelo lado chama-se alheta ou través. Todos esses são ventos favoráveis. Quando o vento bate à popa rasada, as velas ficam arriadas e cobrem os mastros de alto a baixo; o barco não se inclina para o lado e cria uma imagem digna de quadro (GONTCHARÓV, 1978, pp. 461-462, tradução nossa).

À primeira leitura, nota-se a interrupção do fluxo narrativo depois da afirmação de Fadêiev para digressar sobre os tipos de vento

que se pode navegar, mas o público não é considerado incapaz de entender um conceito tão estranho ao universo infantil. Em outras palavras, a linguagem é simplificada, embora isso não signifique a subestimação da inteligência do leitor.

Talvez seja mais ilustrativa a questão das medidas de distância e velocidade. Assim como acontecia na Marinha do Brasil, era tradição medir a velocidade em “nós”; mas Gontcharóv preferiu usar os equivalentes populares de sua época, “*verstas*”, que traduzimos por quilômetros, pois são medidas muito próximas e mais comumente utilizadas no Brasil de hoje. Ao escolher usar as medidas correntes, o autor insere a narrativa no linguajar corrente da época, sem sacrificar completamente o sabor exótico apresentado ao leitor.

Publicado em 1858 na revista *Galanthus*, editada por seu amigo pessoal Nikolai Máikov, o texto parece dividido em duas partes. Na primeira metade encontra-se uma discussão com os jovens, em que o narrador parece explicar como é viajar a bordo de um navio, o significado pessoal de uma viagem, como é desbravar o exótico mundo ao leste. Destacaremos algumas das questões levantadas pelas crianças.

Uma das primeiras é o tédio da vida no mar. Um rapaz de semblante inquieto, uma gravatinha de lado e as costas manchadas de branco diz que, em terra, se tem uma vida muito variada: “hoje vê um jardim, amanhã um rio, vai ao teatro, visita *mon oncle* ou *ma tante*, vai à aula de dança, passeia de caruagem ou a cavalo. E lá só se vê céu e mar [...] todos ficam sentados na cabine, lendo, escrevendo e suspirando a pensar sobre a terra firme...” (GONTCHARÓV, 1978, p. 451, tradução nossa). A resposta é marcada pela ironia típica dos narradores de Gontcharóv.

Pelo jeito você adora correr, fazer arte; é provável que você seja o primeiro a deixar às pressas a sala quando o professor ainda está sentado e todos os outros escutam as últimas palavras dele. Você ficaria entediado por ver sempre o mesmo mar sem correr para lado nenhum, fazer arte: alegre-se, lá você poderia subir pelos mastros,

pelos cordames, e fazer uma ginástica tal que não existe em terra; você teria a pesca, dançaria músicas folclóricas e canções de marinheiro e muitos outros prazeres. Mas [...] os prazeres do viajante deveriam ser os mesmos que em terra firme? (GONTCHARÓV, 1978, p. 452, tradução nossa).

Como bom professor, a pergunta do jovem serve de gancho para o desenvolvimento da argumentação. De acordo com o narrador, além de não existir tédio, o viajante está mais preocupado com a expectativa das terras distantes. Esse contato com o desconhecido é o maior prazer das viagens, e ele é descrito detalhadamente.

De repente, alguém lhe diz três palavrinhas, apenas três, mas que palavras mágicas! “Terra à vista!” e é isso. Meu Deus! O que se passa contigo: ruboriza de felicidade, treme, agarra a luneta e corre para cima, sem sentir o chão. Que praia é essa? [...] é Cuba, ou Java, ou Lusson, ou as praias da China, da Índia, da América... Meu Deus! Que montanhas, que rochas, que bosque! Que povo! Isso que são surpresas! [...] Essa não é a casa de veraneio, cujo caminho de areia é ladeado por árvores plantadas: você caminha pela sombra de um bosque de palmeiras milenares, vê uma revoada de pássaros coloridos jamais vistos por aqui, borboletas do tamanho do seu chapéu, e ainda tem a poesia do medo: a expectativa de um tigre pular em cima de você, surgir uma jiboia... (GONTCHARÓV, 1978, p. 453, tradução nossa).

Nota-se aqui uma oposição muito clara entre a vida em terra e a vida no mar, e nós gostaríamos de explorar um pouco mais a fundo essa dicotomia, pois acreditamos que ela é central para a nossa análise do conto.

Isso ficaria mais claro se discutíssemos a estilização do cotidiano da nobreza russa. Em primeiro lugar, gostaríamos de lembrar que no século XIX, a capital do Império Russo era São Petersburgo, por causa da

história de sua fundação, servia como um símbolo da elite europeizada. Infelizmente não dispomos do espaço necessário para discutir profundamente caracterização da capital, mas Américo (2011) nos apresenta um excelente material sobre o tema. Depois de analisar detidamente uma série de textos – alguns traduzidos diretamente do russo e disponibilizados em seu apêndice –, Américo depreende um padrão representacional da cidade, principalmente por seu asseio, ordem, cosmopolitismo, progresso, luxo, etc.

Como se poderia esperar, a capital do império russo também foi vista com olhos críticos por alguns intelectuais da época, principalmente por aqueles a que se costuma chamar de eslavófilos, como Fiódor Dostoiévski em sua fase pós-siberiana ou Nikolái Gógol. Seu asseio pode ser considerado uma preocupação excessiva com a aparência; seus luxuosos bailes, como ostentação e opulência; até seu progresso e cosmopolitismo são tomados, por vezes, como um abandono da ortodoxia e das virtudes do povo russo.

A análise de Américo (2011) serve para compreender o padrão do *ethos* petersburguês, porém é necessário falar especificamente sobre a versão gontcharoviana. Tivemos a oportunidade de discutir pormenorizadamente a oposição entre Petersburgo e o idílio tipicamente gontcharoviano (BONAVINA, 2018), o que nos permite apresentar apenas algumas conclusões, sem precisarmos tomar demasiado espaço com a explicação. Ivan Gontcharóv tende a valorizar positivamente o avanço cultural e a praticidade de São Petersburgo, mas rejeita completamente as obrigações da vida em sociedade.

Tendo em mente essas considerações, vejamos como é representado o cotidiano a bordo da fragata *Palas* em *Dois Casos da Vida Náutica*.

No mar, não se gasta tempo inutilmente, não há visitas, nem obrigações, não se precisa fingir sentimentos, isso é, fazer parecer que se está triste ou feliz, quando isso é ou não necessário por educação; não se precisa tomar cuidado e, como dizem em terra

firme, “guardar rancor” de um inimigo óbvio ou secreto. Tudo isso é diminuído ou simplificado: a inimizade se transforma em amizade ou fica em terra, as brigas são impossíveis, elas atrapalham o convívio, e lá a sociedade é integral, não há vida dupla, privada e pública, não se tem uma dezena de máscaras, observando atentamente quando se deve vestir o quê; e vive-se uma vida só, frequentemente um único pensamento, alguns desejos (GONTCHARÓV, 1978, p. 457, tradução nossa).

À luz dessas novas informações, parece-nos necessário reestruturar aquela oposição apresentada anteriormente. Nosso novo binômio pode ser entendido desta forma: vida em terra (Petersburgo) *versus* vida no mar (*Palas*).

De um lado, temos a vida no mar, onde a vida é integral, não se tem obrigações sociais, nem uma gramática de conduta socialmente aceitável; no mar “não há espaço para um homem mau, isso é, de caráter ruim, via de regra... Ou, caso haja um homem assim, ele certamente ficaria bom, mesmo que seja só por algum tempo” (GONTCHARÓV, 1978, p. 457, tradução nossa). Do outro, o *ethos* petersburguês tem sublinhado a sua fragmentação, sua hipocrisia, a falsidade do convívio humano, a proliferação de pessoas ruins, a sua constante necessidade de se fingir ser algo diferente.

Por trás dessa oposição, notamos uma espécie de resignificação de um tema bucólico clássico, conhecido pela expressão latina *fugere urbem*, isto é, “fuga da cidade”. Tradicionalmente, o tópico implica na rejeição do ambiente urbano, da cultura citadina, e a valorização positiva do campo. Esse foi um assunto muito explorado durante o romantismo e, aqui, reaparece de maneira um pouco diferente. Ao invés de se valorizar o campo, o ambiente favorito é o mar, e podemos encontrar essa pincelada romântica na explicação sobre a origem do provérbio “quem se arrisca no mar, aprende a rezar”. O narrador afirma que isso não se dá pelo medo da morte, mas por o viajante ver com seus próprios olhos a beleza da Criação, ele

“sente Deus mais perto de si e percebe os milagres da Sua mão. Quão fervorosas serão suas orações e suas lágrimas quando você estiver cara a cara com esses maravilhosos milagres do universo!” (GONTCHARÓV, 1978, p. 455, tradução nossa). Para evitar a demasiada generalidade de nossas afirmações, o que poderia levar à falta de precisão conceitual, nós trazemos um exemplo destas maravilhas do mundo natural referidas pelo narrador.

Aqui você está acostumado a ver certas estrelas; no hemisfério sul, verá outras. Em primeiro momento, você se ocupa com o padrão delicioso delas: os corpos celestes estão separados, como grãos de areia, e cada estrela cintila sua luz própria, clara, cândida, de diferentes cores. Nenhum cristal, nenhum diamante brilha como essas lampadinhas, em nenhum quadro jamais se viu cores como as que brilham no céu, tanto de dia quanto de noite! Que silêncio, quão ameno, e o conforto se espalha nos ares tropicais! À tarde, o mar se esparrama perto do navio como um imenso campo, agitando-se um pouquinho; e, às vezes, nem se mexe, como se estivesse dormindo o sono dos justos. A água é translúcida, e o olhar mergulha fundo no líquido cristalino, por vezes acompanhando o caminho de um peixe. À noite, o mar cintila com a luz fosfórica que rodeia o navio com um rastro de prata e faíscas. Já, no céu, no abismo rosa-amarelado da Via Láctea, reluzem essas estrelas extraordinárias e cintilantes... (GONTCHARÓV, 1978, p. 455, tradução nossa).

Se considerarmos as muitas poesias bucólicas, veremos dois alicerces desse gênero literário: a fuga da cidade (*fugere urbem*) e um ambiente em que o humano possa se integrar completamente à natureza (*locus amoenus*). Dessa forma, teremos a primeira parte do conto influenciada diretamente pelo bucolismo, feita a ressalva quanto ao mar tomar o lugar do campo. A representação do mar é um resquício da estética romântica na

obra de Gontcharóv, pois o mar é um “símbolo de emancipação espiritual e liberdade na poesia romântica” (PÁVLOVITCH, p. 15, tradução nossa). Esse traço também serve para explicitar a relação contígua do conto e do relato de viagens, pois ambos trazem caracterizações parecidas nesse aspecto.

Por outro lado, sabemos haver por trás dessa imagem majestosa e bela do mar o poder titânico e incontrolável da natureza. É pensando nessa outra faceta da natureza que as crianças interrompem a narrativa novamente. Parece-lhes que o mar é assustador.

O que há de assustador no mar? “Tempestades, é claro, os raios, as ondas!” Tudo isso são acontecimentos corriqueiros por lá. Para uma embarcação forte, isso significa absolutamente nada, e ninguém viaja com um navio frágil. Os naufrágios acontecem, as pessoas se afogam... E em terra firme também não há incêndios, não caem os telhados, não se morre de cólera? Eu não sei como a senhorita resolve viajar em seus cavalos bravos: preste atenção na força com que o cocheiro os segura. Basta que um garoto arteiro, subitamente, pule de um canto aos berros para assustá-los; eles empinam e a derrubam: a carruagem tomba, você bate a cabeça na ponte... Em que é melhor uma carruagem tombada e um navio virado? (GONTCHARÓV, 1978, p. 459, tradução nossa).

Talvez seja um pouco inesperado encontrar essa passagem em um conto para crianças; de fato, há tragédias em toda parte, seja em terra ou no mar, infelizmente, e elas são inevitáveis. Ainda que se considere os perigos inevitáveis de velejar, as experiências encontradas pelo navegante superam esses percalços, aliás, a “poesia do medo” é o tempero exótico da viagem. E, vale lembrar, a razão de ser do texto é justamente compartilhar essas dificuldades.

Falamos sobre a primeira parte dos *Dois Casos*, em que os jovens trazem diversas perguntas a respeito do viajar pelo mar, mas ainda não tocamos na segunda metade do

conto. Se a primeira é construída ao redor do diálogo com as crianças, a segunda pode ser considerada uma narrativa de aventura. Nela o leitor encontra retratos da vida de marinheiro e esses dois momentos de crise a bordo da Fragata *Palas*.

O primeiro caso realmente preocupante da narrativa aconteceu perto de Okinawa. Antes de chegarem à ilha japonesa, os marinheiros se perderam, passaram muito ao sul, por culpa de uma névoa densa. Por causa desse percalço, eles se atrasaram para encontrar as duas outras embarcações na rada, e chegaram à noite.

Éramos separados da praia e da rada por um amplo recife de corais, em que havia apenas duas entradas estreitas, como portões; seria impossível entrar à noite, certamente bateríamos nas rochas. As últimas estavam ou escondidas sob a água, ou mostravam suas pontas extraordinariamente brancas, arredondadas pela água e corroídas pelo vento [...] Ao vermos a praia, largamos a âncora não muito longe dos recifes rochosos e nos deitamos para dormir, esperando poder seguir viagem para além da parede de pedra ao amanhecer, em segurança, passear por uma nova praia, conhecer os locais (GONTCHARÓV, 1978, p. 463, tradução nossa).

Como bons heróis trágicos, os marinheiros não suspeitavam ser essa a causa de sua possível desgraça, a névoa não deixava ver a chuva se aproximando. Mais à noite começou um vento terrivelmente forte; o navio balançava muito, por estar fundeado em alto-mar; chuva pesada, raios e trovões. A vida de toda a tripulação pendia por um fio, ou melhor, dependia de um cabo: se a âncora se soltasse, a fragata seria inevitavelmente jogada contra o recife de Okinawa e afundaria. Diante desse quadro, o secretário, perplexo, não tem muito a fazer senão esperar. Dizem que a esperança é a última a morrer, mas não era o caso, ela foi a única; o narrador nos apresenta uma conversa hipotética entre um “companheiro prestativo” e alguém que ainda tivesse esperança de salvação.

“Como escapar dessa? – alguém me diria –, certamente as chalupas dispararão do nosso navio atrás de ajuda e não farão nada: elas não conseguiriam avançar em contracorrente, elas seriam afundadas como gravetos e jogados contra as pedras. Mesmo que elas se aproximassem, qual seria o sentido? Imagine, por curiosidade, a fragata batendo contra as pedras, começariam a cair os canhões, nós mergulharíamos um atrás do outro nas profundezas: com um tempo desses, precisariam pegar todos os remadores de uma chalupa, só poderiam remar: sobriariam lugares suficientes para os quatrocentos homens ao mar? É uma pena!” – ele concluiria, gesticulando para o recife e virando os olhos para o outro lado (GONTCHARÓV, 1978, p. 466, tradução nossa).

Felizmente o cabo não se rompeu. E, no dia seguinte, “passamos o recife, atravessamos pela entrada e nos esgueiramos em direção à praia. Ela cintilava com os raios solares, sorria, como se nos parabenizasse por termos escapado do perigo. E a noite, e a angústia, a terrível espera? Ah! Qual o quê! Até quando isso importa?” (GONTCHARÓV, 1978, p. 467, tradução nossa). Os marinheiros foram muito bem recebidos em Okinawa e, sabemos, continuaram a viagem sem mais surpresas desagradáveis, pelo contrário, ficaram maravilhados com a beleza local.

O segundo caso acontece no Estreito da Tartária. Não se sabia, até 1851, que esse estreito separava a Ilha de Sacalina do continente, o Vapor *Baikal* descobriu isso. Jean-François La Pérouse não quis se arriscar avançando pelo labirinto de baixios da região, acreditando no possível encalhamento de sua embarcação. Por isso, da região só “era conhecida a beira da praia, mas o que estava além ninguém sabia, ninguém tinha visitado, explorado” (GONTCHARÓV, 1978, p. 468, tradução nossa).

Em um primeiro momento, o marinheiro francês parece ter tomado uma decisão precipitada, talvez até receosa, mas sua experiência náutica o advertiu sabiamente. “Ten-

do chegada à profundidade de doze metros, La Pérouse acreditava convictamente que a profundidade fosse diminuir cada vez mais e o colocasse em uma posição desfavorável” (GONTCHARÓV, 1978, p. 468, tradução nossa). Os marinheiros da *Palas* preferiram enfrentar esse desafio e foram obrigados a travar uma luta exaustiva contra os baixios, o vento e as ondas; e o narrador afirma ter sido muito mais trabalhoso, cansativo e tedioso do que se tivessem enfrentado um furacão em alto-mar. Avançavam lentamente, às vezes não conseguiam percorrer trinta quilômetros em um dia, embora fizessem

o que era preciso fazer, conforme o regulamento: içaram a vela principal, arriaram a vela de joanete, reforçaram os canhões com o dobro de cabos para que eles nem pensassem em se soltar, e depois descansaram. E ali alguns botes avançavam, Tateando o fundo constantemente com um prumo (um cabo longo com uma chumbada); no navio, trocavam incessantemente ora para esta, ora para outra vela, lançavam ou içavam a âncora. Algumas vezes uma boa profundidade atraía para um beco sem saída: ao longo do caminho, provava-se raso, então era preciso voltar (GONTCHARÓV, 1978, p. 469, tradução nossa).

Apesar de não haver perigo de fato, afinal ninguém tinha medo de afogar-se em um cenário desses, ainda existia a possibilidade de o barco encalhar e não se conseguir alcançar uma cidade em que pudessem pedir ajuda. Além disso, ainda havia o problema da maré: eles não tinham certeza se a maré estava alta ou baixa, se estava subindo ou descendo. Então poderiam ficar presos, ainda que fizessem tudo corretamente. Não bastando essas preocupações,

começou a soprar subitamente um vento moderado vindo do norte: deixa ele, ninguém prestou a menor atenção. Mas ao mesmo tempo ecoou um som surdo na ponta da fragata, como se tivessem atirado um canhão ao longe, e a fragata se moveu ao sabor do

vento. Alguns marinheiros saíram correndo até a proa. “O cabo estourou, o cabo estourou!” – gritavam, perturbados. “Está bem, sem gritar!” – disse severamente o almirante e, dirigindo-se para o terceiro oficial, mandou baixar a outra âncora. A ordem foi cumprida imediatamente, e tudo se acalmou (GONTCHARÓV, 1978, pp. 469-470, tradução nossa).

Enquanto os marinheiros se ocupavam dessa tarefa, o navio foi empurrado cerca de setenta metros da ancoragem. Antes, sob a fragata havia dez metros de água, mas, agora, havia apenas dois, uma profundidade que faria La Pérouse esconder um sorriso de superioridade. Passado o susto, mais um trabalho é somado à lista: eles precisavam recuperar a âncora perdida, pois, certamente, ela seria necessária adiante. Na manhã do dia seguinte, a tripulação é acordada por um forte golpe contra o navio.

De repente, outro empurrão, mais forte que o anterior; algo estalou na proa. “Vizinho!” – comecei a gritar para K. N. P. através da divisória. “O que você quer?” – perguntou. “O que foi esse barulho?” – “Nós batemos em um baixio!” – respondeu; eu quis sair para o convés, outro empurrão: escorei-me nos batentes. Todos estavam no convés: todos os oficiais e marinheiros. “Força, força, mais rápido!” – o comando ressoava enérgico (GONTCHARÓV, 1978, p. 471, tradução nossa).

Apesar de o fundo ser arenoso, as constantes pancadas contra o casco do navio poderiam fazer com que este se rompesse; como dissemos, o medo não era o de ter de abandonar o barco, pois dificilmente algum dos marinheiros se afogaria em uma profundidade de dois metros, e eles estavam a três quilômetros da praia. No entanto, havia outro problema.

Por causa dos golpes fortes, os mastros não aguentariam ficar no lugar, eles tomariam para o lado e virariam o navio [...] a queda dos

próprios mastros, por causa do constante e poderoso balançar deles, obviamente, fariam voar os mastaréus (os componentes superiores dos mastros, os mastaréus de joanete e os de gávea), as vergas, o ninho de pega: se olhar de longe, tudo isso parece um palito de dente, e mesmo assim esse palito de dente pesa duzentos e cinquenta quilos, uns mais; outros, menos – e tudo cairia sobre o convés, sobre um monte de gente (GONTCHARÓV, 1978, p. 471, tradução nossa).

Depois de muita briga com os cabos, muito suor e gritos, e algumas pessoas correndo pelo convés com medo de serem atingidas pelos mastaréus, os marinheiros conseguiram contornar o problema. Este é o último evento descrito pelo narrador para exemplificar os percalços da vida náutica.

CONCLUSÃO

Afinal podemos concluir nossa discussão sobre o caráter ambíguo da natureza. Expusemos anteriormente que ela pode ser representada artisticamente como uma espécie de Grande Mãe, de provedora absoluta, seguindo o princípio poético do *locus amoenus*; a outra face da moeda é a

força titânica e insensível à pequenez humana. Agora temos um exemplo claro em nossas mãos: o mar em *Dois casos da vida náutica*, de Gontcharóv.

Olhando para essa imagem, nota-se a conformidade da representação do mar com a tradição artística – e vale lembrar a concordância com o estilo gontcharoviano de se caracterizar o mar. De um lado, temos o mar riscado pelo rastro fosfórico das algas e encimado por estrelas desconhecidas; do outro, o mar raivoso a rugir e castigar o navio, ameaçando a vida dos marinheiros. Afinal, se uma pessoa tentasse conter um furacão sem nenhum artifício, ela seria tomada como insana, mas conseguimos desenvolver métodos para usar sua força a nosso favor, apesar de sermos insignificantes comparados à magnitude colossal do poder da natureza. É nisso que consiste a poesia dos veleiros.

Apesar da nossa presunção em considerar as forças naturais como plenamente domadas pelas nossas engenhocas, mesmo as mais amestradas, não são raros os casos em que os instintos de uma fera se sobrepõem a todo o treinamento recebido. E de vez em quando ouve-se, “como um rugido: *memento mori* (lembre-te da morte!)” (GONTCHARÓV, 1978, p. XXXX, tradução nossa), que afirma a inexorabilidade da natureza.

REFERÊNCIAS

AMÉRICO, Edélcio. *Os textos de Moscou e São Petersburgo como reflexo da identidade nacional russa*, 2011. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2011.

BALÁKIN, Aleksei. Dos comentários aos textos “palladianos” de I. A. Gontcharóv. *Letniia Chkola Po Russkoj Literature*, São Petersburgo, v. 14, n. 4, p.364-371, 2018. Disponível em: <<https://www.academia.edu/38720692>>. Acesso em: 27 abr. 2019.

BONAVINA, Rafael. *Lilases secos: Um estudo sobre os idílios em Oblómov*. 2018. 71 f. TCC (Graduação) – Curso de Letras, Dlo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018. Disponível em: <<http://www.tcc.sc.usp.br/tce/disponiveis/8/80519002/tce=28022019-111927-/?&lang-br>>. Acesso em: 10 abr. 2019.

BONAVINA, R.; GOMIDE, B. O rito iniciático e o romance de formação: uma análise mitopoética de Uma História Comum. *Literatura e Sociedade*, v. 23, n. 27, p. 43-60, 2011.

DICKINSON, Sara. *Breaking Ground: travel and national culture in Russia from Peter I to the era of Pushkin*. Rodopi: New York, 2006. 291 p.

GONTCHARÓV, Ivan. *Obras reunidas em oito volumes (Собрание сочинений в восьми томах)*. Oitavo tomo. Moscou: Khudójestvennaia Literatura, 1978.

KONSTANTINOVA, Natália. O travelogue russo do começo do século XIX: o fenômeno da estratégia autoral (sobre o material das notas de viagem de V. B. Bronienvskoi). *Sibirski Filologicheski Jurnal*, Novosibirsk, n. 3, p.79-88, 1 set. 2016. Disponível em: <http://journals.tsu.ru/sjp/&journal_page=archive&id=1442&article_id=30575>. Acesso em: 30 mar. 2019.

