

# VISTAS DO FRONT. IMAGENS E TEXTOS DA GUERRA DO PARAGUAI

## VIEWS FROM THE FRONT. IMAGES AND TEXTS FROM THE PARAGUAYAN WAR

Alfredo CORDIVIOLA\*

**Resumo:** Multiplicada em documentos oficiais, relatos em primeira pessoa e crônicas jornalísticas, a Guerra do Paraguai (da Tríplice Aliança, Guerra Guasu, 1864-1870) gerou também uma grande proliferação de imagens. Plasmadas em ilustrações, pinturas e fotografias, forneceram a ampla cobertura visual dada pela imprensa durante o conflito, e também as posteriores representações históricas que, na época e nas décadas seguintes, povoaram o imaginário nacional dos vencedores e dos vencidos. Periódicos ilustrados, como o jornal de trincheira paraguaio *Cabichuí*, impresso nas fortificações de Humaitá, ou a imprensa oficialista que cobria o conflito sediada nas capitais, como *A Vida fluminense* e *Semana Ilustrada*, no Rio, ou *El Semanario de Avisos y Conocimientos útiles*, em Assunção, além das narrativas autobiográficas e dos tratados históricos, foram fontes indispensáveis para acompanhar em tempo presente as evoluções e desastres da guerra. A partir de 1870 e nas décadas seguintes, os episódios bélicos seriam rememorados e reavaliados a partir de posturas contrapostas tanto nos ensaios de interpretação histórica, nas narrativas autobiográficas e nos romances históricos quanto através das artes plásticas patrocinadas pelos estados nacionais ou por entidades públicas, como no caso de algumas das obras de Victor Meirelles e Pedro Américo, no Brasil, e de Adolf Methfessel e Cándido López, na Argentina, entre outros pintores que se dedicaram ao assunto. Parte dessa vasta produção textual e iconográfica relativa ao devastador conflito será analisada neste artigo.

**Palavras-chave:** Guerra do Paraguai; século XIX; América do Sul; relatos de guerra; imagens da guerra.

**Abstract:** Multiplied in official documents, first-person accounts and journalistic chronicles, the Paraguayan War (also called of the Triple Alliance, Guasu War, 1864-1870) also generated a great proliferation of images. Through illustrations, paintings and photographs, they provided the extensive visual coverage given by the press during the conflict, as well as the subsequent historical representations that, at the time and in the following decades, populated the national imagination of the victors and the vanquished. Illustrated periodicals, such as the Paraguayan trench newspaper *Cabichuí*, printed in the fortifications of Humaitá, or the official press that covered the conflict based in the capitals, such as *A Vida fluminense* and *Semana Ilustrada* in Rio, or *El Semanario de Avisos y Conocimientos útiles* in Asunción, as well as autobiographical narratives and historical treatises, were indispensable sources for following the developments and disasters of the war during the present day. From the 1870s onwards and in the following decades, the war episodes would be reminisced and re-evaluated from opposing positions, both in historical interpretation essays, autobiographical narratives and historical novels, and through the visual arts sponsored by national states or public organisations, as in the case of some of the works by Victor Meirelles and Pedro Américo in Brazil, and Adolf Methfessel and Cándido López in Argentina, among other painters who dedicated themselves to the subject. Part of this vast textual and iconographic production relating to the devastating conflict will be analysed in this article.

**Keywords:** Paraguayan War; 19th century; South America; narratives of war; images of war.

---

\*Alfredo Cordiviola, Doutor em Estudos Hispânicos e Latino-americanos pela University of Nottingham. Professor titular do Departamento de Letras da Universidade Federal de Pernambuco. E-mail: [alfredo.cordiviola@ufpe.br](mailto:alfredo.cordiviola@ufpe.br). Orcid id: <https://orcid.org/0000-0002-3567-5003>.

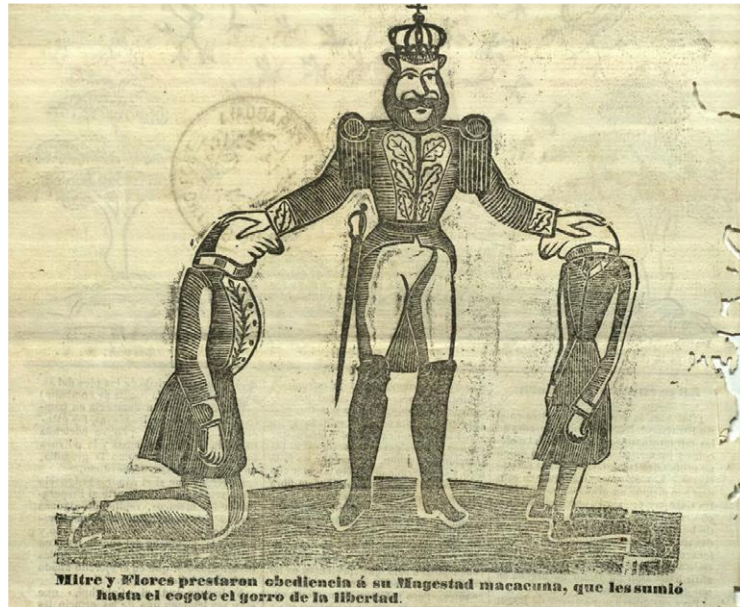
No dia 13 de maio de 1867, uma segunda-feira, é publicado em Paso Pucú, nas imediações de Humaitá, o primeiro número do jornal *Cabichuí*, órgão de trincheira paraguaio fundado com a mesma missão que guiava os exércitos nacionais nos campos de batalha: combater o inimigo. O inimigo voraz de sangue e de vítimas, cobarde, monstruoso, deste modo definido:

La triple alianza es un género de animal concebido en el Brasil y dado á luz en Buenos Aires la noche del 1 de Mayo de 1865. Sus padres conocidos son la ambición, la iniquidad y el crimen. Nació tan deforme y temible que prometieron sus padres no mostrar a nadie temerosos de que no conspirasen los pueblos contra su existência, pero la tierra no podia ocultar aquel terrible aborto, y fué descubierto, atrayéndose el horror y el anatema general. Se divide en tres individualidades Pedro II, Mitre y Flores (Cabichuí, 1867).

*Cabichuí* (=vespa) teve ao todo 95 números, editados artesanalmente até agosto de 1868. Constava geralmente de quatro páginas, nas quais, além dos artigos de atualidade e os poemas satíricos, ocupavam um espaço significativo as charges mordazes e as figurações caricaturescas do inimigo. Sua marca gráfica, presente em cada uma das suas portadas, era um enxame de marimbondos atacando a desvalida silhueta de um homem, algo animalesco, em alusão, que nos textos se repete, com frequência, aos “macacos” que compunham as tropas brasileiras. Vitupérios como esse eram armas usuais na prosa do periódico, cujo duplo objetivo consistia em exaltar o heroísmo e a moral dos combatentes e em escarnecer e depreciar os tríplexes antagonistas.

Ao longo da sua curta história, invariavelmente o periódico animaliza, ridiculariza e feminiza as tropas inimigas e seus comandantes. Caxias e Dom Pedro II costumam aparecer no topo da animadversão. Se o Brasil é o principal dos inimigos, cabe a eles a responsabilidade maior pelo estado de guerra declarado entre as nações. No número 7, de 3 de junho de 1867, vemos um desenho do Imperador que, em pé, no centro da cena, enfia o barrete frígio na cabeça até cobrir o rosto dos seus aliados ajoelhados, o argentino Bartolomé Mitre e o uruguaio Venancio Flores. “Mitre y Flores prestaron obediencia à su Magestad macacuna, que les sumió hasta el cogote el gorro de la libertad”, informa a legenda que acompanha a ilustração (Figura 1).

