

Imagens em combate: cultura visual e disputas de representação na Guerra contra o Paraguai (1864-1870)

Images in combat: Visual culture and representation disputes in the War Against Paraguay (1864-1870)

Álvaro Saluan da Cunha*

**Recebido em
11/06/2025**

**Aprovado em
05/12/2025**

*Pós-doutorando em História na Universidade Federal Fluminense, na linha de pesquisa Cultura e Sociedade. Doutor em História no Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Juiz de Fora, com a pesquisa As batalhas nas páginas dos jornais: a guerra da Tríplice Aliança e a disputa editorial entre A Semana Ilustrada e A Vida Fluminense. Mestre em História pelo Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal de Juiz de Fora, na linha de pesquisa Narrativas, Imagens e Sociabilidades com o trabalho As litografias da coleção Quadros históricos da guerra do Paraguai na década de 1870: Projeto editorial e imagens, sendo bolsista pela CAPES/CNPq e Monitoria UFJF. Bacharel e licenciado em História com ênfase em Patrimônio Histórico pela Universidade Federal de Juiz de Fora, com período sanduíche na Universidade do Porto (UPorto/Portugal). Graduado em Ciências Sociais pela Universidade Federal de Juiz de Fora. <https://orcid.org/0000-0002-7504-7722>

Como citar:

Saluan da Cunha, Á. (2025). Imagens em combate: cultura visual e disputas de representação na Guerra contra o Paraguai (1864-1870). *Imagem: Revista de História da Arte*, 332-356. <https://doi.org/10.34024/3q2q3w77>

Resumo:

Este artigo investiga a cultura visual produzida no Brasil durante a Guerra contra o Paraguai (1864–1870), compreendendo a imagem como um dos principais dispositivos de construção simbólica do conflito. A análise articula dois núcleos distintos e complementares: a coleção *Quadros históricos da guerra do Paraguay*, publicada a partir de 1870, e as representações veiculadas na imprensa ilustrada por Henrique Fleiuss e Angelo Agostini entre 1864 e 1870. Mobilizando referenciais teóricos da crítica visual e da antropologia da imagem (Mitchell, Mirzoeff, Didi-Huberman e Stumpf), o estudo examina as estratégias de monumentalização, silenciamento e disputa narrativa que moldaram os regimes de visualidade do período. A partir da leitura técnico-material das fontes, da análise iconográfica e da reconstrução de seus usos sociais e editoriais, demonstra-se como essas imagens atuaram na legitimação política da guerra, na produção de uma pedagogia nacionalista e na constituição de sensibilidades e afetos coletivos sobre o passado imperial. O artigo evidencia, assim, a centralidade da visualidade na formação da memória pública da guerra e propõe uma reconsideração crítica do papel das gravuras, caricaturas e impressos oitocentistas no campo da história da arte e da cultura visual brasileira.

Palavras-chave

Cultura visual
Guerra do Paraguai
Litografia
Imprensa ilustrada
Regimes de visualidade

Abstract:

This article examines the visual culture produced in Brazil during the War of the Triple Alliance (1864–1870), understanding images as central devices in the symbolic construction of the conflict. The analysis focuses on two complementary corpora: the lithographic collection *Quadros históricos da guerra do Paraguay*, published after 1870, and the visual representations disseminated in illustrated periodicals by Henrique Fleiuss and Angelo Agostini between 1864 and 1870. Drawing on visual culture studies and image theory (Mitchell, Mirzoeff, Didi-Huberman and Stumpf), the study explores the strategies of monumentalization, erasure and narrative dispute that shaped the period's visual regimes. Through technical-material examination, iconographic analysis and the reconstruction of social and editorial uses, the article demonstrates how these images legitimized the imperial war effort, produced nationalist pedagogies, and shaped collective sensibilities regarding the imperial past. It argues for the centrality of visibility in the formation of public memory of the war and reassesses the historiographical and aesthetic relevance of nineteenth-century engravings, caricatures and illustrated prints within Brazilian art history and visual culture.

