



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO JOÃO DEL-REI
NÚCLEO DE EDUCAÇÃO À DISTÂNCIA
ESPECIALIZAÇÃO EM MÍDIAS NA EDUCAÇÃO**



RICARDO LUIZ DE SOUZA

**O USO DE IMAGENS COMO FORMA AUXILIAR DO ENSINO DE
HISTÓRIA: análise do quadro “Batalha do Avaí” de Pedro Américo
frente ao discurso histórico**

**São Sebastião do Paraíso / MG
2019**



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO JOÃO DEL-REI
NÚCLEO DE EDUCAÇÃO À DISTÂNCIA
ESPECIALIZAÇÃO EM MÍDIAS NA EDUCAÇÃO**



Ricardo Luiz de Souza

**O USO DE IMAGENS COMO FORMA AUXILIAR DO ENSINO DE
HISTÓRIA: análise do quadro “Batalha do Avaí” de Pedro Américo
frente ao discurso histórico.**

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Vanessa Jaqueline da Silva Vieira dos Santos

Monografia apresentada à
disciplina de Trabalho de
Conclusão de Curso como pré-
requisito para aprovação na
mesma.

**São Sebastião do Paraíso / MG
2019**



Universidade Federal
de São João del-Rei

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO JOÃO DEL-REI
LEI Nº 10.425 DE 19 DE ABRIL DE 2002, D.O.U DE 22 DE ABRIL DE 2002



NÚCLEO DE EDUCAÇÃO A DISTÂNCIA
UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO JOÃO DEL-REI

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO JOÃO DEL-REI – UFSJ
INSTITUÍDA PELA LEI Nº 10.425, DE 19/04/2002 – D.O.U. DE 22/04/2002
NÚCLEO DE EDUCAÇÃO A DISTÂNCIA - NEAD – UFSJ
CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO LATO SENSU EM MÍDIAS NA EDUCAÇÃO

ATA DE DEFESA DE TCC

CANDIDATO (A): Ricardo Luiz de Souza

NÍVEL: (X) Especialização () Mestrado () Doutorado

DATA DA DEFESA: 23/03/2019

HORÁRIO DE INÍCIO: 9H00

LOCAL: São Sebastião do Paraíso

MEMBROS DA BANCA		FUNÇÃO	TÍTULO	INSTITUIÇÃO DE ORIGEM
NOME COMPLETO	CPF			
Vanessa Jaqueline da Silva Vieira dos Santos	264.325.078-80	Presidente	Doutorado	UNICAMP
Juliana Mara Flores Bicalho	050.123.226-57	Membro 1	Mestrado	UEMG
		Membro 2		

TÍTULO: O USO DE IMAGENS COMO FORMA AUXILIAR DO ENSINO DE HISTÓRIA: ANÁLISE DO QUADRO "BATALHA DO AVAÍ" DE PEDRO AMÉRICO FRENTE AO DISCURSO HISTÓRICO.

Em sessão pública após exposição o (a) candidato (a) foi arguido oralmente pelos membros da banca, tendo obtido a seguinte nota 95.

(X) Aprovação por unanimidade.

() Aprovação somente após satisfazer as exigências que constam na folha de modificações, no prazo fixado pela banca (não superior a quinze dias).

() Reprovação.

Na forma regulamentar, foi lavrada a presente ata, que é abaixo assinada pelos membros da banca, na ordem acima relacionada e pelo candidato.

Local e data: São Sebastião do Paraíso, 23 de março de 2019.

Presidente: _____

Membro 1: M. Bicalho

Candidato: RICARDO LUIZ DE SOUZA

Obs.: O aluno deverá encaminhar ao professor orientador do curso, no prazo máximo de 15 dias o exemplar definitivo da Monografia postando na plataforma.

Observações: _____

Dedico aos meus pais, amigos e ao universo, pois sem eles eu nunca entenderia que a humildade é a essência da vida.

Agradecimentos

Agradeço a Deus e ao universo, já que esses agentes trouxeram ao mundo os conceitos de amor, respeito e humildade. Desde já, também agradeço aos inúmeros amigos pelo apoio e carinho.

Aos meus pais Helena Márcia e Antônio Souza, além é claro, de todos os familiares que estão ao meu lado em todo momento. Um abraço especial para minha tutora presencial Adriene Santanna, que com muito carinho e competência especial auxiliou para que esse trabalho fosse realizado. Também agradeço a minha tutora a distância Elisângela Ribeiro, uma profissional que não mediu esforços para que eu tivesse um curso feito com muita qualidade.

A minha orientadora Vanessa Jaqueline da Silva Vieira dos Santos, um sincero agradecimento pela dedicação e pela ótima orientação recebida. Um agradecimento especial ao NEAD/UFSJ, por oferecer um curso com tamanha qualidade de ensino e comprometimento acadêmico.

A todos os professores e colaboradores das mais variadas disciplinas do Curso em Mídias na Educação, pois eles também foram parte importante desse processo. Enfim, esse agradecimento vai para todos aqueles que de uma maneira ou de outra contribuíram para que este trabalho pudesse ser concluído com êxito.

“Até agora os filósofos se preocuparam em interpretar o mundo de várias formas. O que importa é transformá-lo” (MARX, 1848).

RESUMO

O presente trabalho versou sobre a Guerra do Paraguai, as suas diversas interpretações pela historiografia, além é claro, de trabalhar o que uma imagem produzida no século XIX pode transmitir para o seu público receptor em termos de diversos significados e dimensões. Assim, o presente estudo pautou-se na utilização do quadro histórico “Batalha do Avaí” (1877), produzido logo após o final da Guerra do Paraguai. O eixo central do trabalho foi o de analisar a obra em si, pois buscou-se descrevê-la com o intuito de dar criticidade ao seu conteúdo. A análise foi feita e trabalhada a partir do conceito da Literacia Visual, ou seja, a análise de uma imagem como forma de contextualizar os seus variados nuances, pois buscou-se destacar a necessidade de que a interpretação de uma imagem artística sempre deve ser contextualizada em um quadro histórico mais amplo.

Palavras-chave: Literacia Visual. Guerra do Paraguai. Imagem. Mídias impressas.

SUMÁRIO

1) INTRODUÇÃO.....	01
2.1) Objetivos e justificativas.....	02
2.2) Objetivos específicos.....	03
2.3) Justificativas.....	03
3) METODOLOGIA EXPERIMENTAL.....	04
3.1) Recursos utilizados.....	04
3.2) Procedimentos.....	04
4) REVISÃO DE LITERATURA.....	05
4.1) Literacia Visual: seus conceitos e disposições.....	05
4.2) A História e Historiografia produzidas sobre a Guerra do Paraguai.....	10
4.2.1) As causas do conflito.....	10
4.2.2) O desenrolar do conflito.....	12
4.2.3) As consequências da Guerra do Paraguai.....	13
4.2.4) As diferentes versões historiográficas da Guerra.....	15
5) O Quadro “Batalha do Avaí”: alguns apontamentos.....	17
5.1) A Pintura Histórica.....	17
5.2) Produção da tela “Batalha do Avaí” e seu contexto histórico.....	20
5.3) Análises sobre algumas passagens contidas no quadro.....	23
6) CONSIDERAÇÕES FINAIS	31
7) REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	33

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 01 - Visão Geral do quadro “Batalha do Avaí”	25
FIGURA 02 - Alto comando brasileiro na Guerra do Paraguai. Ao centro, montado em um cavalo branco, encontra-se o futuro Duque de Caxias.....	26
FIGURA 03 - General Osório, um dos personagens mais glorificados ao fim do conflito.....	28
FIGURA 04 - Nessa parte da tela, Pedro Américo se auto retratou como soldado, usando o quepe de número	30
FIGURA 05 - Oficial brasileiro cercado por soldados paraguaios	31

LISTA DE QUADROS

QUADRO 01 - Balanço da guerra no Império Brasileiro, Paraguai, Argentina e Uruguai.....	13
---	----

1) INTRODUÇÃO

O uso de mídias impressas no Ensino de História apresenta-se como um recurso pedagógico de grande interesse, pois essa utilização pode trazer benefícios para a execução de uma aula mais envolvente e dinâmica para com o corpo discente. Ao longo dos anos, tem se verificado cada vez mais o uso das imagens de quadros históricos em apoio ao trabalho docente, visto que tais materiais podem auxiliar principalmente o professor de História a contextualizar melhor para seus discentes certos recortes, fatos ou períodos históricos (MELO *et al*, 2010).

A expressão artística usada na documentação da História do Brasil constitui material rico e muito importante para o estudo dos mais variados períodos históricos. As gravuras de Debret, por exemplo, nos dão uma importante visão do período escravocrata e das relações sociais no Brasil oitocentista. O pintor alemão Rugendas também deixou um admirável legado sobre a sociedade brasileira e sua organização econômica, social e política no século XIX. Já no século XVII, diversos pintores e artistas que atuaram durante o estabelecimento holandês na região Nordeste, entre eles Frans Proust, deixaram outras fontes visuais para o entendimento dos processos referentes ao fabrico do açúcar e do funcionamento dos engenhos (COLI, 2010).

O presente trabalho versou sobre a Guerra do Paraguai, as suas diversas interpretações pela historiografia, além é claro, de trabalhar o que uma imagem produzida no séc. XIX pode transmitir para o seu público receptor em termos de seus diversos significados e dimensões.

O maior conflito já ocorrido na América Latina deixou rico acervo midiático produzido por todos os países beligerantes. A partir de muitos quadros históricos realizados pelos países beligerantes, a historiografia ganhou uma importante fonte para auxiliá-la nas diversas investigações acerca desse conflito que teve início por questões territoriais não definidas, a navegação fluvial na região e ao crescimento do sentimento nacionalista das recém ex-colônias ibéricas (MAGNOLI, 1997).

Assim, o presente estudo pautou-se na utilização do quadro histórico “Batalha do Avaí¹” (1877) produzido logo após o final da Guerra do Paraguai, visto que tal imagem pode ser encontrada em diversas mídias impressas nos mais diversos livros didáticos distribuídos nas escolas brasileiras ao longo das décadas. Essa pintura foi

¹ Utilizamos a grafia “Avaí” ao invés da grafia original “Avahy”, de 1877.

concebida pelo artista brasileiro Pedro Américo, e sua produção tem estreita relação com a construção de mitos nacionais, a valorização do Exército Brasileiro na Guerra e o poderio do Império regido por Dom Pedro II (SCHWARCZ, 2013). Esse quadro monumental possui uma sutileza de detalhes dessa importante batalha, já que a mesma se tornou uma das mais importantes e violentas dessa guerra, fazendo parte da reta final do conflito.

Essa representação dessa importante batalha campal possui certa regularidade de aparições nos conteúdos dos livros didáticos referentes ao contexto da Guerra do Paraguai durante décadas (MAGNOLI, 2002), sendo deveras importante que tal obra tão frequente nas páginas dos livros e apostilas das escolas brasileiras seja alvo de uma análise crítica acerca do contexto e das visões do mundo que seu produtor e a sociedade da época objetivava transparecer (JOLI, 2010).