Figura 1



Fonte: <https://bibliotecanacional.gov.py/hemeroteca/coleccion-cabichui-del-n-1-al-n-55/>

Caxias costuma aparecer como um bufão, Mitre e Flores como cachorros ou burros; as tropas brasileiras, os “rabilargos”, como uma coorte temerosa e escravizada; a Marinha como meros corsários, D. Pedro como o vilão que impõe o tratado secreto e se nega a acordar a paz. Os textos de trincheira e os pequenos poemas que integram cada número são igualmente enfáticos, como neste exemplo:

El Emperador de las bananas, ese traficante de carne humana, a pesar de las críticas y apremiantes circunstancias de su pueblo y de su ejército, a pesar de haber repasado a cuantos generales tiene a su servicio y visto a cada uno sufrir el bochorno de la más ignominiosa derrota, dándole una prueba evidente de la imposibilidad de dar un paso adelante con el tren infernal de sus fatídicos propósitos ha desoído la humanitaria propuesta de nuestro gobierno, para poner fin al torrente de sangre, que se está derramando en esta guerra esterminadora (Cabichuí, 1867).

Procedimentos como esses não eram, certamente, exclusivos da imprensa paraguaia. Do lado brasileiro, era comum que Francisco Solano López aparecesse como patético um tirano de feições monstruosas e diabólicas, oprimindo despoticamente seus inertes vassalos. Assim surge na ilustração de Angelo Agostini, publicada no dia 12 de junho de 1869, no periódico *A Vida Fluminense*, em que, erguido no topo de uma coluna de caveiras rodeada de ossos, López ostenta, com pompa e orgulho, a cabeça degolada da república. É essa a imagem que circula no *Paraguay ilustrado*, “semanário, asneitórico, burlesco e galhofeiro” editado no Rio, e que oferecia a seus leitores a seguinte

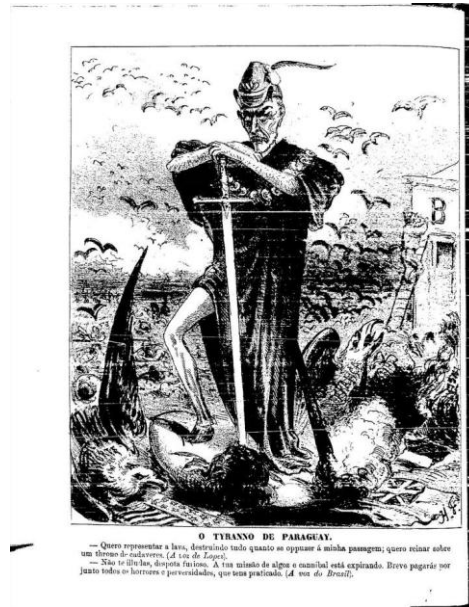
autodefinição: “o paraguay ilustrado é um riso de escárnio às ridículas ações do generalito López. O ridículo é sua arma, ele a isso se presta” (Pires Junior, 2016, p. 8). É essa a imagem que se cristaliza nas sofisticadas ilustrações da revista também carioca *Semana ilustrada*, do alemão Henrique Fleuiss, dedicada à política e às atualidades. “A tyrannia é demência”, afirma na sua edição 219, de 1865. “Está ahi a história, desde os tempos bíblicos até o presente, para provar este asserto. Os tyrannos formão um misto execrável. Participão da natureza dos animaes ferozes, damninhos e monstruosos” (Pires Junior, 2016, p. 2). Contra essa doença, encarnada no “arrogante e façanhoso López”, o artigo não teme em elencar uma série de bárbaros remédios:

Cosimiento de cem mil orelhas paraguayas  
 Repetidos banhos em rios de sangue paraguayos  
 Pilulas de Minié e de Armstrong tantas quantas sejam necessárias para encher o espaço compreendido entre Humaita e Assumpção  
 Ares de campo, para a liberdade dos quaes não deve ficar pedra sôbre pedra em nenhum ponto do domínio lopezco  
 Pagamento, á boca do cofre, das despesas do tratamento  
 O cozimento das orelhas, colhidas pelos guaycurus, deve ser aquecido, com lenhas das portas, soalhos e tectos do palácio do supremo Gobierno e de todas as casas da escrava Assumpção.

Nessa mesma edição, duas grandes ilustrações pretendem interpelar à épica. “Brasileiros às armas”, na primeira página, mostra um grupo de soldados vagamente romanos que, representando os estados brasileiros, empunham espadas e estandartes com convicção guerreira. Em “Os Voluntários da pátria”, na última folha, os jovens se despedem das suas compungidas famílias, prestes a se incorporar ao fervoroso grupo dos futuros combatentes. Esses tons heroicos, satíricos e brutais se manterão nos textos e nas lâminas da revista durante todo o conflito armado. López e o estado de tirania que López personifica são os males que devem ser exterminados pelo preclaro governo imperial e seus aliados. Uma das mais memoráveis representações destes males aparece na última página do número 218, de fevereiro de 1865, intitulada “O tyranno de Paraguay”, em que o aludido revela suas apocalípticas intenções (p. 8): “Quero representar a lava, destruindo tudo quanto se oppuser à minha passagem, quero reinar sobre um throno de cadáveres”, diz a voz do maléfico espectro, que rodeado de abutres enfia sua espada no peito da sua vítima. Em um imaginário diálogo, “a voz de López” que anuncia hecatombes é respondida pela “voz do Brasil”, que confiante replica: “Não te iludas, déspota furioso. A

tua missão de algoz e cannibal está expirando. Breve pagarás por junto todos os horrores e perversidades que tens praticado” (Figura 2).

Figura 2



Fonte: <https://bndigital.bn.br/acervo-digital/semana-illustrada/702951>

A profecia da voz brasileira, contudo, levaria tempo para se concretizar. Quando foi publicada essa matéria, menos de cinco meses depois de que, em novembro de 1864, iniciara-se a guerra, ainda podia pensar-se que o conflito haveria de ser breve. No entanto, viria a durar mais de cinco anos, propagando-se do Mato Grosso até as ribeiras dos rios Uruguai, Paraná e Paraguai, e só acabaria em 1870, para a desgraça generalizada dos países envolvidos, e especialmente, para o devastado Paraguai. Vários foram os motivos que precipitaram a deflagração das hostilidades. Esteban Chiaradia (2017) enumera onze possíveis causas que as historiografias oficiais e revisionistas das nações involucradas foram elaborando para explicar os fatores locais e internacionais que teriam conduzido à guerra: libertar o Paraguai da tirania de López; o expansionismo brasileiro; a guerra como via de consolidação dos estados nacionais, do patriotismo e da ideia de nação; as dicotomias e interesses contrapostos entre liberalismo e protecionismo; o temor dos aliados diante das potencialidades econômicas paraguaias; as sorrateiras intervenções das potencias europeias em procura de mercados e lucros; as manipulações da diplomacia uruguaia; as pressões dos fazendeiros escravagistas do Rio Grande do Sul; os litígios fronteiriços derivados da época colonial; as atividades da oposição liberal dos paraguaios

exilados em Buenos Aires, que procuravam derrocar a López; a necessidade de expansão e consolidação das forças do capitalismo. Algumas dessas hipóteses convergem e se complementam, outras se contrapõem entre si. Não seria difícil adivinhar, a partir de que pressupostos e perspectivas foram enunciadas tais explicações das origens do confronto.