Keywords:

Visual culture
Paraguayan War
Lithography
Illustrated press
Visual regimes

Imagens em combate: cultura visual e disputas de representação na Guerra contra o Paraguai (1864-1870)

1. Introdução

A guerra contra o Paraguai (1864–1870), conflito de longa duração e alto custo humano, logístico e financeiro para o Império do Brasil, não se restringiu ao plano das operações militares. Desde os primeiros movimentos das tropas até os esforços pós-conflito para consolidar uma memória vitoriosa, o Estado imperial e seus agentes civis e artísticos mobilizaram diferentes linguagens para dar forma à guerra, ordenar sua narrativa e assegurar seus efeitos simbólicos. Entre essas linguagens, a imagem ocupou um lugar central: ela não apenas ilustrou os acontecimentos, mas contribuiu de maneira ativa para a construção de um imaginário político sobre o conflito, projetando sentidos de civilização, glória e unidade nacional. Nesse processo, como demonstra Lúcia Klück Stumpf (2019), constituiu-se um regime de visualidade que organizou não apenas o que se via, mas como se via, estabelecendo critérios de legibilidade, reconhecimento e apagamento que moldaram a experiência social da guerra.

É nesse ponto que este artigo se insere. A partir de um amplo corpus documental, a coleção litográfica e textual *Quadros históricos da guerra do Paraguay*, analisada na dissertação de mestrado, que observa o caminho desta produção, iniciada após o conflito, em 1870 (Cunha, 2017), e as imagens publicadas por Henrique Fleiuss e Angelo Agostini na imprensa ilustrada entre 1864 a 1870, investigadas na tese de doutorado (Cunha, 2023), propõe-se aqui uma leitura crítica da cultura visual que emergiu no Brasil ao longo e após o conflito. Ao abordar essas produções iconográficas em sua materialidade, circulação e ambivalência, o objetivo não é apenas descrever imagens ou rastrear influências artísticas, mas compreender como elas funcionaram como dispositivos de memória, pedagogia e disputa simbólica — dimensão ressaltada também por Stumpf (2019), ao mostrar que as imagens da guerra atuaram na produção de sensibilidades, afetos políticos e formas de ver.

Os dois núcleos de análise escolhidos, a coleção editorial e parte da imprensa periódica, oferecem caminhos distintos, embora complementares, para a compreensão da guerra como imagem. A coleção *Quadros históricos*, publicada

ao longo da década de 1870 e composta por litografias baseadas em pinturas de artistas consagrados como Victor Meirelles, Pedro Américo e Eduardo De Martino, representa um esforço deliberado do Estado e de seus aliados em fixar uma narrativa gloriosa e oficial da guerra.

Desta forma, o *corpus* analisado neste artigo compreende de uma forma geral as litografias da coleção *Quadros históricos da guerra do Paraguay* (1870–1882), selecionadas por sua circulação comprovada em periódicos e instituições públicas, e as imagens publicadas entre 1864 e 1870 na *Semana Illustrada*, *A Vida Fluminense*, *O Cabrião*, *O Arlequim* e *O Diabo Coxo*.

Essas imagens, cuidadosamente compostas e impressas, não apenas ilustravam cenas de batalha, mas monumentalizavam os feitos imperiais, hierarquizavam personagens e silenciavam elementos dissonantes, como os mortos, a destruição ou a presença de corpos racializados. Distribuídas como fascículos, oferecidas como prêmios escolares e adquiridas por ministérios, essas imagens articulavam arte, política e instrução, construindo um repertório visual de glória nacional, repertório que Stumpf identifica como parte de uma pedagogia visual do Estado imperial.