MASSON, Valentina. A viagem como uma reflexão sobre a viagem ("Fragata Pallas", de I. A. Gontcharóv). *Naúka o tchelovéke: gumanitárnye issledovániá*, Omsk, v. 2, n. 24, p.22-28, jun. 2016. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.17238/issn1998-5320.2016.24.22>>. Acesso em: 03 abr. 2019.

MILHAZES, José. Navegadores russos e o império colonial português. *Cultura, Espaço & Memória*, Porto, v. 1, pp.11-23, mar. 2010. Disponível em: <<https://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/10290.pdf>>. Acesso em: 20 abr. 2019.

NEDZVEDSKI, Valentin. "Fragata 'Pallas'", de Ivan Gontcharóv, como um "romance geográfico". In: MUSEU HISTÓRICO REGIONAL DA PROVÍNCIA DE ULIÁNOVSK EM NOME DE I. A. GONTCHARÓV. *Materiais da Conferência Internacional para a comemoração dos 180 anos do nascimento de I. A. Gontcharóv*. Uliánovsk: Strejen, 1994. pp. 124-137.

WILSON, N. Introdução. In: GONTCHARÓV, Ivan. *The Voyage of the Frigate Pallada*. Londres: Folio Society, 1965.

NOTAS

¹ Trata-se de uma ambientação recorrente na poesia clássica, caracterizada tipicamente pela harmonia entre homem e natureza, que, por sua vez, é acolhedora, amena e agradável. Discutiremos melhor o tema mais adiante.

² De passagem, vale dizer que Gontcharóv não foi o único viajante a escrever sobre o mundo lusófono: há um trabalho interessante sobre o assunto escrito por José Milhazes (2010). Além de traduzir diversos relatos para o português, Milhazes nos traz diversas informações acerca das viagens e das relações entre Rússia e Portugal, por exemplo.

³ Para esclarecer uma escolha de tradução, no idioma original, a palavra traduzida por "costumes" é "obytchai" (*обычай*), definida pelo dicionário Ojégóv, um dos mais importantes, como "as regras de conduta social estabelecidas tradicionalmente". Partiremos dessa definição para a discussão dos "costumes".

⁴ No folclore russo, é um tipo de espírito que protege os lares, por isso seu nome é formado pela raiz "casa" (*dom*). "Leschi" é o espírito protetor das florestas, trata-se de um metamorfo. Seu nome deriva da raiz *les*, que significa bosque.

⁵ Apesar de haver debates acerca de onde viria esta folha, uma das explicações mais bem aceitas é de que seja o mesmo diário usado para escrever *A Fragata Palas*.

Os soldados na Primeira Guerra Mundial: representações de combatentes em cartões-postais franceses na grande guerra (1914-1918)*

The soldiers in the First World War: representations of combatants on French postcards in Great War (1914-1918)

Lucas Otávio Boamorte

Graduado em História pela Universidade Estadual de Ponta Grossa (UEPG).

RESUMO

O trabalho analisa um conjunto de representações imagéticas veiculadas através de cartões-postais¹ franceses difundidos no período da Grande Guerra (1914-1918). Buscando perceber como os combatentes franceses eram representados neste tipo de mídia e contrapondo com os relatos de soldados que lutaram no *front*, a pesquisa busca através do método iconográfico/iconológico desenvolvido por Panofsky (2011) e utilizado em diversos trabalhos de Stancik (2009, 2017) perceber rupturas e permanências de um imaginário social característico do século XIX ainda presente no início do século XX.

PALAVRAS-CHAVE: Primeira Guerra Mundial (1914-1918); cartão-postal; representação

ABSTRACT

This paper analyzes a group of representations imagistic transmitted through spread French postcards in the period of the Great War (1914-1918). Looking for to notice as the French combatants was represented in this media type and opposing with the soldiers' reports that struggled in the *front*, the research search through the method iconography/iconological developed by Panofsky (2011) and used in several works of Stancik (2009, 2017) to still notice ruptures and permanences of an social imaginary characteristic of the century XIX presents in the beginning of the century XX.

KEYWORDS: First World War (1914-1918); postcard; representation

INTRODUÇÃO

Nós temos que fazer a guerra como ela deve ser feita, e não como gostaríamos de fazê-la.
(Joseph Joffre, Marechal francês, 1915 apud Stancik, 2017)

* Artigo recebido em 01 de março de 2019 e aprovado para publicação em 21 de maio de 2019.

A iminência da guerra no início do século XX assolou as expectativas de milhões de pessoas nos países beligerantes. Esta guerra iria ter um efeito devastador como nunca antes visto. Ao se referir à guerra, o General francês Joseph Joffre contempla um conflito que tomou proporções distintas daquelas pelas quais ele tinha vivido. A Primeira Guerra Mundial (1914-1918), conhecida à época como a Grande Guerra, torna-se uma guerra total. A guerra romântica de combates heroicos converte-se em uma guerra de trincheiras, intransponível, lamacenta, suja. Qual seria o lugar do bravo soldado em meio a tantas tormentas? Onde estariam os cavaleiros emplumados, ornamentados e com o sabre na mão, ao engalfinhar-se contra metralhadoras e arames farpados? Ao tratar do tema, o presente estudo, evocará uma reflexão para a guerra que ocorre no campo do simbólico e do imaginário, analisando-a de forma amplamente contextualizada, ressaltando o significado da guerra para os países envolvidos no conflito, bem como dos combates travados pelos soldados, o que suscitará em alguns momentos uma investigação mais aguçada das realidades deste período histórico.

Vale aqui ressaltar outro aspecto: a guerra deve também ser percebida como integrante de algo maior, que é a cultura, visto que a guerra não é apenas a continuação da política por outros meios, pois transcende-a, “o seu fazer envolve práticas e representações que são sociais e culturais, portanto, não se explicam somente na e através da esfera política” (STANCIK, 2014, p.75). Partindo desse pressuposto, o presente artigo buscou analisar um conjunto de representações imagéticas veiculadas por intermédio de um formato muito peculiar de mídia, os cartões-postais, em razão de sua relevância no período que antecedeu a Grande Guerra.

Utilizou-se a noção de “representação” como ferramenta conceitual para compreender as múltiplas especificidades contidas na série de cartões-postais que foram submetidos ao método iconográfico/iconológico a fim de compreender o imaginário social e as representações de combatentes, além do destaque às rupturas e permanências neste processo de pré-guerra e início do conflito.

O emprego de fontes iconográficas, como é o caso das imagens presentes no anverso dos cartões-postais, na pesquisa histórica, é significativa devido as suas potencialidades de interpretação de um dado contexto histórico, estas não são feitas simplesmente para serem observadas, mas também para serem lidas. O presente trabalho se dedicará também a reconhecer a fotografia, base para a confecção de boa parte dos postais aqui analisados, como fonte histórica, entendê-la como “um meio de conhecimento pelo qual visualizamos microcenários do passado” (KOSSOY, 1989, p. 51), entretanto, reconhecendo que ela própria possui sua história.

ICONOGRAFIA E OS SOUVENIRS DA GUERRA

Embora as fotografias não possam mentir, os mentirosos podem fotografar. (Lewis Hine apud Burke, 2001)

A crença de que as câmeras não mentem ainda perdura nos dias de hoje. De fato, “um dos motivos do entusiasmo pela fotografia na época de sua criação foi justamente pela sua pretensa objetividade” (BURKE, 2001, p. 01). “Sua fidedignidade é em geral aceita *a priori*, e isto decorre do privilegiado grau de credibilidade de que a fotografia sempre foi merecedora desde seu advento” (KOSSOY, 1989, p. 69). Contudo, na análise das imagens fotográficas do século passado “torna-se difícil levantar dúvidas quanto à fidedignidade dessas representações do ponto de vista iconográfico” (KOSSOY, 1989, p. 71). “Os conteúdos dessas imagens mostram assuntos geralmente bem organizados em sua composição e aprioristicamente petrificados, antes mesmo do congelamento fotográfico” (KOSSOY, 1989, p. 71).

Para Peter Burke, os fotógrafos podem incentivar os observadores a assumir certas posições. Neste sentido, “podem querer convencer o público a ver a guerra, ou uma determinada guerra, como gloriosa, enfatizando a coragem e as vitórias”, ou podem estar envolvidos num projeto de “conscientização do público sobre determinados problemas sociais” (BURKE, 2001, p. 2).

Boris Kossoy salienta que “as imagens revelam seu significado quando ultrapassamos sua barreira iconográfica, quando recuperamos as histórias que trazem implícitas em sua forma fragmentaria” (KOSSOY, 2005, p. 36). É no processo dialético de interação de imagens técnicas e imagens mentais que ocorre o processo de criação/construção de realidades e de ficções. O atributo pelo qual as fontes iconográficas provêm, sugere uma metodologia que seja capaz de explicitar esses elementos internos e externos dos cartões-postais submetidos no presente estudo. No que concerne à metodologia adotada para a análise dos postais, destaca-se o método iconográfico/iconológico desenvolvido por Panofsky (2011) e os acréscimos de Peter Burke (2004) e Meneses (2012) com relação à inclusão da fotografia ao método, além dos trabalhos associados aos postais de Stancik (2009, 2012, 2013, 2014, 2017).

Segundo Panofsky, “a iconografia é o ramo da história da arte que trata do tema ou mensagem das obras de arte em contraposição à sua forma” (PANOFSKY, 2011, p. 47), ela incide na identificação de imagens e alegorias bem como na identificação das motivações. Neste sentido, a iconografia caracteriza-se por ser um método de procedimento descritivo, estatístico e classificatório. Ainda que seja limitado, é fundante no reconhecimento de datas, autenticidades e origens. Panofsky propõe o termo iconologia no sentido de interpretação dos valores simbólicos nas imagens e, diferente da iconografia que “denota um caráter descritivo, a iconologia indica uma reflexão da imagem por meio da tradução do seu *logos*” (BARBOSA, 2017, p. 8).

Ressaltando as palavras de Meneses (2012), a iconologia implica um passo adiante na elaboração de teorias, generalizações, integração de informação e perspectivas. Trata-se de um método de interpretação que provém mais da síntese do que da análise. Já para Kossoy, “a análise iconográfica tem como o intuito de inventariar e classificar o conteúdo da imagem em seus elementos icônicos formativos”, assim prevalece o aspecto literal e descritivo, “o assunto registrado é perfeitamente situado no espaço e no tempo, além de corretamente identificado”

(KOSSOY, 1989, p. 65), e a iconologia, como um método que advém da síntese, seria o plano superior, do significado intrínseco.

Usaremos aqui as considerações propostas por Roger Chartier, em que a representação reside em identificar o modo como em diferentes lugares e momentos uma determinada realidade social é construída, pensada, e dada a ler. Desta forma, o autor esforça-se em compreender os esquemas intelectuais que “criam as figuras, graças às quais o presente pode adquirir sentido, o outro tornar-se inteligível e o espaço ser decifrado” (CHARTIER, 1991, p.17). Na definição do autor:

as acepções correspondentes à palavra representação atestam duas famílias de sentido aparentemente contraditórias: por um lado, a representação faz ver uma ausência, o que supõe uma distinção clara entre o que representa e o que é representado; de outro, é a apresentação de uma presença, a apresentação pública de uma coisa ou de uma pessoa. Na primeira acepção, a representação é o instrumento de um conhecimento mediato que faz ver um objeto ausente substituindo-lhe uma imagem” capaz de repô-lo em memória e de “pintá-lo” tal como é (CHARTIER, 1991, p.184).

Para Chartier, as representações significam a apresentação de algo em substituição daquilo que se encontra ausente, entretanto, é necessário compreender que a representação fotográfica pressupõe uma elaboração na qual uma nova realidade é criada em substituição daquilo que se encontra ausente. Com a fotografia, descobriu-se que, apesar de ausente, o objeto poderia ser (re) apresentado eternamente. E esse é o tempo da representação, que conserva a memória na longa duração. Traçando à tona as considerações de Jaques Le Goff, Mauad (2011), tece uma linha de raciocínio que situa a fotografia como documento/monumento, para a autora a fotografia é produto de práticas e experiências históricas de mediação cultural. Nisso consiste a fotografia como uma experiência his-

tórica, que nos permite abordar fotografias como imagem, documento e monumento.

No primeiro caso, considera-se a fotografia como índice, como marca de uma materialidade passada, na qual objetos, pessoas, lugares nos informam sobre determinados aspectos desse passado – condições de vida, moda, infraestrutura urbana ou rural, condições de trabalho, etc. No segundo caso, a fotografia é um símbolo, aquilo que, no passado, a sociedade estabeleceu como a única imagem a ser perenizada para o futuro. Sem esquecer jamais que todo documento é monumento, se a fotografia informa, ela também conforma uma determinada visão de mundo (MAUAD, 1996, p. 8).

Partindo de tais reflexões, consideramos que os cartões-postais do início do século XX são exemplos notáveis desta documentalização e monumentalização dos objetos iconográficos. “Afim, produzidos para assumirem uma determinada função social, esses documentos carregam em sua materialidade uma gama de signos e significados passíveis de leitura” (BARBOSA, 2017, p.03). Carlo Ginzburg descreveu a busca de pequenas pistas como um paradigma epistemológico, um texto ou uma imagem podem ser vistos como um sistema de signos. Desse modo, “pormenores normalmente considerados sem importância, ou até triviais, “baixos”, forneciam a chave para aceder aos produtos mais elevados do espírito humano” (GINZBURG, 1991, p. 149). Os historiadores que se empenham em estudar as imagens necessitam ler nas entrelinhas, observar detalhes pequenos, mas significativos, não deixar de incluir em seu raciocínio as possíveis ausências significativas, usando-as como indícios para informações que os produtores das imagens desconheciam possuir ou as introduziram propositalmente.

Os trabalhos desenvolvidos por Stancik (2009, 2012, 2013, 2014, 2017) no que tange o emprego de imagens em favor da guerra e os discursos e representações por elas transmitidas enfatizam uma estratégia por

vezes esquecida na atualidade, mas que também é de guerra se for pensada numa perspectiva mais ampla, e que está especificamente ligada à cultura. Diferentemente dos armamentos de artilharia presentes nas táticas militares durante a Grande Guerra, essa estratégia utilizou-se de singelos *souvenirs* para transmitir um discurso belicoso e operou em um plano mais profundo e subjetivo, por meio da ampla produção e circulação de cartões-postais.

Entretanto, o cartão-postal foi também demasiadamente empregado para transmitir mensagens de caráter belicoso, através de mensagens verbais e não verbais, tratam-se de cartões-postais colocados a serviço da guerra, verdadeiras armas, desenvolvidas e empregadas antes do início da deflagração que funcionavam como “ferramentas de comunicação de massa, visando produzir efeitos sobre corações e mentes, por intermédio de mensagens diretas e simples, capazes de instigar, seduzir e até mesmo coagir” (STANCIK, 2017, p.19). Esses postais empenharam-se em mobilizar a opinião pública em favor da guerra, criando iscas para o olhar de forma a comunicar valores. De acordo com Stancik:

Ao fazê-lo, os cartões-postais tenderam a oferecer “ilusões” e não tanto a “realidade social”. Tendiam elas, salvo as inevitáveis exceções, a representar de forma suavizada tudo o que estivesse relacionado à guerra e suas dramáticas consequências, negando-se a expor a dor e o sofrimento a ela associados ou dela decorrentes (STANCIK, 2017, p.22).

Não obstante, apesar de seu caráter apologético à guerra, os postais representavam cenas plenas de candura, cenários floridos, coloridos à mão em tons suaves, com o intuito de preparar o espírito para o confronto que estava por vir. É importante ressaltar a predominância atribuída aos valores viris e enaltecidos de uma imagem cavaleiresca e de virtudes militares nas representações veiculadas em cartões-postais franceses que antecederam a Primeira Guerra Mundial.

A GUERRA ROMÂNTICA

Contigo, gostaria de partir para a Grande Guerra, aquela que todos esperamos e que tanto tarda. Para iludir a espera, sonhei com ela, esta guerra santa que venceremos. (Auguste Drint, capitão francês, 1891 apud Ferro, 2014)

A Grande Guerra, deflagrada em 1914, mergulhou a Europa em uma desolação sem precedentes e os países beligerantes se engalfinharam em um conflito que resultou na perda de milhões de vidas e mostrou a face mais horrenda da morte. Contudo, milhares de jovens entusiasmados com o conflito apressaram-se em se alistar para fazer parte deste que seria um dos conflitos mais sangrentos da história. Por qual motivo estes jovens estariam dispostos a participar deste episódio tão catastrófico e trágico? Existia a romântica visão de combatentes que se lançavam heroicamente contra seus inimigos em defesa da sua família, do seu lar e de sua Pátria. Compreender essa percepção requer retornarmos ao passado em busca de rupturas, mas, sobretudo, de permanências de formas de pensamentos característicos do século XIX. O período de transição do fim do século XIX e início do XX é marcado por transformações e permanências de pensamentos que se ligam ao imaginário social francês. Um elemento em destaque é o evidente culto à guerra conforme ressaltado por Arno Mayer:

Numa atmosfera intelectual e psicológica carregada de influências social-darwinistas e nietzs-chianas, a guerra era celebrada como um novo remédio que curava tudo. A violência e o sangue da batalha prometiam revigorar o indivíduo, restabelecer a nação, restaurar a raça, revitalizar a sociedade e regenerar a vida moral. Além de ser uma panaceia, a guerra era uma prova ardente que testava o vigor físico, a força espiritual, a solidariedade social e a eficiência nacional. A ideia de derrota tornou-se praticamente inconcebível, enquanto a vitória era aguardada

como demonstração irrefutável da capacidade pessoal, social e política (MAYER, 1990, p.295-296).

Pensando nos postais, estes “foram elaborados para incorporar elementos constituintes do imaginário coletivo que, em intenso diálogo com modos de pensar, sentir e agir característicos do século XIX, permeavam a sociedade francesa de então” (STANCIK, 2013, p. 238). A guerra moderna, inaugurada com a Grande Guerra, substituiu, de forma decisiva e impiedosa, a sua versão romântica.

A Guerra Franco-Prussiana é um dos elementos importantes para compreender os entrelaces da Primeira Guerra Mundial, sobretudo da disputa de duas nações: a França e a Alemanha. Ocorrida entre os anos de 1870 e 1871, a Guerra Franco-Prussiana foi um conflito especialmente ligado ao equilíbrio de poder entre duas grandes potências que se firmaram após as Guerras Napoleônicas. Para Valle (2014), este conflito pode ser considerado como uma guerra provocada, visto que, do lado francês, o Imperador Napoleão III buscava aumentar sua popularidade através das guerras de conquista e de impedir o expansionismo alemão – que estreitou as relações com a Espanha, pois o país estava sem rei desde 1868 e o parlamento espanhol ofereceu a coroa ao Príncipe prussiano Leopoldo de Hohenzollen, primo de Guilherme I rei da Prússia – e do outro lado, o Chanceler Otto von Bismarck, confiante do poderio militar prussiano, empreendeu a guerra contra a França pois essa buscava impedir a unificação dos Estados germânicos em um Império alemão (este declarado no Palácio de Versalhes em 1870).

Os resultados desta guerra foram o declínio do sistema monárquico francês e a consolidação da unificação alemã. A Alemanha por sua vez anexou os territórios da Alsácia-Lorena, territórios estes que, por terem sido perdidos, causariam enorme desconforto à França. A anexação dessas províncias, muito mais que um espólio de guerra, era estratégica. Ricos em carvão e minério de ferro, esses territórios serviriam como impulsor da economia de uma nação que estava em processo de industrialização.

Com o aumento da malha ferroviária ligando diretamente as áreas que forneciam matéria-prima, a corrida imperialista alemã se intensificava, “especialmente irritante para os franceses era o fato de que os vastos depósitos das minas de ferro da Lorena ajudavam a construir as florescentes indústrias de armamentos da Alemanha” (WILLMOTT apud STANCIK, 2012, p.120). As humilhações sofridas pela perda dos territórios permaneceram na memória do povo francês e “O desejo de revanche passou a ser alimentado desde então, tendendo a impregnar a política, a cultura, o imaginário coletivo, portanto, o cotidiano do povo francês” (STANCIK, 2013, p. 08).

A GUERRA EM IMAGENS: REPRESENTAÇÕES DE COMBATENTES

A questão dos territórios da Alsácia-Lorena foi abordada em inúmeros postais que antecederam a Grande Guerra. A imagem do cartão-postal representado na Figura 1 apresenta um casal diante de um cenário bucólico e florido que na realidade é uma tela pintada. O viril combatente francês, reconhecido pelo seu traje de infantaria, porta um fuzil apoiado no braço esquerdo enquanto segura um buquê de flores, seu braço direito envolve a cintura de uma jovem a quem ele está prestes a beijar. A cena produzida em estúdio fotográfico foi colorida posteriormente com tons suaves, entretanto podemos perceber o predomínio das cores vermelha, branca e azul, as cores da bandeira francesa, tanto no buquê de flores quanto nos trajes dos personagens.

Ainda que a representação seja carregada de romantismo, a mensagem que o postal transmite vai muito além de um casal apaixonado em frente a uma paisagem. É possível observar isso quando analisamos os personagens representados, visto que a jovem que figura nos braços do militar possui características específicas. Ela porta um grande ornamento em formato de laço na cabeça que denota sua origem, se trata de uma habitante da Alsácia.

Neste postal, a questão dos territórios perdidos na Guerra Franco-Prussiana é latente, o desejo expresso pelo casal é uma



FIGURA 1 – Cartão-postal. *Echangeons un baiser, devant cette Frontière / Sois vaillant, brave et fort: En toi l'Alsace espère!*, postado em 07 ago. 1907 (Autor/editor não identificados).

alegoria do sentimento alimentado na França, representada pelo militar, em relação à Alsácia-Lorena, que se entrega aos seus braços viris, na forma de uma jovem habitante daquela região e “Isso faz da jovem uma alegoria de caráter geopolítico” (STANCIK, 2017, p. 61). Portanto, a jovem não é apenas uma simples habitante da Alsácia, ela representa a própria Alsácia e expressa o desejo do território de retornar à França que, “mobilizada por uma ética nacionalista, era personificada pela imagem do militar, denominado de *poilu*, que fora incumbido de resgatar a desejada, bela, inocente e indefesa Alsácia-Lorena” (STANCIK, 2012, p. 107).

Nota-se também que a pretensão da alsaciana de ver a França lutar para retomá-la está prestes a ser realizada, quando no braço esquerdo do militar encontra-se um buquê de flores que remete ao hábito de retratar mi-

litares em partida para a guerra, o que reforça ainda mais a imagem cavalheiresca idealizada a respeito do militar. De acordo com Stancik, “os postais exibem imagens e textos cuja mensagem é simples e idealizada, com poucos personagens, cuja função é tornar visíveis conceitos abstratos, tentar torná-los, portanto, mais concretos, constituindo-se em metáforas de valores e princípios” (HOWARD apud STANCIK, 2014, p.100).

Neste sentido, conforme Peter Burke salienta, uma solução mais comum para o problema de tornar concreto o abstrato é mostrar indivíduos como encarnações de ideias ou valores. Assim, nas imagens veiculadas pelos postais, embora tratem da guerra, temos o cavalheiresco par constituído pelo bravo, porém sensível, soldado, ao lado de sua frágil e dedicada donzela. Ou seja:

por intermédio da proposta de um *poilu* com aspecto e características mais refinadas, portanto, impossível de conciliar com a realidade das trincheiras, os postais apresentaram outro tipo de imagem do combatente, tão idealizada quanto as demais que já haviam sido produzidas anteriormente, mas com uma acentuada tendência ao sentimentalismo (STANCIK, 2014, p. 101).

Vejamos os postais das Figuras 2 e 3. Nestes, os soldados são apresentados plenos de confiança, vitoriosos, diante de um impotente combatente alemão que se mostra prostrado, completamente incapaz de esboçar reação. Na Figura 2, fica evidente o contraste produzido pela expressão desdenhosa do francês que aparece em pé, altivo, com um discreto sorriso, em relação ao alemão, cujo olhar é assustado, revelador de completa fragilidade e impotência, “cuja leitura propõe a superioridade da França de maneira incontestável perante uma Alemanha quase totalmente incapaz de esboçar um mínimo gesto de defesa” (STANCIK, 2012, p. 114).