Inúmeras batalhas pontuaram a longa guerra; algumas delas teriam uma importância mais decisiva, e acabariam definindo as evoluções parciais e os rumos definitivos do conflito. Se tivéssemos que mencionar as mais marcantes, poderíamos incluir na lista talvez umas seis, começando pela batalha naval do Riachuelo (11 de junho de 1865), vencida pela frota brasileira. Disputado nas cercanias da cidade de Corrientes, o combate, junto da rendição em Uruguaiana, acontecida em setembro desse ano, obrigaria as forças paraguaias a retroceder e a limitar-se a defender suas próprias fronteiras.

Outro marco se deu na catastrófica derrota paraguaia em Tuiuti (ou primeira batalha de Tuiuti), em 24 de maio de 1866, que consolidou a presença dos exércitos aliados em território paraguaio. Na cidade de Corrientes, debilitado e sofrendo de pneumonia, estava o engenheiro André Rebouças, que tinha se incorporado ao exército um ano antes e ficaria na frente de batalha até junho de 1866, quando teve que abandonar o teatro de operações e retornar ao Rio. Rebouças, que tinha visitado, em 1862, a Exposição Universal de Londres e se maravilhado com os avanços da ciência ali vistos (Cordiviola, 2001), deplora que em um continente que, em termos de indústria e progresso, estava tudo por fazer, todas as energias se concentrassem na mútua destruição das nações e das suas riquezas. Muito crítico das deficiências técnicas das tropas brasileiras e das improvisações e erros dos seus chefes militares, não deixa de lamentar que um confronto que, em princípio, seria de breve resolução, estava se estendendo indefinidamente. Em Corrientes, o engenheiro vê a chegada de centenas de feridos brasileiros. “Não se sabe como acomodar tão grande número de feridos!”, anota indignado em seu Diário. “*Que horror!* Meu Deus, quando acabará tão nefanda guerra!” (Rebouças, 1973, p. 141). A seguir anota pontualmente o trágico saldo do enfrentamento em Tuiuti: nas filas brasileiras, mais de 600 mortos e 2200 feridos, entre comandantes, capitães e soldados; nas uruguaias “250 fora de combate”; nas argentinas, “1540 fora de combate”; nas paraguaias, seriam 10.000, embora, segundo adverte, “a guerra bárbara, sem tréguas nem mesmo para enterrar os cadáveres, que nos faz López, impossibilita contar e enterrar os seus infelizes súbditos que perecem nos combates” (Rebouças, 1973, p. 144).

Muito diferente seria o balanço das vítimas após o frustrado ataque aliado às fortificações de Curupaytí (22 de setembro de 1866), que significou a mais importante vitória paraguaia do conflito e o maior desastre da guerra para as forças de ocupação, particularmente para o exército argentino comandado por Mitre. Entre os milhares de mortos, os argentinos tiveram que incluir ao filho de Sarmiento, Dominguito, e a Francisco Paz, filho do então vice-presidente Marcos Paz. Como não podia ser de outra forma, o triunfo foi efusivamente celebrado tanto nas trincheiras de Humaitá quanto na imprensa oficial de Assunção. Nas páginas de *Cabichui*, os derrotados são interpelados deste modo:

Una benda fatal había cubierto los ojos de los sanguinários Gefes del ejército aliado; y ciego en su furor, hijo del frenesí de conquista de nuestras tierras que agita sus corazones, el día 22 de este mismo mes de Septiembre, con todas sus fuerzas embistieron nuestras trincheras de Curupayty. Desgraciada República Argentina: la flor de tu juventud ha perecido á mano d' los valientes defensores de la democracia sud-americana. Compatriotas de San Martín y de Alvear, sucumbísteis miserablemente, uncidos al carro de la monarquía esclavócrata, combatiendo contra esos mismos principios que vuestros héroes defendieron y mancillando esa misma bandera (*Cabichui*, 40, p. 3).

Por sua parte, em *El Semanario de Avisos y Conocimientos útiles*, órgão oficial do governo de Solano López, publicado uma semana após a batalha, manifesta-se um irrestrito otimismo, que o tempo provaria ser desmesurado:

Las armas nacionales triunfantes levantan en alto el estandarte de la Patria que domina la situación actual, y la confianza pública se pronuncia con los adalides de la libertad é independencia Sud Americana. La Patria Canta ya sus glorias y el Ejército Nacional va á presentarla en breve los grandes trofeos alcanzados en el campo del honor (*Caballero Campos*, 2019, p. 9).

De fato, o contundente triunfo de Curupaytí ajudou a criar uma espécie de longa trégua, e acabou prolongando a guerra, e também a rendição final da resistência paraguaia, que já se tornaria inevitável a partir da queda de Humaitá, evacuada em julho de 1868. Apenas um mês depois do definitivo abandono daquela que havia sido considerada a mais sólida e inexpugnável das fortificações paraguaias, o inglês Richard Burton visita os desolados restos que ainda permaneciam no já inútil campamento. Aventureiro, viajante, explorador, erudito, escritor, espião e tradutor (entre outras muitas coisas), a fascinante biografia de Burton o situa na América do Sul durante quase toda essa segunda metade da década de 1860. Cônsul britânico, em Santos, entre 1865 e 1868,

antes de seguir para seu próximo destino diplomático, em Damasco, empreende uma viagem pelo Uruguai e a Argentina até Assunção e Luque, a capital e a segunda capital provisória paraguaias, que já se encontravam em poder dos aliados. Concluída em 1869 – quando López permanecia em infrutuosa retirada e a guerra, transformada em guerra de guerrilhas, ainda estava em curso –, a viagem de Montevidéu e Buenos Aires rio acima se estendeu por cerca de oito meses, e foi registrada em *Letters from the Battle-Fields of Paraguay*, crônica apresentada em forma epistolar, dedicada a Sarmiento e publicada em Londres, em 1870.

O título permite pressupor que o autor era um correspondente de guerra que relatava no local dos fatos as evoluções presentes do conflito, mas aqueles que Burton visita *haviam sido* campos de batalha, e eram já, como ele admite, parte de uma história tão recente quanto decididamente passada. Apesar do curto tempo transcorrido desde o abandono do enclave paraguaio, é esse o olhar que dedica para descrever Humaitá, “the Sebastopol of the South”, como a denomina, não sem alguma ironia, em alusão ao cerco decisivo da guerra de Criméia. “After a stare of blank amazement, my first question was - where is Humaita? Where are “the regular polygons of Humaitá citadel?” Where is the “great stronghold which was looked upon as the key stone of Paraguay?” (Burton, 1870, p. 314), pergunta na Carta XV, escrita em 24 de agosto de 1868. Burton estava em Humaitá, mas Humaitá já havia deixado de existir: “Can this poor barbets, these entrenched camp sans citadel - which the Brazilian papers had reported to have been blow up- be the same that resisted 40.000 men, not to speak of ironclads and gunboats, and that endured a siege of two years and a half?” (Burton, 1870, p. 314). Esse *ubi sunt?* permeado de incredulidade encontrará suas respostas quando o sítio começa a ser percorrido pelo visitante.