Já as imagens veiculadas na imprensa ilustrada, particularmente nas páginas da *Semana Illustrada* e da *Vida Fluminense*, inserem a guerra em outro regime de visibilidade. Nesses periódicos, a imagem dialoga com o tempo do acontecimento, com os ritmos da notícia, com o humor e a sátira. Fleiuss, com seu traço refinado e vínculos com instituições acadêmicas e governamentais, produzia imagens que, em muitos aspectos, reiteravam os valores da ordem e da vitória. Já Agostini, figura de perfil mais ambíguo, transitava entre o registro ilustrado e a crítica mordaz, lançando mão da caricatura para tensionar as narrativas oficiais e destacar os custos e as contradições da guerra. Nessa arena editorial, a guerra se converte em campo de batalha iconográfico, onde diferentes projetos de poder e de representação se confrontam — um fenômeno que, novamente, encontra eco na formulação de Stumpf sobre a disputa entre visualidades concorrentes.

Tomando a cultura visual como campo estruturado por disputas de sentido, tal como propõem autores como Mitchell (2005), Mirzoeff (2009), Didi-Huberman (2010) e Stumpf (2019), este artigo articula a análise das imagens a partir de três eixos metodológicos: a leitura técnico-material das fontes visuais (suporte, técnica, autoria e circulação); a análise iconográfica e iconológica de suas composições (personagens, enquadramentos e simbolismos); e a reconstituição de

seus usos sociais e editoriais no contexto do Brasil imperial. A imagem, portanto, é aqui compreendida como linguagem e fonte complexa, não apenas ilustrando o passado, mas atuando na construção dos sentidos que o presente deseja atribuir a ele.

Além disso, ao integrar a crítica visual à investigação historiográfica, este artigo pretende contribuir para uma reflexão mais ampla sobre os modos como a guerra se inscreveu no campo da memória, não só por meio dos monumentos, dos discursos e das datas, mas também por meio das gravuras, caricaturas e imagens que circularam entre leitores urbanos, escolas e instituições estatais. Essas imagens, muitas vezes negligenciadas como fontes historiográficas, foram e ainda são responsáveis por moldar sensibilidades, afetos e julgamentos. Constituem, assim, vestígios do que se quis lembrar e do que se buscou esquecer, aspectos perceptíveis tanto no século XIX quanto na contemporaneidade — como demonstrado também por Stumpf ao historicizar os usos sociais dessas visualidades.

O que se seguirá, portanto, não é apenas uma mera análise descritiva de parte da produção visual sobre a guerra, mas uma investigação sobre o modo como o Brasil imperial procurou representar, controlar e propagar visualmente esse conflito. Ao colocar em diálogo o projeto editorial da coleção *Quadros históricos da guerra contra o Paraguai* e a produção visual da imprensa ilustrada de cidades como o Rio de Janeiro e São Paulo, o artigo evidencia os contrastes e convergências entre diferentes formas de narrar visualmente a guerra. E mais do que isso: revela a imagem como lugar de embate, como linguagem política e como campo de memória, sendo instável, disputado, muitas vezes tenso, mas sempre ativo.

Sendo assim, é importante destacar que a guerra contra o Paraguai não foi apenas um conflito militar de grandes proporções no interior do continente sul-americano; tratou-se também de uma guerra de imagens, narrativas e sentidos. Desde os primeiros movimentos militares até o esforço posterior de fixar uma memória vitoriosa, o Império do Brasil, perspectiva adotada neste artigo, mobilizou diversos suportes visuais para dar forma ao acontecimento bélico e legitimá-lo aos olhos da população.

Este trabalho parte, portanto, exatamente dessa premissa: de que a cultura visual oitocentista, expressa em coleções litográficas e na imprensa ilustrada, foi um dos principais vetores de construção simbólica da guerra. Essa perspectiva de análise, que entende a imagem como linguagem ativa e disputada, dialoga diretamente com as preocupações do dossiê ao propor novas epistemologias para

a História da Arte, especialmente aquelas que valorizam o papel dos artefatos visuais na constituição de regimes de poder e memória fora dos grandes centros hegemônicos.