O cartão-postal da Figura 3 traz mensagem semelhante, nele consta um *poilu* em pé, triunfante, enquanto o soldado alemão (reconhecidamente pelo seu capacete, o *pickelhaube*), se apresenta imobilizado e de



FIGURA 2 – BOULANGER, M. Cartão-postal, série *Gloria*. *Le boche crève d'un coup dans l'Aisne*, postado em 29 dez. 1914.

FIGURA 3 – BOULANGER, M. Cartão-postal n. 58, série *Gloria*. *Vil prussien. Crèves. Tu n'auras pas sali de tes bottes notre Beau Paris*, manuscrito pelo remetente em 26 dez. 1914.

joelhos, suplicando clemência e nitidamente derrotado. A leitura da imagem e da legenda enfatizam a incapacidade do alemão de chegar a Paris, onde figura a Torre Eiffel ao fundo, além de desqualificar o combatente alemão por meio de palavras e imagens. Fica evidente nas representações o enaltecimento da imagem militar, e o caráter apologético ao militarismo. Além disso, os postais reafirmam concepções segundo as quais



FIGURA 4 – Cartão-postal. *Les Dragons*, postado em 31 ago. 1915 (Autor/editor não identificados).

os combates se desenvolveriam sob inteira dependência da bravura, do preparo e da disposição dos soldados, que alcançariam a vitória com suas espadas, um verdadeiro culto ao sabre e a baioneta, numa França “que se constituíra sob um espírito que valorizava o orgulho, o heroísmo e a vaidade militar, romantizando o combate corpo a corpo, e as cargas de cavalaria” (STANCIK, 2014, p.88).

A guerra moderna trouxe avanços tecnológicos e formas de agir em combate que desbancou formas tradicionais de guerra, entretanto, a França dedicava-se a manter certa visão romanceada da guerra e dos combatentes. Um exemplo disso é a longevidade pelo qual o uniforme colorido foi utilizado pelas tropas francesas durante o início da Primeira Guerra Mundial. Claramente inadequado para o tipo de guerra que se instaurava, o uniforme era composto por um sobretudo azul usado mesmo sob sol escaldante, calças e quepe vermelhos – vide Figuras 2 e 3 – “Ao invés de trajar uniformes destinados a ocultá-los, torná-los menos visíveis no campo de combate, os soldados ostentavam orgulhosamente cores vistosas, as cores da sua bandeira” (STANCIK, 2012, p.111).

Além do antiquado uniforme utilizado pelos combatentes de infantaria, as tropas francesas mantiveram outro elemento de combate que se mostrou obsoleto em tempos de Grande Guerra: a cavalaria. Não era apenas o emprego de armamentos antigos que a caracterizava, como lanças e sabres.

Conforme Stancik, a cavalaria se identificava por intermédio de outros indistiguíveis arcaísmos, entre eles destacam-se seus chamativos e brilhantes ornamentos. “Era o caso do peitoral adornado e dos capacetes emplumados, cuja função não era necessariamente a proteção, mas antes decorativa” (STANCIK, 2017, p.41).

Como bem pode ser percebido nos postais das Figuras 4 e 5, a estética dos uniformes manifestava a preocupação com a maior visibilidade possível no perigo, procurando valorizar o corpo masculino, realçado pela altura dos penteados. “Levava-se assim ao extremo a militarização da virilidade característica do século XIX” (STANCIK, 2017, p.42).

No relato do sargento inglês Thomas Painting, anos após o conflito, ele menciona a impressão que teve ao ver os exuberantes uniformes e adornos dos combatentes franceses e destaca: “Fiquei surpreso ao dar com os olhos neles e ver o seu fardamento exótico. Sua cavalaria entrava em combate usando armaduras e capacetes emplumados; a infantaria usava calças vermelhas e um sobretudo azul” (STANCIK, 2012, p. 112).

O Coronel francês Serret submeteu um relatório em 1914 onde assinalou as vantagens dos uniformes cinza-esverdeados alemães na redução da visibilidade e “recomendou que os soldados franceses não se limitassem a abandonar sua vestimenta tradicional, mas renegassem também punhos de espada, utensílios de cozinha e até



FIGURA 5 – Cartão-postal. *L'Armée et la Religion sacrifiées / Dieu et la France / Les bonnes causes triomphent de tout*, não circulado (Autor/editor não identificados).

mesmo botões excessivamente brilhantes” (HASTINGS, 2014, p.169). Além disso, no relatório, identificou a importância de seus obuseiros e das peças de artilharia pesada, dos quais oficiais superiores em Paris não davam grande importância. Na França, os militares continuaram a considerar a guerra como um torneio em que “ganhavam o melhor”. “O combate continuava a ser um assunto de honra no qual reinavam os princípios e a moral cavalheiresca. Conta-se mais com a tradição guerreira do sangue dos antepassados do que com os progressos da técnica” (FERRO, 2014, p. 133).

Ainda no postal da Figura 5, nota-se outro atributo empregado às mulheres nas representações dos cartões-postais que antecederam a Grande Guerra e que está sob a forma alegórica que

alude à religião. As freixas foram por vezes representadas como enfermeiras – como o emblema da Cruz Vermelha no braço da freixa e que recebe destaque no postal – mas, sobretudo elas personificam o caráter religioso e que de mãos dadas com o Exército se sacrificariam pela nação, “Deus e a França! Boas causas triunfam sobre tudo”. Essa aproximação e colaboração entre um militar e uma religiosa pode ainda indicar que não seriam suficientes somente a força e a bravura dos combatentes, “a presença e a atuação feminina teriam relevância por oferecer-lhes suporte não apenas material, mas também espiritual” (STANCIK, 2013, p.184).

A imagem do cartão-postal a seguir retrata as tropas francesas em marcha para o *front*, exibindo suas cargas de cavalaria e infantaria, além de sua Marinha ao fundo no lado esquerdo e do uso de aeronaves, como a que figura no centro da imagem e recebe grande destaque. Organizadas como uma verdadeira legião romana, os combatentes marcham para enfrentar o inimigo sob as cores do regimento e ao som de tambores e clarins, “muitas unidades utilizavam em combate bandas com todos os instrumentos, e alguns oficiais ostentavam luvas brancas. Os beligerantes eram conduzidos em combate por comandantes armados de espadas e montados a cavalo” (HASTINGS, 2014, p.163).

Não obstante, “as tropas francesas mantinham outros arcaísmos, acrescenta-se ain-

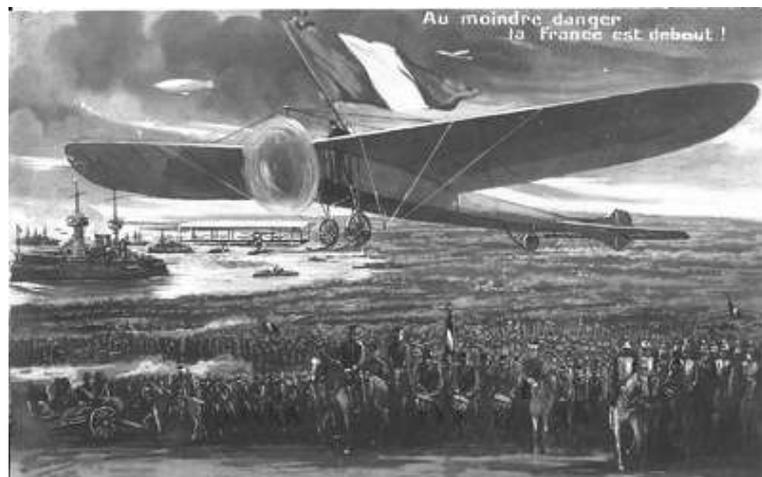


FIGURA 6 – Cartão-postal s. n. *Au moindre danger / la France est debout!*, não circulado (Autor/editor não identificados).

da que, em 1914, as tropas mantinham a prática de desfraldar bandeiras, enquanto seus combatentes atacavam ao som de cornetas e tambores” (KEEGAN apud STANCIK, 2012, p.112). A excessiva ornamentação, o des-caso com a camuflagem e o apego à ritua-lísticas tradicionais, fez com que as tropas francesas tivessem uma enorme perda de contingente, os soldados franceses contan-do apenas com seus trajes ornamentados padeceram sob as metralhadoras alemãs.

O uso de frágeis aeronaves, invenção re-cente, mas já empregada à guerra, apesar de moderna, em certa medida, revela uma transposição do espírito cavalheiresco – res-quício medieval – para o combate aéreo, em que, ao fazer uso de tais aeronaves, tendia a privilegiar a bravura e coragem dos pilotos combatentes, pelo qual deveria enfrentar a morte bravamente – como haviam feito os cavaleiros medievais. Segundo Eksteins:

Os “cavaleiros do céu” esta-vam envolvidos num conflito em que o esforço individual ainda contava, em que as noções ro-mânticas de honra, glória, heroís-mo e bravura ainda se mantinham intatas. No ar, a guerra ainda tinha significado. Os aviadores consti-tuíam a “aristocracia do ar” [...]. Associava-se o ato de voar à liber-dade e à independência, uma fuga da horrenda matança coletiva de uma guerra de equipamentos. Na guerra aérea, podiam-se conser-var valores, inclusive o respeito pelo inimigo, valores que jaziam nos fundamentos da civilização e que a guerra terrestre parecia estar negando (EKSTEINS apud STANCIK, 2017, p.38).

A guerra romântica idealizada em singe-los cartões-postais exibiu um combatente forte e pleno de confiança, um *poilu* capaz de matar e morrer pela sua pátria e que tra-varia suas lutas portando armas dignas de cavaleiros. Contudo, o que se viu na reali-dade foi um trágico declínio dessas concep-ções. A carnificina generalizada e a guerra de trincheiras modificaram o modo de agir e pensar dos combatentes, que não se re-conheciam no tão idealizado cartão-postal.

A GUERRA REAL

Durante tanto tempo espera-mos a guerra, mas, agora que ve-mos sua dura realidade, recuamos tremendo. (Relato de um oficial de artilharia ao Sargento Wilhelm Kaisen, apud Hastings, 2014)

O século XX é considerado por Eric Hobsbawm o século mais assassino de que temos registro, na escala, frequência e exten-são da guerra que o preencheu. Este breve século XX começa com a Primeira Guerra Mundial, “que assinalou o colapso da civiliza-ção (ocidental) do século XIX” (HOBSBAWM, 1995, p.19). Segundo o autor, agosto de 1914 é o marco das mudanças ocorridas no início do século e que pôs fim ao longo século XIX, é considerado o marco do fim do mundo feito por e para a burguesia. “Depois da *Belle Épo-que* e da crença num progresso material e espiritual irrefutável, tudo desabou e a guerra total, os genocídios e a desesperança como horizonte histórico nunca mais nos abandona-ram” (CANFORA, 1914, p. 8).

No fim de agosto de 1914, os países be-ligerantes que formavam a Tríplice Aliança e a Tríplice Entente testemunharam a inten-sidade do conflito em que se perdeu mais homens em uma única batalha ou até mes-mo em um dia, do que em guerras inteiras anteriormente travadas. Winston Churchill escreveria mais tarde:

Nenhuma parte da Grande Guerra é tão interessante como o começo. A concentração calculada, silenciosa, de forças gigantescas, a incerteza sobre seus movimentos e suas posições, o número de fatos desconhecidos e impossíveis de co-nhecer fizeram da primeira colisão um drama jamais superado. Tam-bém não houve nenhum outro perí-o-do da guerra em que a batalha geral fosse travada em tão grande escala, em que a matança fosse tão rápida, ou os riscos, tão elevados. Além dis-so, no início, nossa capacidade de espanto, horror e comoção ainda não tinha sido cauterizada e amorte-cida pela fornalha dos anos (apud CANFORA, 2014, p.14).

De fato, a Grande Guerra acima de tudo “redefiniu o que as pessoas poderiam aceitar, suportar ou justificar, e por isso se destaca como um marco na experiência humana pelo tanto que dessensibilizou a humanidade para a desumanidade da guerra moderna” (SONDHAUS, 2013, p.11). Neste sentido, os combatentes modificaram-se, “o inimigo tornava-se cada vez mais uma abstração à medida que a guerra sofria mudanças. O cavalheiro também se tornou uma abstração. E o herói perdeu o seu nome; tornou-se o soldado desconhecido, sem nome e sem rosto” (EKSTEINS, 1991, p.180).

A GUERRA DE TRINCHEIRAS

A mobilização inicial parecia revelar que a guerra se constituiria ofensiva no plano tático, esperava-se que ela fosse rápida e com alto poder de fogo concentrado. Forçando passagem sobre o inimigo a guerra seria vencida pela infantaria. Na realidade, a artilharia torna-se essencial, seu uso causaria enormes baixas nas trincheiras, em contrapartida, a conquista de avanços era muito pequena, os primeiros meses do conflito mostraram que a guerra de posição desbancou a guerra de movimento. De acordo com Eksteins, de início houve relutância em aceitar a realidade da guerra de trincheira. Para os franceses, é claro, se atribuía a guerra de trincheiras aos alemães; foram os primeiros a recorrer a esta forma “não viril” de luta. “O General Cherfils acusava o *boche* de se comportar como uma “toupeira covarde”, recusando um combate viril e honesto à *la loyale*” (EKSTEINS, 1991 p.215). Vejamos a Figura 7, que apresenta combatentes “em ação” de forma distinta.

Na Figura 7, podemos perceber que os combatentes estão enfileirados em uma trincheira claramente vulnerável e exposta. Certamente, se não estivessem em um estúdio fotográfico, seriam alvos fáceis. Percebe-se as explosões ao fundo na tela pintada e a ambientação que tenta retratar um combate em uma trincheira. A imagem também mostra o olhar severo do combatente, com armas em posição e um detalhe na parte inferior, um *pickelhau-be*, capacete usado pelo Exército alemão, o que denota que o soldado francês abatera seu inimigo e possuía o prêmio por tal feito. Ain-



FIGURA 7 – Cartão-postal n. 19, série *Patrie*. *Dans la tranchée*, manuscrito pelo remetente em 20 jan. 1915 (Autor/editor não identificados).

da que altamente idealizado, o cartão-postal revela mudanças na expressão corporal dos combatentes que agora se apresentam de joelhos, prontos para o combate, porém imobilizados em enlameadas trincheiras. “A mutação da guerra, da glória à erosão do masculino, é uma experiência do século XX” (MOREIRA, 2012, p.323).

O alcance dos armamentos e a capacidade de destruição técnica inauguram na Primeira Guerra Mundial o corpo do soldado rastejante, destituído das honras da cavalaria, “do corpo em pé, do soldado que combate ereto ou, no máximo, ajoelhado, diante de armamentos de alcance reduzido, passa-se ao soldado rastejante” (MOREIRA, 2012, p.323). A representação dos combatentes nos postais não condiz com as condições a que foram submetidos os soldados franceses durante a Grande Guerra, “pelos quais se empenhavam em sobreviver em meio à mais desgastante rotina de sofrimento e banalização da morte” (STANCIK, 2014, p.88).

As trincheiras acabaram por derrotar o orgulhoso e viril combatente, que se transformou em um homem deitado, impotente, cercado pelo perigo, pela morte e pela lama.

OS COMBATENTES EM GUERRA

Filas de rostos pálidos murmurando, máscaras de medo. Eles deixam as trincheiras, subindo pela borda, enquanto o tempo bate vazio e apressado nos pulsos, E a esperança, de olhos furtivos e punhos cerrados, naufraga na lama. Ó Jesus, fazei com que isso acabe! (Siegfried Sassoon apud Hobsbawm, 1995)

Ah, meu velho, se eu soubesse que isto era a guerra, que vai ser todos os dias assim, prefiro ser morto já. Não, nós não somos soldados de cartão. (Galtier Bossière, 1914 apud Ferro 2014)

Na memória popular e em relatos históricos, a Primeira Guerra Mundial se tornou a última guerra recebida com amplo entusiasmo patriótico. Segundo Sondhaus, “os dias em torno de agosto de 1914 foram lembrados por seu derradeiro suspiro de ingenuidade coletiva antes que a dura realidade do moderno massacre de massa se instalasse” (SONDHAUS, 2014, p.222). Alguns desses relatos serão exemplificados aqui para dimensionar a realidade pelo qual os combatentes passavam em comparação àqueles singelos postais. Longa, dolorosa, mortífera, assim Marc Ferro considera a Grande Guerra, um conflito que por muitos era esperado e por outros ainda sem saberem muito bem o porquê partiram rumo ao desconhecido, ou pior, ao idealizado. A ingenuidade dos jovens soldados merece um destaque: acreditavam que a guerra seria curta e que voltariam ao Natal, aureolados com os louros da vitória. Os soldados franceses partiam para a guerra cantando e com flores nas armas.

Estes jovens, também, partem para a guerra como se partissem para uma aventura, felizes por mudarem de vida, por viajarem, tendo todos respondidos ao apelo do dever e estando todos conven-

cidos de que irão voltar em breve, coroados com os louros da vitória. Belo ideal, essa utopia da “última das guerras” que animava todos os soldados era considerada por todos uma guerra de defesa patriótica, logo uma guerra justa; e de qualquer modo, uma guerra inelutável (FERRO, 2014 p. 21).

Mas não foram somente os jovens combatentes que se precipitaram com a guerra. Hastings salienta também que o Exército francês havia institucionalizado a promoção de oficiais conhecidos por serem idosos, incompetentes ou as duas coisas, pelo simples fato de sua antiguidade e de suas relações. Relatara um soldado sobre seu oficial: “É velho e nada sabe do fogo mortal de um inimigo invisível, que começa até antes do ataque” (HASTINGS, 2014, p.173). Acrescenta à sua indignação as instruções que recebia, que inegavelmente eram obsoletas:

O mito do rápido assalto à baioneta se evapora. O primeiro que morre tomba sem ter visto o inimigo. Quando divisamos os alemães pela primeira vez, eles não passam de formas acinzentadas a cinquenta metros de distância, identificáveis apenas pelo capacete pontudo. O Manual de Campanha francês partia do princípio de que em vinte segundos uma linha de assalto poderia adiantar-se 45 metros antes que o inimigo conseguisse recarregar. Os autores desse manual tinham simplesmente esquecido da existência de uma coisa chamada metralhadora. Podíamos ouvir, distintamente, dois desses ‘moedores de café’ em ação; sempre que nossos soldados se levantavam para avançar, a linha ficava mais desfalcada. Finalmente nosso capitão deu a ordem: ‘Calar baionetas e assaltar!’ Já era meio-dia e (...) um calor infernal. Nossos soldados, equipados de cima a baixo, puseram-se a correr pesadamente pela encosta coberta de capim, ao toque de tambores e ao som de clarins. Nem alcançamos aqueles *Württembergers*. Fomos abatidos antes de pegá-los (HASTINGS, 2014 p. 179).

A incapacidade dos chefes para movimentar a sua unidade, a falta de treino das tropas e a ausência de coordenação entre as unidades, revelavam a situação do Exército francês, além disso, a convicção dos chefes militares de que o espírito sozinho seria capaz de vencer a potência do fogo inimigo foi responsável por mais de 250 mil baixas entre os jovens combatentes. O primeiro contato com o combate de alguns jovens soldados não foi feliz, a idealização de uma guerra “fácil” como um torneio militar desaparecera:

Mas o nosso primeiro contato com a guerra foi uma surpresa bastante rude. Na sua alegre despreocupação, a maior parte dos meus camaradas jamais refletira sobre os horrores da guerra. Viam a batalha apenas através dos cromos patrióticos. Após a nossa partida de Paris, o *Bulletin des Armées* mantinha-nos na beata ilusão da guerra sem problemas. Todos nós acreditávamos na história dos Alboches, que se entregaram a troco de uma fatia de pão barrado. Convictos da esmagadora superioridade da nossa artilharia, imaginávamos a campanha como um passeio militar. O estrondo de há pouco abalou o nosso sistema nervoso que não estava à espera de tal sacudidela; fez-nos compreender que a luta que começava seria uma terrível provação. “Veja lá, meu tenente, afinal aqueles sacanas sabem defender-se” (FERRO, 2014 p.122).

Por fim, um relato elucidador que denota a severidade pelo qual a vida dos combatentes se configurava. Nele, percebemos que o viril guerreiro, ornamentado e triunfante ficara no passado, o que temos agora é um soldado apavorado, que luta pela sua sobrevivência em meio a um cenário desolador.

De súbito, abrem-se portas e janelas, como que arrancadas de seus gonzos. Soldados, oficiais e até o general se precipitaram para a rua e ficaram petrificados. Como uma visão do inferno, descendo da igreja e atravessando o povoado, um bando de soldados ensandecidos passou per-

to deles. Alguns seguravam membros dilacerados e balançavam-nos como matracas, de forma que voavam retalhos de carne. O pânico arreganhava suas gengivas. O general lhes gritou alguma coisa; eles riram de maneira selvagem. Ele empurrou homens de sua tropa para enfrentá-los. “Detenham-nos! Atroz! Atroz!” Não conseguiram agarrar nenhum deles; todos já haviam se precipitado ladeira abaixo e desaparecido. Todos ficaram de olhos arregalados com esse espetáculo como se a terra tivesse se aberto de repente [...], “De onde vem essa gente?” “Da batalha, vossa excelência” (F. von Unhu, Verdun). “Numa noite Jaques, enquanto patrulhava, viu ratos correndo por sob os capotes desbotados [dos cadáveres], ratos enormes gordos de carne humana. Com o coração aos saltos, ele se arrastou até um morto. O capacete tinha rolado. O homem mostrava o rosto em esgares, sem carne, o crânio nu, os olhos comidos. Uma dentadura tinha escorregado para a camisa apodrecida e da boca escancarada saltou um animal imundo” (R. Naegelen). (PROST, Antoine; VINCENT, Gérard, 1992, p.206).

Os relatos de combatentes que lutaram nas trincheiras são, sem dúvida, excelentes contrapontos com as representações dos combatentes franceses nos cartões-postais, neles percebemos a dura realidade que foram os combates da guerra moderna em comparação à guerra travada nos séculos anteriores. Esses relatos também denotam o sofrimento de jovens soldados movidos por um clamor patriótico que encontraram na guerra nada, ou quase nada, do *poilu* triunfante do postal.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

“Não, nós não somos soldados de cartão!” (FERRO, 2014, p.122). E de fato não eram. As representações de combatentes franceses apresentados pelos cartões-postais os figuraram plenos e cheios de confiança, trajando seus vistosos uniformes, ostentando-os com orgulho. Os combatentes dos postais estavam longe de parecer com o soldado de trincheira que rastejava em meio a imenso

sufrimento, tentando sobreviver. Assim, percebe-se que os combatentes franceses foram preferencialmente retratados portando armas ou exibindo flores, em algumas ocasiões simularam situações de combate e de bravura, mas, sobretudo, vitoriosos, seja pela conquista da jovem alsaciana seja pelo triunfo diante de seu inimigo. “Dessa maneira, os cartões-postais constituem-se de discursos patrióticos, nacionalistas, ufanistas e, ao mesmo tempo, profundamente sentimentalistas, emotivos” (STANCIK, 2014, p. 92).

Pode-se sugerir que os cartões-postais e as imagens veiculadas por eles não somente procuraram captar a realidade, mas contribuíram para construí-la, como meio de comunicação através de mensagens de caráter não verbal, e que, ao serem produzidos para determinado uso, nos revelam pistas sobre diferentes maneiras de pensar, sentir e agir característicos da sociedade francesa. Por isso, analisando a participação francesa na Grande Guerra e tendo em vista a forma como seus combatentes ingressaram-na e as transformações ocorridas em decorrência da guerra, seja no *front* como nas imagens dos cartões-postais, constatamos que esses *souvenirs* tratam-se de evidências da transição do século XIX para o século

XX. Os cartões-postais produzidos naquele período veiculavam, portanto, mensagens de caráter não verbal que revelam fragmentos do imaginário coletivo que orientava a representação dos combatentes franceses bem como do desmoralizado inimigo germânico, além de idealizar o combate, a forma como lutá-lo e de como vencê-lo, desta forma, constitui-se em imagens da guerra e para a guerra.