Onde estava Humaitá? Estava nos seus destroços, nas suas peças abandonadas, nas suas ruínas. A igreja, que havia sido consagrada em 1861, “it is now a mere heap of picturesque ruins, with hardwood timber barely supported by cracked walls of brick” (Burton, 1870, p. 317). O Palácio Presidencial (Burton coloca “palace” entre aspas e em letra minúscula), “a ground floor of brick, with tiled roof, three doors, four windows and a tall whitewashed entrance, in a token of dignity” (Burton, 1870, p. 318). As baterias de defesa, totalmente desmanteladas; as armas ainda existentes, “barely deserve the name; some of them were so honeycombed that they might have been used as street posts”; “bits of broken muskets, rudely bind in hide with rude llianas or bush ropes” (Burton, 1870, p.



322). Em dezembro, após a batalha de Lomas Valentinas (“the Waterloo of the war”), Burton percebe então o que, a essa altura, parecia inevitável perceber: que o destino paraguaio estava selado. Vários enfrentamentos ainda se sucederam (entre eles, os massacres de Piribebugy e de Acosta-Ñu, Curuguaty, Rio Verde), todos com resultados demolidores para as minguantes e precárias forças da resistência, que finalmente acaba em 1 de março de 1870, quando Solano López é morto em Cerro-Corá.

Multiplicada em documentos oficiais, relatos em primeira pessoa e crônicas jornalísticas, a guerra gerou também uma grande proliferação de imagens. Plasmadas em ilustrações, pinturas e fotografias, forneceram a ampla cobertura visual dada pela imprensa durante o conflito, e também as posteriores representações históricas que, na época e nas décadas seguintes, povoaram o imaginário nacional dos vencedores e dos vencidos.

Da parte brasileira, Victor Meirelles, o mais notório cultor do gênero de pintura histórica do Segundo Reinado, teria uma destacada participação nessas proliferações. Comissionado pela Marinha a dar as formas oficiais da causa nacional, Meirelles se instala na área do conflito para realizar os esboços que seriam transformados depois em aquarelas e telas célebres. Telas de épicas proporções, destinadas a cobrir as paredes dos museus nacionais e a enfeitar os livros escolares, como *Combate naval de Riachuelo* ou *Passagem de Humaitá*, ambas pintadas entre 1868 e 1872 e preservadas no Museu Histórico Nacional.<sup>1</sup> Fantasmagórica e turneriana, a cena de Humaitá evoca a batalha noturna, que surge e se oculta entre efeitos atmosféricos. No entanto, o próprio evento histórico parece perder importância, diante das diversas espessuras do ar e das combinações de fumaças, fogos e trevas. As figuras dos barcos, da fortaleza e da vegetação se tornam indefinidas, apagadas pela escuridão; borrosas, apenas se adivinham entre as tonalidades avermelhadas que cobrem as águas e as linhas da costa. Por outro lado, em *Combate naval de Riachuelo*, em que a crítica tem visto influências de Antoine-Jean Gros, tudo é nítido e banhado em luminosidades; os gestos dos soldados que ainda combatem, tentam fugir ou são feridos ocupam os primeiros planos, enquanto os naufragos paraguaios agonizam rodeados de cadáveres, e o Almirante Barroso, triunfante na proa da embarcação, abre-se passagem entre as nuvens em direção ao espectador.

---

<sup>1</sup> “Combate naval de Riachuelo” participou na Exposição Universal de Filadélfia em 1876. No retorno ao Brasil, foi deteriorada, e Meirelles decidiu realizar então uma segunda versão entre 1882 e 1883. Essa é a tela atualmente exposta no Museu.

Nesta tela, propicia-se o reconhecimento visual e a evocação comemorativa do evento, enquanto que, na outra, evitando todo didatismo, é diretamente interpelada a imaginação, que deve reconstruir um episódio sugerido apenas por difusos volumes e sombras em contraste.

O paraibano Pedro Américo também contribuiu para fixar na memória nacional as circunstâncias da guerra. *Batalha de Avaí*<sup>2</sup> (pintada em Firenze, entre 1874 e 1877, hoje no Museu Nacional de Belas Artes) e *Batalha de Campo Grande* (1871, no Museu Imperial), grandiosas e grandiloquentes telas feitas na década de 1870, ocupam-se dos embates terrestres ocorridos no 11 de dezembro de 1868 e no 16 de agosto de 1869 respectivamente. Em ambas as pinturas são claramente identificados os personagens principais do exército imperial, com suas distintivas particularidades físicas. Em Campo Grande ocupam o centro da cena o comandante Conde d'Eu, seus chefes, capitães e majores; em Avaí, o Duque de Caxias, acompanhado pelo barão da Penha e o Capitão Luiz Pereira da Cunha, dominam do alto o enxame de corpos, cavalos e estandartes que, envoltos em fumaradas e iluminados pelos resplendores do céu, entrelaçam-se nos fragores da batalha.

Evocação da vitória militar, glorificação das forças armadas – os imperativos do Estado-nação impulsionam a ativação do gênero de batalhas na pintura brasileira naquelas que seriam as duas décadas finais da monarquia. Meirelles e Pedro Américo atendem plenamente essas necessidades, que se inscrevem no projeto maior de cristalizar em imagens definitivas a história nacional, projeto que ambos solidificariam com obras capitais, como *A Primeira Missa no Brasil*, *Batalha dos Guararapes* ou *Proclamação da Independência (Independência ou Morte!)*. No entanto, no caso dessas representações das batalhas do Paraguai, nos setenta e oitenta do século XIX, apesar de serem oportunas e ilustrarem sucessos recentes, algo de anacrônico havia nessa invocação de um gênero cujo auge acontecera no Seiscentos e no Setecentos. Instrumentos precípuos para a construção de uma História pública, já a partir da queda de Napoleão e ao longo do XIX, os quadros de batalha veem diminuir, como diz Jorge Coli, seus poderes de convicção, “porque as forças dinâmicas do heroísmo esvaziaram-se em jogos guerreiros e sangrentos, que se revelavam mais e mais aberrantes. (...) O mundo burguês não é heroico; ele pode, eventualmente, servir-se do heroísmo, mas não acredita nele” (COLI, 2002, p. 115).

---

<sup>2</sup> O nome é também grafado como “Avahy”.

Assim como em *Passagem de Humaitá*, Meirelles obriga o espectador a inferir as evoluções de um combate que omite todo protagonismo dos corpos em luta e é plasmado exclusivamente através de tensões cromáticas; em *Batalha do Avaí* nada há de heroicidades nos comandantes brasileiros, reclusos na margem da tela, como meros espectadores da carnificina. Com sua camisa desabotoada, Caxias parece alheio, como se estivesse observando um espetáculo desinteressante. Da mesma forma, em *Combate naval de Riachuelo*, o Comandante Barroso cumprimenta com seu braço em alto, como se os naufragos que rodeiam a embarcação pertencessem a outro quadro, a outra dimensão do real, enquanto que, em *Batalha de Campo Grande*, o Conde d'Eu exibe uma expressão algo apática e pouco bravia, impedido de avançar no seu cavalo branco. Como se, na verdade, a ênfase estivesse colocada menos nos generais ou no fato ilustre em si, e mais nos soldados rasos -vencedores e vencidos, vítimas e vitimizados. Como observa na sua afirmação Coli, em relação a Pedro Américo, mas que poderia aplicar-se também a Meirelles, “ao invés de representar tal ou qual comandante ferido, ou vitorioso, montado ou derrubado, ele representa um mundo em fúria, uma catástrofe humana e universal” (Coli, 2202, p. 118).

