



A representação da realidade nas imagens da Guerra do Paraguai¹

Luciana Pelaes ROSSETTO²
Faculdade Cásper Líbero, São Paulo, SP

Resumo

Este artigo pretende examinar as fotografias produzidas durante a Guerra do Paraguai (1864-1870). Para isso, é traçado um panorama de como foram feitos os registros durante o conflito, classificando esse repertório a partir dos conceitos de representação da realidade. Serão abordadas em particular questões pertinentes às noções de modalidades da imagem, do autor espanhol Josep M. Catalá. Pretende-se verificar se essas imagens são provas irrefutáveis dos acontecimentos da guerra ou se são somente perspectivas da realidade dos fatos.

Palavras-chave: fotografia; Guerra do Paraguai; modalidades da imagem; representação da realidade.

Introdução

Mais de 150 anos se passaram desde o início da Guerra do Paraguai contra a Tríplice Aliança (1864-1870), formada por Brasil, Argentina e Uruguai, porém as consequências do conflito ainda não foram superadas pelo perdedor. De país desenvolvido para a época, o Paraguai se tornou hoje uma sombra do que já foi um dia e permanece à margem do desenvolvimento – sem muitas expectativas de mudança nessa condição. Os países do lado vitorioso também não tiveram benefícios expressivos com o confronto. Todos perderam imenso número de soldados e, no caso específico do Brasil, este se viu envolvido em uma grande dívida externa.

O Arquivo Histórico do Museu Histórico Nacional, no Rio de Janeiro, possui uma coleção composta por 743 documentos relacionados ao conflito, entre fotografias, estampas, manuscritos, mapas e recortes de jornais da época. Este artigo pretende abordar os conceitos ligados especialmente à compreensão dos fenômenos visuais e à representação da realidade pelo exame de algumas dessas imagens, que se encontram atualmente digitalizadas pela Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro³.

A atenção permanece focada, particularmente, sobre parte das imagens produzidas por fotógrafos do estúdio uruguaio Bate y Ca.W., que acompanharam as tropas aliadas em

¹ Trabalho apresentado no DT 4 – Comunicação Audiovisual do XX Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste, realizado de 19 a 21 de junho de 2015.

² Mestre em Comunicação na Contemporaneidade. Integrante do grupo de pesquisa “A Compreensão como Método” da Faculdade Cásper Líbero. Email: lurossetto@gmail.com

³ O acervo digitalizado está no site da biblioteca digital da Fundação Biblioteca Nacional – BNDigital, disponível em <http://bndigital.bn.br/dossies/guerra-do-paraguai/>



1866. O trabalho deu origem a coleções de fotografias da guerra, que eram posteriormente vendidas pelo estúdio, segundo informações do Museu Histórico do Arquivo Histórico Nacional.

Fotografia na Guerra

Parte dos registros fotográficos da Guerra do Paraguai é composta por *carte-de-visite*. Esse tipo de fotografia tinha o tamanho aproximado de um cartão de visitas (9,5 x 6cm.), daí a origem do nome. Foi inventada pelo francês André Adolphe Eugène Disdéri, que a patenteou em 1854, tornando-se bastante popular nas décadas seguintes. Díaz-Duhalde (2012, p. 2) explica que os *carte-de-visite* eram de combatentes, especialmente os oficiais de maior patente, além de personagens célebres da política. Os retratos circulavam nos acampamentos militares, entre os soldados, mas também fora deles. Além do formato *carte-de-visite*, álbuns de fotografias com formatos maiores e fotografias medindo 13 x 20cm. foram utilizados para retratar a guerra.

Conforme Toral (2001, p. 83), por conta do sentimento inicial de patriotismo provocado pela disputa, principalmente nas capitais dos países que formavam a Tríplice Aliança, diversos profissionais vendiam retratos dos governantes aliados e também faziam as imagens dos militares que partiam para o campo de batalha. O autor (2001, p. 89) ressalta que o estúdio Bate y Ca.W. foi o primeiro a ter a iniciativa de enviar um profissional para as trincheiras, entre abril e setembro de 1866, fato que marcou a documentação fotográfica da Guerra do Paraguai.