O eixo central deste trabalho foi o de analisar a obra em si, pois buscou-se descrevê-la com o intuito de dar criticidade ao seu conteúdo. A análise aqui realizada foi feita e trabalhada a partir do conceito da Literacia Visual, que consiste na análise do quadro e de seus variados nuances. Sabe-se que uma das finalidades da Literacia é o de destacar a necessidade de que a interpretação de uma imagem artística sempre deva ser contextualizada em um quadro histórico mais amplo. Todavia, uma imagem produzida artisticamente está sempre inserida nas dimensões mentais e culturais de seus produtores. Assim, a Literacia Visual possibilita não apenas entender a narrativa que se pretende relatar ou que foi construída, mas também buscar que evitem a extrapolação de sentimentos e raciocínios contemporâneos a sujeitos ou situações do passado

2) OBJETIVOS E JUSTIFICATIVAS

2.1) Objetivos gerais

O presente trabalho objetivou trabalhar a pintura histórica de Pedro Américo, intitulada “Batalha do Avaí” sobre a perspectiva e o arcabouço teórico da Literacia Visual. Sob essa perspectiva, essa pesquisa também se designou a analisar algumas das passagens marcantes dessa obra. Deste modo, a partir da análise proposta, buscou-se esmiuçar as mensagens que essa tela e seu produtor queria transmitir para a posterioridade, já que no contexto artístico e histórico em que Pedro Américo atuou, o grande modelo artístico era o da criação e ressignificação dos mitos nacionais.

2.2) Objetivos Específicos

- Abordar o uso das imagens como parte integrante ao processo de aprendizagem histórica na sala de aula.
- Abordar a construção da historiografia produzida sobre a Guerra do Paraguai, seu desenrolar e as diversas interpretações e visões do maior conflito latino-americano.
- Analisar a obra “Batalha do Avaí”, de Pedro Américo e apresentar interpretações de diferentes perspectivas, explicitando o intenso viés nacionalista e heroico que o artista usou em sua pintura.
- Estabelecer uma relação entre a produção do Quadro “Batalha do Avaí” e o contexto nacionalista que o Império Brasileiro queria criar logo após o fim Guerra do Paraguai.

2.3) Justificativas

A Literacia Visual sempre esteve relacionada com a capacidade de ler, escrever, usar a linguagem visual e se comunicar (GIL, 2007). Entretanto, esses conceitos podem ser caracterizados por conceitos mais fechados e, conseqüentemente, menos abrangentes. O seu valor na vida prática das pessoas tem sido cada vez mais evidenciado ao longo das últimas décadas, mais propriamente a partir do final do século XX (até os dias atuais) com a explosão tecnológica e sua massificação.

De acordo com Santos (2010) o mundo tem evoluído rapidamente e, nesse sentido, torna-se necessário que os métodos analíticos para novas formas de pensar e de agir acompanhem esse mundo cada vez mais tecnológico e cibernético. A Literacia permite potencializar, deste modo, que os espectadores possuam um conjunto de competências que podem ser mais ligadas ao conhecimento histórico, melhorando a contextualização histórica e o senso crítico. Juntas, essas competências podem permitir situar o espectador que observa certa imagem no tempo e no espaço, fazendo com que o mesmo ultrapasse seus usos mais limitados.

O mundo caminha para tempos cada vez mais tecnológicos, cujo uso das imagens como um recurso educacional é cada vez mais amplo. Nesse ínterim, torna-se necessário que os saberes desenvolvidos pelos indivíduos sejam capazes de torná-

los mais críticos sobre a possibilidade do uso visual de determinada obra histórica. No caso das imagens de quadros históricos, a percepção de detalhes é muito importante para entender qual o contexto histórico que o pintor produziu a reprodução de certo fato histórico e quais os nuances que o receptor poderá tirar proveito para a observação de outras imagens quaisquer.

3) METODOLOGIA EXPERIMENTAL

3.1) Recursos utilizados

Foram utilizados os materiais abaixo para a confecção do presente trabalho

- Computador;
- Papel a4;
- Caneta;
- Lapiseira;
- Impressora;
- Sites da internet (Scholar, Google Acadêmico, Repositório de Teses e Dissertações de Universidades etc.);
- Livros acadêmicos.

3.2) Procedimentos

Foi feita uma extensa pesquisa bibliográfica sobre os autores que abordaram em suas pesquisas os objetos que são alvo de investigação deste trabalho, ou seja, a Literacia Visual, a Guerra do Paraguai e sua relação com o quadro Batalha do Avaí” e as mídias impressas no Ensino de História. Depois de delimitado que a mídia usada seria o “Quadro Batalha do Avaí”, deu-se início a leituras específicas, fichamento de textos e construção de um debate teórico com os autores envolvidos.

4) REVISÃO DE LITERATURA

4.1) Literacia Visual: seus conceitos e disposições

De acordo com Gil (2011), a Literacia Visual² pode ser entendida como uma alfabetização no sentido visual. Tal ferramenta, nas palavras de Cunha (2009) vem afirmando-se no âmbito da sala de aula de História em experiências muito reveladoras e positivas sobre o real potencial das fontes icônicas. Os manuais escolares utilizados na grande maioria das instituições de ensino, contém imagens (fotografias, pinturas, caricaturas, cartazes, etc.) que não possuem, em seu bojo, uma função meramente ilustrativa, mas sim como fontes de conhecimento histórico³. Logo, a Literacia tem se mostrado uma grande aliada na decodificação desses materiais por parte de alunos e professores.

Conforme assinala Santos (2010), a Literacia Visual permite uma interação comunicativa que possibilita dar sentido a uma imagem. Assim, em consonância com o que acontece na exploração de uma fonte escrita, também a iconográfica apresenta especificidades. A imagem, nas palavras do autor necessita ser sujeita a um processo de leitura, decifração e compreensão.

De facto, sublinhe-se que a imagem não é inócua, e por conseguinte, afigurase um modo de comunicação e de representação, claramente presentes quer no caso dos *cartoons*, quer no dos mapas, que encerra em si um grande poder, o poder de significar algo, de fazer agir, de fazer pensar, fazer reflectir, enfim, de despoletar algo (SANTOS, 2010, p. 13).

A Literacia Visual está relacionada com a capacidade de ler, escrever, usar a linguagem visual e comunicar. A sua importância na vida prática das pessoas tem sido cada vez mais evidenciada ao longo das últimas décadas, mais propriamente a partir

² De acordo com a Tese de Doutorado de Santos (2014), o termo da língua inglesa Literacy (uso da habilidade de ler e escrever com competência) foi traduzido para a Língua Portuguesa como Literacia ou Letramento. Segundo a autora, o termo Letramento é demasiadamente usado no Brasil por especialistas da área de Educação e das Ciências Linguísticas. Já o termo Literacia é usado com maior frequência em Portugal. Ver: SANTOS, Vanessa Jaqueline da Silva Vieira Estudo da literacia visual contextualizada no conteúdo de metabolismo e análise da aprendizagem de bioquímica. Campinas, SP: [s.n]. 2014, p. 25.

³ Cunha (2009) também enfatiza que o trabalho de análise e interpretação de fontes iconográficas permite ao aluno construir o conhecimento histórico com base na evidência. A leitura de fontes iconográficas exige o domínio de competências específicas ligadas à interpretação e análise da linguagem não verbal, nomeadamente o conhecimento da natureza deste tipo de fontes e das técnicas que o autor utilizou para revelar, através da imagem, as suas concepções sobre o assunto retratado.

da segunda metade do séc. XX com a explosão tecnológica e sua massificação. O mundo tem evoluído rapidamente e, nesse sentido, torna-se necessário que os métodos analíticos para novas formas de pensar e de agir acompanhem esse mundo cada vez mais tecnológico e cibernético.

A Literacia Visual se propõe como um arcabouço teórico a fim de realçar a necessidade de que a interpretação de uma imagem artística necessite ser contextualizada em um contexto histórico mais amplo, ou seja, não esquecendo de suas dimensões mentais e culturais. A partir dessas observações é que o receptor da imagem pode construir suas interpretações e evitar, assim, a extrapolação de anseios e raciocínios contemporâneos que sejam sujeitos a situações do passado, pois com essas premissas, busca-se evitar o anacronismo histórico.

A experiência de ver é diretamente proporcional à ideia de interpretar. Como tal está associado a outras experiências sensoriais para além da visão. O ato de ver é assim diferente em cada indivíduo quando observa o mesmo objeto, ainda que no mesmo contexto físico. A construção do nosso conhecimento a partir dos estímulos visuais que nos rodeiam será diferente (SENOS, 2014 p. 19).

Considerando as várias dimensões da Literacia Visual artística, a leitura de uma imagem artística também deve focar alguns aspectos técnicos e estilísticos pontuais, pois não se deve partir do pressuposto de que os alunos entendam a presença de certos elementos gráficos, técnicas, cores, etc. na imagem. Portanto, sua seleção deve ser norteada por critérios relacionados ao nível de compreensão que os alunos apresentem, devendo os professores terem em consideração (e convocarem) os saberes que os alunos tenham adquirido em outras disciplinas curriculares tais como Artes, Ciências e Português/Literatura.

Outra preocupação deveras importante consiste no centrar-se na leitura e assimilação da imagem artística. Segundo Melo (2010), seja essa imagem expressa em forma de juízo pessoal ou juízo artístico, ela deve ser aprofundada ao máximo, não devendo o professor limitar-se a aceitar apenas a explicitação de emoções e ou de gostos pessoais. Nesse ínterim, “o desenvolvimento da Literacia Visual pode resultar no aumento da capacidade de melhor compreender a sociedade atual e, para tanto, tem-se que repensar o papel da Escola nesse processo, rearticulando o currículo e as metodologias de ensino” (SANTOS, 2014 p. 34).

Nesse conjunto, torna-se necessário que os alunos sejam iniciados tanto na compreensão quanto na utilização de argumentos de natureza artística e social, pois

esses conhecimentos podem corroborar ainda mais com sua fruição estética e a sua avaliação. Acerca disso, Melo (2008) afirma

O processo de desenvolvimento de crescente sofisticação da percepção e da interpretação, envolvendo a resolução de problemas e o pensamento crítico, e permitindo em alguns casos (fotografias, filmes, cartazes, caricaturas, mapas) que os alunos se tornem conscientes da manipulação das imagens e correspondentes narrativas discriminatórias e, ou mesmo, tendenciosas (MELO, 2008. p. 13).

Conseqüentemente, segundo Melo e colaboradores (2010), a Literacia Visual Histórica contribui para o desenvolvimento da empatia histórica, visto que no exercício de compreensão dos pintores e das suas obras, é predominante a necessidade de inseri-los em uma situação histórica específica, que facilite o processo de compreensão dos discentes. Isso, nas palavras dos autores, possibilita e viabiliza o surgimento de uma dimensão pessoal no estudo da História. Por outro lado, também se estabelece a compreensão de diversas perspectivas que podem ser tanto dos agentes históricos ou dos próprios alunos, já que os mesmos são agentes históricos do presente.