Se Meirelles e Pedro Américo são referências inevitáveis, quando se trata da produção iconográfica brasileira sobre a guerra – papel que no Uruguai cumpre a tardia série de pinturas afrancesadas de cinco batalhas elaborada em 1896, por Diógenes Hécquet, junto com as obras avulsas de Juan Manuel Blanes – da parte argentina, esse lugar corresponde a Adolf Methfessel e Cândido López. Nascido na Suíça, Methfessel havia chegado ao país, em 1864, e durante a guerra acompanhou as tropas, realizando croquis e ilustrações de eventos e paisagens presenciados na campanha bélica. Não há certezas acerca dos motivos que o levaram aos campos de batalha, nem se conhecem as datas precisas em que lá permanecera, mas está claro que dessa experiência soube tirar um amplo proveito nas décadas seguintes, multiplicando seus esboços iniciais feitos in situ em forma de ilustrações, litografias e telas. O ponto de partida dessa extensa produção é um precioso caderno de 69 desenhos feitos em grafite e nanquim, datado em 1868. Neles, já se observa essa vocação, formada na sua terra natal, de naturalista e paisagista que o pintor demonstra como desenhista científico de exemplares paleontológicos do Museu Público de Buenos Aires, e que continuará desenvolvendo, nos 80 e 90, como membro das expedições científicas organizadas pelo estado argentino no Noroeste, em Misiones e na Patagonia. Tomando como base esses desenhos, já entre 1869 e 1871 se

publica em Buenos Aires uma série de litografias impressas na oficina de Jules Pelvilian, sob o título *Album Methfessel: Escenas de la Guerra del Paraguay*. Pelvilian atendia assim as novas demandas de representações visuais requeridas pelo público portenho. Em 1864, já havia editado as cenas de costumes de Jean León Pallière (*Album Pallière: Escenas americanas*), e a seguir outras estampas com cenas rurais e urbanas de Charles Uhl e D. Dulin. Durante a guerra do Paraguai elaborou também diversas litografias avulsas de combates, trincheiras, vapores e canhoneiras, e foi um dos encarregados de fornecer as ilustrações publicadas no periódico *Correo del domingo* (Klück Stumpf, 2019, p. 289). As 25 gravuras que compõem o álbum de Methfessel conservado na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro aspiram a dar uma visão integral do teatro dos acontecimentos. Lúcia Klück Stumpf (2019, p. 290-291) as divide segundo critérios temáticos em cinco categorias: cenas do cotidiano das tropas (preparativos, hospitais de campanha); cenas de batalhas (como as que ilustram os dramáticos episódios de Paso-Pucú e Lomas Valentinas); vistas das estruturas militares (como a bateria Londres, em Humaitá, antes de ser totalmente destruída); vistas de Assunção ocupadas pelos aliados (entre elas o palácio de López, a estação de Ferrocarril e o porto), e; retratos de tipos característicos (como os prisioneiros paraguaios capturados, que evocam os registros etnográficos dos viajantes europeus).

Posteriormente, vários daqueles esboços desenhados na linha de frente serviram também de base para as ilustrações contidas em *Bosquejos de la Guerra del Paraguay*, de Alberto Amerlan, publicado primeiro em alemão em duas edições (a primeira em data que se ignora, a segunda em 1890) com o título *Nächte am Rio Paraguay. Kriegsbilder und Character-skizzen*, depois em inglês (*Nights on the Rio Paraguay. Scenes of War and Charactersketches*, 1902), e por último em castelhano, em 1904. Acerca de Amerlan (ou também Bert Amerlen) muito pouco se sabe, mas em princípio foi também, como Methfessel, testemunha dos acontecimentos que posteriormente rememorarão no seu livro. Misto de crônica do conflito armado, romance histórico e relato memorialístico, o texto, apesar de vilificar a figura de Solano López, é muito incisivo ao denunciar os estragos que a guerra, e os exércitos aliados, causaram ao Paraguai. O narrador se apresenta como um ouvinte que escuta as histórias contadas pelo rio Paraguai. Como indicam os títulos em alemão e inglês, essas revelações das águas acontecem às noites, e constituem a matéria da obra. Diante das ruínas de Humaitá, o narrador declara:

Oi decir a las olas: “Te contaré los acontecimientos que han sucedido en mis orillas. Ten atención! Y si te gusta, cuéntaselos a tus paisanos”. (...) Desde entonces, todas las noches bajaba al río, el cual me relataba historias, de las que había sido testigo, él o uno de sus afluentes.

Durante largos años me faltaba tiempo para trasladar al papel esas historias, mas ahora trataré de relatar algunas de ellas que me ha revelado el río Paraguay (Amerlan, 1904, p. 4).

Nessas histórias contadas pelo rio, que Amerlan vai relatando em forma de quadros sucessivos, há fábulas de cunho romântico e contabilidades precisas, dados concretos (número de soldados que participaram em determinada batalha, armamentos, datas) e descrições estilizadas das paisagens ribeirinhas, transcrição de fontes documentais e passagens novelescas. As ilustrações de Methfessel, que incluem paisagens, efigies, edifícios, cenas de batalha e grupos de prisioneiros, contribuem a particularizar e quiçá aumentem a raridade da esquecida obra de Amerlan dentro do vasto conjunto testemunhal derivado da guerra. Na década de 1870, antes da aparição em *Bosquejos da Guerra do Paraguay*, essas e outras ilustrações foram novamente reelaboradas por Methfessel em dezenas de aquarelas, guaches e óleos que mais uma vez registram campamentos, combates terrestres, cenas navais, prisioneiros e episódios emblemáticos, como quando retrata o corpo exânime do Mariscal López que jaz, ainda com sua espada na mão, nas margens do rio Aquidabán, em Cerro Corá.

Se Methfessel é o artista europeu instruído nas artes da representação das figuras e da natureza, Cándido López observa e registra os pormenores da guerra a partir de uma formação e procedência muito diferentes. Como Meirelles e Pedro Américo, também dialoga com a tradição dos quadros de batalha, mas embasado em uma perspectiva distante das reformulações da pintura europeia e dos parâmetros profissionais e academicistas presentes nos seus pares brasileiros. Considerado menor ou ingênuo, Cándido Lopez é, entretanto, o primeiro nome que aparece quando o assunto é a representação da guerra do Paraguai na arte argentina.

Testemunha direto da guerra, não foi, como Methfessel, somente um artista que acompanhava o avanço das tropas, mas um soldado, que participou em várias batalhas até ser em Curupaytí gravemente ferido na mão direita, que depois teve que ser amputada. Soldado, pintor e também daguerreotipista, sapateiro e trabalhador rural, seu objetivo consistia em realizar o mais amplo projeto visual, capaz de contemplar todas as etapas da guerra. Tomando como base seu diário de campanha e os noventa desenhos em carvão

traçados durante a guerra, pintou, ao todo, cinquenta e oito quadros, elaborados entre as décadas de 70 e sua morte, em 1902.