Ao articular análise iconográfica, leitura técnico-material e reconstrução do contexto editorial dessas imagens, o artigo se insere nas discussões metodológicas contemporâneas que questionam os limites disciplinares convencionais e reivindicam abordagens mais híbridas, críticas e historicamente situadas — movimento que encontra correspondência direta nas contribuições de Stumpf sobre a historicização das visualidades bélicas.

As imagens analisadas, oriundas tanto de coleções oficiais quanto da imprensa ilustrada da época, revelam múltiplas temporalidades, disputas de representação, posicionamentos e estratégias de visibilidade que tensionam a noção de cânone e instigam a reflexão sobre o lugar da arte na formação da memória coletiva e das identidades políticas. Nesse sentido, a proposta do artigo também contribui para desestabilizar leituras monolíticas da arte brasileira oitocentista, muitas vezes subordinadas a uma historiografia centrada na estética acadêmica e nos valores europeus, ignorando as consideradas “artes menores”.

Além disso, ao privilegiar gravuras e impressos como fontes visuais legítimas de investigação histórica e artística, o artigo amplia os critérios de valorização estética e historiográfica, propondo um deslocamento crítico em relação aos cânones estabelecidos. Essa abordagem se alinha à chamada do dossiê ao problematizar os mecanismos de exclusão que operaram (e ainda operam) dentro da própria história da arte enquanto disciplina.

Por fim, ao compreender a imagem como uma forte linguagem, campo de embate e espaço de construção da memória social, a pesquisa propõe uma leitura da arte como prática situada, marcada por tensões políticas, sociais e culturais, exatamente o tipo de reflexão que o dossiê busca estimular ao convocar trabalhos comprometidos com novas formas de compreender a historicidade da arte e sua inscrição no mundo.

2. Cultura visual, memória e império: entre a arte e a imprensa

Pensar a cultura visual no Brasil da segunda metade do século XIX implica compreender as imagens não apenas como produtos artísticos ou editoriais inseridos em um contexto de crescimento, mas como dispositivos de poder e de

memória estruturados em redes que envolvem artistas, instituições, tecnologias, mercados e públicos. Longe de se constituírem como representações neutras de um tempo ou de um evento, as imagens produzidas durante a guerra contra o Paraguai mobilizam estratégias visuais que operam de modo ativo e consciente no campo da construção simbólica da nação e da legitimação do Estado imperial brasileiro.

Ao se falar em cultura visual nesse contexto, não se trata de evocar um conjunto de imagens isoladas. Trata-se de reconhecer a existência de um regime de visibilidade historicamente situado, que condiciona o que pode ser mostrado, de que maneira se mostra, para quem e com quais efeitos. Tal regime, profundamente atravessado por disputas de classe, raça, gênero e projeto político, constitui um dos pilares da formação de identidades sociais e de narrativas históricas. Conforme argumenta Mitchell (2005), as imagens não apenas mostram algo, mas demandam algo de quem as observa, pois provocam, insinuam, reforçam ou tensionam as ordens perceptivas de uma dada época. Nesse sentido, são agentes ativos e não apenas espelhos passivos da realidade.

O Império do Brasil, no seu processo de consolidação como Estado moderno e centralizado, mobilizou diferentes formas de representação simbólica para construir um repertório compartilhado de pertencimento e de autoridade. Os discursos oficiais, a monumentalização da história pátria, a ordenação da cidade imperial e o ensino da história e da moral cívica convergiram para a edificação de um imaginário nacional em que a imagem exerceu papel fundamental. A guerra, ao produzir heróis, martírios e vitórias, ofereceu um terreno fértil para o exercício dessa visualidade estatal, que mesclava elementos do academicismo europeu, do romantismo histórico e das convenções da imprensa ilustrada oitocentista, influenciada sobretudo por periódicos franceses e ingleses.