Sendo a imagem um modo de comunicação e de representação que comporta em si um grande poder, pois a imagem não é algo neutro e inócuo, já que na medida em que transporta significados, ela realiza ações, reações, pensamentos e reflexões das mais diversas. Assim, a imagem é meio de transmissão de mensagens explícitas; porém, também imbuída de mensagens implícitas que exigem um observador atento e que domine a gramática visual.

De acordo com Joly (1999) algumas imagens são fabricadas, pois visam imitar mais ou menos um modelo ou propor um novo. De acordo com a autora, cada imagem quer passar uma mensagem diferente, fazendo-a ser um material único. Já Berger (1972) em sua obra “Modos de Ver”, escamoteia toda a história por trás da relação do homem para com as imagens. Nisso, o autor salienta que

Uma imagem é uma visão que foi recriada ou reproduzida. É uma aparência, ou conjunto de aparências, que tem sido separada do lugar e do instante em que apareceu pela primeira vez e preservada por alguns momentos ou alguns séculos. Toda imagem encarna um modo de ver incluso em uma fotografia, pois as fotografias não são como se supõe o mundo, um registro mecânico (BERGER, 1972. p. 6).

Uma imagem nunca é algo neutro, sem as implicações de seu transmissor. Essas imagens, segundo Berger (1972) não podem vir desacopladas das visões de mundo de seus produtores, ou seja, ela sempre trará uma simbologia intrínseca. A Literacia Visual demonstra ser uma grande aliada no processo de decodificação das imagens e, em especial, as mídias que possuem pinturas históricas, pois ela permite desenvolver competências relacionadas com o questionamento histórico ou geográfico, o pensamento crítico, a tomada de consciência das estratégias visuais que os artistas/criadores mobilizam para persuadir os leitores (MELO *et al*, 2010, p. 23), além é claro, das representações, implicações e intenções subjacentes à produção e divulgação de documentos qualquer que seja a sua natureza. A Literacia permite potencializar, deste modo, nos alunos um conjunto de competências quer sejam elas mais ligadas ao conhecimento histórico e geográfico, quer outras mais universais, as quais os permitem situar-se no tempo e no espaço, ultrapassando os usos mais limitados a que se associa o estilo de linguagem não verbal.

O uso da Literacia histórica na análise dos quadros históricos visa contemplar diferentes pontos de vista, de modo a evitar a generalização de valores, ideias e crenças a todos os grupos sociais de uma determinada época ou contexto espacial temporal específico. Reforçando esta ideia, e levando-a para a aprendizagem da História, Melo (2008, p. 13) salienta que “a preocupação com a Literacia Visual num dos domínios da Educação Histórica advém da constatação de que os alunos têm acesso a um número crescente de imagens no seu quotidiano vivencial e em contextos escolares múltiplos”. Assim, nesse ínterim, os receptores (neste acaso os alunos) devem ser iniciados pouco a pouco no reconhecimento da multiplicidade e diversidade de olhares e sentidos das muitas interpretações que a História contempla. Esta orientação é necessária, visto que os livros didáticos tendem a apresentar uma visão única e uniformizadora das representações mentais de uma determinada época histórica. Acerca disso, Melo (2008) afirma que:

A compreensão e interpretação de imagens são pela sua natureza um conhecimento socialmente construído, mobilizando convenções/representações culturais simultaneamente universais, locais e idiossincráticas. Esta dimensão social explicita-se mais claramente quando aquelas tarefas são feitas entre pares, desenvolvendo competências adstritas ao discurso declarativo, interrogativo e argumentativo, cujas narrativas são simultaneamente cognitivas, afetivas e imaginativas (MELO, 2008. p. 15).

Assim, uma das premissas da Literacia Visual e uma de suas maiores contribuições é o da busca por melhores interpretações, pois verifica-se que em muitos casos, os quadros históricos nas mídias impressas são acompanhados de problemas e preconceitos, que resultam em graves deficiências dos alunos no que tange as possibilidades de exploração e ressignificação dessas mídias. Em primeiro lugar, há, inegavelmente, uma desvalorização das fontes iconográficas, atribuindo a essas uma simples função ilustrativa do texto escrito (MELO *et al.*, 2010).

Nesse interim, Squinello (2010) ao pesquisar o uso de imagens históricas da Guerra do Paraguai e sua utilização em livros didáticos no Brasil, constatou que em relação as imagens utilizadas em diversos livros didáticos, existe ainda uma gama de autores que usam pinturas tidas como ícones de episódios da Guerra (uma das mais usadas nos livros didáticos é a “Batalha do Avaí”) somente de forma ilustrativa. Essas imagens são impressas nas folhas dos conteúdos dos livros, todavia, sem a capacidade de que os discentes façam suas análises e observações acerca das imagens.

O problema em torno das imagens é que as mesmas são utilizadas como elementos ilustrativos do texto e, não como elementos que poderiam levar o educando ao ato reflexivo e analítico. As imagens já “são apresentadas” ao leitor por meio de suas legendas, o que não permite ao professor e ao aluno “indagá-las”, isto é, lançar mão das perguntas básicas que se deve fazer ao analisar/trabalhar com imagens. Como? Por quê? Já viram? Data? O que representam? etc. (SQUINELLO, 2011, p. 30).

Portanto, a Literacia Visual histórica contribui de acordo com os (as) autores (as) apontados para o desenvolvimento de inúmeras habilidades, dentre elas a capacidade de interpretação e decodificação das imagens por parte do receptor numa estratégia necessária para a decifração da crescente complexidade de mídias existentes (quadros, *cartoons*, jornais, fotografais, infográficos) que atingem de forma exponencial o mundo visual da contemporaneidade. Entretanto, a orientação histórica de cada indivíduo dentro da sociedade exige diversas assimilações em várias escalas (do macro ao micro).

Não obstante, são essas competências adquiridas que serão o alicerce para a criação das competências do saber “ler e interpretar” o exterior que circunda o indivíduo, além é claro, de também serem perspectivas à formação do futuro, porém, sem esquecer das experiências humanas do passado. Hernandez (2007) assinala que o indivíduo ao adquirir Literacia Visual deve permitir aos alunos as seguintes

competências: análise, interpretação, avaliação e criação. Logo, a partir das relações estabelecidas entre saberes que circulam pelas mídias orais, auditivas, visuais, escritas corporais e, em especial, aquelas mídias vinculadas às imagens, já que essas saturam as representações intercedidas pela tecnologia na sociedade atual, o discente encontra-se mais apto para usar o senso crítico e a contextualização ao avaliar dada imagem.

4.2) A história e a historiografia produzidas sobre a Guerra do Paraguai

4.2.1) As causas do conflito

Segundo Magnoli (1997) a Guerra do Paraguai ou Guerra da Tríplice Aliança, foi uma disputa dos Estados platinos pela predominância ao domínio político-econômico da região e da discordância quanto às áreas de navegações fluviais, além de ter sido motivada também pela indefinição de fronteiras entre essas nações recém-criadas, questão essa que já vinha sendo arrastada deste o período de controle das nações ibéricas sobre a região. O Brasil era um Império politicamente consolidado desde o começo da primeira metade do século. XIX, que exercia um certo controle sobre a Bacia do Prata, mas que enxergava essa preponderância ameaçada pela Argentina e, a partir de 1860, pelo Paraguai. Segundo Ferreira (2006) as províncias argentinas estavam unificadas em torno de Buenos Aires; porém, elas também se viam ameaçadas pelas forças paraguaias que mantinham boas relações com as províncias de *Entre-Ríos* e *Corrientes*, províncias estas em que o ideal federalista ainda não fora de todo extirpado e que tinham uma forte rejeição à centralidade imposta por Buenos Aires. Nesse ínterim, o Paraguai buscava aproximar-se do Uruguai, de modo a impedir a ingerência do Brasil sobre o mesmo e ampliar seu comércio exterior, além de ter acesso à importação e exportação de seus produtos principais, nesse caso o mate, couro e charque. Apesar de ser um país sem acesso ao mar, o Paraguai buscava uma navegação livre pelos rios platinos, motivo pelo qual entraria em conflito com as demais nações circundantes.

O Ditador Solano Lopez buscava apoio das províncias de Entre Rios e Corrientes (na Argentina) e de parte da elite política uruguaia. Entretanto, sem o apoio desses agentes como planejara deste o início, o Ditador Solano Lopez fez com que Estado Paraguai entrasse em guerra ao aprisionar o navio “Marquês de Olinda” (que levava o Presidente do Mato Grosso), além de invadir o território mato-grossense. Em

seguida, passa com seus exércitos pelas províncias do norte da Argentina e invade a Província do Rio Grande do Sul. O Império Brasileiro, a Argentina e o Uruguai se uniram na Tríplice Aliança e enfrentam esse inimigo em comum, em um longo conflito violentíssimo que se estendera de 1864 a 1870, e que, com a exceção da Guerra da Criméia (conflito no qual acabou envolvendo Rússia, Inglaterra e França), foi a guerra internacional mais violenta ocorrida em todo o mundo entre 1815 a 1914⁴.

De acordo com Ferreira (2006), a região do Estuário do Prata desde o período colonial foi foco de uma intensa disputa entre Brasil e Argentina, chamando também a atenção da Inglaterra, pois para a mesma era interessante que as forças da região mantivessem equilibradas. Todavia, as ações inglesas eram associadas a manipulações na Bacia do Rio da Prata, tal como acontecera em 1827, com a independência da Cisplatina (atual Uruguai). Destarte, a Guerra do Paraguai não foi propriamente um conflito arquitetado pelos ingleses, mas fruto das disputas que os países envolvidos nessa extensa área promoveram visando o controle da região e a conservação de suas autonomias políticas. O Império Brasileiro, por exemplo, conforme afirma Francisco Doratioto (2002), buscava no conflito estabelecer e definir as fronteiras com os países vizinhos, além de reduzir a influência e a ambição por novos territórios da Argentina⁵. Além desses fatores, outro grande objetivo era o de garantir a livre navegação no Rio Paraná, sob o medo de perder o acesso ao Mato Grosso e ver suas províncias mais afastadas do centro no Rio de Janeiro influenciadas por ideias separatistas republicanas.

O maior conflito da América do Sul pode ser dividido para melhor entendimento em três fases. A primeira parte começou com as ofensivas paraguaias na província de Mato Grosso, em dezembro de 1864. O exército paraguaio aprisiona o navio *Marquês do Paraná*, que a bordo continha o presidente daquela longínqua província. Em seguida, as tropas paraguaias entram em Corrientes, província argentina bastante turbulenta, em abril de 1865. Em maio de 1865, o Exército paraguaio atravessou

⁴ A Guerra de Secessão dos Estados Unidos da América (1861-1865) foi o conflito mais violento do século XIX, ceifando mais de 600 mil vidas. Porém, tal conflito foi uma guerra civil e não uma guerra entre países. Por isso, não a classificamos na frase acima.