O caso de López é bastante singular, tanto por sua absoluta dedicação ao tema durante décadas quanto pela consagração que soube obter nos círculos artísticos e políticos nacionais. Da guerra que o mutilara soube extrair seu magro sustento econômico e obter a aceitação das elites liberais. Suas falências, que nunca deixavam de ser assinaladas pelos juízes oficiais do gosto, acabaram obrando ao seu favor. A comissão de notáveis, formada para autorizar uma grande exposição das suas obras (que, ocorrida no Club Gimnasia y Esgrima de Buenos Aires, em 1885, seria notoriamente exitosa), detalharia em seus pareceres todos os lugares comuns da época, que ficariam associados à figura do pintor. Diziam que era limitado em recursos técnicos, carente de formação acadêmica, e antes de tudo um amador das tintas, sem grandes pretensões estéticas, e no entanto, apesar de tudo isso, era também o mais veraz e cronista visual do conflito, autor de obras memoráveis não por suas qualidades artísticas, mas por seu valor documental (Amigo, 2009). A essas apreciações havia que acrescentar que, após uma longa reeducação, “el manco de Curupaytí” havia conseguido superar seus impedimentos, pintando sua vasta obra com a mão esquerda. Sua condição de soldado voluntário da pátria, mutilado de guerra e testemunha ocular rigoroso lhe outorgavam a mais completa legitimidade, reconhecida e retribuída pela compra de grande parte da sua produção por parte do Estado nacional.

Pintados em série, seus quadros formam sequências descritivas que narram a evolução dos episódios da guerra. Não somente as batalhas, mas os mais diversos aspectos da vida cotidiana no teatro bélico são representados. Acampamentos militares, com seus momentos de ócio e de preparativos para o combate, movimentos de tropas em direção aos campos de operações, trincheiras, paisagens e vistas complementam as cenas de confronto entre as forças antagônicas, criando um relato integral dos acontecimentos. Os quadros carecem de um centro, mas, aproveitando o característico formato horizontal que o pintor privilegia, apresentam diversos núcleos de ação, que se multiplicam em simultaneidade. Prolixos na percepção do minúsculo, evitam singularizar os personagens e, mais ainda, glorificar a atuação dos comandantes e autoridades. Se estes aparecem, como Dom Pedro no óleo da rendição de Uruguaiana, são tão diminutos quanto as outras figuras presentes (Figura 3). Ao contrário da pintura acadêmica, que privilegiava exemplos e exemplares virtuosos, os grandes protagonistas das obras de López são as

massas, esses vastos conjuntos de indivíduos captados em ação. Massas de seres pequenos e infinitos, sucessões de miniaturas envoltas por um espaço comum que se espalham em grupos pelas superfícies das telas, que atravessam territórios, que embarcam e desembarcam em suas colunas, que realizam travessias, assaltos e ataques, em deslocamentos constantes, sempre coletivos – vertiginosos nas cenas de luta, disciplinados nas formações, cerimônias e avanços das tropas.

Figura 3 - Cândido López. Rendición de la ciudad brasileña de Uruguayana que se encontraba en poder de los Paraguayos por el Ejército de la Triple Alianza (1876-1885). Casa Histórica del Acuerdo. San Nicolás.



Fonte: <https://museodelacuerdo.cultura.gob.ar/>

Nesses grandes panoramas tomados a voo de pássaro, tudo parece estar acontecendo no momento em que o espectador chega e observa, como se ilusoriamente estivesse diante de imagens em movimento. O formato apaisado revela de uma única vez o todo, mas obriga também a aproximar a mirada, a percorrer cuidadosamente parte por parte do retângulo colorido. O todo se cinde em fragmentos, que voltam a se integrar quando os olhos se afastam. As telas exigem assim uma dupla e complementar resposta: tomar distância e perscrutar a superfície pintada. Apesar da sua amplitude e dispersão, as vistas não ocultam, mas revelam detalhes que favorecem o efeito do real: uma banda de música, a distribuição das tendas, as carretas, as vestimentas que identificam os exércitos, os rastros no ar e nas águas que deixam as bombas ao cair, as evoluções da bruma e dos fogos distantes, o sangue que escorre de um corpo ferido, as solitárias cruces de um improvisado cemitério, os rostos sem bocas nem olhos dos artilheiros, as árvores recortadas na distância evocam particularidades e circunstâncias distintas e distinguíveis, e reforçam um “pacto de leitura” baseado no pressuposto de fidelidade e na verossimilhança da composição.

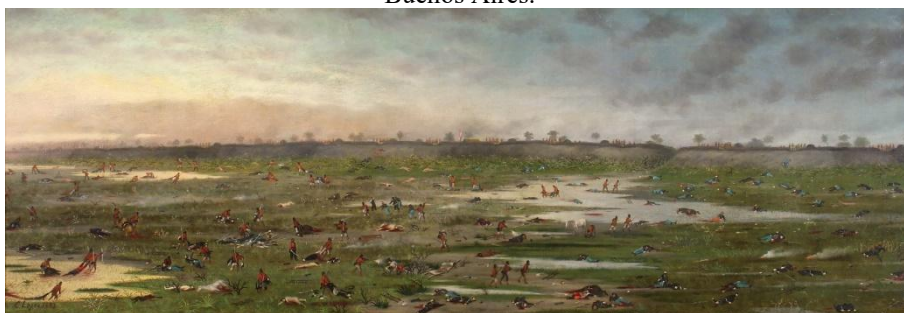
Aprofundar o campo visual, exibir a cercadura mais abrangente, capaz de incluir todo o acontecimento, e ao mesmo tempo ser claro e categórico em suas descrições como são claras e categóricas as litografias ou as estampas populares são os propósitos que essas telas manifestam. Longe de ser um mero ilustrador de fatos resgatados da memória, López aspira a ser um historiador. Um historiador que se vale não de palavras, mas de traços coloridos dispostos em telas, mas um historiador igualmente legítimo, disposto, como os historiadores de gabinete, a contar a História e a transcrever mediante imagens documentos históricos. É o que postula em carta escrita a Bartolomé Mitre (que também contava a História, sua história), em junho de 1887: “Al presentarme como soldado voluntario en defensa de mi Patria en una guerra nacional, me propuse también servirle como historiador con el pincel” (López Rouger, 2011, p. 27).

Historiador munido de pincéis, de anotações, de lembranças e feridas, Cândido Lopez, a testemunha dos fatos, é, contudo, o observador impávido, que registra sem ser notado todas as cenas que se destacam contra o horizonte. Como se fosse uma espécie de narrador onisciente, domina todas as minúcias, que acompanha de longe. Evidentemente, nem todas as pinturas partiam da experiência pessoal de López, que, como dissemos, havia sido obrigado a abandonar a linha de frente depois de setembro de 1866. Por outro lado, também não se limita a representar os exércitos aliados, mas também as tropas paraguaias. Porque para que a sequência fosse completa, e não houvesse lacunas no documento criado pelo pincel, era necessário estar em toda parte. É o que ocorre, por exemplo, na série dedicada à trágica batalha em que fora ferido. Composto por nove pinturas elaboradas entre 1893 e 1902, o conjunto se abre com *Marcha del ejército argentino a tomar posiciones para el ataque a Curupaytí, el 22 de septiembre de 1866* e correspondentemente conclui com *Después de la batalla de Curupaytí*. Completam a sequência os assaltos da primeira e da segunda colunas brasileiras, da terceira (na qual marchava Cândido López) e da quarta argentinas, o ataque da esquadra naval brasileira e duas cenas das trincheiras paraguaias. Dessa forma, fecha-se o ciclo de preparativos, ataques por água e terra, defesa das posições e derrota final dos aliados. Está claro que *Después de la batalla...* não pôde ter sido feita a partir das observações do pintor, que estava seriamente ferido, mas obedece a uma elaboração imaginativa, baseada em outras fontes orais, escritas e visuais. Neste caso, os pontos espalhados no espaço não formam grupos; estão dispersos pela planície alagada. São cadáveres, nus ou semivestidos, são corpos ainda agonizantes ou recebendo o tiro de misericórdia, são



cavalos desorientados ou jazentes. E ao redor deles, os soldados paraguaios procurando restos, coletando armas, tirando as roupas e saqueando os pertences finais dos inertes vencidos, enquanto no horizonte tremulam as bandeiras vitoriosas. López pinta nesse óleo um grande Triunfo da morte. As profusas movimentações das massas e as populosas coreografias de corpos, armamentos e embarcações que transitam nas outras telas são substituídas aqui pela sorradeira quietude que emana da assolação e da barbárie (Figura 4).