No campo da arte oficial, diferentemente das gravuras, a pintura histórica funcionou como dispositivo de monumentalização. Nas salas da Academia Imperial de Belas Artes, cenas de eventos da guerra, como o combate naval do Riachuelo, a travessia da fortificação de Humaitá ou a batalha do Avaí, eram cuidadosamente compostas por artistas ligados à corte, entre eles Victor Meirelles e Pedro Américo, cujo trabalho era financiado, exposto e consagrado por mecanismos institucionais. No caso de Américo, a ausência de obras dedicadas ao Exército brasileiro abriu uma oportunidade estratégica para sua inserção no mercado de encomendas oficiais do Império.

Assim, parte das obras desses artistas foi posteriormente convertida em litografias na coleção *Quadros históricos da guerra do Paraguay*, que buscava universalizar uma narrativa triunfal da guerra e esvaziá-la de seus aspectos contraditórios e violentos. A imagem tornava-se, dessa forma, instrumento de pedagogia imperial, cuidadosamente regulado pelos padrões da estética acadêmica e pelo imperativo político da ordem. Via-se nelas uma vitória da civilização contra a barbárie, dicotomia recorrente nas páginas dos periódicos da época e na própria coleção analisada neste texto.

Ao lado dessa produção oficializada, a imprensa ilustrada oferecia outra via de circulação das imagens, mais imediata, informativa, diversa e, em certos momentos, ambígua. A partir da década de 1860, com o desenvolvimento técnico da litografia e da xilogravura, periódicos como a *Semana Illustrada*, a *Vida Fluminense*, *O Cabrião* e o *Diabo Coxo* passaram a incorporar representações visuais dos episódios da guerra, muitas vezes em diálogo com os textos jornalísticos ou em oposição a eles. Nesse espaço, a cultura visual ganhava fluidez e polifonia. Se por um lado havia imagens de exaltação dos feitos militares, por outro não eram raras as críticas visuais ao prolongamento do conflito, à inércia da política imperial e aos custos humanos da campanha, perceptíveis também no alistamento compulsório registrado em diversas regiões do Brasil.

Essas imagens não estavam desvinculadas dos códigos visuais do tempo, mas dialogavam com eles de maneira mais instável. A imprensa permitia, por exemplo, a inserção do grotesco e do burlesco na representação da guerra, especialmente nas imagens produzidas por Agostini, nas quais imperadores, ministros e marechais assumiam feições deformadas, gestos ridículos ou posturas suspeitas. A crítica visual, nesse caso, não se restringia ao texto, mas se expressava graficamente, de modo irônico e incisivo. A própria guerra, ao ser desenhada, revelava suas falhas e excessos. E a imagem não era mero acompanhamento, pois constituía linguagem específica e particularmente eficaz em um país onde grande parte da população era analfabeta. Isso não significa negar o papel da imprensa como vetor da oficialidade, mas reconhecer que sua heterogeneidade interna e seu apelo popular a tornavam um espaço permeável às tensões sociais e políticas do período, funcionando como arena de constantes embates.

A cultura visual da guerra, portanto, não pode ser compreendida como um bloco homogêneo favorável ao status quo. Trata-se de um campo de disputas em que convivem a monumentalização da história e sua paródia, a glória imperial

e o desgaste do poder, a memória oficial e os vestígios do dissenso. A cultura visual participa da construção da história não como mera evidência documental, mas como linguagem e intervenção, tornando visível aquilo que também pode mascarar ou reorganizar.

É nesse entrecruzamento entre arte e imprensa, entre projeto e ruído, entre consagração e crítica, que a cultura visual da guerra contra o Paraguai se revela como objeto fértil de investigação histórica. Ela não apenas informa como se representou o conflito, mas convida a pensar sobre como se desejava que ele fosse lembrado, sentido e legitimado. Ver a guerra, no século XIX, constituía também uma forma de a combater simbolicamente, além de inscrevê-la nos quadros de uma nação em formação, empenhada em ser reconhecida como civilizada pelo Velho Mundo.