Ao longo da análise empreendida neste artigo, buscou-se realizar a abordagem dos cartões-postais admitindo-os como documentos iconográficos capazes de proporcionar uma visão de determinados aspectos do imaginário social, evidenciando os valores atribuídos à guerra e aos militares. Esses singelos *souvenirs* prestaram-se a expressar concepções idealizadas e românticas da guerra, além disso, exerceram o papel de difusores dessas concepções. Assim, como Ferro (2014) muito bem cita, o início da Grande Guerra foi marcado pela esperança, muitas vezes desiludidas, das ofensivas vãs, marcadas pela recordação das tragédias: o gás, a morte dos camaradas presos no arame farpado, a lama viscosa do sangue dos mortos. Esses mortos certamente não eram soldados de cartão.

REFERÊNCIAS

- BARBOSA, Audrey Franciny. Ensinar a nação pela região: representações da infância em cartões-postais franceses produzidos durante a Primeira Guerra Mundial (1914-1918). *Revista Sobre Ontens*. União da Vitória/PR, v.1, 2017.
- BURKE, Peter. Como confiar em fotografias. *Folha de São Paulo*, v. 4, p. 13-14, 2001.
- _____. *Testemunha ocular: imagem e história*. Bauru: EDUSC, 2004.
- CANFORA, Luciano. *1914*. São Paulo: Edusp, 2014.
- CHARTIER, Roger. *A História cultural*. Entre práticas e representações. Lisboa: Difel, 1990.
- _____. O mundo como representação. *Estudos avançados*, v. 5, n. 11, p. 173-191, 1991.
- EKSTEINS, Modris. *A sagração da primavera: a Grande Guerra e o nascimento da Era Moderna*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.
- FERRO, Marc. *A Grande Guerra*. Lisboa: Edições 70, 2014.
- GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- HASTINGS, Max. *Catástrofe. 1914: a Europa vai à guerra*. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2014.
- HOBSBAWM, Eric. *Era dos extremos: o breve século XX*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

_____. *A era dos impérios*. São Paulo: Paz e Terra, 1988.

KOSSOY, Boris. *Fotografia & história*. São Paulo: Editora Ática, 1989.

_____. O relógio de Hiroshima: reflexões sobre os diálogos e silêncios das imagens. *Revista brasileira de História*, v. 25, n. 49, p. 35-42, 2005.

MAUAD, Ana Maria. Através da imagem: fotografia e história interfaces. *Tempo*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 2, p. 73-98, 1996.

MAUAD, Ana Maria; LOPES, Marcos Felipe Brum. História e fotografia In: CARDOSO, Flamarion Cardoso; VAINFAS, Ronaldo (Orgs.). *Novos domínios da história*. Rio de Janeiro: Elsevier, p. 263-281, 2011.

MAYER, Arno J. *A força da tradição: a persistência do Antigo Regime (1848-1914)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

MENESES, U. B. História e imagem: iconografia/iconologia e além. In: CARDOSO, Ciro F.; VAINFAS, Ronaldo (Orgs.). *Novos domínios da História*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2012, p. 243-262, 2011.

MOREIRA, Rosemeri. Virilidade e o corpo militar. *Revista História: Debates e Tendências*, v. 10, n. 2, p. 321-335, 2012.

RIBEIRO, Guilherme. Luta pela autonomia e pelo território: geografia e os Estados alemão e francês na virada do século XIX ao século XX. *Mercator – Revista de Geografia da UFC*, v. 8, n. 15, 2009.

SONDHAUS, Lawrence. *A Primeira Guerra Mundial: história completa*. São Paulo: Editora Contexto, 2013.

STANCIK, Marco Antonio. Imagens sentimentais, mensagens belicistas: o imaginário francês em postais pré-Grande Guerra (1914-1918). *Intercom – Revista Brasileira de Ciências da Comunicação*, v. 36, n. 2, 2013.

_____. O manuscrito e o iconográfico em cartões-postais belicistas: da apologia cavalheiresca à contestação da Grande Guerra (1914-1918) na França. *Anais do Museu Paulista: história e cultura material*, v. 22, n. 2, p. 71-104, 2014.

_____. Entre flores e canhões na Grande Guerra (1914-1918): o final da *Belle Époque* e o começo do breve século XX. *Revista Brasileira de História*, v. 29, n. 58, 2009.

_____. O imaginário sobre o militar em cartões-postais franceses (1900-1918). *História* (São Paulo), v. 31, n. 1, 2012.

_____. *Souvenirs da Grande Guerra (1914-1918): virilidade e feminilidade em cartões-postais franceses*. Curitiba: CRV, 2017.

PANOFSKY, Erwin. Iconografia e iconologia: uma introdução ao estudo da arte da renascença. In: *Significado nas artes visuais*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1991, p. 47-87.

VALLE, Camila Oliveira. Do império à comuna: a Guerra Franco-Prussiana e as revoltas de Paris. In: XVI Encontro Regional de História da ANPUH: Saberes e práticas científicas, *Anais*. Rio de Janeiro, 2014.

VINCENT, Gérard. Guerras ditas, guerras silenciadas e o enigma identitário. *História da vida privada: da Primeira Guerra aos nossos dias*. São Paulo: Cia. das Letras, p. 201-247, 1992.

NOTAS

¹ Os cartões-postais reproduzidos nesta pesquisa pertencem ao acervo pessoal mantido pelo Professor Dr. Marco Antonio Stancik. A coleção contém cerca de 700 postais, entre eles franceses e alemães, datados das vésperas e do início da Primeira Guerra Mundial.

A música na Armada brasileira no final do século XIX: dos quartéis aos navios em comissão*

The music in the Brazilian Navy at the end of 19th Century: from the quartels to the ships in the commission

Anderson de Rieti Santa Clara dos Santos

Graduado em Licenciatura em História pela Universidade Estadual de Feira de Santana. Pós-Graduação em Lato Sensu em História Militar Brasileira pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Mestrando do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal Fluminense. Capitão-Tenente do Quadro Técnico da Marinha. Serve na Diretoria do Patrimônio Histórico e Documentação da Marinha.

RESUMO

A presença de conjuntos musicais a bordo dos navios da Armada brasileira em comissões de visitas e representações diplomáticas em outros países do final do século XIX evidencia como a Marinha buscava compor tais conjuntos em termos de pessoal e material e visava a formação de seus músicos para as práticas que viriam ter lugar nas unidades terrestres e nas belonaves. Tais práticas, a princípio, esparsadas no tempo e nos espaços durante o século XIX, passaram a ser mais presentes a partir das experiências iniciais como a dos menores aprendizes no Arsenal de Marinha da Corte. Logo após, mais sistemáticas, com a instituição da banda do Corpo de Imperiais Marinheiros e do ensino de música nas Companhias de Aprendizes no final dos Oitocentos. Trata-se de um contexto em que o ensino musical no Brasil é função de instituições centrais neste propósito, como o Imperial Conser-

ABSTRACT

The presence of musical ensembles aboard the ships of the Brazilian Navy in commissions of visits and diplomatic representations in other countries of the late nineteenth century shows how the Navy sought to compose such ensembles in terms of personnel and material and aimed at training its musicians for the practices that would take place in terrestrial units and in belonaves. Such practices, initially scattered in time and space during the nineteenth century, became more present from the initial experiences as the smaller apprentices in the Arsenal of Navy of the Court. Soon after, more systematic with the institution of the band of the Corps of Imperials Seamen and the teaching of music in the Companies of Apprentice at the end of the Eighth. It is a context in which music education in Brazil is a function of institutions central to this purpose, such as the Imperial Mu-

* Artigo recebido em 01 de maio de 2019 e aprovado para publicação em 21 de maio de 2019.

vatório de Música, fundado em 1848, mas que tem lugar também em outros espaços, como na Marinha brasileira.

PALAVRAS-CHAVE: Práticas musicais; Música militar; Marinha brasileira; Século XIX

sic Conservatory, founded in 1848, but which also takes place in other spaces, such as the Brazilian Navy.

KEYWORDS: Musical practices; Military music; Brazilian Navy; 19th century

As páginas da *Revista Marítima Brasileira* em fins do século XIX eram ocupadas, dentre os mais diversos temas, também com relatos de viagens realizadas pelos navios da Marinha brasileira. Entre os assuntos relativos a essas viagens, as práticas musicais a bordo eram parte desses relatos, conferindo sonoridade ao cotidiano vivenciado pelos marinheiros.

Nesses relatos, a música coadjuvava em meio aos vários aspectos apresentados, como os acidentes geográficos observados, as tormentas vivenciadas, os navios estrangeiros aportados ao longo das terras por que passavam, as cortesias trocadas entre o comandante de navio e representantes das Marinhas nos países visitados.

Em 1882, por exemplo, o relato do Capitão de Fragata Júlio de Noronha, comandante da Corveta *Vital de Oliveira*, sobre a viagem de circunavegação entre 1879-1881 foi transcrito na *Revista Marítima Brasileira*. Nele, tratou o comandante sobre a presença da banda de música de seu navio na festa literária ocorrida no Club Luzitano, em Hong Kong, o então enclave inglês no sudeste da China. Homenageava-se o poeta classicista português Luís de Camões em seu tricentenário, e a tocata da banda de música da *Vital de Oliveira* nessa ocasião simbolizava o entrelaçamento entre Portugal e Brasil, representado pela união das bandeiras dos dois países (*Revista Marítima Brasileira*, jan-jun 1882, p. 203).

Continuando o seu relato, o comandante da *Vital de Oliveira*, desta vez em outra edição da *Revista Marítima* circulada em 1882, dava o tom cortês do encontro que tivera com o Contra-Almirante norte-americano Patterson ao sair do Porto de Yokohama, em 10 de julho de 1880, enquanto este oficial-general estava a bordo da Corveta norte-americana *Richmond*. Júlio de Noronha mandou retribuir com o hino norte-americano tocado pela banda de música a bor-

do da *Vital de Oliveira* a gentileza feita por Patterson, quando este determinou que a banda a bordo da *Richmond* tocasse o Hino Nacional Brasileiro (*Revista Marítima Brasileira*, jul-dez 1882, pp. 325-326).

Quatro anos depois, em 1886, mais uma edição da *Revista Marítima Brasileira* noticiava a viagem de instrução de outro navio da Armada brasileira. Desta vez, era o Cruzador *Almirante Barroso*, à época sob o comando do então Capitão de Fragata Luís Felipe de Saldanha da Gama, tendo aportado em Nova Orleans. Publicando notícia oriunda do jornal *Daily Picayune*, também de Nova Orleans, os editores da *Revista Marítima* narravam a “calorosa saudação do império americano, a grande República, à gente de bordo do *Almirante Barroso*, aos sons das bandas de música que ecoavam dos dois iates a vapor norte-americanos *Pansy* e *Cora*”. (*Revista Marítima Brasileira*, jan-jun 1886, p. 359).

Nesta ocasião, contudo, não houve uma retribuição sonora que poderia vir do cruzador brasileiro, como relatava consternado o correspondente anônimo da *Gazeta de Notícias*, de 3 de novembro de 1886. Ao tratar do “entusiasmo, alegria, orgulho e surpresa” que contagiavam o anônimo articulista e os demais presentes no *Almirante Barroso*, considerava com veemência:

Faltava-nos talvez o principal: uma banda de música. O hino nacional calava-se em nossos peitos. Tivemos ímpeto de cantá-lo em coro e voz alta. E que música ha mais suave e sincera que essa, saída inopinadamente de corações animados do mesmo sentimento de patriotismo? Que crianças! Diria a parte um observador profundo. É verdade, que crianças! Nunca tivemos mais direito ao céu (*Gazeta de Notícias*, 2 de novembro de 1886).

No entanto, tal testemunho anônimo se revela contraditório aos relatos do próprio Comandante Saldanha da Gama transcritos também na *Revista Marítima Brasileira* em 1888, uma vez que este atestava a existência a bordo do *Almirante Barroso* de uma banda de música. Na rotina do navio, o recreio geral, que ocorria entre a inspeção geral da tarde após o pôr do sol, e o recolher compulsório às 21h (*Revista Marítima Brasileira*, jul-dez 1888, p. 139), contava com a presença a banda de música, evidenciando assim a função recreativa e de sociabilidade desses conjuntos a bordo dos navios da Marinha brasileira.

Enfim, parece que esse descuido tornou-se aprendizado para os comandantes das viagens vindouras. Entre 1888 e 1890, por exemplo, o mesmo Cruzador *Almirante Barroso* fez mais uma viagem de instrução, também de circunavegação, em meio a uma mudança de sistema de governo no Brasil. Nesta viagem, mudou-se o comando do navio – devido à promoção a Contra-Almirante alcançada pelo então Capitão de Mar e Guerra Custódio José de Mello – e com um nobre a bordo, o Príncipe Augusto, um dos herdeiros da linhagem dos Braganças, que se viu compelido a se licenciar do Serviço da Armada com a Proclamação da República em novembro de 1889 (MOITREL, 1997, p. 233).

O Capitão-Tenente Carlos Vidal de Oliveira Freitas, editor da *Revista Marítima Brasileira* nesse contexto, encontrará notícias sobre essa viagem a partir de um artigo escrito por H. Letuaire do *Sindicat de Commerce et de l'Industrie*, reproduzido em jornais franceses, sendo prontamente traduzido e com extrato transcrito na sua revista. Tal artigo narrava que, ao suspender de Toulon, na França, em 1890, o *Almirante Barroso* executar a Marselhesa, e, logo em seguida, o Hino Nacional Brasileiro, ao passar pela proa do navio francês *Trident*. Nesta mesma ocasião, estavam “o Almirante Mello, o Comandante Leão, e todo o estado-maior do cruzador colocados no tombadilho, agitavam seus *bonnets* e gritavam em coro: Viva a França! Viva a República!”, enterrando com essas congratulações o que podia restar do império. A Marselhesa havia sido o hino nas ruas da agora capital federal du-

rante a Proclamação da República, em 15 de novembro de 1889, como informa José Murilo de Carvalho em *A Formação das Almas* (2005, p. 125). Nada mais justo, portanto, ter sido executada em meio aos vivas à República francesa. Contudo, o próprio hino brasileiro, pelo que fica claro no título que lhe é empregado no relato acima, era a composição musical de tempos imperiais de Francisco Manuel da Silva, a qual ainda resistiria no novo regime, conservada pelo Decreto nº 171, de 20 de janeiro de 1890. Nada que lembrasse o Hino da República, que deixava de ter importância como hino nacional pelo mesmo decreto que conservava a versão advinda do Império.

Tais gestos de gentileza convinham a Custódio de Mello, já que, meses antes de tocar as terras francesas, ordens emanadas do Ministério das Relações Exteriores do Brasil teriam chegado ao ministro plenipotenciário brasileiro em Paris, as quais orientavam o Cruzador *Almirante Barroso* a não dar salvas nos portos franceses, uma vez que a França, então republicana, ainda não havia reconhecido os Estados Unidos do Brasil, como passou então a ser conhecida a designação da República brasileira recém-instaurada. Tal era a notícia do jornal carioca *O Paiz*, de 22 de fevereiro de 1890. No entanto, esse não reconhecimento não impediu que, na ausência das salvas, as saudações brasileiras fossem prontamente respondidas pelo *Trident* e pelos demais navios da Esquadra francesa aportados em Toulon (*Revista Marítima Brasileira*, 1890).

Entre 1890 e 1891, foi a vez do Encouraçado *Aquidabã* e do Cruzador *Guanabara* realizarem uma viagem aos Estados Unidos. Novamente, os editores da *Revista Marítima Brasileira* transcreviam um relatório de viagem, este elaborado pelo comandante da Divisão de Cruzadores, Contra-Almirante Carlos Balthazar da Silveira. Prevenido contra o descuido da ausência de uma banda de música, como ocorrera com o Cruzador *Almirante Barroso* em 1886, ao passar com as supracitadas belonaves brasileiras pelos Fortes Hamilton e Wadsworth, em Nova Iorque, em 26 de novembro de 1890, a tripulação brasileira pôde verificar as bandeiras brasileiras hasteadas nesses dois for-

tes, sendo tocado pelas bandas de música dessas fortificações o Hynno Brasileiro, além das salvas de 21 tiros. Em resposta, o *Aquidabã* (capitânia da divisão), junto com o *Guanabara*, salvaram também com os 21 tiros devidos, e, concomitantemente, a bandeira norte-americana foi hasteada, as tripulações formadas nas vergas e o hino norte-americano executado pelas bandas a bordo dos dois navios brasileiros (*Revista Marítima Brasileira*, jul-dez 1890, p. 60). Em outras viagens nas décadas seguintes, tais práticas se mantiveram semelhantes.

NOTAS INICIAIS SOBRE O PANORAMA DA FORMAÇÃO DOS CONJUNTOS E PREPARAÇÃO DOS MÚSICOS NA MARINHA BRASILEIRA DURANTE A SEGUNDA METADE DO SÉCULO XIX

Uma breve leitura sobre esses relatos, em especial sobre a participação das bandas de músicas nos episódios supracitados, poderia nos indicar que tais viagens cumpriam o mero rito de cortesia nas relações diplomáticas entre países envolvidos, o que fazia, a princípio, aproximarem-se a cultura marítima, com os códigos cerimonialísticos que lhe são próprios, da cultura da diplomacia, ou mesmo que aquela abarcasse condutas próprias desta. Observando estes casos, tais práticas eram importantes pela necessidade que tinha o Estado brasileiro, vivenciando os estertores do regime monárquico para se iniciar na recém-inaugurada República, de ser reconhecido por outros chefes de Estado como um país que observava os preceitos político-militares e diplomáticos que visavam a regular o irregular jogo das relações internacionais. Prova disso é o cuidado com a gramática da diplomacia e da cultura marítima por parte do Ministério das Relações Exteriores brasileiro com as salvas que não deviam ser dadas em território francês, dado o não reconhecimento por parte da França à República brasileira.

São questões importantes, sem dúvida, mas tais relatos suscitam outras que interessam mais de perto se observada uma vertente específica dessa cultura marítima e diplomática a bordo: a das práticas musicais.

O interesse por assuntos e temas concernentes ao *ethos* militar tem sido crescente pela renovação ocorrida no âmbito da história militar, com a proposta de novos temas, objetos e problemas que vão além da história-batalha. A música militar é um dos elementos que a compõe. E como essa produção, assim como vários aspectos ligados à caserna, não está apartada da sociedade, as práticas musicais e as dinâmicas sociais que as ensejam também estão dentro de um movimento maior de circulação de práticas mais amplas¹.

Refletir sobre essa cultura musical no âmbito da Marinha brasileira é tentar suprir lacunas na produção historiográfica e mesmo musicológica em dois campos específicos: o da História da Música no Brasil e o da História Militar. No primeiro caso, ainda que tenha havido uma elasticidade no campo, com propostas de estudo para uma cultura musical que abranja as práticas musicais de grupos sociais por certo negligenciadas pelo cânone, como as que conformariam o gênero samba entre outros, a música militar ainda tem sido objeto de musicólogos ou de estudiosos na crítica literária (BINDER, 2006; CARVALHO, 2014; CARVALHO, 2018). Alguns estudos no âmbito da História têm surgido recentemente (PEREIRA, 2009), mas ainda esparsos diante da vasta produção e circulação musical no Brasil entre militares e o público, desde que os conjuntos musicais passaram a compor frações dos efetivos nos quartéis e navios.

As comissões realizadas por navios da Armada brasileira em fins do século XIX, transportando representações militares e diplomáticas para portos de diversos Estados pelos variados continentes, apontam para a necessidade determinada pelos chefes de frações da Esquadra para dotarem as suas belonaves com conjuntos musicais com certa organização instrumental e com músicos com técnica e prática suficientes para serem uma espécie de portadores da música produzida no Brasil, ainda que em uma escala reduzida: nos navios e nos quartéis.

Antes, deve-se considerar que a atividade da música era eminentemente voltada a uma sonoridade da rotina a bordo, algo que antecede a formação da Marinha brasileira

em 1822 e que será imprescindível para o cumprimento das fainas e ordens emanadas pelos comandantes, as quais eram ouvidas se reverberadas pelos toques de cornetas e rufar dos tambores, como comprova o *Regimento Provisional para o Serviço e Disciplina das Esquadras e Navios da Armada Real*, de 1796. Em segundo lugar, a marcialidade conferida a esses conjuntos musicais a bordo estará ligada também aos ritos cerimonialísticos que terão lugar nos navios da Armada portuguesa e depois na Marinha brasileira. Mesmo depois da Independência, em 1822, o *Regimento Provisional* de 1796 ainda será o dispositivo a regular o serviço na Marinha. Em tal regimento era prescrito que

Subindo a bordo dos Navios de Sua Majestade, Ministros, e Conselheiros de Estado, Conselheiros do Conselho do Almirantado, do de Guerra, Marechais do Exército, Tenente General Comandante em Chefe de alguma Esquadra, ou encarregado do Governo das Armas da Província, em cujo Porto, ou Bahia surgirem os referidos Navios; a Companhia que se achar de Guarda se somará sobre a Tolda, apresentando as armas, fazendo os Oficiais dela as Continências devidas, e tocando os Tambores a Marcha, e tendo a gente nas Vergas; porém se Sua Majestade, ou Altezas, andarem no mar, tocar-se-lhe-á somente Três Rufos (REGIMENTO PROVISIONAL..., 1796, p. 68) Grifo nosso.

No entanto, havia certa complexidade timbrística e organológica² do instrumental das bandas presentes em navios da Armada, algo que pode ser encontrado em fontes da década de 1840, quando se nota a presença de conjuntos musicais para além dos pífaros e tambores. É o caso do noticiado na edição do *Diário do Rio de Janeiro*, de 1^a de fevereiro de 1843, no qual se republica declaração do Ajudante de Ordens do Quartel-General da Marinha, Capitão de Mar e Guerra Antonio Pedro de Carvalho, de 30 de janeiro do mesmo ano. Neste, o oficial pede encarecidamente:

De ordem de S. Ex., o senhor ministro e secretário de negócios de guerra e interinamente na Marinha, se faz público que precisam-se para completar a bordo da Fragata *Constituição*, a banda de música que ali se acha de dois indivíduos habituados a executarem oficleides, um em requinta, outro em cornetim a piston, um em clarineta, outro em pratos; quaisquer pessoas que estiverem nestas circunstâncias, e a quem isto convier, compareçam a este quartel general, afim de se proceder aos convenientes engajamentos.

A partir do final da década de 1840 – e mais sistematicamente a partir da década de 1850 –, essas bandas são organizadas nas unidades terrestres que concentravam os corpos de militares que constituíam a base hierárquica da Marinha Imperial, como no Corpo de Imperiais Marinheiros, os quais compunham as atividades de marinharia nos navios da Armada. O *Diário do Rio de Janeiro*, de 6 de fevereiro de 1849, torna público um expediente de 22 de janeiro daquele ano, no qual consta determinação oriunda do Ministério e Secretaria de Estado e Negócios da Marinha à Intendência da Corte para que esta fornecesse os instrumentos para aquele corpo instalado na corte.

Além das unidades que concentravam indivíduos recentemente recrutados, esses conjuntos musicais eram constituídos nos diversos espaços de formação e preparação para as lides marinheiras, como no caso dos menores artífices do Arsenal de Marinha da Corte. Ao mesmo tempo em que estavam sendo preparados ainda em tenra idade (em média de 9 a 12 anos) para exercerem ofícios, tais como efetuar reparos e auxiliar na construção de navios para Armada, também recebiam instruções em música e primeiras letras. Exemplo disso, pode-se observar na notícia do *Diário do Rio de Janeiro*, de 2 de abril de 1854. Seus “Comunicados” anunciavam que

no dia 25 do mês passado, aniversário do juramento da *Constituição* do Império, tocou pela primeira vez, no Arsenal de Marinha

da Corte, a música dos menores do arsenal, que se havia formado há quatro meses, e hoje pelas 9 horas da manhã toca no Mosteiro de S. Bento. Louvores sejam dados ao mui digno inspetor do arsenal, e capitão de fragata, comandante da Fragata *Príncipe*, onde aqueles menores se acham aquartelados.