Figura 4 - Cándido López. Después de la Batalla de Curupaytí (1893). Museo Nacional de Bellas Artes. Buenos Aires.



Fonte: <https://www.bellasartes.gob.ar/pt/colecao/obra/7122/>

É importante lembrar, por outro lado, que, além das ilustrações, gravuras e pinturas como as mencionadas, também a fotografia cumpriu um papel muito importante como instrumento na perduração das imagens da guerra. A Guerra Grande foi a primeira da América do Sul a ser registrada pela fotografia. De retratos individuais e cartas de visita dos soldados participantes às ruínas das edificações bombardeadas; das tropas, armamentos, navios, e fortificações às cenas de costumes e paisagens; dos prisioneiros aos cadáveres, a fotografia se transformou em uma fonte igualmente indispensável para registrar e preservar as memórias do conflito. Apenas uma parte menor desses registros era reproduzida em litografias que circulavam nos periódicos. Porém, mesmo que, por limitações técnicas da época, nem sempre pudessem atingir o público massivo dos jornais e revistas, serviram de todo modo como referência constante para cronistas e pintores, e formaram valiosíssimos arquivos documentais de utilidade presente e futura.

Fotógrafos de várias nacionalidades, atuantes nos incipientes mercados das quatro partes envolvidas, foram enviados ao front. Um dos mais conhecidos foi Esteban García, uruguaio, da firma Bate & Cia de Montevideo. Os irmãos norte-americanos Bate já trabalhavam nessa cidade desde 1861, e em 1864 registraram o bombardeio de Paysandú,

defendida pelo governo uruguaio instituído, levado a cabo pelas tropas de Venancio Flores e do Marquês de Tamandaré. O episódio daria origem às hostilidades com o Paraguai e levaria à formação da aliança e à deflagração da guerra. Durante alguns meses de 1866, Garcia foi mais um dos fotógrafos itinerantes que, longe dos seus estúdios, tiveram que reinventar as artes do ofício diante das exigências da guerra, e, nas mais precárias condições e superando enormes dificuldades, conseguiram produzir imagens perduráveis das tropas aliadas, dos prisioneiros paraguaios, dos hospitais de campanha, das paisagens e das ruínas que se multiplicavam no devir do conflito. Nesse variado repertório, duas das suas placas estariam entre as mais memoráveis: a que mostra o coronel uruguaio León Palleja, célebre por sua coragem e suas crueldades, ferido de morte em Boquerón, sendo transportado numa maca, rodeado de soldados contritos, e aquela que exhibe um amontoado de cadáveres paraguaios, insepultos, abandonados e indistintos em plena luz do dia.

Se na pintura e nas estampas era mais simples exaltar os gestos heroicos dos combatentes próprios e a condição selvagem e grotesca dos inimigos, nas fotografias, enquadradas pelo realismo brutal do confronto, essa tarefa se tornava bem mais árdua. Mesmo que pretendessem (e conseguissem) difundir o patriotismo e a entrega dos indivíduos e das tropas à causa nacional, não podiam deixar de exhibir também o outro lado das representações oficialistas. Como aponta André Amaral de Toral, “registravam também o acampamento mambembe, a precariedade dos exércitos, os homens desmazelados, os milhares de mortos, a miséria, enfim, de todos os contendores” (Toral, 1999, p. 297). De fato, “as imagens da guerra não permitiam ufanismo, mesmo as de sua fase inicial. Vendo o inimigo prisioneiro, ou em pilhas de cadáveres, só se conseguia sentir pena. Longe de emularem os espíritos guerreiros, as fotos faziam desejar a paz” (Toral, 1999, p. 297).

Figura 5 - Juan Manuel Blanes. *La Paraguaya*. Museo Nacional de Artes Visuales. Montevideo.

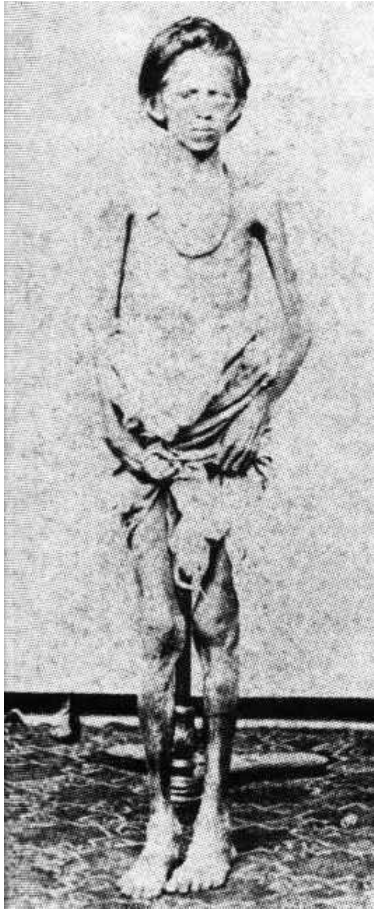


Fonte: <https://mnav.gub.uy/cms.php?o=1083>

Essas imagens da catástrofe não seriam, finalmente, ignoradas pela imprensa, nem pelos pintores. Tomemos o caso de *La Paraguaya* (1879), de Juan Manuel Blanes, essa mulher solitária, definitivamente abandonada pelo mundo, estática entre os abutres, a terra resseca e os cadáveres que a rodeiam (Figura 5). De alguma forma lembra aquele jovem desvalido e descalço que, no célebre *Un episodio de la fiebre amarilla en Buenos Aires* (1871), permanece com o olhar perdido, junto com os resignados doutores, na beira da habitação em que há um homem exânime na cama e uma mulher morta no chão, junto da qual um bebê tenta inutilmente alimentar-se. Nessa tela, contudo, Blanes pinta antes de tudo um caso: o cortiço, o destino trágico desses imigrantes italianos, os sonhos de progresso arruinados, a peste. Em *La Paraguaya*, entretanto, pinta antes de tudo uma alegoria. Não se trata unicamente de uma mulher que perdeu seus entes queridos, sua casa, sua vida; essa mulher é o evidente emblema de um país sem homens, povoado de fantasmas, arrasado. Uma alegoria da derrota e da destruição nacional.

Figura 6, à esquerda - Fotografia não identificado. *Niño Paraguayo después de la guerra*. Carte de visite. Museo Histórico Nacional. Buenos Aires.

Figura 7, à direita - Adolf Methfessel. Complejo Museográfico Provincial Enrique Udaondo. Luján, Buenos Aires.



Fonte/Figura 6: <https://museohistoriconacional.cultura.gob.ar/>

Fonte/Figura 7: <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/117426>

Igualmente alegórica, e ainda mais pungente, é a aquarela da criança paraguaia pintada por Methfessel (Figuras 6 e 7). O modelo neste caso é uma fotografia de uma criança desenroutada e ferida, feita somente de ossos, que se mantém em pé sustentada por uma espécie de tripode. É um espectro, mas apresentado como se fosse um cadáver empalhado, ou uma peça de museu etnográfico. O inverossímil Methfessel o coloca em uma paisagem delimitada pela vegetação que marca o horizonte. A figura ocupa o centro, ladeada por um tronco partido e as pernas de um cadáver que emergem junto do mato. Completam a cena uma espingarda e um quepe harmoniosamente ensamblados, e um abstruso tambor com a inscrição “Viva la República del Paraguay. Vencer o morir”.