Díaz-Duhalde (2012, p. 9) corrobora a informação e também coloca o estúdio Bate y Ca.W. como o primeiro a enviar um fotógrafo para registrar a batalha no início de 1866 – quase dois anos depois da declaração da guerra. O autor explica que, inicialmente, os estúdios fotográficos que já estavam estabelecidos nos países envolvidos não tiveram tanto interesse em enviar fotógrafos para as trincheiras. A primeira coleção de fotos produzidas na frente de batalha passou a ser vendida pelo estúdio ainda no mesmo ano, com o título “*La Guerra Ilustrada*” – na Argentina circulou com o nome “*La Guerra contra el Paraguay*”. Posteriormente, foram lançadas outras coleções pelo estúdio.

É certo que a fotografia já não era uma novidade no fim do século XIX, porém seu uso comercial na cobertura de acontecimentos ainda era pouco constatado na América do Sul. Dessa forma, não são encontrados relatos de “censura” aos fotógrafos por parte dos



governos. O que existia era a própria dificuldade de “cobrir” a guerra, pelos problemas de locomoção e pelo limite técnico dos equipamentos.

Segundo Toral (2001, p. 92), as condições de trabalho dos enviados não eram cômodas. O autor conta que esses profissionais precisaram se locomover em carros de boi, levando todo seu equipamento, por “milhares de quilômetros” até os acampamentos, onde se acomodavam em tendas precárias. Ali, muitas vezes recebiam os soldados que desejavam ser fotografados, mas também trabalhavam tendo o próprio acampamento como cenário. De acordo com Toral (2001, p. 85), não há dados precisos de quantos profissionais estiveram no *front* e nem mesmo os créditos do material puderam ser totalmente atribuídos, o que acarretou o anonimato autoral de muitas fotos do período.

Como ressalta Toral (2001, p. 93), para o público brasileiro da época, as fotografias da guerra que mostram os soldados em combate e a vida no *front* eram diferentes das imagens militares tradicionais. As composições clássicas, em ambientes fechados, tiveram de ser abandonadas. As fotos passaram a retratar os personagens em situações tidas como espontâneas.

Para a fotografia da época, cujo enquadramento e composição eram absolutamente cerebrais, regulados pela lógica de composição da pintura acadêmica, aquilo era uma mudança. Não era uma alteração no panorama internacional da fotografia, uma vez que trabalhos como o de Mathew Brady, sobre a guerra civil norte-americana, já traziam muitas dessas “novidades”. Era uma inovação, contudo, no tipo de fotografia que se fazia no Cone Sul nas décadas de 1850 e 1860. (TORAL, 2001, p. 94)

Realidade ou representação

A contextualização sobre a Guerra do Paraguai e os dados sobre a produção de fotografias nesse período servem de auxílio para um primeiro momento de compreensão, ainda que de maneira bastante restrita, das dificuldades envolvidas no processo e a conseqüente escassez de material – tendo em vista que, atualmente, qualquer agência é capaz de fornecer em um único dia a quantidade de imagens realizadas durante todo o conflito do século XIX.

Admitimos, então, que é totalmente possível construir uma narrativa tendo em mãos somente as imagens históricas, ainda que de modo fragmentado. Cabe então a pergunta: essas imagens retratam a verdade da guerra ou são somente representações do real?

Diversos autores estudam a relação entre fotografia e realidade. Buitoni (2012, p. 146) relembra que, mesmo antes do aparecimento da fotografia, o desenho realista construía o jornalismo visual. Na primeira metade do século XIX, como explica a autora, ilustradores já elaboravam as representações mais realistas possíveis de uma cena, e muitas dessas gravuras eram usadas para acompanhar textos na imprensa.

Para Buitoni (2012, p. 144), a imagem “existe entre o imaginário e a realidade”, sendo uma forma gráfica da percepção que temos do mundo. Os instrumentos técnicos, os equipamentos, são o elo entre representação mental e realidade ao produzir a imagem.

Kossoy (2009, p. 19) ressalta que, desde seu surgimento, a fotografia é tida como atestado da veracidade dos fatos, porém é preciso ter em mente que ela sempre pode ser usada para determinados direcionamentos. O autor (2009, p. 20) afirma que pesquisadores podem cometer erros ao ter fotografias como fontes de suas investigações, muitas vezes por se deterem somente no plano iconográfico, sem perceber a ambiguidade das informações contidas na imagem.

As imagens fotográficas, entretanto, não se esgotam em si mesmas, pelo contrário, elas são apenas o ponto de partida, a pista para tentarmos desvendar o passado. Elas nos mostram um fragmento selecionado da aparência das coisas, das pessoas, dos fatos, tal como foram (estética/ideologicamente) congelados num dado momento de sua existência/ocorrência (KOSSOY, 2009, p. 21).