3. Uma coleção para a glória: os *Quadros históricos da guerra do Paraguay*

A década de 1870, marcada pela euforia do pós-guerra e pela tentativa de consolidação simbólica das conquistas militares do Império, testemunhou a emergência da coleção *Quadros históricos da guerra do Paraguay*. Lançada inicialmente em fascículos e posteriormente reunida em álbuns encadernados, a série mobilizou os mais renomados artistas do período, tradutores gráficos e redatores alinhados ao projeto imperial. Mais do que simples representação de cenas bélicas, tratava-se de uma operação visual cuidadosamente planejada, cujo objetivo era fixar um repertório de imagens legitimadoras da guerra como marco de glória, civilização e unidade nacional.

O projeto editorial articulava três elementos fundamentais: a tradução gráfica de obras de artistas conhecidos por suas pinturas históricas para a técnica da litografia, a redação de textos narrativos com feição didático-heroica, e a distribuição orientada das publicações para instituições públicas e círculos letrados.

Produzidas com base em obras de Victor Meirelles, Pedro Américo e Eduardo De Martino, com traduções feitas por oficinas como a de Alfredo Martinet e Souza Lobo, as imagens apresentavam cenas emblemáticas do conflito, como a rendição de Uruguaiana, a passagem de Humaitá, o combate do Riachuelo, entre outras. Cada gravura vinha acompanhada de um texto explicativo, geralmente assinado por intelectuais como Augusto Zaluar e César Muzzio, que reforçavam a leitura

desejada, guiando o observador pelas ações heroicas dos brasileiros e pela barbárie atribuída ao inimigo. No entanto, em muitos casos, o texto se alongava para eventos que não estavam narrados nas imagens. Ou seja, percebeu-se que imagem e texto não tinham necessariamente um diálogo.

Um exemplo emblemático desse projeto visual é a estampa “Passagem de Humaitá”, baseada na pintura homônima de Victor Meirelles e traduzida litograficamente por Alfredo Martinet. Na composição, o enquadramento centraliza a frota imperial avançando em diagonal, abrindo espaço para que a perspectiva conduza o olhar do observador a partir do navio em primeiro plano até o horizonte luminoso ao fundo. Os marinheiros aparecem disciplinados, organizados em gestos coreográficos que sugerem domínio técnico e coragem, não há sinais de corpos mortos, restando apenas o fogo e a fumaça da passagem. A fortaleza paraguaia, embora representada, surge dissolvida pela fumaça e pela distância, reforçando sua fragilidade, ao contrário do que a imprensa da época mencionava, citando, em alguns casos, a fortaleza como intransponível. Como observa Stumpf (2019), esse tipo de construção visual opera uma pedagogia do heroísmo: organiza o visível de modo a transformar um episódio de extrema violência em narrativa de triunfo civilizatório.



Figura 1: Meirelles, V. (s.d.). A passagem de Humaitá [Gravura em chine-collé baseada em pintura a óleo; gravura por Souza Lobo Lit.; 50 cm x 69,5 cm].

Fonte: Hemeroteca Digital.

A análise técnico-material da coleção revela um cuidado extremo na produção física das obras. Os fascículos, geralmente compostos por uma imagem em folha separada e um caderno textual, eram vendidos por livreiros, casas litográficas e também eram distribuídos gratuitamente por órgãos do Estado, que adquiriam as coleções. A opção pelo formato grande, pela impressão de qualidade e pela encadernação em álbum indica que se tratava de um produto de prestígio, destinado à fixação da memória visual da guerra em acervos escolares, bibliotecas e gabinetes administrativos. A visualidade da coleção, nesse sentido, mesmo sendo uma iniciativa particular, foi concebida como dispositivo de memória institucional, algo que deveria perdurar, ser visto, exposto e ensinando a olhar.