Na década de 1850, alguns Relatórios dos Ministros da Marinha (1853-1854), apresentados pelos próprios ministros da referida pasta na abertura do ano legislativo na Assembleia Geral, demonstravam nos mapas de quantitativos de marinheiros e artífices evidências que a atividade musical estava inserida no cotidiano dessas organizações.

Essa instrução, que infiro ser contínua, era importante para o desenvolvimento dessas práticas musicais, não só para a sonorização da rotina ou cerimoniais de caráter militar, como também nas atividades recreativas e sociabilizadoras. É o que se observa nos diários de quem esteve em eventos bélicos, como o escrito pelo Capitão-Tenente Manuel Carneiro da Rocha, presente na Guerra da Tríplice Aliança contra o governo do Paraguai (1864-1870), a revelar a presença dessas bandas a bordo de navios no teatro de operações em cultos religiosos e reuniões recreativas (ROCHA, 1999).

É nesse contexto que se destaca também o surgimento de um dispositivo legal no âmbito do Império sobre a criação de uma banda de música no Corpo de Imperiais Marinheiros partir da Decisão nº 22, de 24 de janeiro de 1872.

Assim, a presença das bandas musicais nessas viagens vem sinalizar uma mudança importante na concepção sobre o papel da música na formação do homem do mar, tanto os músicos como a gente de bordo. Não será mais somente a rotina a bordo que despertará a sonoridade oriunda desses conjuntos como também a cerimonialística diplomática, como a que foi vista nos exemplos expostos na primeira parte deste artigo. Tais apresentações se mostraram tão importantes que, na ausência das bandas em um desses episódios, como o visto em Nova Órleans em 1886 – ou pelo menos quando não teria havido uma preparação desses conjun-

tos para a ocasião – não teria sido injusto o lamento do colaborador anônimo do *Gazeta de Notícias*, de 3 de novembro de 1886.

Essa necessidade por bandas mais aprestadas pode ter sido um dos motivos para que a difusão do ofício musical fosse, poder-se-ia afirmar, mais sistemático na Marinha Imperial. A criação de uma banda de música – que é diferente de um conjunto marcial, este representado por instrumentistas de pífaro (depois corneta) e tambor – no Corpo de Imperiais Marinheiros pela Decisão nº 22, de 1872, pode ter sido um passo inicial nesse sentido.

Contudo, foi preciso mais que a criação de uma banda de música: lançava-se mão do ensino de música na formação da base do pessoal militar na Marinha em fins do século XIX.

Nesse sentido, são reveladoras as considerações e as bases propostas pelo Conselho Naval para a reorganização das Companhias de Aprendizes-Marinheiros e do Corpo de Imperiais Marinheiros como resposta à consulta nº 4.642, concluída em 29 de agosto de 1882, e publicada na edição da *Revista Marítima Brasileira* do mesmo ano. Em meio às observações críticas e contundentes ao estado da arte do recrutamento para a Marinha (prejuízo ao erário pelo longo tempo de serviço de um aprendiz; o recrutamento de meninos em idade cada vez mais tenra; castigos corporais; o sistema de ensino; o número de companhias – 18, até então –; a higidez física, entre outros aspectos), chama a atenção o item nº 17 das bases para a reorganização do Corpo de Imperiais Marinheiros, que alcançava tanto os oriundos das Companhias de Aprendizes-Marinheiros, como também os recrutados, marítimos ou não. “No quartel, haverá também aulas de primeiras letras, de frequência obrigada para todos os analfabetos, de música para aqueles que mostrarem aptidão para esta arte” (*Revista Marítima Brasileira*, 1882, p. 608). Tal recomendação vinha no sentido de reconhecer a importância da prática musical como possibilidade de auxiliar na formação militar dos marinheiros dentro das Companhias de Aprendizes-Marinheiros com base nas experiências anteriores, em especial o caso dos menores aprendizes do Arsenal de Marinha da Corte.

Após práticas musicais, especialmente através do seu ensino, inseridas no cotidiano dessas instituições, a constituição de uma companhia específica de músicos no próprio Corpo de Marinheiros Nacionais – nome que sucede ao Corpo de Imperiais Marinheiros – através do Decreto nº 673, de 21 de agosto de 1890, pode ter sido parte desse esforço.

A partir de então, os mestres de música constarão nas tabelas inseridas em relatórios e almanaques da Armada, tanto dentro do Corpo de Imperiais Marinheiros – que passou a denominar-se Corpo de Marinheiros Nacionais –, como também do Batalhão Naval, a exemplo do músico e compositor Francisco Braga, o qual, em 1909, será o Professor e Instrutor das Bandas de Música do Corpo de Marinheiros Nacionais e Regimento Naval, ato este que significa uma perspectiva de centralização da atividade musical dentro da Marinha no início do século XX.

O fato de tais práticas musicais circularem entre o cotidiano e a formação de militares que estavam sendo inseridos nas fileiras da Marinha brasileira se dava em um contexto no qual a arte musical era um elemento que poderia conduzir uma sociedade a um estágio elevado da civilização. Não à toa que o jornal *O Novo Tempo*, em sua edição de 31 de outubro de 1844, dará ênfase aos benefícios da música em seu editorial:

De todas as Belas-Artes, a música é sem contradição a que mais direta e mais naturalmente conduz à civilização dos povos: é a que se adquire com mais facilidade, a que mais se adapta a todas as condições, a todos os entendimentos; e tem a particularidade de pertencer, ao mesmo tempo e em grau igual, ao rico e ao pobre, ao sábio e ao ignorante: tanto a podem aprender o menino de 8 anos como o homem já maduro na idade.

A instalação de instituições de ensino da música, como o Conservatório de Música

(com atividades iniciadas em 1848), a Imperial Academia de Música e Ópera Nacional (1857) e várias outras instituições voltadas para o ensino de música, lança uma expectativa sobre a música e seu ensino de uma maneira geral, o que converge com uma assertiva do historiador Renato Mainente, em *Música e Civilização* (2014, p. 52), de que a música desde o período joanino era considerada um instrumento relevante para fundamentar uma nação em vias de civilizar-se.

Ainda mais se considerarmos que a música oriunda dos ambientes militarizados sofrerá críticas no Brasil do século XIX de revistas especializadas em música, as quais terão um posicionamento desdenhoso acerca da música militar, como é o caso da *Revista Musical e de Belas Artes*, produzida entre 1878 e 1880, por Leopoldo Miguez e Arthur Napoleão, justamente no contexto em análise³. Se para os intelectuais responsáveis pela formação do cânone musical, a música militar estaria fora dele, para os mestres dentro dos navios e quartéis o ensino musical seria o caminho para tal enquadramento.

RITORNELLO

Retornando às aparições desses conjuntos musicais nos navios da Armada nas diversas comissões ao redor do mundo, inclusive em viagens de circunavegação, a necessidade dos marinheiros que os compunham para estarem tecnicamente bem preparadas exigindo, portanto, uma formação contínua de seus músicos, estava justificada quando vislumbradas as ocasiões em que tocavam perante grupos musicais de outros países. Era preciso o conhecimento de outros hinos e um repertório, ousado dizer, internacional. A música a bordo era, assim, um dos instrumentos utilizados para a expressão de proximidades diplomáticas. Nisso reside a importância de estudos das práticas musicais nesses espaços: a compreensão do uso dessas diversas linguagens dentro dessas culturas marítimas e militares.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BINDER, Fernando Pereira. *Bandas Militares no Brasil: difusão e organização entre 1808-1889*. Vols. I e II. Dissertação de Mestrado em Música. UNESP. São Paulo: 2006.

BÍNDER, Fernando Pereira & CASTAGNA, Paulo. Trombetas, clarins, pistões e cornetas no século XIX e as fontes para história dos instrumentos de sopro no Brasil. In: *Anais do Décimo Quinto Congresso, ANPPOM*. Rio de Janeiro, 2005.

CARVALHO, José Murilo de. *A formação das almas: o imaginário da República do Brasil*. Companhia das Letras, 2005.

CARVALHO, Vinícius Mariano de. Observações acerca da música militar na Guerra do Paraguai. 2009. Disponível em www.ecsbdefesa.com.br/defesa/fts/MMGP.pdf. Acesso em 22 de nov. 2014.

_____. *A música militar na Guerra da Tríplice Aliança: notas documentais e manuscritos revelados*. Belo Horizonte: Editora PUC Minas, 2018.

CASTRO, Celso; IZECKSOHN, Vitor; KRAAY, Henrik. (Orgs.) *Nova História Militar Brasileira*. Rio de Janeiro: FGV, 2004.

DIÁRIO DO RIO DE JANEIRO, Rio de Janeiro, 1843, 1849, 1854.

GAZETA DE NOTÍCIAS, Rio de Janeiro, 1886.

MAINENTE, Renato A. *Música e Civilização: a atividade musical no Rio de Janeiro oitocentista (1808-1863)*. São Paulo: Alameda, 2014.

MEDEIROS, Alexandre Raicevich de. *A Revista Musical & de Bellas Artes (1879-1880) e o Panorama Musical do Rio de Janeiro*. in: *Anais do XVI Encontro Regional de História da Anpuh-Rio: saberes e práticas científicas*. Rio de Janeiro, 2014. Disponível em: http://encontro2014.rj.anpuh.org/resources/anais/28/1400451220_ARQUIVO_textoanpuh2014.pdf. Acesso em: 10 de dez. 2014.

MOITREL, Mônica Hartz Oliveira. Comissões de destaque – sinistros marítimos. In: *História Naval Brasileira*. Vol. Quinto, Tomo IB. Rio de Janeiro: Serviço de Documentação da Marinha, 1997.

O PAIZ, Rio de Janeiro, 1890.

PEREIRA, Maria Elisa Pereira. *Você sabe de onde eu venho? O Brasil dos cantos de guerra (1942-1945)*. (tese) São Paulo, 2009.

REGIMENTO PROVISIONAL, para o Serviço, e Disciplina das Esquadras, e Navios da Armada Real, que por Ordem de Sua Majestade deve servir de Regulamento aos Commandantes das Esquadras, e Navios da Mesma Senhora. Lisboa: Officina de Antonio Rodrigues Galhardo, Impressor do Conselho do Almirantado, 1796. Disponível em: <<http://archive.org/details/regimentoprovisi00port>>

Revista Marítima Brasileira. Relatório da Viagem de Circumnavegação da Corveta *Vital de Oliveira*. VOL. 2 JAN A JUN 1882; JUL A DEZ 1882; JAN a JUN 1886; JUL a DEZ 1888; 1890; JUL a DEZ 1891. Rio de Janeiro: Lombaerts.

ROCHA, Manuel Carneiro da. *Diário da Campanha Naval do Paraguai*. Rio de Janeiro: Serviço de Documentação da Marinha, 1999.

NOTAS

¹ A renovação havida no campo da história militar tem alertado aos que se interessam pelos seus respectivos temas que, embora haja relativa autonomia entre militares e sociedade, existe uma relação intensa entre ambos. O próprio fato dessa separação ser dada a ler já seria um intrigante tema para estudo (CASTRO; IZECKSOHN; KRAAY, 2004).

² Organologia é a área do conhecimento musical que estuda os instrumentos musicais, tendo sua prática moderna desenvolvida no século XIX, ainda que haja registros que indicam que a organologia já existia como prática antes desse século (BÍNDER & CASTAGNA, 2005).

³ Este periódico recebeu especial atenção nos estudos de Alexandre Medeiros (2014).

Do springfield ao violão, do morteiro ao pandeiro: sambas, marchas e reminiscências nas canções compostas integrantes do Regimento Sampaio da Força Expedicionária Brasileira em 1945 e 1966*

From springfield to the guitar, from the mortar to the tambourine: sambas, marches and reminiscences in the gongs composed by Regimento Sampaio members of Brazilian Expeditionary Force in 1945 and 1966

Wanderson Ramonn Pimentel Dantas

Licenciado em História pela Universidade Federal do Piauí – UFPI; mestrando em História do Brasil pelo Programa de Pós-Graduação em História do Brasil – PPGHB – ligado à instituição anterior.

RESUMO

Esta pesquisa analisa as canções interpretadas na forma de sambas e marchas, compostas pelos veteranos do 1º Regimento de Infantaria (RI), o Regimento Sampaio. Essas canções foram gravadas em dois momentos: “Sambas produzidos na Campanha da Itália” e “Expedicionários em ritmos”. Seguindo uma análise bibliográfica, pretendemos abordar o caráter simbólico de Monte Castelo nas canções, e explicitar o porquê de sua presença nas reminiscências. Outro momento, da pesquisa, o objetivo é situar os documentos de áudio no tempo, compreender a circunstâncias do momento histórico no qual a canção foi composta, e as interpretações realizadas pelos veteranos em 1945 e 1966.

PALAVRAS-CHAVE: Força Expedicionária Brasileira; História; Sambas

ABSTRACT

This research analyzes the songs performed in the form of sambas and marches composed by veterans of the 1st Infantry Regiment, the Sampaio Regiment. These songs were recorded in two moments: “Sambas produced in the Italian Campaign” and “Expeditioners in rhythms”. Following a bibliographical aspect, we intend to approach the symbolic character of Monte Castelo in the songs, and to explain why the presence in the reminiscences. At another point in the research, the objective is to situate the audio documents in time, to understand the circumstances of the historical moment in which the song was composed, and the interpretations performed by the veterans in 1945 and 1966.

KEYWORDS: Brazilian Expeditionary Force; History; Sambas

* Artigo recebido em 12 de abril de 2019 e aprovado para publicação em 21 de maio de 2019.

INTRODUÇÃO

O pracinha brasileiro é o soldado que luta a mais árduas das lutas sorrindo, e sim, cantando também. Que vence os obstáculos e as asperezas da campanha, extraindo de cada dificuldade uma pilhéria, de cada vicissitude, uma anedota. São essas pilhérias, improvisadas dentro do próprio perigo; é essa capacidade de contar como anedota, os lances trágicos e instantes difíceis; é essa capacidade de esquecer a guerra no minuto preciso, que a guerra veste necessitar momentaneamente seu esforço, que se pode chamar o moral excelente do soldado brasileiro (HALLAWELL apud BBC, 1945).

O soldado brasileiro mostrou suas credenciais na guerra na Itália. Isto, ao considerarmos o ponto de vista do combate. Afinal essas demonstrações não ficaram somente no combate. Elas também mostraram a face das agruras da guerra. Aí, remontamos à epígrafe de Francis Hallawell. O correspondente é enfático ao expor aos ouvintes a inteligência do soldado brasileiro ao ponto de transformar a guerra em música. Ao ponto de converter a tristeza, o medo, as perdas e o perigo em controvérsias, pilhérias, anedotas e embarafustadas de ritmos dançantes ou não, mas acompanhado de brilhantes canções e astuciosas memórias. Tal história é a que queremos contar.

Marcos Napolitano (2005) constantemente alerta para a relação que a música tem mantido com a história. A abertura dos historiadores para o novo tipo de fonte exige, em contrapartida, o desenvolvimento de novas metodologias de análise. Os estudos realizados nesse sentido têm crescido, mesmo que a produção não seja considerada alta. E, por outro lado, vale ressaltar que a produção se permeia de grandes dificuldades para os historiadores ao realizar análise da música. A interdisciplinaridade do campo, certamente contribui para as grandes possibilidades analíticas, as quais as produções têm se concentrado, demonstram carência de método analítico próprio. Julgamos que aí não está a falha. Mas, sim, sua maior van-

tagem. A história em comunhão com as linguagens, com a musicologia ou até mesmo com a etnomusicologia tem proporcionado várias análises interessantes como o samba no Estado Novo proposta por Adalberto Paranhos (2015), destacando como a música se tornou um instrumento político de combate à política do regime.

Atualmente, vem surgindo a necessidade não só de historicizar a música como algo que completa o que há na documentação. A canção, nesse ínterim, funciona de forma diferente. Ela é uma fonte primária e carece de atenção especial como qualquer outra fonte documental anteriormente disposta. Como atesta José Geraldo Vinci de Moraes (2000), há a necessidade de compreender a composição em sua totalidade. O arranjo, a interpretação e letra. A abordagem realizada somente desse último sentido ignora a totalidade simbólica da canção. Ainda mais, ele compreende que o historiador, mesmo por não possuir noção alguma de música, pode realizar uma análise sucinta da linguagem musical.

Vale a pena destacar que esse trabalho não é pioneiro sobre o tema. Maria Elisa Pereira (2008) foi responsável por elaborar uma tese de doutorado que tratou da relação entre a guerra e a música. Por outro lado, podemos citar aqui César Campianni Maximiano (2004), Roney Cytrynowicz (2000) e Francisco César Ferraz Alves (2009). Claro, eles representam as matrizes desse estudo aos quais realizaremos conversações com Adalberto Paranhos (2000), Luiz Tatit (1990), etc.

Aqui também realizaremos diálogos com Clifford Geertz (1978) a respeito da compreensão do que seria esse simbólico em diálogo constante com Roger Chartier (2002) e a representação do universo simbólico presente constantemente na memória. Com relação à memória, espacialização e identidade, pretendemos realizar diálogos com Jacy Alves de Seixas (2001) e Michel Pollak (1992) para problematizar por um lado conceitos que nos são caros como representação, memória e cultura.

Assim, a pesquisa pretende analisar a produção musical dos pracinhas desde a letra, às memórias cuja intencionalidade

constava em cantar os feitos dos combatentes e mostrar ainda por cima que o brasileiro é um bom soldado. Também estaremos atentos às interpretações, porque, sintetizando Adalberto Paranhos, a interpretação é também uma composição (PARANHOS, 2000). Ao furtarmos dois momentos históricos, pretendemos contextualizar o intencional das canções e as formas que se recriam por meio das interpretações.

A primeira parte do trabalho procurou resumir a formação do Regimento Sampaio para a FEB, buscando informar o tipo de treinamento viabilizado para a Itália. O percurso dos cariocas foi longo até chegar ao complexo de defesa dos Apeninos, onde os alemães estavam estacionados. Além do mais, precisou passar por mais um período estacionado na Quinta Real San Rossore para rearmar-se e integrar ao grosso da FEB.

Num segundo momento, é necessário realizar um resumo da campanha no Monte Castelo. Afinal, é preciso responder a pergunta: por que o Monte Castelo permanece na história da FEB? Buscamos aqui, problematizar o “caminho galgado” pelos pracinhas mediante as narrativas escritas sobre os três ataques sem sucesso, tanto sob comando do General Paul Rutledge, como sob comando do General João Batista Mascarenhas de Moraes, no fatídico dia 12 de dezembro de 1944, que representou uma pesada derrota aos brasileiros. O saldo deste combate para os brasileiros foi pesado. Pretendemos aqui problematizar as consequências das ações militares desse dia e a influência que elas exerceram logo depois, em 21 de fevereiro de 1945.

Logo após, procuraremos contar a breve história da constituição do grupo de sambistas-soldados. O questionamento consiste em procurar conhecer esses soldados, quem eram e como se reuniram. Nesse momento, a análise determinou em falar a respeito das músicas do grupo, localizando as duas produções historicamente. No primeiro momento, procurando ressaltar o momento de euforia do fim da guerra. No segundo momento, procuraremos ressaltar a situação do Ex-combatente no grupo musical Expedicionários em Ritmos, no qual os combates da memória continuam.

A penúltima parte deste trabalho almeja trabalhar a representação da memória presente nas músicas. Ao procurar responder a seguinte pergunta: de que forma os combatentes apreenderam da guerra? Para responder a estas perguntas, problematizaremos as representações nas músicas relacionando com a história do combate no dia 21 de fevereiro de 1945. Cada uma dessas canções compõe o grande arcabouço de reminiscências dos combatentes, marcando o seu lugar no combate. Assim, a abordagem se pautará por analisar as duas mídias “Sambas produzidos na Campanha da Itália” e o *Long Play* “Expedicionários em Ritmos – 20 anos depois”.

“DE ONDE MESMO?”

O 1º Regimento de Infantaria, o Regimento Sampaio, situa-se na cidade do Rio de Janeiro. Dentre as três unidades que compuseram a 1ª Divisão de Infantaria Expedicionária ao integrar o contingente em 9 de agosto de 1943, por meio da Portaria Ministerial nº 43-44 (MORAES, 1947; CASTELLO BRANCO, 1960; CARVALHO, 1953).

Em 1943, a unidade deslocou-se para a Vila Militar. O intuito era adestrar a tropa conforme o modelo norte-americano da infantaria antes do destino final. Os oficiais da guarnição realizaram estágios nos Estados Unidos com o fim de aprender as estratégias e táticas de batalha a ser ministradas aos comandados (MCCANN JR., 1995). A escola de infantaria norte-americana Fort Benning ofertou o curso especial de infantaria. Alguns até estagiaram em unidades norte-americanas. O coronel Caiado de Castro, um entre os contemplados com o curso após retornar ao Brasil, foi indicado a assumir o comando do regimento em novembro de 1943.

A unidade embarcou na manhã de 22 de setembro de 1944. Lotado no 2º Escalão sob comando do General Cordeiro de Farias a bordo do *USS General Mann*. Desembarcaram em Nápoles na jornada de 6 de outubro de 1944 para logo após serem conduzidos à cidade de Livorno nas embarcações LCI – Land Craft Infantry – com destino final nas imediações da cidade de Pisa, na Quinta Real San Rossore (CASTELLO BRANCO, 1960).

O IV Corpo de Exército, unidade comandada pelo então Tenente-General Willis Dane Crittenberger, estivera à esquerda na linha do V Exército comandada pelo General Mark Wayne Clark. Essa unidade, à qual os brasileiros seriam integrados, justamente no incurso de 1944 necessitou de novas tropas para compor a unidade. Deveria haver o mínimo para a envergadura das operações elaboradas pelo Estado-Maior do V Exército. No entanto, o comando não dispôs de amplo dispositivo de tropas a empregar, mesmo que a topografia do *front*, em especial, urgisse na necessidade de tropas especialistas no combate em elevações. O empecilho consistiu na disposição de tropas com treinamento específico (salvo a 10ª Divisão de Montanha). Não houve alternativa senão acolher tropas à revelia da oferta (FERNANDES, 2011).

Ao chegar à Itália, o Regimento Sampaio precisou ser reestruturado para adestrar-se. Assim, passou a ser chamado de 1ª Grupamento Tático. Passaram um período de 35 dias para receber o material americano da Peninsular Base Section. Sob comando do General Euclides Zenóbio da Costa, o grupamento passou por testes necessários ao uso das tropas. Após o abreviado período, o Destacamento é extinto, para converter-se na 1ª DIE, sob comando do General João Batista Mascarenhas de Moraes. Na íntegra, o Coronel Nelson Rodrigues de Carvalho especifica-nos a movimentação:

[...] o REGIMENTO SAMPAIO [...] teve de fazer seguir o seu Batalhão Syzeno (IIº), que na noite de 20 de novembro entrou em linha, seguindo-se o Batalhão Franklin (IIIº), na noite de 21, os quais substituíram, do Regimento Ipiranga. Por sua vez, a 22, Cel. Caiado de Castro entrou na responsabilidade da defesa do Sub-Setor Oeste, instalando o seu P. C. em Marano. O Grupo Sousa Carvalho (IIIº) fazia o apoio de artilharia. A companhia Serpa-Sá Campelo (Obuzes) e o Batalhão Uzêda (1º) permaneceram, porém, à disposição do Comando da Divisão, em Borgo a Capanne e Lustrola (grifo do autor; CARVALHO, 1953, p. 87).

Em suma, as primeiras ações militares empreendidas pelo Regimento Sampaio sucederam-se no vale do Reno: o desígnio de estabelecer das primeiras posições para a ação em Monte Castelo. Àquela altura, o objetivo do IV Corpo de Exército pretendeu liberar a Estrada 64 para empreender um ataque massivo à frente de Bolonha. O 1º RI foi incumbido substituir o 6º RI no dispositivo da tropa divisionária (CRITTENBERGER, 1994, FERNANDES, 2011).