A foto intitulada “*Muerte del Coronel Palleja*” (figura 1), de 1866, traduz esse “momento congelado na existência” do qual fala Kossoy. A foto foi selecionada pelo critério de ser considerada o primeiro “instantâneo da guerra”, nas palavras de Toral (2001, p. 91). Ela flagra o momento em que o coronel uruguaio León Palleja era levado de maca após ser morto na Batalha do Boqueirão. Foi um dos poucos registros que, de fato, capturou um “factual”. De certa forma, exigiu agilidade do fotógrafo, fugindo do padrão estático do estúdio. Infelizmente, não é possível observar a paisagem ao fundo da fotografia, que daria ao observador mais informações relativas às circunstâncias do registro da cena.

No entanto, alguém que tenha contato com a imagem pela primeira vez, sem saber as circunstâncias em que foi feita, não tem como garantir que o homem morreu. Pelo posicionamento de seus braços, ele poderia estar apenas ferido. Por mais que os soldados ao fundo demonstrem um semblante de perplexidade ao observarem a passagem da maca, não há uma consonância nos gestos quando apresentam as armas

que indique formalmente o respeito a um superior morto. E por último, ideologicamente, pela batalha ser mais dura do que os aliados supunham inicialmente, podia-se pensar em manter a morte em segredo para não desanimar os soldados.



Figura 1: “*Muerte del Coronel Palleja*”, de 1866. Fonte: Fundação da Biblioteca Nacional.

Kossoy (2009, p. 27) defende que, além de recursos técnicos, nas fotografias há componentes de ordem imaterial, como mentais e culturais, que se articulam nas ações do fotógrafo durante o processo de criação. Daí apreende-se que sempre existem motivações de diversas ordens para a criação de uma foto e que estas sempre vão influenciar a concepção da imagem final.

No mesmo pressuposto, Catalá (2011, p. 15) afirma que todas as imagens, mesmo as mais simples, não deixam de ser construções que se sobrepõem à realidade e modificam suas interpretações em uma direção específica. Isso ocorre por mais que exista a tendência a se pensar, como diz o autor (2011, p. 24), que as imagens possuidoras de determinadas vinculações de semelhança com o real sejam correspondentes a sua reprodução exata.

Justamente por fotografias não poderem ser consideradas espelhos da realidade, Kossoy (2009, p. 22) argumenta que seu potencial informativo é alcançado desde que contextualizado em seus aspectos sociais, políticos, culturais e econômicos, entre

outros. As imagens possuem uma “segunda realidade”, que não está ligada à realidade do fato registrado e é própria da representação.

A segunda realidade é (...) a realidade fotográfica do documento, referência sempre presente de um passado inacessível. Toda e qualquer fotografia que vemos, seja o artefato fotográfico original obtido na época em que foi produzido, seja a imagem dele reproduzida por qualquer meio (fotográfico, gráfico, eletrônico, etc), será sempre uma segunda realidade (KOSSOY, 2009, p. 37, grifos do autor).

Kossoy (2009, p. 36) ainda define que a “primeira realidade” está relacionada à própria história do assunto, independentemente dos registros fotográficos realizados. Essa realidade é a compartilhada pelo fotógrafo, que toma suas decisões através de um complexo processo cultural, estético e técnico.

Catalá prefere, no entanto, substituir o conceito de contexto pelo de “ecologia”. Para o autor (2011, p. 35) o contexto é estático, fixa as conexões e liga-se a muitos fenômenos ao mesmo tempo, enquanto a ecologia pressupõe aspectos em contínuas interações, ao mesmo tempo em que, é específico de determinados fenômenos ou imagens. “A imagem está situada em um contexto, mas se nutre e é resultado de determinada ecologia” (CATALÁ, 2011, p.35).

Modalidades da Imagem

Nesta próxima etapa, como já mencionado na introdução deste trabalho, a intenção é fazer um exercício de classificação a partir das noções de modalidade da imagem, do autor espanhol Josep M. Catalá. A fotografia intitulada “*Montón de Cadáveres Paraguayos*” (figura 2) – considerada por vários historiadores como um dos símbolos mais impressionantes da violência dessa guerra – foi selecionada. No registro, datado de 1866, corpos de soldados paraguaios no campo estão cobertos por trapos de pano.