Era esse um dos saldos, o mais terrível, da guerra. Os números não são, nem poderiam ser, exatos. Richard Burton indica que a população paraguaia seria de 400.000 habitantes em 1865, dos quais quatro anos mais tarde restariam uns 200.000, mulheres e crianças em sua absoluta maioria. “It is evident that the male population must now be almost destroyed or deported” (Burton, 1870, p. 9) escrevia em 1869, quando a guerra

ainda não tinha concluído. Analisando um censo de 1870, Bárbara Potthast e Thomas Whigham calculavam que antes do conflito podia haver no país entre 420.000 e 450.000 personas, enquanto que as cifras de pós-guerra oscilariam entre 141.000 e 166.000 (Cullen, 2016, p. 8). As percentagens dos mortos podem variar, mas coincidem em denunciar o virtual desaparecimento da população masculina adulta, e a tremenda diminuição no número de mulheres e crianças sobreviventes, além da quase completa demolição da infraestrutura nacional.

Para os vencedores, sobraram as dívidas com a banca internacional e os ganhos territoriais. O Brasil, dono do mais poderoso dos exércitos envolvidos, convalida sua hegemonia no contexto sul-americano, mas ao mesmo tempo assiste a um empoderamento das forças armadas e a uma reafirmação do debate abolicionista que, entre outros fatores, assinalarão o caminho que leva a 1889, rumo à derrocada da ordem monárquica. No Uruguai e na Argentina, o triunfo na guerra confirma a paulatina imposição do modelo liberal, que atrelaria definitivamente os destinos da nação às dinâmicas e necessidades do comércio globalizado. Esse modelo oligárquico liberal, que na Argentina se consagrará com a chamada geração de oitenta, era militante e guerreiro; demandava inimigos internos, que era necessário derrotar, como era necessário derrotar o atraso e o passado.

Para esse espírito bélico, que em Mitre e Sarmiento (e mais tarde em Júlio A. Roca) encontra seus maiores expoentes, nada mais estranho do que um questionamento do *modus operandi*, das causas, da ética fundante e das finalidades da Tríplice Aliança, tal como o que seria feito por Juan Bautista Alberdi a partir de 1870 em *El crimen de la guerra*. Pelo contrário, nos relatos da história oficial argentina dessas décadas, a derrota paraguaia será vista como mais um episódio do avanço da civilização contra a barbárie. Um avanço que, a essa altura, já contava com várias etapas, cada uma delas encabeçada pelos acérrimos inimigos do progresso: Facundo, Rosas, caudilhos federais, *montoneras*, índios, Solano López, guaranis, *gauchos*. Postulados esses inimigos, pouco valiam então as alegorias da devastação de Blanes ou Methfessel, e pouco os gestos de compunção diante dos desastres da guerra. Afinal, já se estava preparando o seguinte capítulo da devastação e da ruína, desta vez contra as populações indígenas do vasto sul patagônico, que, contando com a participação de vários combatentes do Paraguai, seria cumprido entre 1878 e 1885, e que chamariam de “Campanha do Deserto”.

## Referências

AMARAL DE TORAL, André. Entre retratos e cadáveres: a fotografia na Guerra do Paraguai. **Revista Brasileira de História**. 19 (38), p. 283-310, 1999.

AMERLAN, Alberto. **Bosquejos de la Guerra del Paraguay**. Edición ilustrada por A. Methfessel. Con um apéndice de la Memoria Militar del General Bartolomé Mitre publicada em “La Nación” del 22 y 23 de Setiembre de 1903. Buenos Aires: Editores Hermann Tjarks, 1904.

AMIGO, Roberto. Imágenes en guerra: La Guerra del Paraguay y las tradiciones visuales en el Río de la Plata. **Nuevo Mundo Mundos Nuevos** [En ligne], Colloques, mis en ligne le 16 janvier 2009. Disponível em: <http://journals.openedition.org/nuevomundo/49702>. Acesso em: 14 fev. 2024.

BURTON, Richard. **Letters from the Battle-Fields of Paraguay**. London: Tinsley Brothers, 1870.

CABALLERO CAMPOS, Herib. Crónicas para exaltar a la Patria. Noticias sobre las principales batallas de la “Guerra Guazú” en “El Semanario de Avisos y Conocimientos Útiles” (1865-1868). **Páginas**. v. 11, n 26, p. 1-18, 2019.

BIBLIOTECA NACIONAL DEL PARAGUAY. **Cabichuí**. n. 1-55 56-95. Biblioteca Nacional del Paraguay. Disponível em: <https://bibliotecanacional.gov.py/hemeroteca/coleccion-cabichui-del-n-1-al-n-55/>. Acesso em: 10 fev. 2024.

BIBLIOTECA NACIONAL DEL PARAGUAY. **Cabichuí**. n. 56-95. Biblioteca Nacional del Paraguay. Disponível em: <https://bibliotecanacional.gov.py/hemeroteca/coleccion-cabichui-del-n-56-al-n-95/>. Acesso em: 10 fev. 2024.

CHARADÍA, Esteban. Las causas de la Guerra Guasú en la historiografía. Ensayo para una clasificación. **XVI Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia**. Facultad Humanidades. Universidad Nacional de Mar del Plata, Mar del Plata, 2017.

COLI, Jorge. O sentido da batalha. *Avahy*, de Pedro Americo. **Proj. História**. São Paulo, 24, p. 113-127, 2002.

CORDIVIOLA, Alfredo. Um engenheiro na Exposição Universal: André Rebouças e os fantasmas da técnica. **Signótica**, 13: 27-46, jan./dez., p. 27-46, 2001.

CULLEN, Rafael. **La Guerra Guasú**. La construcción del enemigo interno en los orígenes del Estado Nacional como necesidad de la Reorganización Nacional y Regional a través del “deliberado exterminio”. IX Seminario Internacional Políticas de la Memoria. Buenos Aires: ANM, 2016. Disponível em: [http://conti.derhuman.jus.gov.ar/2016/11/seminario/mesa\\_3/cullen\\_mesa\\_3.pdf](http://conti.derhuman.jus.gov.ar/2016/11/seminario/mesa_3/cullen_mesa_3.pdf). Acesso em: 03 jan. 2024.

KLÜCK STUMPF, Lúcia. **Fragmentos de guerra. Imagens e visualidades da guerra contra o Paraguai (1865-1881)**. Tese de doutorado. São Paulo: USP, 2019.

LÓPEZ ROUGER, Adolfo Hernando. **Cándido López: el santo del pincel**. Buenos Aires: Adolfo López Rouger, 2011.

PIRES JÚNIOR, Arnaldo Lucas. Retratos de inalteridade: a animalização do inimigo no discurso gráfico da imprensa ilustrada durante a guerra do Paraguai. (1864-1870) **Fênix – Revista de História e Estudos Culturais**. v. 13, ano XIII, n. 1, p. 1-20, 2016.

REBOUÇAS, André. **Diário da Guerra do Paraguai (1866)**. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, 1973.

Recebido em: 23/02/2024.

Aprovado para publicação em: 17/10/2024.