⁵ Demétrio Magnoli explora essa questão, pois não era interessante para o Império Brasileiro o fortalecimento militar, político e econômico de uma potência vizinha. O equilíbrio de poder era uma das premissas do Império Brasileiro na época. Ver: MAGNOLI, Demétrio, *O corpo da pátria: imaginação geográfica e política externa no Brasil (1808-1912)*. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista / Moderna, 1997. p 100

Missiones e invadiu o Rio Grande do Sul, buscando a aliança com algumas tropas partidárias uruguaias. Basile (1990) disserta que o início a invasão obteve relativo sucesso, mas que depois foi suprimido tanto pela superioridade das forças aliadas ou pela falta de logística e cálculos errados da estratégia paraguaia. Em setembro, a divisão do exército paraguaio que atacou a Província do Rio Grande do Sul se rendeu aos aliados em Uruguaiana. O Exército paraguaio então se retirou, atravessando o Rio Paraná. Em seguida, foi preparando-se para o embate em seu território, montando uma forte defesa na fronteira sul do país. Enquanto isso, no Rio Paraná, degradingolava a Batalha do Riachuelo, a única grande batalha naval da guerra. Nessa batalha, a Marinha brasileira capitaneada pela figura do Almirante Tamandaré (grande ícone exaltado pela historiografia de cunho nacionalista e pela pintura histórica) destruiu a incipiente Marinha paraguaia, criando um bloqueio de suprimentos para o Paraguai que se estenderia até o final do conflito.

4.2.2) O desenrolar do conflito

A segunda fase e a mais sangrenta do conflito teve início quando as tropas da Tríplice Aliança invadiram o território paraguaio a partir de abril de 1866, instalando seu quartel-general em Tuiuti. Em maio, as forças da Tríplice Aliança repeliram um grande contra-ataque paraguaio, vencendo assim, a famosa batalha do Tuiuti. Mas de acordo com Salles (1992), os exércitos da Tríplice Aliança não encontrariam vida fácil até subir pelo extenso rio Paraguai. Existiam poucos mapas sobre o Paraguai e o terreno pantanoso (conhecido como *chaco*) era de difícil mobilidade. Por outro lado, as tropas paraguaias acostumadas com a geografia de seu país, tiveram algumas vantagens em relação à Tríplice Aliança.

Entretanto, pouco tempo depois os aliados sofreriam sua pior derrota. Ela aconteceu em Curupaiti, ao sul de grande Fortaleza de Humaitá, no rio Paraguai. Não retomaram o avanço até julho de 1867, quando se iniciou uma movimentação para cercar a grande Fortaleza fluvial de Humaitá. Essa Fortaleza bloqueou o acesso ao rio Paraguai e a capital paraguaia, Assunción. Mesmo assim, passou-se mais de um ano de muitos confrontos e mortes para que aliados ocupassem e destruíssem as armas da grande e bem defendida fortaleza de Humaitá.

Em 1868, depois de dominar Humaitá, as tropas aliadas seguiram a passos largos rumo a completa derrota do exército paraguaio na Batalha de *Lomas*

Valentinas, em dezembro⁶. Esse período ficou conhecido como a *dezembrada* e foi onde as tropas aliadas praticamente dizimaram o restante do efetivo paraguaio.

As tropas aliadas, possuindo em suas fileiras a maioria de brasileiros, sob o comando do marechal Luís Alves de Lima e Silva (o futuro Duque de Caxias) finalmente entraram em Assunción em 10 de janeiro de 1869 e terminaram a guerra. Caxias deixou por vencida a guerra com a tomada de Assunción, o que causou um tremendo mal-estar entre sua pessoa, o parlamento e o Imperador. Dom Pedro II. Para substituir o posto de Caxias, o Imperador nomeia seu genro, o francês Conde D'eu (DORATIOTO, 2002). Solano López formou um novo exército composto por maltrapilhos, velhos, crianças e até mulheres que se trincheiraram na Cordilheira a leste de Assunción e começou uma campanha de guerrilha. Foram derrotados e seus soldados massacrados na última grande batalha em Campo Grande, batalha essa com grande mortandade de crianças alistadas para o combate. Solano Lopez foi perseguido no Norte do Paraguai por tropas brasileiras, sob o comando do Conde D'eu por mais seis meses, até finalmente ser acuado e morto em Cerro Corá, no extremo nordeste do Paraguai, no dia 10 de março de 1870. Em 27 de julho de 1870, foi assinado um tratado de paz preliminar entre os envolvidos no conflito e o Paraguai foi ocupado militarmente pelas tropas brasileiras, argentinas e uruguaias.

Quadro 01: Número dos efetivos militares do Império Brasileiro, Paraguai, Argentina e Uruguai utilizados durante o conflito

Países beligerantes envolvidos	Número de efetivos totais (aproximadamente) na Guerra do Paraguai (1864-1870)
Paraguai	120.000
Império Brasileiro	140.000
Argentina	30.000
Uruguai	15.000

Fonte: Adaptado de DORATIOTO, Francisco Fernando Monteoliva. *Maldita guerra: a nova história da Guerra do Paraguai*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, p. 450.

⁶ A “*Dezembrada*” é a expressão que foi usada para a série de batalhas vencidas pela Tríplice Aliança na Guerra do Paraguai, ocorridas em dezembro de 1868. Essas batalhas praticamente destruíram o já exausto e reduzido exército. A “*Dezembrada*” é composta das seguintes batalhas: Batalha de Itororó, 6 de dezembro; Batalha de Avaí, 11 de dezembro; *Batalha de Lomas Valentinas*, 21 a 27 de dezembro. Destas, a maior e mais sangrenta foi a que acontecera no arroio de nome “*Avahy*”.

4.2.3) As consequências da guerra do Paraguai

Conforme nos assinala Basile (1990), o saldo da guerra foi muito negativo para o Paraguai, pois além do intenso massacre que sofreu sua população, das perdas materiais e da devastação de seu território, teve toda sua economia arruinada (agricultura, pecuária, comércio internacional e indústria emergente). Nisso, ainda ficou sob a tutela do Brasil no imediato pós-guerra (ainda que preservando sua Independência formal). Acerca das perdas do Paraguai no pós-guerra “[...] foi-lhe imposta pelos aliados uma vultuosa indenização (revista mais tarde, embora pelo Brasil somente durante a Segunda Guerra Mundial) e ainda perdeu cerca de 40% de seu território para Brasil e Argentina [...]” (BASILE, 1990, p. 262). No entanto, no que tange aos outros dois países platinos que participaram da guerra, Argentina e Uruguai, respectivamente, o historiador Basile (1990, p. 262) discorre:

[...] Apesar das perdas elevadas que teve em termos de vidas humanas e recursos materiais, dos prejuízos econômicos e dos empréstimos contraídos com a casa bancária inglesa *Baring Brothers*, conseguiu assegurar para si o território litigioso das Misiones e a região do *Chaco* central, embora, graças à intervenção da diplomacia brasileira, o mesmo não tenha ocorrido com a pretendida área norte do *Chaco*. Já o Uruguai, cuja participação na guerra foi bastante pequena, foi pouco afetado pela mesma em relação aos outros envolvidos [...].

Entretanto, o Império Brasileiro obteve do Paraguai todo o território que reivindicava, entre os rios *Apa* e *Branco*, e passou a exercer um controle sobre o Paraguai ainda maior do que o que tinha no Uruguai, além de um certo surto industrial na produção de produtos têxteis e bélicos; porém, mas, por outro lado, teve enormes perdas humanas (a maioria por doenças) e materiais (só superadas, talvez, pelas do Paraguai), ficou com as finanças públicas profundamente abaladas e se viu obrigado a pedir, em setembro de 1865, um gigantesco empréstimo de sete milhões de libras ao banco britânico *Rothschild.*, fator que alargou ainda mais a dívida externa nacional e gerou uma crise cambial⁷.

⁷ Outra crise que o Império teve que lidar foi em relação ao modo de produção escravista. Ricardo Salles enfatiza que a Guerra do Paraguai foi a primeira grande crise do regime escravista, pois muitos dos combatentes que lutaram bravamente no conflito eram ex-escravos alforriados. Essa questão sofrerá grande polêmica nos anos subsequentes, devido principalmente ao fato que os escravos eram tratados como mercadoria no território brasileiro e sujeitos sem algum direito civil; porém, na falta de combatentes brancos para engrossar as fileiras para a luta contra o inimigo externo, proprietários e o Estado usam o artifício da alforria em troca da luta na Guerra. Essa questão trará novamente o debate abolicionista na Câmara e no Senado e a volta dos grupos abolicionistas. Ver: SALLES, Ricardo. A

A Guerra do Paraguai fortaleceu o Exército Brasileiro como instituição, fazendo com que crescesse cada vez mais sua importância nos rumos políticos do país a partir de então. O intenso conflito também teve claros outros efeitos entre os países beligerantes, entre os quais como disserta Basile (1990, p. 263):

Favoreceu o fortalecimento dos laços nacionais e, entre os vitoriosos, a consolidação dos Estados nacionais, no caso brasileiro – em que como visto, nem a independência, nem os acontecimentos subsequentes tiveram êxito em desenvolver um sentimento profundo de identidade nacional.

Todavia, a Guerra do Paraguai trouxe ao Brasil um fator muito importante para a construção da identidade brasileira no século XIX, pois congregou pela primeira vez na história do Brasil um certo espírito de civismo em todas as esferas da sociedade nacional. O Império Brasileiro usará sabiamente essa característica, principalmente no que concerne ao financiamento de artistas e pintores para a confecção de quadros históricos representando a glória e opulência do Império Brasileiro em armas. Os dois maiores artífices desse financiamento estatal serão Victor Meireles e Pedro Américo.

4.2.4) As diferentes versões historiográficas da Guerra

O maior conflito armado da América do Sul no séc. XIX não podia deixar de ter diversas explicações para seu motivo e desenrolar. No decorrer das décadas, várias teorias e autores debruçaram-se sobre a complexidade desse conflito Sul-americano.

Sousa (1996) aborda em sua obra “Escravidão ou Morte: os escravos brasileiros na Guerra do Paraguai”, as diferentes visões que surgiram e tentavam explicar a Guerra do Paraguai. As primeiras historiografias produzidas sobre o assunto pautavam-se em demonstrar a grandeza do Império Brasileiro, sua ordem e pujança frente ao “obscurantismo e trevas” do Paraguai de Solano Lopez. O autor salienta que Manoel Chagas, em sua obra de cunho nacionalista intitulada a “Guerra do Paraguai”, descreve que tal conflito foi baseado no Estado Positivo, firme e coeso contra uma anarquia social, política e militar governada por um tirano. Essas abordagens, como as dos artigos de Antônio Côrrea do Couto e Antônio da Costa Aguiar, demonstram

Guerra do Paraguai: escravidão e cidadania na formação do Exército. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

uma história factual, sem a total relação dos fatos, apresentando os fatores da guerra à bruteza e indolência dos paraguaios.