Antes da classificação propriamente dita, cabe ressaltar que Catalá (2011, p.23) já admite que as imagens podem se enquadrar em várias funções ao mesmo tempo, ainda que haja o predomínio de uma sobre as demais. O autor (2011, p.23) divide as modalidades da imagem em:

1. função informativa – são as “imagens que reproduzem”, constatarem o que é visto de concreto na cena, o que pode ser descrito;

2. função comunicativa – são as imagens que estabelecem uma relação direta com seus observadores para obter um resultado imediato dessa comunicação;
3. função reflexiva – imagens-pensamento. Existem dois tipos: o primeiro, em que o autor expõe seu pensamento, e o segundo, autônomas, que pensam por si mesmo. Em outras palavras, são reflexo de um pensamento social;
4. função emocional – colocam o fator emocional em primeiro plano e, assim, acabam por estimular determinados estados mentais.



Figura 2 – “*Montón de Cadáveres Paraguayos*”, de 1866. Fonte: Fundação Biblioteca Nacional

Partindo da definição de Catalá, em um primeiro momento, podemos classificar a foto dentro da função informativa, pois reproduz algo que alguém quer nos informar. Inicialmente, é até difícil perceber que se trata de corpos, tamanha a displicência com que foram amontoados no campo. Na guerra, os corpos eram de fato amontoados para serem enterrados em valas coletivas posteriormente ou incinerados.

O fotógrafo mostra a quantidade de vidas perdidas, a falta de estrutura para enterrar ou cremar os corpos no meio de uma batalha e dá ideia do massacre contra o povo paraguaio. Tudo faz sentido quando se conhece o contexto em que foi registrada. Contudo, ainda que uma pessoa observe a imagem pela primeira vez, consegue constatar, por exemplo, que mortes ocorreram, ainda que desconheçam os motivos.



No entanto, apesar de “*Montón de Cadáveres Paraguayos*” estar no grupo de “imagens que reproduzem”, sua interpretação não se esgota aqui. Em uma segunda leitura, podemos colocá-la na função reflexiva. Com base em Catalá, nesta função, a imagem pode transmitir tanto o pensamento de seu autor, quanto traduzir uma pulsão social.

É indiscutível que toda a imagem nos faz pensar, mas neste caso específico está implícito um pensamento inconsciente, não um processo reflexivo racional. Isso porque a foto foi feita quase dois anos depois do início de uma guerra bastante dura para todos os lados, por um fotógrafo de um estúdio uruguaio, que acompanhava as tropas aliadas. Em uma interpretação mais maliciosa, não seria de todo errado supor que o “*montón*” de cadáveres paraguaios fosse exatamente aquilo que o público alvo de suas fotos gostaria de ver dentro daquele contexto histórico. Da mesma maneira, podemos repensar a questão do enquadramento utilizado pelo autor, que não deu dimensão da quantidade exata de cadáveres. Pela foto, apenas imaginamos a extensão.

Como explica Catalá, há imagens que podem revelar mecanismos profundos de pensamento:

Determinadas imagens, por sua relação com setores social e culturalmente sensíveis em determinado momento, são mais suscetíveis que outras de ocasionar esse significado especial e, estudando-as, podemos ver o fundamento epistemológico de um pensamento social. O que acontece no social pode ser transportado ao individual (CATALÁ, 2011, p. 27).

Por admitirmos que facilmente uma imagem caberia em várias classificações, podemos aqui supor que contenha também elementos da função emotiva. Para qualquer acontecimento, podemos apresentar diversos estados mentais-emocionais, na expressão de Catalá. É certo que esta foto despertará emoções em um paraguaio bastante diversas daquelas sentidas por um brasileiro, por mais que este se compadeça da situação.

É fácil aqui também fazermos um paralelo com os estudos de Barthes, em *A Câmera Clara*, sobre os elementos *studium* e *punctum* de uma foto. Barthes explica que há fotografias pelas quais têm “uma espécie de interesse geral, às vezes emocionado, mas cuja emoção passa pelo revezamento judicioso de uma cultura moral e política” (BARTHES, 1984, p. 45). Em relação a esse tipo de imagem, a qual ele denomina *studium*, afirma sentir um afeto sutil. São imagens que ele percebe através de critérios objetivos e bastante definidos.