“O MORRO MALDITO”

O avanço brasileiro impeliu avantajados esforços. O inimigo não foi numeroso em face das unidades brasileiras. No entanto, o fator moral da tropa permanecia alto. Os alemães possuíam virtudes que os tornaram os soldados mais bem adestrados da guerra mesmo durante intercurso de 1944, quando a conjuntura permanecia crítica à *Wehrmacht*. Entre as virtudes que mantiveram a força combativa do soldado alemão, estão a

obediência e a confiança, a cooperação, o domínio do armamento, tudo era repetido e exercitado na liturgia rude do instrutor germânico. Em meio à confusão da batalha, duas coisas deveriam preponderar: o autocontrole do combatente e a ordem no seio do seu grupo (FERNANDES, *idem*, p. 172).

Além disso, havia por parte dos comandantes um certo manejo e disposição estratégica dos soldados dado as constantes pressões sofridas desde o combate em Monte Cassino. O “modelo prussiano” de adestramento para combate permitia ainda, por parte dos comandantes, a

flexibilidade tática [...] [n]a realização das manobras rápidas de reagrupamento de forças, mesmo de unidades diferentes os (os *Kampfgruppen*), e tanto visava, digamos, aproveitar uma repentina oportunidade de aprofundar a penetração nas linhas inimigas, como operar em combate, ou ainda, em circunstâncias desvantajosas, sustentar um movimento re-

trógrado, agredindo e retardando os perseguidores (FERNANDES, Idem, p. 173).

Ou seja, do ponto de vista tático, os alemães obtiveram uma ligeira vantagem em relação aos assaltantes porque ocupavam as partes íngremes, direcionando o fogo ao sopé. Tal circunstância tornou-se nítida nos dois primeiros ataques ao Monte Castelo, sob responsabilidade do Brigadeiro-General Paul Rutledge, comandante da *Task Force 45* reforçada pelo do III Batalhão do 6º RI, juntamente ao Esquadrão de Reconhecimento executaram os primeiros assaltos no intercurso de 24 e 25 de novembro sob trágico insucesso.

A disponibilidade da tropa brasileira tornou-se fator que condicionou o General Crittenberger ceder o comando da operação ao General Mascarenhas de Moraes. Dentre as disposições, o comando determinava a obrigatoriedade de garantir as posições e manter-se em constante progresso na linha Monte Castelo-Monte Della Torracchia. O assalto realizou-se durante a soturna virada do dia 28 para 29 de novembro (CASTELLO BRANCO, 1960; MORAES, 1947).

No intuito de desonerar o General Mascarenhas de Moraes da disposição da tropa no combate, o General Euclides Zenóbio da Costa assumiu o comando do grupamento da ofensiva. Houve um reajustamento, no qual constavam o I Batalhão/1º RI comandado pelo Major Olívio Gondim de Uzêda, III Btl./11º RI do Major Cândido Alves da Silva e o III/6º RI do Major Silvino Castor de Nóbrega, auxiliados pelo I/2º ROAR sob comando do Tenente-Coronel José de Souza Carvalho. A tropa destinou-se a Silla com destino a La Ca – C. Guanella – Le Roncole.

Segundo Major Olívio Gondim Uzêda (1952, p. 35): “os elementos do Batalhão, que se deslocavam da sua base de fogos, sob as vistas dos magníficos observatórios alemães, que nos viam até a ‘alma’, foram submetidos a fortes bombardeios de morteiros, pois não tínhamos como localizá-los”. Diante dos apoios enérgicos do General Zenóbio, os pequenos avanços não lograram êxito. Logo, a investida foi interrompida ao anoitecer: o saldo foi negativo, logo, gerou

pesadas baixas. A ordem de retornar aos pontos de partida no intuito de reajustar o objetivo do ataque, foi a ação subsequente ao balanço da operação. Os claros decorrentes impeliram em pôr a tropa na reserva por dezesseis dias para recuperar-se física e moralmente. Àquele momento, tornou-se necessário analisar as falhas, sem deixar de colher informações sobre o inimigo e o peso da ofensiva malograda. Não obstante, o Regimento Sampaio teve de estar preparado para realizar novamente a ofensiva no Monte Castelo.

O ataque de 12 de dezembro de 1944 foi uma contingência de vários problemas. Na contramão, o General Mascarenhas empreendeu esforços para lograr êxito na operação. Com os recompletamentos realizados e o reconhecimento do terreno para que o ataque não envolvesse o complexo do Monte Belvedere por meio de patrulhas constantes. No entanto, as más condições atmosféricas do teatro, obrigaram a mudança do dia para 12 de dezembro. Não seria a primeira vez que representariam um problema sério para o estado-maior brasileiro. No entanto, houve firmeza ao decidir “capturar Castello e isolar Della Torracchia do maciço Gorgolesco-Belvedere” (MASCARENHAS, 1947, p. 119-120).

O General Zenóbio manteve-se no comando do dispositivo de ataque, composto no momento pelo II Btl./1º RI e III Btl./1º RI amparados por uma Companhia de Obuses da Artilharia. Mesmo que os comandantes houvessem deliberado a ação da artilharia antes do ataque, o Coronel Caiado de Castro houve por bem decidir que os ataques ocorressem sem artilharia. Segundo Walter de Menezes Paes, os planos dispunham as bases e as formas da empreitada:

o ataque, desta vez, será lançado de surpresa. Não haverá preparação de artilharia. O Escalão de ataque precisa ultrapassar, sem ser pressentido, a faixa inicial da Zona de Ação, pois aí, os alemães têm muito bem ajustadas barragens de deter, com artilharia e morteiros, responsáveis pela grande maioria de nossas baixas anteriores. Devemos cerrar sobre

as primeiras resistências inimigas e surpreendê-las. Nossos fogos – inclusive os de apoio direto – só serão desencadeados a pedido das Companhias depois de revelado o ataque. (PAES, 1991, p. 82).

Mediante o estabelecimento do dispositivo, às 6h30min da manhã de 12 de dezembro, as tropas deram início aos movimentos nas proximidades ao Monte Castelo. As condições meteorológicas, todavia, embaraçaram os avanços em curso. Em consequência da chuva fina e tonitruante durante a manhã, tornou o terreno lamacento inviabilizando também o emprego dos aviões do 1º Esquadrão de Aviões de Caça, e inviabilizando o emprego dos tanques.

Não houve sincronia na partida das tropas. O Batalhão Franklin partiu pela esquerda, avançando em direção à cidade de C. Guanella. Meia hora atrasado, partiu o Batalhão Syzeno. Em meio ao avanço árduo, alguns elementos do Batalhão Syzeno galgaram até a frente do objetivo. O fogo cerrado das metralhadoras, os constantes bombardeios da artilharia alemã martelaram as posições, provocando baixas vultosas. O Batalhão Franklin, por outro lado, viu-se completamente entrincheirado nas bases de fogo no transcurso da cidade de Abetaia. Mediante as proporções dos entraves, o General Zenóbio da Costa deliberou o término da operação, ordenando a restituição da defesa dos pontos de partida (CASTELLO BRANCO, 1960; CARVALHO, 1953; MORAES, 1947; UZÊDA, 1952).

Após o estorvo para a tropa brasileira, somente restou aguardar. A neve foi um dos fatores que impeliram o comando do IV Corpo de Exército a não empreender mais a ofensiva. O momento foi propício para manter-se na defensiva. Era necessário angariar recursos, preservar as tropas para a grande ofensiva planejada para o verão de 1945: o Plano Encore (BONALUME NETO, 1995, 183).

OS EXPEDICIONÁRIOS EM RITMOS: A HISTÓRIA DOS SAMBISTAS-SOLDADOS

Esse capítulo da história militar brasileira perpetuou-se de tal modo na memória

dos “sampaístas” que menções são presentes no seu estandarte, nas várias das reminiscências dos ex-combatentes. Desse modo, pretendemos analisar dois momentos das canções produzidas em formas de reminiscência: o programa *Sambas nascidos na campanha da Itália* e o *LP Expedicionários em Ritmos*.

A BBC – Britanic Broadcasting Corporation, a empresa britânica de comunicações – esteve cobrindo a guerra na Itália. Francis Hallawell, o “Chico da BBC”, foi correspondente do cotidiano da FEB ao longo da estadia na campanha por meio da gravação de vários programas e crônicas cotidianas cujos registros de áudio foram enviados para Londres, que logo após seriam remetidas ao Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), para retransmitir em ondas curtas ao Brasil. Segundo Maria Elisa Pereira (2008, p. 22):

A BBC produziu alguns discos originais em acetato na Itália, grandes (16 polegadas), e os reproduziu. Depois de prensados, cada conjunto de dois discos tem seus lados alternados (A/C, B/D), cada lado com perto de 15 minutos. Os toca-discos das rádios tinham duas pick-ups; assim que uma terminava de tocar o lado A, o *disc jockey* soltava o lado B, que já estava em outra, e assim sucessivamente. Na Casa da FEB do Rio de Janeiro, encontram-se as seguintes reproduções: “História do 6º RI”; “Um hospital na Itália”; “Sambas nascidos na Campanha da Itália”; Programa “Só pena que voa”; Programa “Hora – Rancho” e “Hora – Mala Postal”; “O Regimento Sampaio [1º RI] e a artilharia divisionária”; “O 11º RI”; “Conjunto da Cobra Fumando”; “O mestre pracinha”; “Caro expedicionário”; “Com as forças brasileiras na Itália” e “Missa na Catedral de Pisa”.

Aqui, os pracinhas escreveram músicas que se misturam em teias simbólicas. Suas memórias reevocadas especializam-se e deste modo tornam-se signos representativos, ou como prefere Clifford Geertz e Roger

Chartier, são símbolos imersos nessa teia de significados do grupo para significar a si mesmos (CHARTIER, 2002; GEERTZ, 1978). Assim, o período coincidiu com o auge do rádio brasileiro, a “era de ouro” da música popular brasileira. Sejam artistas renomados ou populares, adquiriam notoriedade a ponto de retransmitir em ondas curtas pelo País. As várias rádios clube serviram de palco para divulgações de composições populares como programas desenvolvidos pelo DIP (PEREIRA, 2008; VICENTE, 2017).

A rendição incondicional dos alemães, em 2 de maio de 1945, findou a guerra. A FEB passou um período curto na ocupação militar, para desmobilizar-se e voltar ao Brasil. As apresentações realizadas em Francoise logo após o término da Campanha em 1945 envolveram os combatentes do Regimento Sampaio anteriormente ao remanejamento para Nápoles, ao ter como destino final o Brasil. O Coronel Aguinaldo Caiado de Castro pensou numa forma de descontração e comemoração mediante o sucesso da unidade, com a apresentação da banda sob o comando do Primeiro-Tenente Haral Tabb de Moraes.

A iniciativa partiu do então Cabo Seraphim José de Oliveira em 1943. Durante o período de aquartelamento na Vila Militar, a rotina intensa impelia na concessão de pequenas folgas cujos momentos imperavam a descontração. Os relatos de alguns ex-combatentes são vivazes ao caracterizar suas experiências com a música. Nesse ambiente, ele descobriu outros que também improvisavam músicas. Destarte, a ele, juntaram-se os Terceiros-Sargentos Ary Carvalho Vasconcelos, Quialdo A. Lemos; os Cabos Walter Gomes, José Augusto Nogueira, Newton Ventrik Braga, Arode Lourenço da Silva, Hermínio Pacheco de Resende; e os Soldados Natalino Cândido da Silva, Pieri Junior e Eupídio Viana.

Naquele momento, os companheiros novos dos músicos-infantes trocaram instrumentos: o springfield pelo violão, o pandeiro pelo morteiro, que estiveram presentes nas ações do dia 21 de janeiro 1945. Logo após uso das armas, resolveram contar o combate/experiências em oito canções: “Parabéns”, “a Lurdinha está cantando”, “Mas

onde vi muito tedesco”, “Cabrocha baiana”, “No Brasil tem”, “Tedesco levante o braço”, “Sorrindo e cantando” e “Minha homenagem”. Os brasileiros encantaram com os sons compostos. Além do mais, inovaram ao produzir, pois convertiam agruras, dificuldades, tensões e mortes na irreverência do samba, da marcha. Apropriavam-se das agruras e transformavam em pilhérias.

Após a apresentação, os sampaístas no 5º escalão de regresso da FEB. O 1º escalão presenciou a euforia contagiante do Rio de Janeiro. Ocasão que rapidamente arrefeceu. Isto porque, ao contrário do que imaginavam, os diferentes ex-combatentes viveram períodos que Francisco César Alves Ferraz (2010) distingue como desmobilização e festas: houve festas, comemorações bebidas pagas, promessas de emprego. O processo de esquecimento acelerado pelo passar dos anos obteve contribuição de fatores políticos e militares, principalmente a alta oficialidade “caxias” do Exército. Os febianos não se tornaram esse vetor de modernização do Exército como planejou-se antes de enviá-los, em contrapartida, eles assumiram a posição de agentes de memória da FEB nas associações.

Ao assumir essa tarefa, a batalha dos veteranos verteu-se na trincheira da memória. A memória tornou-se a eles sua identidade, Sintetizando Pollak, os veteranos constroem a si mesmos por meio das lembranças, ou seja, assimilam uma identidade (POLLAK, 1992). Desse modo, as associações de ex-combatentes, por exemplo, tornaram-se essa vanguarda na luta contra o esquecimento (FERRAZ, Idem). No entanto, algumas outras armas para o combate, como o *Long Play, Expedicionários em Ritmos – 20 anos depois –*, reataram laços com o passado vitorioso. O reencontro do grupo composto por Seraphim José de Oliveira, Raimundo Oliveira da Silva, Arodi Lourenço da Silva, Pieri Júnior, Nelson Barros, Newton Ventrick Braga, José Augusto Nogueira, Ary de Carvalho Vasconcelos; sob companhia dos instrumentos, respectivamente: *crooner* e violinista, violinista, violinista tenor, tantan, pandeiro, cabaça, reco-reco, ganzás; significa um novo momento artístico para os ex-combatentes no campo artístico e político.

O LP continha 12 músicas, concomitantemente: “Presente”, composta por Roldão Alves Guttemberg; “Heróis da Retaguarda”, por Pieri Júnior; “Tedesco levante os braços”, por Pieri Junior; “A Lourdinha está cantando”, por Natalino Cândido; “Onde eu vi muito tedesco”, por Natalino Cândido; “Tedesco eu quero ver”, Seraphim José de Oliveira; “Capitão ledó comandou”, Seraphim José de Oliveira; “Minha homenagem”, por Pieri Junior; “Sorrindo e cantando”, por Pieri Junior; “Acelerado”, Seraphim José de Oliveira; “Parabéns à FEB”, por Seraphim José de Oliveira e por fim, “No Brasil tem”, de autoria do anterior.

O Capitão Seraphim José de Oliveira, aproveitando do cargo no Serviço de Relações Públicas do Ministério da Guerra, foi responsável por esta reunião. A apresentação no Clube Municipal do Rio de Janeiro rendeu, além de relembrar as canções que marcaram a vida de cada um, calorosos aplausos para o delírio de uma plateia bem mais ampla que os expedicionários de outrora (EXPEDICIONÁRIOS, 2002). O cenário musical permuta-se. O rádio cede lugar para a indústria de LP's. Considerando a situação periférica do Brasil, Marcos Napolitano (2005, p. 37), compreende que, naquele período, havia um comércio em ascensão: “o consumo de produto fonográfico mais caro da época em questão – o LP – era o carro-chefe da indústria, uma tendência próxima aos países capitalistas centrais”.

A repercussão levou-os longe. Ao ponto de o grupo apresentar-se no programa de TV do apresentador João Roberto Kelly. Nesse momento, o grupo entra no eixo mercadológico da música popular, corroborando com a gravação do LP durante o ano de 1965 (EXPEDICIONÁRIOS, op. cit.). A proposta de gravação justamente por reatar com a “Era de Ouro” do samba em contraposição a uma época em que a MPB e a Bossa Nova representavam a nova linha de frente da música popular. A gravadora Chantecler dispôs interesse na iniciativa. Aproveitando o saudosismo histórico dos agentes de memória no processo de rememoração, a gravadora tem interesses mercadológicos. Segundo Eduardo Vicente (2017), a crescente hierarquização da

gravação da música popular seguiu-se da abertura do mercado musical para empresas estrangeiras, cujo interesse mercadológico visava artistas nas grandes mídias. Ele concorda com Marcos Napolitano que o mercado de LP's ainda não se apresentava a uma grande massa de consumidores. Pelo contrário, voltar-se-ia para um mercado regional e o público de menor valor aquisitivo. Lançaram novos artistas, e novos estilos; e reataram com estilos que voltaram à época saudosa do samba carioca.

FORJOU O REGIMENTO SAMPAIO MAIS UM ELO NA FEB PARA A HISTÓRIA DO BRASIL!

César Campiani Maximiano (2004, p. 353) atenta para a importância da compreensão da vivência dos expedicionários no *front* por meio do caráter simbólico das suas produções. A fabricação de memórias, as várias representações, sejam elas por meio de fotos, áudios, e testemunhos escritos, constituem-se vetores para compreender suas apropriações da guerra. Desse modo, tais formas foram reflexos em fatores de expressão e tensões do *front* refletida na produção: “Uma fonte que auxilia o entendimento das racionalizações criadas pelos febianos, para lidar com a realidade da guerra são as poesias e as canções compostas pelos soldados, muitas vezes escritas dentro de seus abrigos individuais no *front*”. Em suma, tal consideração torna possível também, compreender o delineamento da ofensiva. Desse modo, continuaremos a analisar os dois momentos das canções e as formas musicais que tomaram.

O comando brasileiro foi incumbido de realizar difícil missão. O IV Corpo delimitou que a ofensiva não seria realizada somente pela FEB, tanto que houve ajuda da recém-ingressa 10th Mountain Division. A unidade ficou responsável por compor a ofensiva principal em direção ao Monte Della Torracchia com o dispositivo de ataque da 1ª DIE à direita, mantendo contato com o 371º RI. Durante a alvorada do dia 18 para 19, as operações começaram e a tropa americana logrou êxito sobre o Monte Belvedere seguindo para dispor condições para o avanço geral.

Coube ao Regimento Sampaio, aparelhado no dispositivo de ataque, adentrar em linha durante a virada do dia 20 para o 21. O agrupamento continuou sob comando do General Zenóbio e manteve a configuração: I Btl/1º RI, III Btl/1º RI e II Btl./11º RI com auxílio do 1º GAvCA. O primeiro objetivo foi tomar Mazzancana para poder empreender ataque sobre o Monte Castelo. O II Btl./11º RI ficou na região de Abetaia para realizar manobra diversionária.

Ao iniciar a investida às 5h30 do dia 21 de fevereiro, os brasileiros movimentaram-se rumo ao objetivo. A ação militar foi captada pela canção composta e interpretada pelo Soldado Natalino Cândido “Onde eu vi muito tedesco”, na qual ator tomou parte como soldado. Ele demonstra destreza ao narrar a tomada do Castelo pelo fato de realizar uma embolada: ritmo característico do Nordeste, embarafustado de tom satírico, ele demonstra à sua maneira guerra:

Mas onde eu vi muito tedesco
Foi no Monte Castelo
Subindo ao monte
Encontrei sinhá Lurdinha
Tava toda afobadinha
Querendo me pegar
Joguei-me ao solo
Comecei a rastejar
Farejava, farejava
Mas nada de me encontrar
(BBC, 1945).

O estilo musical combina características das Jazz bands, influenciada pelos instrumentos de sopro típicos aos aspectos da música popular com a gíria da malandragem carioca, sem olvidar o caráter nordestino de “embolar”, bem característico da música popular carioca. Em tom de dúvida, ele inquire ao cantar o estribilho para que o restante do grupo responda: “foi no Monte Castelo!”. Sem auferir característica desproposita, ele procura reforçar a quantidade de alemães que enfrentou a galgar o objetivo. O valor simbólico da canção fala das dificuldades do infante ao enfrentar a metralhadora: abaixar era necessário para manter-se vivo.

Logo em seguida
Vinha um tal de 88
Que também todo afoito

Queria me acertar
Mas eu também
Que conduzia o meu 60
Fui metendo a mão na venta
E 88 fiz calar [...]

O 105 atirava com afinco
Era quatro e era cinco
Nossa tropa avançava
A aviação que
Causou grande confusão
Cada vez que se abaixava
Era um ovo que soltava (BBC, idem).

A citação é longa, mas torna-se válida a nossas pretensões. O autor não pretendia somente mostrar seus feitos, queria apontar que o infante não dispunha somente da “Lurdinha” como inimiga: havia também o “tal de 88”. Aqui, ele faz referência ao temido Flak 88, a arma projetada para destruir tanques e aviões, como também era convertida em artilharia para avanço da infantaria. No entanto, contorna a situação com que dispunha: o “60”, o “105” e o “ovo da aviação” provaram o sobressalto brasileiro sobre a tropa que defendia o Monte Castelo. Respectivamente, o morteiro de 60 mm, o obus de 105 mm e os *P-47 Thunderbolt*, caças-bombardeiros que martelavam as posições dos alemães nas alturas “soltando ovos”, ou seja, as bombas. Impôs a muitos o abandono das posições firmemente defendidas e bem-dispostas no terreno íngreme. A ação do *Senta a Pua* foi fundamental a garantia do avanço das tropas.

Cada unidade experienciou de sua forma no dispositivo de ataque da FEB. Cada ex-combatente, a seu modo, possui uma forma de relatar os acontecidos daqueles dias. O Soldado Pieri Junior, o enfermeiro da 8ª Cia. do III Btl., mantinha posto avançado às linhas inimigas. A canção, embarafustada na gíria “Tedesco levanta os braços!”, representa o inevitável contato com o inimigo, cuja ação primária consta em desarmá-lo para não apresentar perigo. Na canção a seguir, ele expõe a situação que os infantes brasileiros passaram no dispositivo de ataque:

Tedesco levante o braço
E peça a paz
Tedesco levante o braço
Que já é tarde demais

Resolva logo a sua situação
Que lá vai tiro de metralha
De bazuca e de canhão (BBC,
idem).

A marchinha incorporou a estrutura rítmica americana esbanjando solos de pistão e trombone antes e depois da letra, somado ao acompanhamento do violão. O autor da letra também é o intérprete. Mas, durante a frase “Que lá vai tiro de metralha/ De bazuca e de canhão”, o grupo faz coro à sua voz solitária. A música reveste-se de tons bem característicos da cultura popular brasileira com o aspecto lúdico, no entanto não esconde a tensão da circunstância. Semelhante experiência obteve o Terceiro-Sargento Silas Munguba, pertencente ao grupo de combate da do I Btl. Aborda a respeito da famosíssima patrulha do Tenente Rigueira, em que o sargento foi atrás de alemães na casa de um italiano próximo do Monte Castelo. Na íntegra, ele relata:

Quando a gente chegou e olhou, o coitado do italiano viu aquilo e deu um berro: ‘sentinela *tedesca*’, ‘sentinela alemã’. Ao dizer isso, o toco – que era um vigilante, um vigia que eu pensava ser um toco – virou-se para mim e deu um grito [...] *raus! raus!*, [...] dizem que é ‘fora daí’ num tom bem agressivo. Empunhei a metralhadora, aponto para ele (estava bem perto, talvez uns 15 metros); quando puxo o gatilho, não funciona; [...] peguei a granada de mão; quando fui botar o dedo no aro para tirar o grampo, não entrava, porque a luva era grossa. Repare, tudo isso em décimos de segundos; então tirei a luva com os dentes, arranquei o grampo e lancei a granada. Acabei com aquele camarada ali (BRASIL, 2001, p. 94).

As reminiscências do ataque ainda reservam mais histórias. Os três batalhões em linha naquele dia a cada avanço, obtiveram perspectivas diferentes da guerra.