O isolamento do Paraguai, o Regime Ditatorial, a navegação dos rios, as fronteiras de seus limites são apresentadas a partir do que se considera a índole brutal da etnia Guarani e do Ditador – e não como problema social pertinente à formação das nações envolvidas no conflito (SOUSA, 1996, p. 22).

Nesse período logo após o findar do conflito, é que se localizam historicamente o maior número de pinturas de cunho histórico sobre o conflito, com a grande maioria alicerçada no heroísmo, pujança e civilidade do exército e nação brasileira em seu confronto contra a barbárie, terror e autoritarismo do lado paraguaio⁸.

Segundo Sousa (1996), no período republicano brasileiro, a historiografia sobre a Guerra do Paraguai destaca o Exército como o principal artífice pela vitória no conflito, sendo este o principal sujeito/agente histórico do período belicoso. É também uma história altamente factual e que se debruça principalmente sobre os documentos oficiais de generais e dos governos. Esta ênfase objetivava exaltar o exército como o principal agente da razão e da ordem, além de servir para reafirmar a própria República recém-empossada depois do golpe de 15 de novembro.

Entretanto, outros autores desse período também se debruçaram em tentar explicar a complexidade do conflito latino sob novas perspectivas. Conforme Souza (1996, p. 60), o autor Hoerten Box, por exemplo, ao descrever em seu livro "*las origenes de la guerra de la Paraguay contra la Tríplice Aliança*", debruça-se sobre as razões do conflito, enumerando as tensões fronteiriças e os domínios das navegações fluviais como um grande eixo norteador das tensões no local.

A partir dos anos 60, com a influência da Nova História e do Marxismo, a historiografia da Guerra do Paraguai se transforma e novos historiadores trazem novas interpretações acerca do maior conflito da América do Sul, de uma forma menos memorialística e mais conjectural. Nelson Werneck Sodré usa como argumentos para sua análise quatro pontos principais do ponto de vista diplomático para a compreensão da questão platina: internos, platinos, continentais e intercontinentais. Mas o autor,

⁸ Nesse ínterim, os artistas e as obras realizadas constituídas logo após o fim do conflito vão tocar na questão heroica como um dos grandes eixos norteadores de suas pinturas. Ver: SCHWARCZ, Lilia Moritz; STUMPF, Lúcia Klück; JUNIOR, Carlos Lima. *A Batalha do Avaí: a beleza da barbárie: a Guerra do Paraguai pintada por Pedro Américo*. Sextante Artes, 2013.p. 23.

nas palavras de Sousa (1996), estima-se de forma exagerada a grande influência externa ⁹ no desenrolar do conflito, aumentando-a consideravelmente. Chiavenato (1982) descreve que a guerra foi uma espécie de “Genocídio Americano”, causada pelo capitalismo imperialista da Inglaterra, que não queria uma república autônoma economicamente. O autor ainda salienta e critica a historiografia saudosista dos países vencedores:

Substitui-se uma história crítica, profunda, por uma crônica de detalhes onde o patriotismo e a bravura de nossos soldados encobrem a vilania dos motivos que levaram a Inglaterra a armar Brasil e Argentina para a destruição da mais gloriosa República que já se viu na América Latina (CHIAVENATTO, 1982, p. 10).

Finalmente, a partir da década de 1980, com o paulatino avanço dos cursos de Pós-graduação em História, com novas pesquisas e com o uso de novas fontes, inicia-se o processo da construção uma nova corrente historiográfica sobre a Guerra do Tríplice Aliança. Os principais expoentes dessa corrente são Ricardo Salles, Leslie Bethell e Francisco Doratioto. Esses historiadores combatem veementemente a tese de que a Inglaterra foi a principal artífice e provocadora do conflito, e questionam com fontes primárias a condição que os autores de outrora tinham de um Paraguai independente e autônomo economicamente. Um dos argumentos dessa corrente é que a Inglaterra no período anterior ao conflito, tinha péssimas relações diplomáticas com o Brasil, vide a questão Christie e a pressão pelo tráfico intercontinental de cativos. Outros argumentos e colocações apresentadas por essas novas pesquisas é de que justamente a Inglaterra queria um equilíbrio de forças entre os países, além de paz para seus negócios prosperarem. A Guerra, segundo as diretrizes britânicas adotadas após as Guerras Napoleônicas, era algo ruim para os negócios e para o comércio, já que ela se credenciava no decorrer do séc. XIX como a “fábrica do mundo”.

5) O QUADRO "BATALHA DO AVAÍ": ALGUNS APONTAMENTOS

⁹ León Pomer descreve o grande papel da Inglaterra como a “mão oculta” que provoca e financia a guerra, temendo um desenvolvimento econômico autônomo do Estado do Paraguai. Segundo o autor, o parlamento e a alta burguesia industrial inglesa não ansiavam uma república ou nação, que, buscasse caminhar por seus próprios meios e estimulasse seu mercado interno e industrialização. Ver POMER, León. Paraguai: *Nossa guerra contra esse soldado*. São Paulo: Global, 2001, p. 31.

5.1) A pintura histórica

Ao estudar uma imagem como mídia impressa, uma das principais faculdades que necessitamos compreender é que se torna possível conhecer e aprender a partir de sua construção. De acordo com Joly (1999), ao analisar criteriosamente uma imagem, nós aprendemos a identificar as diversas funções na história desta mídia, suas importâncias e seus usos feitos ao longo do tempo, além da compreensão dos mecanismos que ajudam na percepção de seus aspectos que permitirão entrar nos espaços de sua composição.

O teórico francês Aumont (1995) descreve que a imagem, em última instância, tem por função “garantir, reforçar, reafirmar e explicitar nossa relação com o mundo visual: ela desempenha o papel de descoberta do visual” (AUMONT, 1995, p. 81). Outrossim, essas são as dimensões visuais da realidade que produzem as relações existentes entre a imagem com o mundo exterior, isto é, os objetos constituintes e apresentados que são pertencentes e reconhecidos no universo humano e natural no qual vivemos.

Em geral, “a pintura histórica é um gênero de obra de arte criado sob encomenda, evidenciando um tipo de produção plástica comprometida com a tematização da nação e da política” (CUNHA, 2016, p. 03). Ou seja, essa pintura é criada para exaltar realizações do Estado, buscando uma imagem positiva sobre seus feitos e seus heroísmos. Esse gênero adquire prestígio nas academias de arte e é alçada ao primeiro plano na hierarquia acadêmica a partir do século XVII, com a criação da Real Academia de Pintura e Escultura em Paris em 1648. De acordo com Cunha (2016), verifica-se a partir disso um maior estreitamento das relações entre a arte e o poder político.

No artigo de Molina (2007, p. 19), a presente autora salienta que “Burke em um título muito sugestivo, afirma que os ‘Pintores como historiadores do século XIX’, pois esse século fora a grande era da pintura Histórica e, em especial, sua segunda metade”. Em seguida, a autora disserta sobre essa construção das narrativas por conta das nações.

Podemos refletir, entre outras possibilidades, as narrativas feitas pelos ‘pincéis da história’ ou ‘a fabricação do Estado’, quais os tipos de história que eram pintados, quais os temas predominantes, a nacionalização do passado segundo os ícones nacionais, a ação de patronos e um segundo público: compradores de reproduções de pinturas históricas, gravuras ou litografias, o que poderíamos ampliar e incluir os livros didáticos e como esses remetem

aos modos de enxergar o passado, as seleções do repertório visual e as retóricas visuais utilizadas (MOLINA, 2007. p. 19).

Molina (2007) descreve o simbolismo que está no cerne das pinturas brasileiras feitas a partir da segunda metade do século XIX. A autora descreve esse estilo de pintura como “nacionalista”, com um forte cunho patriótico e ideológico, pois fazia parte de todo o contexto de criação do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB) no ano de 1837. O IHGB surgiu com o intuito de criar uma narrativa histórica para o Brasil, já que este era uma nação americana recentemente emancipada de sua metrópole e que não possuía uma história própria e sem feitos heroicos na visão de seus dirigentes.

Assim, os quadros que representam grandes batalhas pertencem ao gênero mais apreciado pelo poder. Projetos de grande porte são encomendados pelo Poder Imperial para exaltar honras militares e símbolos nacionais. Acerca disso, Castro ressalta que

No Brasil, nas primeiras décadas de funcionamento da AIBA (Academia Imperial de Belas Artes), o padrão iconográfico de sua produção caracterizava-se pela representação de alegorias que exaltassem as particularidades da jovem Nação. Essas iconografias estavam normalmente associadas à figura do imperador D. Pedro II e traziam símbolos que evocavam a exuberância das terras tropicais e os símbolos monárquicos (CASTRO, 2008, p. 62).

Outrossim, essas pinturas demonstram o empenho de seus produtores na edificação do culto às figuras heroicas e à Nação. O caráter oficial desses quadros era equilibrado por um conteúdo de crônica, quase anedótico, no qual o artista exercia certa liberdade criativa, se distanciando dos aspectos solenes.

Os pintores jovens se inspiravam, citavam os mestres que os precederam. Mesmo aqueles que parecem romper de modo radical, como Eduard Manet, se não forem percebidos na perspectiva da história das imagens recorrente nas telas por eles criadas, perdem, em muito, seu sentido. Foi a partir do impressionismo que a ideia de originalidade se modificou, e que realizar uma grande obra não significou mais orquestrar uma multiplicidade de imagens harmoniosamente organizadas numa grande superfície, fazendo apelo a um passado visual que nelas se insere, atualizado (JOLI, 2013, p. 04).

No entanto, os pintores nacionais também se espelhavam nas tendências europeias, pois essa pintura de cunho nacionalista e endeusador surgiu fortemente a partir da eclosão da Revolução Francesa, já que “a Revolução redefiniu a relação dos indivíduos com o governo. O indivíduo passou assim a então identificar seus interesses com os do Estado. As pinturas de batalhas estimulavam essa vinculação,

tornavam-se glorificações do patriotismo militar” (CASTRO, 2008, p. 62). Tal tendência também seria verificada nas recém-independentes nações americanas e na consolidação de algumas Monarquias europeias no séc. XIX.

Baxandal (2006, p. 45) afirma que a pintura histórica visa criar relações mecânicas de causalidade, pois a pintura associa a perspectiva das obras à diversidade de noções de sua época: as "formas dos quadros" ou as "formas do pensamento". Assim, o pintor busca incorporar elementos da filosofia da linguagem e da hermenêutica, as formas que os demais artistas deram às diversas intenções de seu tempo¹⁰.