Entretanto, em outras fotografias, surge um elemento, *punctum*, que em suas palavras: “parte da cena, como uma flecha, e vem me transpassar” (BARTHES, 1984, p. 46). Ao contrário, do anterior, este elemento lhe causa perturbação. É mais intenso e parece operar por conta própria. “O *punctum* de uma foto é esse acaso que, nela, me punge (mas também me mortifica, me fere)” (BARTHES, 1984, p. 46).

Claro que essa percepção é totalmente subjetiva, mas, talvez, o emaranhado quase indecifrável de corpos da guerra não teria tanta dramaticidade se não fossem pelos pés de um soldado paraguaio no canto inferior, à direita. Esse elemento faz o observador perceber que está diante do corpo de um soldado que teve provavelmente uma família, sonhos, aspirações e desejos, talvez até de se tornar um herói nacional nas batalhas. Ou nada disso, queria apenas cuidar dos filhos plantando sua roça. Podia ter bom ou mau caráter. Nunca saberemos.

Mais um exemplo do que podemos classificar como função informativa dentro das definições de Catalá é a foto “*General Mitre y su Estado Mayor*” (figura 3).

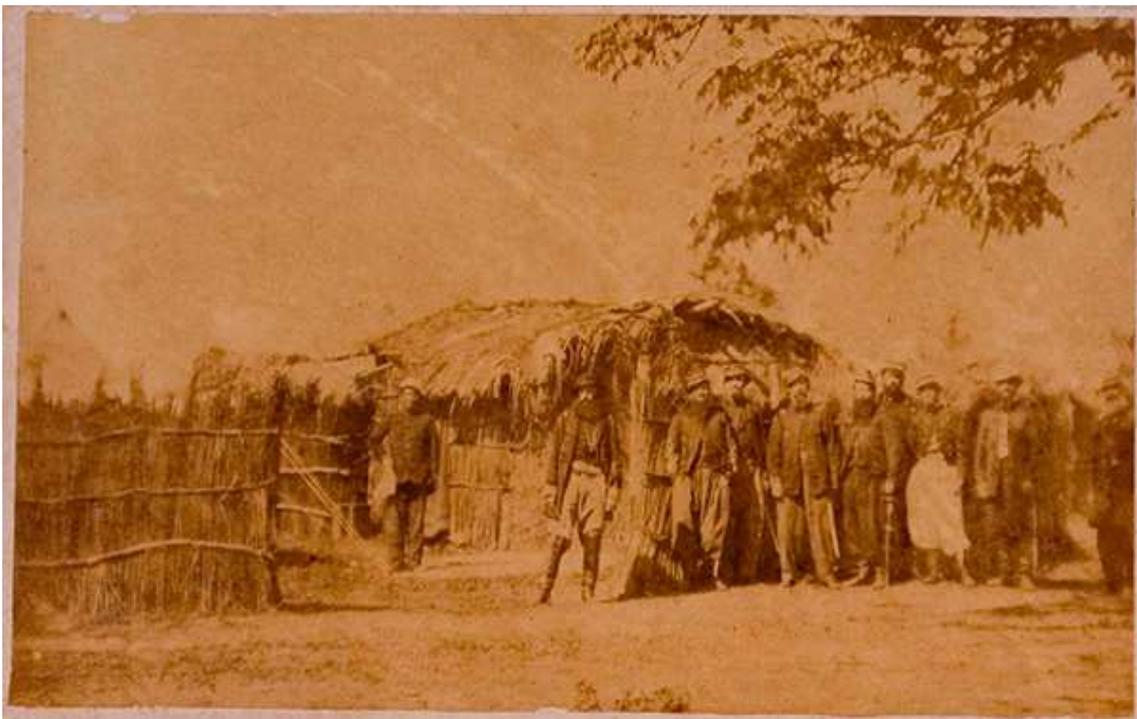


Figura 3: “*General Mitre y su Estado Mayor*”, de 1866. Fonte: Fundação da Biblioteca Nacional

O general Bartolomé Mitre comandava as tropas da Argentina na guerra e foi retratado diante de seu acampamento. Ele está posicionado no centro da imagem, isolado, em pose relaxada. Ao seu lado, oficiais argentinos estão dispostos de forma mais agrupada,



sem a mesma harmonia. A partir das definições de Catalá, podemos classificar a imagem dentro da função informativa: mostra o comando do exército na guerra.