Noutro momento, urge analisar algumas canções divulgadas no LP Expedicionários em Ritmos. A música é conhecida pela arte

de reinventar-se, por constantemente porque ela segue os ritmos presentes na cultura popular. Os sambistas ex-combatentes reinventam-se também. Nesse momento, os “sambas fazem-se e refazem-se” apropriando-se de algumas novas características que no programa “Sambas nascidos na Campanha da Itália”, ainda não estavam presentes. Como ressaltamos, eles foram convidados para regravar algumas canções. O que percebemos é que há uma nova roupagem, porque os sambas agora estão voltados para o *show business*, e a relação entre mercado e música, segundo Luiz Tatit (1990), estará mais considerada. Ora, a própria proposta da Chantecler para reatar com um estilo de música regional, favorecendo a um mercado popular representa uma estratégia de mercado.

A canção composta por Natalino Cândido, “A Lurdinha está cantando”, passa por uma modificação considerável. Ela possui um novo aparelho rítmico, mais sincopado e com a presença de percussão. Ao contrário do primeiro momento, haverá outro ponto circunstancial para modificação da música: o engenheiro do som. Ao retomarmos Luiz Tatit, ele define este homem como o “produtor, diretor ou técnico do som, esta personagem oculta cuja habilidade é totalmente desconhecida do grande público está por trás de inúmeros êxitos no mercado do disco” (Idem, pp. 41-42). A música possui recursos musicais que não haviam, como o sibilar de uma metralhadora durante o estribilho:

Você já viu iaiá
Você já viu iaiá
No *front*, a Lurdinha cantar
A turma tem que ficar
Atenta para escutar
É a metralha vamos atacar (NASCIMENTO, 2014).

Quanto ao valor simbólico, a música apresenta peculiaridades a respeito do valor do comando em uma missão. O infante precisa ficar atento para os desdobramentos durante as operações. Ricardo Bonalume Neto (1995, p. 197) atesta que havia a necessidade constante de empregar fogo e movimento porque

Mudando dinamicamente o ponto de onde sai o fogo das diversas armas, fazendo as unidades se apoiarem mutuamente, requisitando o apoio da artilharia, o avanço pode prosseguir desse modo sistemático. Mas não é fácil. O soldado que avança se expõe.

Aliás, não podemos esquecer que o ex-combatente andava com 25 kg a mais carregando o fuzil e cunhetes com as balas e outros materiais em franca progressão escarpada (MAXIMIANO, 2004). Assim, urgia o valor da liderança, como o restante da canção evidencia:

A voz de comando
É firme e segura
A turma avança
Ninguém tem paúra
Aquele corre-corre deixa até a roupa!
Pro brasileiro, alemão é sopa!
Pro brasileiro, alemão é sopa! (NASCIMENTO, 2014).

Sem se abster da malandragem, o autor da música embarafusta a linguagem com termos cariocas e italianos. “Paúra”, remete-se a medo: coisa que o combatente deveria esquecer no momento que “corre-corre” para tomar a metralhadora. Natalino Cândido, noutro momento, em vídeo gravado, afirma o porquê da expressão “pro brasileiro alemão é sopa”. Ele afirma que era uma forma de desmoralizar – o que é bastante comum no *front*, todos os apelidos como “tedesco”, “fritz”, “hans” eram demasiadamente comuns para a tropa aliada – mediante a propaganda alemã, que afirmou que o “o preto brasileiro manchava os brancos” e que “todo preto brasileiro é sifilítico” (NATALINO, 2014).

O valor da liderança ainda é realçado pela figura do Capitão Yedo Jacob Blauth. A música composta por Pieri Junior e interpretada pelo Seraphim José de Oliveira, “Capitão ledo comandou”, ressalta o brio de um dos comandantes ativos na tomada do Monte Castelo. À guisa da representação:

Capitão Yedo comandou (comandou!)
A minha terceira atacou
Escalamos com nossas baionetas
Foi só pena que voou!

Sob o comando
Do bravo capitão
Aproximei-me do buraco
Onde estava o alemão
Quando ele viu
O fio do meu padrão
O bicho ficou tremendo
E caiu duro no chão

[...] O brasileiro
Com bravura e devoção
Conquistou Monte Castelo
Que era do alemão
No corpo a corpo
Houve muita confusão
Foi até rabo de arraia
Pauladas e pescoção (NASCIMENTO, 2014).

A marcha-rancho em ritmo menos sincoado e mais marcada e mais ritmo apresenta na composição constante acompanhamento de violão e da batucada bem compassada. Outro ponto importante é a presença dos *backing vocals* em breque, cujas vozes femininas fazem eco a voz de Guttemberg. Esse é outro aspecto que proporciona-nos entender a importância da engenharia sonora na constituição do som.

Quanto ao aspecto simbólico, podemos perfeitamente compreender o valor do comandante durante os combates. Cujo combate corpo a corpo foi necessário muitas vezes. O Capitão Yedo eternizou-se por ser um dos gravemente feridos durante a tomada. O Major Olívio Gondim de Uzêda ressalta a importância que o valente capitão da 3ª Cia exerceu durante o assalto, realizando patrulhas e limpando a área da cota 1027 a Carjé. Por volta das 16 h, a Cia do capitão deslocou-se a noroeste do alvo, onde os progressos desimpedidos de alguns dos seus comandados mais avançados tomaram-no às 18 h. Logo após tomar-se o objetivo, era necessário estabelecer dispositivos defensivos para repelir contra-ataques e proteger-se contra a “chuva de artilharia”, que o vitimaria (UZÊDA, 1952; CARVALHO, 1953).

Ao que parece, o Capitão Blauth apela ao comandante do batalhão para o reforço de mais uma subunidade. O Major Uzêda, por outro lado “incentiva-o, faz-lhe um apelo em nome do Brasil, dizendo-lhe que nossa missão ainda não está completa” (Idem, p. 114).

E realmente não estava. Àquele momento, faltava a tomada do complexo do Monte Della Torracchia, que ainda não havia estado em mãos americanas devido à resistência incisaiva das defesas alemãs. Os avanços foram sendo empreendidos para a linha Roncovechio–Seneveglio pelo III Btl./11ª RI do Major Ramagem e o II Btl. do Major Syzeno tomaram o Monte Della Caselina, avançando por La Serra. Retomando novamente à canção de Natalino Cândido, a tropa do Batalhão

Major Syzeno também fez a sua guerra
Com a conquista de La Serra
Com todo seu batalhão
E foi a quarta
Foi a quinta
E foi a sexta
Até mesmo CPP com 81 em posição
(NASCIMENTO, 2014).

Tremendo foi o combate! A “sexta” (6ª Cia.) comandada pelo Capitão Wolfgang Mendonça adentra o dispositivo protegido da cota 958 ao objetivo, percorreu campos minados e o bombardeiro frenético. Expulsou os alemães por volta das 23h e ainda suportou três contra-ataques. As operações em torno do Monte Castelo estavam encerradas nesse momento (CARVALHO, 1953; MORAES, 1947). Mas, os avanços não poderiam parar, já que ainda havia muitos alemães para serem expulsos no Vale do Marano.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Apesar disso, resta saber por que o Monte Castelo aparece tantas vezes na música dos Expedicionários? Muitos autores denotam que a tomada daquele objetivo lavou a honra dos comandantes brasileiros (CASTELLO BRANCO, 1960; CARVALHO, 1953;

FERNANDES, 2015; MORAIS, 1947). Contudo, o que representou para os soldados? Podemos dizer que seria uma questão de honra, mas de honrar as vultuosas baixas que o morro demandou para ser tomado. Não menos importante, o morro imortalizou-se e hoje faz parte da tradição do Exército comemorar o dia 21 de fevereiro de 1945.

Os combatentes do Regimento Sampaio foram herdeiros das glórias do grande General Sampaio o herói de Tuiuti. Não foi despreziosa a forma que a batalha do Castelo aparece em muitos relatos. A eles, essa foi a “Batalha de Tuiuti” dos ex-combatentes. As dificuldades dos três últimos ataques do qual participaram renderam muitas vidas de homens. Inclusive não podemos dizer que houve marcas somente pelos que tombaram: os que perderam membros, os psicologicamente afetados pelas agruras também sofreram em longo prazo preço muito caro, por sinal, de cada tentativa.

Os homens que em 1945 cantaram para o Brasil por meio da rádio e que novamente cantaram em 1966 para os ouvintes de LP desejavam não somente perpetuar a glória do Regimento, mas mostrar o caráter humano, ou melhor, as representações do infante sobre a batalha e também lutar intensamente contra o esquecimento ao qual os ex-combatentes diariamente sofrem, aliado a outro, tenaz e implacável: o tempo. Por fim, ressaltamos que o aspecto malandro, típico dos cariocas ritmado ao dever de comprometimento aos companheiros, como destaca Ricardo Bonalume Neto: “Cada veterano tem orgulho da sua unidade e acha que ele era a melhor, desde o regimento [...] até as menores frações como pelotões e grupos de combate” (BONALUME NETO, 1995, p. 132).

REFERÊNCIAS

BBC News Brasil. *Sambas nascidos na Campanha da Itália*. 1945. Disponível em <<https://www.bbc.com/portuguese/media-43385808>>. Acessado em 20 de setembro de 2018.

BONALUME NETO, Ricardo. *A nossa Segunda Guerra: os brasileiros em combate, 1942-1945*. Rio de Janeiro: Expressão e cultura, 1995.

BRAGA, Rubem. *Crônicas de guerra*. 2. ed. São Paulo: editora do autor, 1965.

BRASIL. *História oral do Exército na Segunda Guerra Mundial*. Tomo 2. Rio de Janeiro: Biblioteca do Exército, 2001.

CÂNDIDO, Natalino. *Lurdinha*. 2014. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=lv30YPix6QE>>. Acessado em: 20 de setembro de 2018.

CARVALHO, Nelson Rodrigues. *Do Terço Velho ao Sampaio da FEB*. Rio de Janeiro: Biblioteca do Exército Editora, 1953.

CASTELLO BRANCO, Manoel Thomaz. *O Brasil na II grande guerra*. Rio de Janeiro: Biblioteca do Exército Editora, 1960.

CHARTIER, Roger. *À beira da falésia: a história entre incertezas e inquietude*. Trad. Patrícia Chittoni Ramos. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002.

CYTRYNOWICZ, Roney. *Guerra sem guerra: a mobilização e o cotidiano em São Paulo durante a Segunda Guerra Mundial*. São Paulo: Geração Editorial, 2000.

CLARK, Mark Wayne. *Risco calculado: a história da guerra no Mediterrâneo*. Trad. de Newton C. de Andrade Mello. Rio de Janeiro: BIBLIX, 1960.

EXPEDICIONÁRIOS em ritmos. In: INSTITUTO CULTURAL CRAVO ALBIN. *Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira*. 2002. Disponível em: <<http://dicionariompb.com.br/expedicionarios-em-ritmos>>. Acessado em: 20 de setembro de 2018.

FERNANDES, Fernando Lourenço. *A estrada para Fornovo: a FEB – Força Expedicionária Brasileira, outros Exércitos & outras guerras na Itália, 1944-1945*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, BIBLIX, 2011.

FERRAZ, Francisco César Alves. *A guerra que não acabou: reintegração social dos veteranos da Força Expedicionária Brasileira (1945-2000)*. Londrina: Eduel, 2012.

FRÖLICH, Sirio Sebastião. *Vozes da guerra*. Rio de Janeiro: BIBLIX, 2015.

GEERTZ, Clifford. *Interpretação das Culturas*. Rio de Janeiro: LTC, 1978.

MCCANN JR, Frank D. *Aliança Brasil-Estados Unidos, 1937-1945*. Trad. Jayme Taddei e José Lívio Dantas. Rio de Janeiro: Bibliex, 1995.

MAXIMIANO, César Campiani. Neve, fogo e montanhas: a experiência brasileira de combate na Itália (1944/45). In: CASTRO, Celso; IZECKSOHN, Vitor; KRAAY, Hendrik. *Nova História Militar Brasileira*. Rio de Janeiro: FGV, 2004. p. 343-364.

MORAES, João Batista Mascarenhas de. *A F.E.B. pelo seu comandante*. São Paulo: Progresso Editorial, 1947.

MORAES, José Vinci de. História e Música: canção popular e conhecimento histórico. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 20, nº 39, p. 203-221. 2000.

NASCIMENTO, Eloisio. *Expedicionários em ritmos*. 2014. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=YPhrQCK5WhE>>.

NAPOLITANO, Marcos. *História & música: história cultural da música popular*. 3. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

PAES, Walter de Menezes. *Lenda azul: a atuação do 3º Batalhão do Regimento Sampaio na Campanha da Itália*. v. 1 e 2. Rio de Janeiro: Biblioteca do Exército Editora, 1991.

PAPPON, Thomas. Arquivo revela natal de soldados brasileiros sob granadas e ao som de Noel Rosa na 2ª Guerra. *BBC News Brasil*. Londres, 22 de setembro de 2017. Disponível em: <<https://www.bbc.com/portuguese/brasil-42454215>>.

_____. Como um engenheiro se transformou no correspondente que imortalizou a voz e a luta dos soldados brasileiros na 2ª Guerra. *BBC News Brasil*. Londres, 19 de março de 2018. Disponível em: <<https://www.bbc.com/portuguese/brasil-43415056>>.

PARANHOS, Adalberto de Paula. *Os desafinados: sambas e bambas no Estado Novo*. São Paulo: Intermeios, CNPq, Fapemig, 2015.

_____. Sons de sins e de não: a linguagem musical e a produção de sentidos. *Projeto História*, n. 20. São Paulo: Educ/FAPESP/Finep, 2000, p. 224.

POLLAK, Michael. Memória e identidade social. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, p. 200-212, 1992.

PEREIRA, Maria Elisa. *Você sabe de onde eu venho? O Brasil dos cantos de guerra (1942-1945)*. Tese. São Paulo. Universidade de São Paulo, 2009.

ROTTMAN, Gordon L. *US 10th Mountain Division in World War II*. London: Osprey Publishing, 2012.

TATIT, Luiz. Canção, estúdio e tensividade. *Revista USP*. São Paulo, p. 41-44, Dez/Jan e fev de 1990.

TINHORÃO, José Ramos. *Música popular: um tema em debate*. 3. ed. São Paulo: Ed. 34, 1997.

UZÊDA, Olívio Gondim de. *Crônicas de guerra*. Rio de Janeiro: Biblioteca do Exército Editora, 1952.

Donnell Technology Naval & Marine
Scientific, Technical & Services

1. *[Faint, illegible text]*

2. *[Faint, illegible text]*

3. *[Faint, illegible text]*

4. *[Faint, illegible text]*

5. *[Faint, illegible text]*

6. *[Faint, illegible text]*

7. *[Faint, illegible text]*

8. *[Faint, illegible text]*

9. *[Faint, illegible text]*

10. *[Faint, illegible text]*

Artigos

Ismael Vincensi

André Fertig

Projetando a Nação: a ótica nacionalista de Bernardino Bormann e a escrita militar da Guerra do Paraguai*

Projecting the Nation: the nationalist optician of Bernardino Bormann and the military writing of the War of Paraguay

Ismael Vincensi

Graduado em História pela Universidade Federal de Santa Maria (UFSM) e mestrando em História na Universidade Estadual de Londrina (UEL)

André Fertig

Doutor em História pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) e professor do Departamento de História da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM)

RESUMO

Este artigo tem por objeto a obra *História da Guerra do Paraguai*, de José Bernardino Bormann, militar que nasceu na cidade de Porto Alegre, na Província do Rio Grande do Sul, em 1844, e que participou deste conflito central da história do Brasil durante o século XIX, atuando, por exemplo, nas batalhas do cerco de Uruguaiana e Curupaiti. Nosso intento aqui é identificar as características da escrita da história produzida pelo autor, com ênfase no caráter nacionalista de sua historiografia, bem ao gosto de uma narrativa historiográfica que, em seu tempo, era vista por muitos historiadores como um instrumento para exaltar os feitos do Brasil e constituir a sua história nacional.

PALAVRAS-CHAVE: Guerra do Paraguai; José Bernardino Bormann; Historiografia Militar

ABSTRACT

This article aims at the work *History of the War of Paraguay*, by José Bernardino Bormann, a military man, born in the city of Porto Alegre in the Province of Rio Grande do Sul in 1844, and who participated in this central conflict in the history of Brazil during the century, acting, for example, in the battles of the siege of Uruguaiana, and the attack on Curupaiti. Our intent here is to identify the characteristics of the author's writing, with an emphasis on the nationalist character of his historiography, as well as a writing of history that, in his time, was seen by many historians as an instrument to exalt the achievements of Brazil and to constitute its history.

KEYWORDS: War of Paraguay; José Bernardino Bormann; Military Historiography

* Artigo recebido em 25 de fevereiro de 2019 e aprovado para publicação em 21 de maio de 2019.

INTRODUÇÃO

José Bernardino Bormann, autor do livro *História da Guerra do Paraguai*, nasceu em Porto Alegre, na antiga província do Rio Grande do Sul, no dia 4 de maio de 1844. Sua tradição militar veio de seu pai, Wilhelm Bormann, alemão de nascimento que chegou ao Brasil para participar do Corpo de Estrangeiros criado por Dom Pedro I. Bormann assentou praça em 11 de fevereiro de 1862 e já em 1864 seguiu para a Campanha no Uruguai, partindo para a Guerra do Paraguai no ano seguinte como alferes do 5º Batalhão de Voluntários da Pátria. Ele esteve presente no sítio à Uruguiana e participou também de outras batalhas importantes no decorrer da guerra, como o combate da ilha da Redenção, no Rio Paraná, e o ataque a Curupaiti, em 1866. Foi comandante de uma bateria do Regimento de Mallet, integrada pelos Brummers, soldados mercenários alemães contratados em 1851 pelo Império brasileiro para lutar na Guerra do Prata (1851-1852), e que também atuaram na Guerra do Paraguai.

Durante a guerra, foi promovido a segundo-tenente e, posteriormente, em 1869, ascendeu à primeiro-tenente. Após o conflito, Bormann dedicou-se ao curso de estado-maior, tornando-se capitão. No ano de 1872, ele se casou com Maria Benedita Bormann da Câmara Lima, sua sobrinha, filha de sua irmã Maria Luísa Bormann. Maria Benedita foi cronista, romancista, contista e jornalista. Em 1880, Bormann foi incumbido de fundar a Colônia Militar de Chapecó, também conhecida como Colônia de Xanxerê, na então Província do Paraná. Foi promovido a major em 1885 e permaneceu diretor do povoamento por 17 anos.

Após a Proclamação da República, em 15 de novembro de 1889, Bormann foi promovido a tenente-coronel e efetivado como coronel em 1892, participando das repressões à Revolução Federalista no Rio Grande do Sul. Do ponto de vista de sua posição política, foi filiado ao Partido Republicano Federal, além de ter sido vice-presidente do Paraná em 1899. Em 1901, já general, foi eleito deputado estadual no Paraná. Como era general de divisão, comandou a 3ª Região Militar, que abrangia o Rio Grande do Sul, e, em 1909,

foi nomeado chefe do Estado-Maior, tendo assumido o Ministério da Guerra durante o governo de Nilo Peçanha, cargo que ocupou até 15 de novembro de 1910, quando teve início o governo do Marechal Hermes da Fonseca. Em 1911, Bormann foi nomeado ministro do Superior Tribunal Militar. Exonerou-se em 6 de fevereiro de 1912.

Possuía as medalhas da Campanha do Uruguai, do Mérito Militar e da Campanha do Paraguai, a Medalha Comemorativa da Rendição de Uruguiana, e de distinção por serviços prestados à humanidade e a de Ouro por Serviços Militares. Foi membro e presidente do Instituto Histórico Geográfico e Etnográfico do Paraná, e também um dos fundadores e vice-presidente do Aeroclube Brasileiro, criado em 1911, no Campo dos Afonsos, no Rio de Janeiro. É patrono da cadeira nº 4 da Academia de Letras do Paraná, e da cadeira nº 31 do Instituto de Geografia e História Militar do Brasil. Faleceu no Rio de Janeiro, então Distrito Federal, em 1º de junho de 1919.

Em sua escrita da história, Bernardino Bormann nos apresenta uma visão heroica e patriótica da participação brasileira na guerra. Além disto, nos moldes de uma narrativa tradicional, produziu uma narrativa de eventos do conflito bélico, compreendendo a história como uma sequência linear e cronológica de acontecimentos.

O historiador alemão Reinhart Koselleck caracterizou essa narrativa como aquela que produz uma ficção do factual, visto que, embora o historiador pretenda relatar os eventos “como realmente aconteceram”, sua representação do evento e das ações humanas no passado, como não poderia deixar de ser, jamais é idêntica ao que aconteceu e, mais do que isso, pelo caráter da narrativa, é impregnada de valores do historiador, produzindo um texto que se aproxima do ficcional.

Neste sentido, como percebemos por intermédio da reflexão teórica de Koselleck, o historiador, no lugar de recuperar a realidade do passado, produz uma representação que possui traços de ficcionalidade:

O intervalo temporal força o historiador a fingir a realidade histórica, sem falar do “acontecer”

de alguma coisa. Ele estava obrigado a servir-se basicamente dos meios linguísticos da ficção para apoderar-se de uma realidade cuja atualidade já havia desaparecido (KOSELLECK, 2006, p. 256).

Quanto às narrativas historiográficas sobre a Guerra do Paraguai ao longo do tempo, podemos ressaltar três vertentes historiográficas. A primeira delas pode ser entendida como a historiografia tradicional, da qual Bernardino Bormann faz parte. Esta escrita apresenta um apelo ao patriotismo e ao nacionalismo em suas produções.

A segunda tendência historiográfica se estabeleceu com força nas décadas de 1960 e 1970, influenciada teoricamente pelo marxismo. Tal vertente explicativa dava um peso explicativo muito forte ao imperialismo europeu do século XIX, salientando o suposto papel predominante da Inglaterra no conflito. Por último, nas últimas décadas, por volta da década de 1990, a partir de pesquisas produzidas em âmbito acadêmico, uma nova historiografia militar, influenciada pela história social, antropologia, entre outras inspirações teórico-metodológicas, tem compreendido a Guerra do Paraguai como um conflito inserido no contexto histórico de formação dos Estados Nacionais na região do Prata nos oitocentos, oferecendo um destaque aos Estados como atores políticos de primeira linha durante o conflito, retirando da análise histórica a relevância dos nacionalismos exacerbados e também o suposto maquiavelismo dos interesses ingleses como causadores do conflito e fatores determinantes da explicação histórica.

A partir da análise historiográfica da obra de José Bernardino Bormann, vimos que este atribui as causas do conflito a raízes que remetem ao ditador da província de Bueno Aires, Juan Manuel Rosas e à Guerra do Prata. Segundo Bormann, era desejo do "ditador" Rosas tomar posse do Estado Oriental, atual Uruguai, e do Paraguai. Em 1851, o Brasil aliado a facções políticas contrárias a Rosas, declara guerra ao ditador, tendo o conflito acabado no ano seguinte, com a fuga de Rosas para a Inglaterra após a batalha de Monte Caseros.

O PERÍODO DA ESCRITA

O século XIX representou um momento privilegiado de desenvolvimento da literatura histórica, um período de constituição dos Estados-Nação, as produções ora eram usadas como instrumento de afirmação política do próprio Estado, ora pelos eventos revolucionários que abalaram grandes nações na primeira metade do século. Com os processos de independência na América Latina, os Estados foram marcados pela necessidade de construir a nação, ou seja, não eram ou não desejavam ser mais espanhol ou português, as identidades nacionais inexistentes e, portanto, precisavam ser criadas. Com isso, somente a partir da metade do século XIX é que as classes letradas começaram a preencher algumas lacunas do sentimento nacional.

Do passado colonizador e de suas fronteiras internas, uma das tarefas mais difíceis a serem realizadas pelos intelectuais nacionalistas engajados era desconstruir as diferenças. Neste sentido a proliferação de obras escritas colaborou para constituição da "nação por dentro". O trabalho dos homens de letras latino-americanos buscava promover o processo de unificação linguística, acelerando o esquecimento de tudo aquilo que não se encaixava em um projeto de nação proposto pelo Estado. Escritores nacionalistas defendiam a unidade e continuidade de um ser (OLIVEIRA, 2009, p. 114).