Conforme assinala Baxandal (2006), os objetos do passado - no caso as obras de arte -, quando vistas com os olhos contemporâneos, sinalizam sempre para o observador uma distância que jamais poderá ser superada de forma integral. De acordo com o autor, quando nos deparamos com uma obra acabada “cujo processo não temos muitas vezes como remontar” (BAXANDAL, 2006, p. 32) a questão que se coloca é como reconciliar imagem, escrita e história. Neste sentido a descrição, a narração de uma determinada tela, é antes uma representação daquilo que pensamos sobre a obra.

Toda explicação elaborada de um quadro inclui ou implica uma descrição complexa desse quadro. Isso significa que a explicação se torna parte de uma descrição maior do quadro, ou seja, uma forma de descrever coisas nele que seriam difíceis de escrever de outro modo. Mas é verdade que a “descrição” e a “explicação” se interpenetram, isso não nos deve fazer esquecer que a descrição é a mediadora da explicação. Uma descrição se faz com as palavras e os conceitos relacionados com o quadro, e essa relação é complexa e as vezes problemática (BAXANDAL, 2006 p. 35).

No entanto, o autor também complementa.

[...] É claro que o processo visual é muito mais que essa simples explicação com os olhos: usamos nossa mente e a mente se vale de conceitos [...]. [...] Nos primeiros segundos em que olhamos um quadro, obtemos uma espécie de impressão de todo o campo. O que segue é um aguçamento de percepção dos detalhes, a observação de algumas relações, de uma certa ordem, etc. A sequência da exploração ótica progride de acordo com os nossos hábitos gerais de apreensão das coisas e com as pistas especiais que o quadro nos oferece (BAXANDAL, 2006 p. 35).

¹⁰ O historiador francês Jacques Le Gof (1979) descreve que o pintor ao reduzir o seu quadro ou seu afresco à unidade temporal de um dado momento isolado da história, também se agarra ao instantâneo, “enquanto que o tempo, o tempo romanesco, poderíamos dizer, está restituído nos seus ciclos murais [...]. Triunfa o retrato, que já não é a imagem abstrata de uma personagem representada por símbolos [...], mas que mostra o indivíduo inserido no tempo, no concreto espacial e temporal” (LE GOF, 1979, p. 59).

Desse modo, a pintura histórica foi uma tendência que surgiu e que se perpetuou fortemente no século XIX, influenciando uma gama de pintores e artistas nas mais variadas regiões do Globo. Manifesta-se com uma demanda indenitária das recém nações criadas nas Américas e também como um movimento surgido com bastante ênfase após a Revolução Francesa. Tem em seu bojo toda uma ideologia nacionalista, com o objetivo de glorificar os feitos de seus heróis ou de seu povo. Nisso, tal pintura busca ser uma forma de propagandear os feitos do Estado, além de unir o máximo de indivíduos possíveis para congregá-los em seus projetos unificadores.

5.2) Produção da tela “Batalha do Avaí” e seu contexto histórico

Pedro Américo de Figueiredo e Melo nasceu em Areia, Paraíba, no dia 29 de abril de 1843. Filho do violonista Eduardo de Figueiredo e de Feliciano Cirne, desde cedo mostrou talento para as artes em geral. No ano de 1852, foi convidado para trabalhar como desenhista auxiliar na expedição, pelo Nordeste do Brasil, organizada pelo naturalista francês Jean Brunet. Nessa expedição, seus talentos para o desenho são notados por toda a equipe (SCHWARCZ, 2013).

No ano de 1854, Pedro Américo foi para o Rio de Janeiro, estudar no renomado Colégio Pedro II. Em 1856 ingressou na Academia Imperial de Belas Artes. Recebeu do Imperador D. Pedro II, uma bolsa para estudar na Escola Nacional Superior de Belas Artes de Paris, para onde foi em 1859. Foi aluno de Jean-Auguste-Dominique Ingres, um dos maiores pintores do neoclassicismo francês. Ainda em Paris, estudou no Instituto de Física de Adolphe Ganot, no curso de Arqueologia de Charles Ernest Beulé e bacharelou-se em Ciências Sociais na Sorbonne com a tese “Considerações Filosóficas Sobre as Belas Artes Entre os Antigos”. Pedro Américo retornou ao Brasil em 1864 e passa a lecionar na Escola de Belas Artes. Pouco tempo depois, recebe da Universidade de Bruxelas o título de Doutor em Ciências Físicas e Naturais. Além de produzir várias telas importantes para a história artística brasileira, dedicou-se também à Poesia, ao Romance e a Filosofia. Faleceu em Florença, no dia 7 de novembro de 1905.

A tela “Batalha do Avaí” pintada por ele entre em Florença, entre os anos de 1874 e 1877, é considerada sua obra-prima. Essa tela foi confeccionada com o desígnio de retratar um dos mais importantes episódios da história do exército brasileiro, ocorrido durante a longa Guerra do Paraguai. Essa gigantesca batalha foi

um dos momentos decisivos para o começo do desfecho dessa guerra, pois representou o apogeu e o início do declínio do Império Brasileiro. Esse episódio ocorreu em 11 de dezembro de 1868, quando as tropas brasileiras destruíram de vez a resistência paraguaia às margens do riacho Avaí. Assim, o pintor da Academia Imperial e Belas Artes não poupou tintas, pincéis e projeções para retratar tal grandiosa batalha. A tela possui dimensões grandiosas, medindo cerca de 11 metros x 06 metros. Atualmente, está exposta no salão nobre do Museu Nacional de Belas Artes, na cidade do Rio de Janeiro. Conforme salienta Schwarcz (2013), o tamanho elevado deveria refletir as aspirações do artista, pois ele ansiava em corresponder às expectativas de seu imponente cliente, ou seja, nada mais, nada menos que o Estado Monárquico brasileiro. Suas grandes dimensões, no entanto, tinham uma clara intenção.

Isso já indica a vontade de afirmação grandiosa: “maior do mundo”, para empregar o bordão irônico que Mário de Andrade lançava na cultura brasileira. O tamanho, no caso das telas – e por muitas razões, como veremos-, não é secundário. Por ora, assinalemos este aspecto: um quadro desmedido impõe pela exceção, pela evidente proeza que significa realiza-lo e pelo impacto que, por si só, a grandeza, contada em muitos metros, significa para o público que deseja deslumbrar-se (COLI, 2002, p. 116).

Após a eclosão da Guerra do Paraguai, consolidou-se de vez o modelo de promoção das artes por parte dos cofres estatais. A peleja internacional conferiu à Corte Imperial e aos Ministérios novas exigências de propaganda, com o objetivo de construir uma narrativa heroica nacional, na qual a contribuição da pintura revelou-se determinante.

De acordo com Schwarcz (2013), até então a monarquia era representada de maneira alegórica e barroca (com figuras angelicais anjos e outros deuses retirados do Mundo Greco-romano). A partir da consolidação do poder monárquico em 1850, o objetivo agora era figurar o próprio monarca ou representantes da realeza em cenas de grande bravura defendendo a nação e a sua integridade. A pintura de batalhas prevê assim, a priori, a celebração de um feito heroico e ilustre, exaltando comandantes, descrevendo confrontos, exércitos e os lugares onde ocorrem as pelejas. Todavia, ela tem caracterizações precisas identificando cada quadro, como ocorre com os retratos, que devem trazer as particularidades físicas, os traços do retrato. Com essa pintura, crescia também o peso, cada vez mais forte, das Forças Armadas como componentes essenciais no jogo do poder político e social. Elas

entram numa coerência política que conduziria, em novembro de 1889, à República dos Marechais.

Logo após seus mais de 04 anos de confecção na Europa¹¹, a tela foi exposta no ano de 1877, em Florença, e contou com as presenças do Imperador D. Pedro II e da Imperatriz D. Thereza Cristina, além de outras importantes personalidades europeias. A exposição durou 18 dias e recebeu um número expressivo de visitantes. O artista ganhou inúmeras críticas favoráveis, enaltecendo sua preocupação com a precisão histórica e sua capacidade de captar a intensidade dramática da batalha.

Em 1879, essa tela vem ser exposta no Rio de Janeiro, ao lado da tela “Batalha dos Guararapes”, do contemporâneo e também pintor oitocentista, Victor Meireles. Essa exposição acaba atraindo grande público para sua primeira visualização, visto que uma das principais premissas desse modelo de pintura era o de transparecer ao máximo a realidade da batalha, aproximando o evento de seu público alvo: os súditos de Dom Pedro II.

Portanto, a tela “Batalha do Avaí” foi um produto do seu período e ao mesmo tempo, pode ser caracterizada como uma tentativa de descrever aquela batalha, nos moldes que seus agentes financiadores queriam retratar. Em um primeiro momento, o quadro comporta-se de acordo com as convenções de uma pintura histórica, já que apresenta um momento preciso da batalha e evidencia o grupo principal em torno do qual toda a ação deve se desenvolver. Ademais, segundo Coli (2013), a sua confecção serviria para a demonstrar o poder, a civilização e a supremacia militar do Império e do Exército Imperial frente ao seu público alvo: o povo brasileiro.

5.3) Análises sobre algumas passagens contidas no quadro

Nessa parte do trabalho, analisaremos algumas passagens da tela com o objetivo de, ao usar os conceitos e reflexões da Literacia Visual e o levantamento bibliográfico feitos nesse trabalho sobre a Guerra do Paraguai e a pintura histórica, possamos contextualizar algumas passagens que constam na tela “Batalha do Avaí”. As análises feitas a partir de fragmentos abaixo, não esgotam, a priori, as que possam

¹¹ Em conformidade com SCHWARCZ (2013), Pedro Américo não visitou o campo de batalha usado como pano de fundo de sua tela, tal como fizeram os outros pintores que retrataram a guerra. Todos os materiais, tais como fardas, armas, cartas, relatórios, diários de soldados, fotografias, etc. foram enviadas ao seu ateliê, na cidade italiana de Florença,

ser feitas pelo corpo docente de História e seus discentes, pois novas análises e interpretações poderão sair a partir de observações e contextualizações.

O uso da Literacia Visual visa facilitar que ao se observar os fragmentos do quadro “Batalha do Avaí”, que estão logo abaixo, o observador adquira um intercâmbio comunicativo que dê sentido a uma imagem. Cunha (2009) assinala que o trabalho de análise e interpretação de fontes iconográficas permite ao aluno construir o conhecimento histórico com base em evidências. Assim, a leitura de fontes iconográficas exige o domínio de competências específicas ligadas à interpretação e análise da linguagem não verbal, nomeadamente o conhecimento da natureza deste tipo de fontes e das técnicas que o autor utilizou para revelar, através da imagem, as suas concepções sobre o assunto retratado.

Destarte, quando analisamos uma obra com o intuito de escaramuçar seus detalhes de produção, suas ideologias, seus aspectos de produção ou seus financiadores, é necessário que se realce precisamente seus mais diferentes aspectos, para que determinadas imagens, tomadas por verdadeiras, sejam elas de carácter histórico, geográfico, religioso, etc. não sejam tomadas sem um olhar crítico (SANTOS, 2010).