Podemos igualmente encaixá-la na função reflexiva, uma imagem confeccionada para que se pense a partir dela. O autor da foto trabalhava para um estúdio uruguaio e, apesar de isolar Mitre, manteve desorganizada a pose dos oficiais. É notório que o Paraguai venceu os confrontos iniciais da guerra, justamente por falhas estratégicas e pela falta de conhecimento do exército aliado sobre o território paraguaio. Em um primeiro momento, pode-se acreditar que essa desorganização real tenha ficado explícita também na representação da imagem.

Como ensina Catalá (2011, p. 27), imagens reflexivas nem sempre estão ligadas a processos racionais, mas a impulsos sociais e individuais que podem ter origem em certas estruturas ideológicas. “Umas mais do que em outras, mas em geral todas elas, são um recipiente de expressões variadas e complexas que é necessário desentranhar” (CATALÁ, 2011, p.27).

Conclusão

Com efeito, é no registro de conflitos que costumam surgir os principais questionamentos a respeito da relação entre representação e realidade. A análise das fotografias da guerra nos permite repensá-las dentro de uma perspectiva moderna sobre a prática da fotografia e os estudos visuais.

Ainda que não existisse nessa ocasião, ao menos formalmente, a função de “correspondente de guerra”, temos de reconhecer que esses fotógrafos enviados pelos estúdios são os responsáveis pelas imagens que hoje podem dar aos pesquisadores uma amostra do que foi o confronto. Por conta da precariedade dos instrumentos técnicos, a maioria dessas fotografias documentou a vida dos soldados nos acampamentos e as paisagens do campo. Essa calma aparente, portanto, não pode ser confundida com a realidade do que foi o embate.

Entretanto, essas fotografias podem nos conduzir a processos reflexivos, uma vez que seja levada em conta a necessidade de perceber como, mesmo elas, indicam ideias e emoções. A informação não fica restrita à cena aparente, mas necessita de interpretação. Ao observar uma foto histórica, não podemos observá-la superficialmente, percebendo apenas sua estrutura visual, sem conhecer seu contexto.



Referências

Fotografias

BATE Y CA.W. **Mitre y su Estado Mayor**. [1866]. 1 fotografia, papel albuminado, p&b. Fundação Biblioteca Nacional – Seções de Iconografia e Obras Raras. Rio de Janeiro. Disponível em: <<http://redememoria.bn.br/galeria-digital/?album=all&gallery=21&pid=28>>. Acesso em: 1 mai. 2015.

BATE Y CA.W. **Monton de Cadaveres Paraguayos** [1866] 1 fotografia, papel albuminado, p&b. Fundação Biblioteca Nacional – Seções de Iconografia e Obras Raras. Rio de Janeiro. Disponível em: <<http://redememoria.bn.br/galeria-digital/?album=all&gallery=21&pid=24>>. Acesso em: 1 mai. 2015.

BATE Y CA.W. **Muerte del coronel Palleja**. [1866]. 1 fotografia, papel albuminado, p&b. Fundação Biblioteca Nacional – Seções de Iconografia e Obras Raras Rio de Janeiro. Disponível em: <http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_iconografia/icon581050/icon581050.html>. Acesso em: 1 mai. 2015.

Livros e artigos

BARTHES, Roland. **A Câmera clara: nota sobre a fotografia**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BUITONI, Dulcília Helena Schroeder. Fotografia e jornalismo: da prata ao pixel - discussões sobre o real. In: Claudio Novaes P. Coelho; Dimas A. Kunsch; José Eugenio de O. Menezes. (Org.). **Estudos de comunicação contemporânea: perspectivas e trajetórias**. 1ed.São Paulo: Plêiade, 2012, v. 1, p. 143-158.

CATALÀ DOMÉNECH, Josep M. **A forma do real: introdução aos estudos visuais**. São Paulo: Summus, 2011.

DÍAZ-DUHALDE, Sebastián. Cultura Visual y Cultura Material: Circulación y consumo de objetos fotográficos durante la Guerra contra el Paraguay. In: VII Jornadas de Sociología de la UNLP, 2012, La Plata, Argentina. **Anais eletrônicos...** La Plata: UNLP-FAHCE, 2012. Disponível em: <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.1832/ev.1832.pdf> Acesso em: 25 abr. 2015.

KOSSOY, Boris. **Realidades e Ficções na Trama Fotográfica**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

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