As histórias [nacionais], narrativas produzidas a partir de escolhas políticas do Estado, constituíram-se em fontes e instrumentos generosos para a oratória nacionalista. Elas contribuíram para a elaboração de identidades, na constituição de comunidades e no preenchimento dos territórios: mediante a narrativa histórica, foram formuladas representações de continuidade e evolução temporal, instituindo identidades "por meio da memória, e inseridas, como determinação de sentido, no quadro de orientações da vida prática humana" (RÜSEN, 2001, p.67).

Na América Latina do século XIX, a literatura foi uma expressão desse uso político a serviço da construção da nação. Para o período, a boa literatura era aquela

que, conforme o padrão descritivo-realista, apelasse ao sentimentalismo e se revelasse acessível a interpretações engajadas, a obra literária funcionava como aparelho ideológico do Estado e sua construção nacional. Grande parte desta primeira historiografia latino-americana considerava as identidades nacionais como dados ontológicos, e as nações, como entidades sociais originárias, que estiveram presentes desde o período pré-colonial para alguns, desde a colônia para outros ou, mais frequentemente, desde as suas independências. Esta historiografia, em suma, a partir da segunda metade do século XIX, produziu uma forma de conhecimento que foi “monumentalizado”, com “o discurso sobre a nacionalidade” se transformando na “própria história” (WASSERMAN, 2011, p.96).

O século XIX foi o século da história e do romance. “Revelar o mundo”, para os grandes romancistas, foi perceber seu caráter inédito. Nesse sentido, o período encravado entre a “Revolução e a Restauração” (1789-1812), viu surgir uma dupla evidência: “a da história, concebida como processo, levada por um tempo ator, e vivida em modo de aceleração”, e a do romance, “convocado a revelar esse novo mundo” em seus detalhes (HARTOG, 2017, p.127).

No Brasil o Estado procurou elaborar um padrão oficial de cultura, para, em seguida, controlar o seu processo de produção. Exemplo disso é a criação do Colégio Imperial Pedro II, em 1837, e a fundação do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB), em 1838. Segundo Haidar, a principal função do colégio seria o de “normalizar o ensino no Brasil, até então disperso em aulas avulsas nas mãos de iniciativas privadas” (HAIDAR, TURIN, 2015, p. 302), visando uma preparação de uma classe letrada com perfil específico, que em seguida assumiria funções burocráticas no governo. Com o surgimento do IHGB, o intuito era de que ele fosse criado para se tornar a principal instância de delimitação e legitimação do espaço autorizado à escrita da história nacional. Para José Bernardino Bormann, a história deveria “ocupar-se da humanidade”, definida com “espírito edificador”, presente nas realizações de grupos e indivíduos. As-

sim, partindo do infinitamente pequeno, seria possível atingir “o infinitamente grande”, de “uma ou mais individualidade” poderia se “alcançar a humanidade”.

A partir da segunda metade do século XIX, outras ideias se aliaram a esse processo de construção da nação no Brasil e, entre elas, destacamos, o positivismo e o evolucionismo. A Escola Militar e Escola Central, ambas sediadas no Rio de Janeiro, foram os centros mais importantes de proliferação dessas doutrinas, colaborando na formação intelectual da classe média e burguesia urbana, que ao final do século assumiriam as rédeas da cultura. O ecletismo, olhar que produziu “as mais extensas e profundas raízes na alma brasileira” do período, é a postura predominante entre os autores veiculados pelos periódicos, determinando a forma de apropriação de correntes de pensamento com o evolucionismo, o positivismo e o materialismo. Neste caminho, uma nova leva de escritores, formada por militares, médicos e engenheiros passaram a ingressar na literatura nacional inspirados nas ideias evolucionistas e nas ciências naturais.

Para os membros do IHGB, escrever a história constituía uma atividade que extrapolava em muito a simples reunião de indícios do passado. Temistocles Cezar reforça esse entendimento ao escrever que o “plano de historicidade gestado pelo IHGB compreende a uma história *magistra vitae* promotora de exemplo, de modelos a serem seguidos” (CEZAR, 2003, p.74). O objetivo das produções fomentadas pelo IHGB era de “criar o exemplo, o exemplar, integrado à retórica da nacionalidade, discurso historiográfico e político persuasivo desenvolvido ao longo do século XIX, tanto no IHGB como fora dele, tanto na história como na literatura”(CEZAR, 2003, p. 75).

Bormann, que pode ser incluído nesse contexto dos escritores românticos brasileiros do período, em sua obra remete, muitas vezes, ao modelo de narrativa historiográfica do período clássico. A Guerra é definida como um conflito constituído de “acontecimentos e condutas que compõem um período épico de nossa história”, um momento glorioso do passado (BORMANN, 1897, p. 4). No que se diz respeito aos acontecimen-

tos relacionados ao longo dos três volumes *História da Guerra do Paraguai* predomina um critério cronológico.

O volume 1, começa com a invasão paraguaia aos domínios brasileiros no Mato Grosso e Rio Grande do Sul e vai até os primeiros confrontos e bombardeios à Fortaleza de Humaitá e a nomeação de Caxias como chefe das forças nacionais, passando também pelas batalhas do Riachuelo e Curupayti. O volume 2 tem início em Tuyuyi e segue até a fuga de López para a fortaleza de Cerro-León, passando pela Retirada de Laguna e a libertação do Mato Grosso. O volume 3 e último inicia com a tomada de Assunção, capital paraguaia e a exoneração de Caxias até a perseguição e cerco ao que restou das forças de Solano Lopez em Cerro Corá e sua morte.

NARRATIVA NACIONAL

Bormann cita um grande apoio do Brasil ao Paraguai após o conflito com Rosas, enviando oficiais e meios para a nova estruturação do Exército e Estado paraguaio. Ele narra ainda a viagem de Solano López à Europa para estudar assuntos militares, bem como a ida de oficiais europeus para atuar no Paraguai.

À medida que o Paraguai se fortalecia, de acordo com Bormann, tal país ia se distanciando do Brasil, diminuindo suas relações diplomáticas e, inclusive, ocorrendo as primeiras tensões entre os dois países. Visto que chegar à Província do Mato Grosso, desde o Sudeste do Brasil, no século XIX, só era possível por via fluvial, ou seja, passando pelo Paraguai, José Bernardino relata missões diplomáticas enviadas pelo Império do Brasil para garantir esta passagem dos brasileiros pelo Prata:

Mas as missões diplomáticas ali enviadas ou nada conseguiam ou então muito pouco para dar às comunicações o caráter de segurança indispensável e assim é que, por mais de uma vez, razões poderosas se apresentaram para, por parte do nosso país, romperem-se as relações com esse vizinho (BORMANN, 1897, p. 8, Vol.1).

Para Bormann, o fato de o Brasil ser a única monarquia entre seus vizinhos da América do Sul dificultava a relação com outros governos, fazendo com que muitas vezes os interesses do Brasil fossem prejudicados, como no caso da abertura da navegação do Rio Paraná para outros países, principal meio de chegada para a Província do Mato Grosso. Bormann critica ainda a passividade das políticas internacionais do Brasil por termos, na época, segundo ele, “estadistas pouco comprometidos com a situação na região”.

A posição diplomática do Império do Brasil somente se modificou, para Bormann, após seguidos fracassos diplomáticos, quando o Visconde do Rio Branco, José Maria da Silva Paranhos, conseguiu assegurar a navegação e abrir o Rio Paraguai ao comércio universal. Todavia, as tensões em razão dos limites territoriais ao sul da Província do Mato Grosso não foram resolvidas e fariam parte, como sabemos, das discussões e disputas durante e após o conflito bélico.

Seguindo nossa análise da narrativa de *História da Guerra do Paraguay*, o autor salienta que em 1862 Francisco Solano López tomou posse do governo paraguaio e passou a organizar as Forças Armadas do seu Estado. Mandou vir da Europa novos armamentos, contratou oficiais, engajou operários e comprou máquinas. Bormann atribui aos projetos de López um caráter expansionista, como podemos perceber no seguinte trecho:

Então os projetos ambiciosos de conquista, de anexação que tanto entretinham a cálida imaginação dos estadistas argentinos, era o ponto de apoio da política do Paraguai, há poucos anos, fraco, receoso de sua vizinha a República Argentina. Mas, se o Brasil foi para o ditador Rosas um obstáculo a sua política de conquistas, era também um terrível entrave para os projetos do governo paraguaio que cobigava as províncias de Corrientes e Entre-Rios, pelo menos, e o sul de Mato-Grosso, como já dissemos, e assim aquele governo marchava cauteloso espreitando um momento favorável (BORMANN, 1897, p. 9 Vol. 1).

Já ao focar o início da guerra, Bormann afirma que tanto o Brasil como a Argentina não possuíam um Exército regular e nem meios de enfrentar um Exército superior, como o paraguaio. Segundo ele, López sabia dessa brecha e se valeu desse fato para dar início ao conflito. Apesar de nossa Marinha ser superior, os combates seriam travados em águas escolhidas por López e que, além disso, possuía o apoio de baterias de artilharia em solo. O primeiro ato contra o Brasil, na visão de Bormann, foi o apoio dado pelo governo paraguaio ao Estado Oriental, atual Uruguai.

Em 30 de agosto de 1864, o Paraguai lança uma nota diplomática dirigida ao ministro brasileiro Cesar Sauvan, informando que qualquer invasão ao território uruguaio implicaria num ato de desequilíbrio entre as forças do Prata, e que o Governo paraguaio não teria responsabilidades pelas consequências que viriam em caso de uma ofensiva do Império do Brasil. O Governo brasileiro, segundo Bormann, dispensou importância às notas do Paraguai, enviando assim, por meio fluvial, através do Paraguai, até a Província do Mato Grosso, o então Presidente da Província, o Coronel Frederico Carneiro de Campos, no Vapor *Marquês de Olinda*.

Bormann produz uma narrativa minuciosa com o intuito de narrar os eventos, por exemplo, ao focar o início da guerra, quando escreve que, pouco após suspender âncora em Assunção em direção ao Mato Grosso, o vapor brasileiro foi abordado por um navio de guerra paraguaio, fazendo com que toda a tripulação fosse feita prisioneira. Este ato, segundo o autor, dava início à Guerra do Paraguai.

O vapor suspendeu ancora e partiu do porto d'Assumpção em demanda de Mato Grosso; mas pouco adiante da capital paraguaya foi abordado por um vaso de guerra preso o presidente, tripulação e passageiros, e chegado de novo á capital, o governo declarou o nosso navio *bôa presa* (BORMANN, 1897, p.10 Vol.1).

Bormann, ao procurar recuperar os fatos da guerra, que afirma ser “a mais cruel luta

que já ocorreu na América do Sul” (BORMANN, 1897, p. 46 Vol. 1), atribui um caráter patriótico aos personagens que protagonizaram o conflito, produzindo uma versão heroica a respeito dos militares que lutaram pela Tríplice Aliança. Minimizando possíveis erros de estratégia militar, a narrativa de Bormann “carrega suas tintas” em elogiar o altruísmo, a abnegação e a coragem patriótica dos soldados brasileiros:

A alma, ás vezes, vibrante de patriotismo e entusiasmo, procura abrigar, sob suas azas, esses erros e voar com eles até as regiões em que se libram as inspirações sublimes da ciência da guerra; mas, como não ser assim, se esses erros produziram colossos de heroísmo, plêiades de homens, cuja coragem, abnegação e valor são quase sobre humanos?! (BORMANN, 1897, p.46 Vol.1).

O autor ainda faz referência a outros colegas militares que escreveram também sobre a guerra, dentre eles Emílio Carlos Jourdan, discordando, em algumas questões, acerca do seu relato do conflito. Como eram dois historiadores militares que produziram suas narrativas em um mesmo contexto, logo após o conflito, eles compartilhavam, em linhas gerais, o mesmo conceito de história, que salientava o caráter nacional da narrativa e a idealização de heróis. No entanto, Bormann critica o texto de Jourdan, questionando sobre a forma como ele retratou os eventos e principalmente a maneira como representou Luís Alves de Lima e Silva, o Duque de Caxias.

Ou seja, mesmo sendo historiadores muito próximos em suas visões acerca da história e como ela deveria ser escrita, cada um construía a sua versão do acontecido e dos protagonistas objetos de suas narrativas.

Bormann destaca uma passagem quando ocorre um ataque a uma base de operações de Solano López próximo a Humaitá, um depósito de provisões, único na margem esquerda do Rio Paraguai, que recebia provisões do interior e era de valor estratégico para os paraguaios e que, após duras lutas, foi conquistado, afirmando que Jourdan “aprecia muito erradamente esse importan-

te feito das armas”, e que trabalhos posteriores recuperariam a “verdade histórica”, minimizando tal evento:

Suas fortificações consistiam como as do quadrilátero em valas e parapeitos de terra; no dia 19, pela grande enchente, corria água nas valas. Achavam-se assestadas 10 bocas de fogo, as mais peças não estavam montadas. A guarnição era de 400 homens. Com a subida da flotilha encouraçada os navios inimigos se haviam refugiado no porto do fortim e por isso assistiram ao ataque que se deu, e que era inesperado naquele ponto, **ao qual Lopez somente ligava uma importância secundária; tanto mais que era inteiramente isolado de Humaitá** (grifo nosso) com quem se comunicava pelo Arroyo-Hondo por meio de canoas (BORMANN, 1897, p. 46 Vol. 1).

No próximo capítulo, e em boa parte do final do segundo volume, Bormann interroga mais uma vez Jourdan por apresentar, em sua narrativa, “inverdades”, agora sobre movimentações militares organizadas por Caxias no ataque a Itororó. Para Bormann, as críticas de Jourdan a Caxias eram um ato antipatriótico, o que indicava que Jourdan teria pactos com estrangeiros detratores de Caxias e as armas do Brasil. Esta preocupação pode ser conferida também como uma das marcas da construção nacional e da historiográfica do momento:

O Sr. Jourdan é brasileiro, teve a honra insigne de ser comandado pelo imortal duque de Caxias; como se explica, pois, essa pretensão de querer deprimir a glória militar mais pura e brilhante do Brasil, ao cabo de guerra que honraria aos exércitos mais valentes das velhas nacionalidades europeias? Não acha que não lhe fica bem ter pacto de aliança com os estrangeiros detratores do imortal brasileiro? (BORMANN, 1897, p.208 Vol.2).

No terceiro volume do livro de Bormann, podemos perceber toda a exaltação profe-

rida a heróis e eventos bélicos nos quais o Império do Brasil e os aliados obtinham vitórias. Por outro lado, o retrato da população civil paraguaia, chamada, por vezes, de “súditos de um tirano” articulava-se a uma versão de que o Paraguai teria se transformado em propriedade de López:

Assim, para justificar essa conduta é preciso que a pátria se tenha transformado em propriedade de um déspota como o marechal Lopez e que a liberdade e todos os direitos dos cidadãos tenham sido extorquidos em benefício do tirano (BORMANN, 1897, p.35 Vol.3).

Mais uma vez na busca de uma narrativa patriótica e carregada de apelos heroicos, Bormann narra outra batalha na campanha do Paraguai. Ao tremular a bandeira do 23º Regimento de Voluntários da Pátria no parapeito das linhas de trincheira paraguaia em Peribeubú o autor nos coloca:

Um troço de inimigos procura arrebatá-la e então ao redor do símbolo sagrado trava-se luta terrível, porque um punhado de bravos defende-o, sustentado pelo heroico oficial, de cujo corpo brota o sangue de cinco gloriosos ferimentos (JOURDAN, 1890, p.63, Vol.3).

Já ao abordar o final da luta dos aliados contra López, Bormann possui um estilo narrativo que se aproxima de uma literatura de caráter poético, com o intuito, obviamente, de tentar sensibilizar o leitor acerca do combate e derrota final de Solano López:

De sua fronte transuda bagas de suor; suor de morte, bagas frias, regeladas. Seu rosto está cadavérico. Pensará poder salvar-se? Não porque ele sabe que semelhante as presas de áspide cuja mordedura é mortal, a arma, esse ferro terminado em meia-lua, como a lança de um moiro, que lhe penetrara as vísceras, ali depositara os germens da morte que se desenvolviam á cada instante e em breve o fariam tombar para sempre (JOURDAN, 1890, p.137, Vol.3).

O autor, ao concluir suas considerações na obra, busca mais uma vez retratar o sentimento patriótico dos soldados brasileiros, fazendo menções a aliados, mas buscando antes de tudo, a exaltação patriótica característica de sua narrativa, essa narrativa que será produzida e divulgada institucionalmente pelo IHGB – Instituto História e Geográfico Brasileiro –, e que será referência da historiografia brasileira no oitocentos. Apesar de afirmar que “o povo brasileiro” sentia simpatia pelos paraguaios, Bormann justifica a guerra em razão das agressões sofridas pelo Brasil:

Sempre o povo brasileiro sentiu pelo paraguaio sinceras simpatias como atestam os factos; mas, ante a agressão brutal do ditador, ante o solo brasileiro profanado, ante os atos mais revoltantes n'ele praticados, ante os ultrajes á bandeira auri-verde; só restava aos cidadãos que têm para símbolo de sua pátria essa sagrada insígnia, atirar-se á luta com a resolução de vencer ou morrer n'ela (JOURDAN, 1890, p.145, Vol.3).

A escrita da história de Bormann ainda é tributária da concepção e modelo de história produzida no Brasil dos oitocentos a partir do IHGB. Segundo Manoel Luís Salgado Guimarães, com a criação do IHGB, em 1838, se criou e aos poucos se fortaleceu a concepção de que a história do Brasil deveria ter a função de auxiliar na construção de uma imagem para a Nação. Fazia parte dessa perspectiva historiográfica, como vemos em José Bernardino Bormann, afirmar o caráter do Brasil como representante da ideia de civilização na América do Sul. Como percebemos, houve uma ênfase em expor o país vizinho, no caso o Paraguai, como um Estado atrasado, constituídos de bárbaros e governados por um tirano e ditador Solano López.

O papel “civilizatório” do Império do Brasil deveria produzir também um grande impacto na autoafirmação nacional, pois, como já foi visto, o conflito baseava-se em levar “a civilização” aos “bárbaros”:

Num processo muito próprio ao caso brasileiro, a construção da ideia de Nação não se assenta

sobre uma oposição à antiga metrópole portuguesa; muito ao contrário, a nova Nação brasileira se reconhece enquanto continuadora de uma certa tarefa civilizadora iniciada pela colonização portuguesa (GUIMARÃES, 1988, p.6).

Sendo assim, em suma, instituir uma periodização e um encadeamento dos acontecimentos à brasileira significava, no campo historiográfico produzido principalmente por militares, mas não somente, narrar ou explicar a fundação do Brasil a partir do ponto de vista nacional.

No objeto historiográfico aqui em questão, a Guerra do Paraguai era um evento privilegiado para cumprir uma função inestimável na percepção dessa historiografia militar tradicional: estimular nos futuros brasileiros, desde o pós-Guerra, a constituírem uma memória positiva do evento, estimulando a construção de um até então incipiente sentimento nacional.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em síntese, a escrita da história, da qual Bormann é um típico representante, possuía as principais características da história tradicional conceituada por Peter Burke e citada por nós no início deste artigo. Tratava-se de uma história factual, com a pretensão de alcançar e produzir um relato objetivo dos acontecimentos. Além disso, tal narrativa privilegiava a cronologia linear e, quanto ao tempo histórico proposto pelos historiadores, a ênfase recaía no relato factual do tempo curto e na ação individual de sujeitos impregnados de sentimento nacional e supostos valores sobre-humanos. E, como fizemos questão de destacar ao longo do texto, o objetivo principal da mesma historiografia era estimular no leitor ou estudante de história o sentimento nacional.

Com tal intenção, como era usual, a construção de personagens heroicos foi sempre um resultado dessa narrativa tradicional que, tendo como conceito de história a “história como mestra da vida”, pensava o passado como referência e tributário de ensinamentos e exemplos para o presente e futuro. Neste sentido, o destaque que a

narrativa oferece a personagens históricos como Manuel Luís Osório (Marquês do Herval) e Luís Alves de Lima e Silva (Duque de Caxias) são bem ilustrativos do conceito de história que orientava a produção historiográfica de Bormann.

A partir da obra de José Bernardino Bormann, tivemos o intento de refletir acerca do

conceito de história e os fins políticos de uma narrativa historiográfica militar que, logo após o conflito, ainda com um cunho memorialístico, produziu as primeiras versões que, durante boa parte do tempo, e ainda hoje, foram e são consideradas por muitos como “as melhores explicações e a verdade histórica” sobre a Guerra do Paraguai.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BORMANN, José Bernardino. *História da Guerra do Paraguay*. V. 1, 2, 3. Curitiba: Imprensa Paranaense. 1897.

BURKE, Peter. *A Escrita a história: novas perspectivas / Peter Burke (org.)*; tradução de Magda Lopes. – São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1992 (Biblioteca básica).

CASTRO, Celso; IZECKSOHN, Vitor; KRAAY, Hendrik (Orgs.). *Nova história militar brasileira*. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2004.

CEZAR, T. Livros de Plutarco: biografia e escrita da história no Brasil do século XIX. *MÉTIS: história e cultura*. v. 2. n. 3, p. 73-94. jan/jun, 2003.

CHIAVENATO, José Júlio. *Genocídio americano: a Guerra do Paraguai*. São Paulo: Editora Moderna, 1998.

DORATIOTO, Francisco. *O conflito com o Paraguai: a grande guerra do Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Ática, 1996.

_____. *Maldita Guerra: nova história da Guerra do Paraguai*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2002.

FRAGOSO, Augusto Tasso. *História da Guerra entre a Tríplice Aliança e o Paraguai*. Vol 5. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Biblioteca do Exército, 1960.

FERTIG, André e GRUNDLING, Guilherme. *O General Câmara na Guerra do Paraguai através de suas correspondências*. Estudos Históricos, Rivera, v. 1, 2013.

FERTIG, André e VINCENSI, Ismael. A escrita da história militar da Guerra do Paraguai: o exemplo de Emilio Carlos Jourdan. *Navigator*, Rio de Janeiro, v. 11, p. 123-132, 2015.

GELLER, O. E. José Bernardino Bormann, José Ignacio Garmendia e Juan Crisótomo Centurión e a constituição da narrativa da Guerra do Paraguai. Tese (Doutorado em História). Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes. UFPR. Curitiba, 2018.

GUIMARÃES, Manoel Luís Salgado. *Nação e civilização nos trópicos: O Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e o projeto de uma História Nacional*. Rio de Janeiro, Estudos Históricos 1(1) 1988.

Haidar apud TURIN, R. *A prudência dos antigos: figurações e apropriações da tradição clássica no Brasil oitocentista*. O caso do Colégio Imperial Pedro II. Anos 90: Porto Alegre, v. 22, n. 41, jul. 2015.

HARTOG, F. *Crer em história*. Tradução: Camila Dias. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

JOURDAN, Emílio Carlos. *Guerra do Paraguai*. Vol 1. Rio de Janeiro: Typographia de Laemmert, 1890.

KOSELLECK, Reinhart. *Futuro passado*: contribuição à semântica dos tempos históricos. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC-Rio, 2006.

OLIVEIRA, L. E. Nações em confronto: as histórias literárias e as literaturas comparadas no século XIX. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, n. 14, 2009.

POMER, Leon. *A guerra do Paraguai, a grande tragédia rioplatense*. São Paulo: Global, 1980.

RÜSEN, J. *Razão histórica*: os fundamentos da ciência histórica. Tradução de Estevão de Rezende Martins. Brasília: UNB, 2001.

SALLES, Ricardo. *Guerra do Paraguai*: escravidão e cidadania na formação do Exército. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

_____, Ricardo. Memórias de guerra: Guerra do Paraguai e narrativa nacional. In. *História*. São Paulo, 1997, vol. 16, pág. 131-155.

WASSERMAN, C. A primeira fase da historiografia latino-americana e a construção da identidade das novas nações. *História da historiografia*, Ouro Preto (MG), nº 7, nov./dez. de 2011.