Entretanto, a análise de uma imagem faz com que possamos colocar perguntas a nós mesmos, mas esses questionamentos buscam focar mais em características específicas da obra. Na busca de descrever e interpretar o que vemos, isto é, ao olharmos mais tempo e crescentemente de uma maneira mais refinada e sistematizada para a tela ou seus fragmentos, começamos a interpretá-la de forma diferente, além de observar objetos e ações que não percebemos no início da observação. A tela de Pedro Américo permite isso, pois possui uma grande riqueza de detalhes impressionantes, podendo ser verificada sob diferentes matizes (MELO, 2008). Acerca disso, com a possibilidade de uso dessas imagens como componentes de um bom aprendizado em História, Molina descreve:

Desta forma, as imagens usadas em sala de aula não devem sê-lo gratuitamente, mas, é necessário conhecer seus componentes semânticos para adequá-los aos objetivos propostos. Assim, o desafio e o limite imposto ao professor de História serão de redimensionar e explorar as competências específicas da imagem, não somente para motivar e envolver, mas reelaborar, recodificar, ordenar e organizar conceitos, transformando uma relação sócio-afetiva com a imagem em uma situação de cognição (MOLINA, 2007, p. 25).

Abaixo, seguem alguns fragmentos da tela e algumas contextualizações realizadas acerca de algumas passagens do quadro.

Figura 01 - Visão Geral do quadro “Batalha do Avaí”



Fonte: Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)

Nessa visão geral do quadro, algo que nos salta à vista é o intenso número de elementos que compõe a tela. Há uma profusão de cores, personagens, animais e momentos no quadro, que o fazem assim, como nas palavras de Pedro Américo, uma verdadeira epopeia latino-americana (SCHWARCZ, 2013). No campo de batalha, verifica-se uma densa fumaça causada pelos intensos bombardeiros, que se estendem ao horizonte. Há uma desordem generalizada, pois Pedro Américo pretendia captar e passar ao espectador como era de fato participar de tal monstruosa batalha.

Ao olharmos os cavaleiros e soldados dos lados conflitantes, percebemos que existe uma diferença brutal no que concerne ao armamento e a indumentária. Enquanto os oficiais brasileiros estão usando uniformes em estilo parecido com os uniformes dos exércitos europeus, com melhores armas e apetrechos; os soldados paraguaios estão descalços ou com as roupas e uniformes bastante danificados. No entanto, é necessário salientar que essa batalha é um dos capítulos finais da guerra, e o Paraguai já se encontra totalmente aniquilado economicamente, pois desde a fase inicial do conflito, tem seu mercado externo fechado para importações. O exército e a população em geral encontram-se em frangalhos, já que a estrutura agrária e manufatureira está totalmente desestabilizada.

Percebe-se que os soldados paraguaios são formados majoritariamente por homens adultos, fator que não é tão verificável assim, visto que a essa altura do conflito, grande parte dos soldados homens aptos à guerra já estavam mortos, feridos gravemente ou capturados. Conforme nos assinala Chiavenato (1980), partir de 1868 torna-se comum o uso de adolescentes no exército paraguaio. Inclusive, até Solano Lopez promove seu filho caçula ao posto de General com apenas 15 anos de idade. No entanto, não somente adolescentes são usados nas últimas batalhas. Uma terrível mistura de mulheres, crianças e idosos são usados para defender o que resta de um exército cansado, destruído e combalido, mas que defende bravamente até os últimos momentos as loucuras de seu líder tirano (DORATIOTO, 2002).

Figura 02 - Alto comando brasileiro na Guerra do Paraguai. Ao centro, montado em um cavalo branco, encontra-se o futuro Duque de Caxias.



Fonte: Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA).

Nesse fragmento da tela, encontra-se o Estado Maior Brasileiro. Montado em seu cavalo branco, encontra-se o Marquês de Caxias. De acordo com Doratioto (2002), Luís Alves de Lima e Silva (o futuro Duque de Caxias), foi o principal comandante brasileiro na Guerra do Paraguai. Atuando no conflito desde o início, Caxias foi nomeado Comandante em chefe das forças brasileiras no ano de 1866. Já no ano de 1868, assume o comando geral das tropas aliadas devido ao afastamento do presidente argentino Bartolomeu Mitre. Seu título de Duque foi o único outorgado em toda a história imperial brasileira.

Um pouco abaixo do Estado Maior Brasileiro, encontram-se dois soldados paraguaios com as bandeiras fatigadas e em claro sinal de clemência. Visivelmente, esses dois soldados clamam aos poderes máximos do Estado Maior por suas vidas, com um aberto sentido de que somente uma civilização poderia dar a “benevolência” de tornar prisioneiros esses soldados, ao invés de matá-los (SALES, 1990).

Enquanto todos os cavaleiros que participam da batalha estão desordenados e como os cavalos assustados. Já os animais em que cujo Estado Maior está montado mostram-se incólumes, serenos e soberbos frente à desordem que se desenrola no campo de batalha. Pedro Américo quer mostrar claramente uma questão de ordem e poder, já que depois de terminada a Guerra, o prestígio de Caxias junto à sociedade brasileira e ao Império aumentara bastante. Acerca disso, Schwarcz (2013) assinala que:

Rasgada também parece estar a bandeira nacional, resultado dos desgastes dessa guerra, a qual, vista por esse ângulo, mais lembrava uma grande anarquia. Apenas os cavalos do comando imperial parecem estar ordenados: dispostos em fila e organizados por cor e tonalidades distintas. Todo o resto, inclusive os motivos do céu, parecia imerso e disperso em profunda incompreensão. Tudo se parece com um grande redemoinho de destruição (SCHWARCZ, 2013, p. 110).

Ao reparar a imagem de Caxias, verifica-se que sua farda está desabotoada, o que na figura militar é como uma espécie de desmazelo, ainda mais para uma figura do porte do comandante supremo dos exércitos aliados. Esse detalhe na tela gerou críticas por parte de alguns veículos de imprensa, mas Pedro Américo explicou que queria dar à tela a maior “veracidade possível, visto que essa batalha foi de proporções épicas” (SCHWARCZ, 2013, p. 110).

Figura 03 - General Osório, um dos personagens mais glorificados ao fim do conflito.



Fonte: Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)

Nesse fragmento da tela, encontra-se um dos maiores personagens da Guerra do Paraguai, o General Osório (Futuro Marquês de Herval). Ao retornar do longo conflito, Osório foi aclamado como o “mais popular herói desse conflito” (DORATIOTO, 2002, p. 223). Se Caxias ficou conhecido como um grande estrategista, o Gal. Osório ficou conhecido pela sua bravura, liderança e perspicácia em combate. Foi o primeiro brasileiro a entrar em solo paraguaio, no início das ofensivas em 1866. Osório ficou notadamente conhecido ao ser um comandante que seguia na linha de frente com seus soldados, não tendo receio das balas, lanças e espadas que vinham pela frente. Por isso, dizia-se que Osório “tinha o “corpo fechado” e que, depois dos combates, “sacudia o poncho para que as balas caíssem” (SCHWARCZ, 2013, p. 53).

Pedro Américo também ajudou a prover esse imaginário da bravura de Osório. Ao pintá-lo em meio à batalha, Américo colocou o General como um guerreiro que não tinha medo da morte e incentivava seus soldados rumo à vitória, custe o que custar. Um fator interessante do quadro é de que Osório encontra-se ferido na mandíbula, com um sangramento que desce pelo pescoço. Entretanto, mesmo assim, ele não deixa de apontar sua espada, incentivando seus soldados na dura peleja que os cercam de todos os lados. Segundo Doratioto (2002), o Gal. Osório recebeu um ferimento muito sério na batalha, pois uma bala dilacerou parte de sua mandíbula inferior, causando um ferimento que quase lhe custou a vida. Este ferimento o fez ser

afastado dos combates e voltar ao Brasil para tratamento. Já na pintura, Pedro Américo suaviza o ferimento sofrido pelo Gal. Osório, com a finalidade de mostrar que mesmo ferido, o guerreiro não abandona o campo de batalha, seus soldados e seu dever com o Império. De fato, essa postura de Osório nessa batalha não aconteceu realmente; todavia, foi bastante relativizado e suavizado nas tintas, pincéis e mãos de Pedro Américo.

De toda maneira, o fato de a tela de Américo prescindir da representação do herói a partir do *decorum* da pintura da História – ou seja, colocado no centro da tela, encabeçando uma estrutura hierárquica piramidal, como ocorre com o Conde D’eu na *Batalha do Campo Grande* – não significa que dali esteja excluída a representação do paladino agora edificado pelo gesto heroico. É justamente pela escolha do ato retratado que o pintor dá ao General Osório seu merecido destaque, procurando eternizá-lo no momento que, mesmo ferido, não abandona sua posição no comando no campo de batalha. Nessa tela, o herói não é um nem são todos. Mas é representado no gesto de alguns combatentes retirados da massa para ganhar a proeminência do ato heroico que deve lembrar o indivíduo, mas também uma nação em guerra (SCHWARCZ, 2013, p. 54).

Destarte, devido ao grave ferimento sofrido na batalha, Osório não teria a mínima capacidade de continuar guiando seus subordinados na linha de frente. Contudo, como o Gal. tratava-se de uma das figuras mais populares do Império, sua presença de destaque na tela, guiando a “civilização” rumo à vitória contra a “barbárie” não poderia ser negligenciada por um quadro que foi encomendado pelos cofres imperiais e que tinha a intenção de glorificar os feitos da nação junto ao seu povo.

Figura 04 - Nessa parte da tela, Pedro Américo se auto retratou como soldado, usando o quepe de número 33.



Fonte: Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA).

Pedro Américo retratou-se em meio à peleja (está localizado bem no centro do quadro), mas, não está localizado junto ao Estado Maior do Exército. Retratou-se com um soldado raso, com quepe de número 33, que pode ser uma alegoria a idade com a qual Cristo morreu ou ainda, a sua idade real quando terminou a tela. Sua fisionomia é de espanto frente à batalha violenta que ocorre.

Uma das informações que esse fragmento da tela nos passa é a participação de negros na batalha, já que atrás do soldado de quepe 33 encontra-se um negro (que possivelmente é um ex-escravo). Conforme nos assinala Sales (2003), grande parte do efetivo do exército brasileiro é composto por escravos alforriados, que foram libertados para servir na frente de batalha devido à baixa taxa de comparecimento de voluntários. Entretanto, Pedro Américo retratou poucos negros no quadro, o que foge e muito com a realidade do exército brasileiro. Os jornais paraguaios exploraram muito essa conformação do exército brasileiro, pois de acordo com Sales (2013), durante todo o conflito foi bastante comum a associação do exército brasileiro como um exército de “*macaquitos*”. Outrossim, de acordo com Schwarcz (2013) essas declarações não eram bem recebidas pela monarquia brasil/eira:

Tais declarações atingiram de perto a monarquia brasileira, que gostava de se fazer representar no exterior como uma realeza ilustrada e civilizada, e, por conta disso, sempre procurava apagar a associação dela à instituição escravocrata. O jornal *Cabirchuí*, por exemplo, fazia questão de, em suas charges, apresentar um exército de negros macacos – com rabos e orelhas, assim como retratava Isabel, D. Pedro e Caxias igualmente com traços que os aproximavam da animalidade. Era como se no exterior se apontasse para uma imensa contradição que no Brasil se procurava esconder (SCHWARCZ, 2013, p. 72).

Figura 05 - Oficial brasileiro cercado por soldados paraguaios.



Fonte: Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)

Nesse fragmento que se localiza ao centro da tela, os paraguaios estão claramente sendo derrotados pelas tropas aliadas, pois muitos já se encontram mortos ou seriamente feridos. Uma das ideias principais da tela é a de que essa peleja se tratava de uma batalha pela civilidade. De um lado, os paraguaios representavam a barbárie; do outro, os aliados e, principalmente, os soldados e oficiais brasileiros representam a civilização e a ordem. É notória a diferença das vestes entre os soldados, além de que as bandeiras e estandartes dos guerreiros paraguaios estão rasgadas, porém, as pertencentes aos soldados brasileiros estão intactas. As expressões nos rostos dos paraguaios sugerem selvageria, ira e pouca civilização. Já os soldados brasileiros apresentam certa ordem e serenidade.

Um fator importante dessa representação é a de que o Oficial, mesmo cercado por lanceiros e soldados armados com espadas prontas para deferir o golpe fatal, não abandona o estandarte inimigo, pois é uma clara definição de que ao capturá-lo, o

inimigo perderá cada vez mais sua moral no combate. Além desses fatores, o fragmento do quadro traz em si uma clara definição das diferenças raciais entre os guerreiros. O Oficial brasileiro é branco, enquanto os soldados paraguaios são representados como mestiços e indígenas, pois “o artista brasileiro inverte perspectivas. Além do mais investe em argumentos do romantismo nacionalista, conferindo aos brancos o direito da civilização, mas também da posse e do domínio” (SCHWARCS, 2013, p.128)

Esses fatores procuraram demonstrar a superioridade militar e a vitória iminente que os aliados terão nessa batalha campal. O contexto do quadro é claramente patriótico. O pintor quer retratar claramente os valorosos soldados e oficiais brasileiros frente ao maltrapilho e bárbaro exército paraguaio. Enquanto os cavalos brasileiros demonstram passividade, robustez e preparo, os cavalos usados pelos paraguaios são representados como arredios e selvagens, “em uma clara alegoria da dicotomia que o pintor enfatiza ao longo da tela” (SCHWARCS, 2013, p.129).

6) CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste trabalho, objetivou-se levantar por meio de pesquisa bibliográfica a concepção e as principais diretrizes que a Literacia Visual possui, bem como sua relação com o Ensino de História. No caso específico desse trabalho, a imagem escolhida para servir de mote para a argumentação foi a “Batalha do Avaí”, realizada logo após a Guerra do Paraguai. Também foi abordado a questão de que muitas mídias impressas usam imagens históricas, tais como as pinturas históricas, o que torna primordial o uso e os conceitos sistemáticos da Literacia Visual.

Após a análise dos argumentos de diversos autores sobre a temática, verificouse que a Literacia Visual pode ser uma grande aliada para o trabalho com as imagens, pois possibilita, acima de tudo, um melhor entendimento e o desenvolvimento do senso crítico dos seus observadores. Os observadores de uma mídia impressa adquirem paulatinamente a capacidade de desenvolverem sua criticidade, visto que esse movimento é deveras benéfico no mundo atual - caracterizado como altamente tecnológico -, pois somos cada vez mais propensos a um uso diário de mídias (fotografias, pinturas, desenhos, etc.)

Contudo, esse trabalho também buscou demonstrar que uma imagem nunca pode ser desarraigada das ideias da época, as condições históricas e das ideologias de seus idealizadores ou patrocinadores. O quadro “A Batalha do Avaí”, foi, antes de

tudo, um produto cultural e artístico de seu tempo, visto como Pedro Américo buscou revelar a grandiosidade do Império Brasileiro frente a um dos seus maiores desafios, isto é, o combate duro e tenaz na batalha do arroio Avahy.

Foi um quadro que teve como mote uma tendência artística do século XIX, a da pintura histórica, uma vez que os quadros e seus artífices que buscavam retratar o heroísmo e o culto às nações, em uma época que os sentimentos de nacionalidade, estavam sendo construídos a base de pincéis, paletas e tintas. Além disso, esse pintor oitocentista pretendia expor a grandiosidade do Império Brasileiro frente à barbárie dos maltrapilhos e selvagens soldados paraguaios, como forma de endeusar os feitos de seu patrocinador, ou seja, o Imperador Dom Pedro II.

Entretanto, como podemos perceber, que a Guerra do Paraguai não carregou, a priori, nenhuma honra ou benefício para os países envolvidos. Foi um conflito longo, que estraçalhou a população do Paraguai em termos econômicos, demográficos e estruturais, além é claro, de ter levado a um grande prejuízo de vidas aos países aliados. Exacerbou, no caso do Brasil, o aumento da dívida externa e a contradição do uso de escravos alforriados como força militar, visto que esses indivíduos não possuíam o estatuto de cidadãos brasileiros. De heroico e épico a Guerra não teve nada, entretanto, a manufatura do quadro “Batalha do Avaí” vem de encontro para montar essa narrativa heroica, nacionalista e, acima de tudo, a construção veementemente estatal da pujança e organização do Brasil Império.

Assim, torna-se importante que o observador de uma obra histórica, ou de uma mídia impressa em geral, não deixe o seu sentido crítico de lado, pois analisar e compreender uma obra em seus detalhes, considerando o contexto histórico e cultural na qual ela foi constituída, é de enorme valia para que criticidade faça parte de seu contexto cotidiano.

Por fim, é importante ressaltar que esta pesquisa não esgota o assunto sobre o uso da Literacia Visual e sua importância para uma melhor compreensão das mídias impressas e, em especial, as imagens de cunho histórico, tão presentes nos livros e sites de História. Destarte, esse trabalho tem a premissa de ser estendido, usando um maior referencial teórico, outras fontes e outras imagens para análise e arguição.

7) REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BASILE, Marcelo Otávio de Neri. O império Brasileiro: panorama político In. LINHARES, Maria Yedda [org.]; **História geral do Brasil**. Rio de Janeiro. Campus, 1990, p 188-300. BAXANDALL, Michael. **Padrões de intenção: a explicação histórica dos quadros**. São Paulo: Companhia das letras, 2006.

BERGER, John. **Modos de Ver**. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

COLI, Jorge; **Pedro Américo, Victor Meirelles, entre o passado e o presente**. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA). No 3 | Año 2013.

CUNHA, Angelina Maria Lopes da. **O cartaz como arma de propaganda: a literacia visual histórica de alunos de 9º ano de escolaridade**. Lisboa. 2009. Tese de Doutorado.

CHIAVENATO, Julio José. **Genocídio americano: a Guerra do Paraguai**. Editora Brasiliense, 1980.

DA CUNHA, Alvaro Saluan. **A Rendição de Uruguaiana, de Pedro Américo, e as litografias na Guerra do Paraguai**. CENTRO ACADÊMICO DE HISTÓRIA DA UFJF, p. 1.

DORATIOTO, Francisco Fernando Monteoliva. **Maldita guerra: a nova história da Guerra do Paraguai**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

FERREIRA, Gabriela Nunes. **O rio da Prata e a consolidação do Estado imperial**. São Paulo: Hucitec, 2006.

GIL, Isabel Capeloa. **Literacia Visual. Estudos sobre a Inquietude das Imagens**. Edição de nº 70. Lisboa, POR. 2011.

JOLY, Martine. **Introdução à análise da imagem**. Campinas: Papyrus Editora, 1999.

LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. Campinas: Unicamp, 2012.

_____. **Para um novo conceito de Idade Média: tempo, trabalho e cultura no Ocidente**. Lisboa: Estampa, 1979.

LITZ, Valesca Giordano. **O uso da imagem no Ensino de História**. Caderno Pedagógico-Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2009.

MAGNOLI, Demétrio. **O corpo da pátria: imaginação geográfica e política externa no Brasil (1808-1912)**. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista/Moderna, 1997.

MELO, Maria do Céu de; JOAQUIM, Elisabete. **Imagens na aula de História. Diálogos e silêncios**. Lisboa (Por). 2008.

MELO, M.; COELHO, Bárbara; SANTOS, Christophe. **Do riso ao siso: A leitura e a interpretação de cartazes e cartoons políticos na aula de História.** História, Imagens e Narrativas, v. 10, 2010.

MELO, Maria do Céu de. **Michelângelo criou o homem...: um estudo sobre a compreensão e interpretação visual na aula de história.** Revista Espaço Pedagógico, v. 14, n. 1, Lisboa (Por) 2007.

MOLINA, Ana Heloisa. **Ensino de História e Imagens: possibilidades de pesquisa.** Domínios da imagem, v. 1, n. 1, p. 15-29, 2014.

POMER, Leon. **A Guerra do Paraguai: a grande tragédia rioplatense.** São Paulo: Global, 1980.

_____. **Paraguai: Nossa guerra contra esse soldado.** São Paulo: Global, 2001.

SALIBA, Elias Thomé. **Experiências e representações sociais: reflexões sobre o uso e o consumo das imagens.** In: O saber histórico na sala de aula: s.n.], São Paulo 1998.

SALLES, Ricardo. **A Guerra do Paraguai: escravidão e cidadania na formação do Exército.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

_____. **Guerra do Paraguai: memórias & imagens.** Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 2003.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **A Batalha do Avaí: a beleza da barbárie: a Guerra do Paraguai pintada por Pedro Américo.** Sextante Artes, 2013.

SANTOS, Christophe Nascimento da Costa et al. **A análise de cartoons e de mapas nas aulas de História e de Geografia: A Literacia Visual Histórica e Geográfica.** 2010. Tese de Doutorado. Disponível em: <<
<https://repositorium.sdum.uminho.pt/handle/1822/15124>>>. Acesso em 20/10/2018 às 20h00.

SANTOS, Vanessa Jaqueline da Silva Vieira. **Estudo da Literacia Visual contextualizada no conteúdo de metabolismo e análise da aprendizagem de Bioquímica.** Campinas, SP: [s.n]. 2014.

SILVEIRA, Mauro César. **A batalha de papel: a Guerra do Paraguai através da caricatura.** Porto Alegre: L & PM, 1996.

SOUSA, Jorge Prata de. **Escravidão ou morte: os escravos brasileiros na Guerra do Paraguai.** 2ª ed. Rio de Janeiro: Mauad / Adesa, 1996.

SENOS, Ricardo Jorge Grilo Marques. **Repensar a educação visual, falando de contemporaneidade: o propósito da literacia visual.** 2014. Dissertação de Mestrado. Universidade de Aveiro.