Do ponto de vista iconográfico, as imagens da coleção obedecem a um padrão estético muito influenciado pela pintura histórica europeia e pelas convenções acadêmicas da arte imperial, transformando episódios reais de morte e destruição em quadros de honra e civilização. A guerra, nesse contexto, é representada como palco da virtude nacional, onde o exército imperial aparece em marcha disciplinada, enquanto o inimigo paraguaio é retratado como força disforme, bestializada, derrotada ou em fuga.

Mas não se trata apenas de composição artística. Cada escolha visual, a direção do olhar dos soldados, a presença da bandeira imperial em destaque, a ausência de sangue, ruínas ou corpos mutilados, participa de um programa de reconfiguração do visível. A coleção silencia a dor, oculta a violência, e transforma a destruição em forma. Em vez da guerra como tragédia, ela se oferece como epopeia. Essa transformação visual do conflito em espetáculo cívico é coerente com a pedagogia imperial que se delineava na década de 1870, voltada à educação moral da população, à consolidação do patriotismo e à reafirmação da autoridade imperial enquanto instituição de mediação e ordem.

A gravura de tradução, conceito formulado por Argan (2004) para indicar a transposição de uma obra pictórica para uma técnica de reprodução gráfica, é particularmente relevante neste contexto. Ao transformar obras de acadêmicos em litografias de circulação ampla, o projeto da coleção operava um deslocamento: da obra única para o múltiplo, do museu para os livreiros, do silêncio da tela para a narrativa editorial. Esse gesto técnico, percebido com pessimismo por Walter Benjamin (2012), que via uma banalidade da arte neste movimento, é também político: ele democratiza o acesso à imagem, mas ao mesmo tempo normatiza sua leitura, oferecendo textos-guia que orientam o espectador na direção desejada. O fascículo é, assim, um artefato composto, que conjuga a liberdade formal da imagem com a tutela discursiva do texto.

Importa destacar que a coleção não foi apenas um projeto artístico ou editorial, mas também um investimento de Estado. Os registros da época¹ indicam compras por ministérios, envio a representações diplomáticas, uso como prêmio escolar e presença em bibliotecas públicas. A imagem torna-se, então, instrumento de circulação do poder, ela viaja como presente simbólico, como certificado de civilização, como emblema do triunfo. Ao ser oferecida a instituições e autoridades, ela carrega consigo não apenas uma representação da guerra, mas uma interpretação oficial do passado recente.

No entanto, apesar de seu caráter monumental e didático, a coleção também revela fissuras. A análise comparativa entre diferentes versões das litografias, produzidas por oficinas distintas e ao longo de vários anos, demonstra variações nos enquadramentos, nos detalhamentos estéticos e na composição geral. Essas diferenças não são apenas técnicas: elas indicam adaptações comerciais, múltiplas traduções e até alterações simbólicas. Em alguns casos, observa-se

1 Ver mais em: Balanços das Receitas e Despesas do Imperio, nos Exercícios entre 1872-1881. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1872-1881.

uma intensificação do gesto heroico; em outros, uma suavização da expressão do inimigo. O que parecia ser uma narrativa unívoca e coesa mostra-se, à luz da análise material e comparativa, como um conjunto em disputa, sujeito a reinterpretações, interesses e contextos específicos.

A coleção *Quadros históricos da guerra do Paraguay* é, assim, ao mesmo tempo projeto de consagração e campo de negociação mercadológica. Ela cristaliza uma visualidade estatal da guerra, mas também revela os mecanismos e fragilidades de sua produção, dependente financeiramente de seus próprios êxitos. Como fonte histórica, exige do historiador uma observação atenta: não apenas ao que mostra, mas ao que evita mostrar; não apenas ao que diz, mas ao que estrutura silenciosamente como verdade visual.

O fascínio das imagens não reside apenas em sua beleza ou eficácia, mas em sua capacidade de revelar os contornos de uma memória cuidadosamente organizada, uma memória que, ao se fixar em papel e tinta, transforma a guerra em história e a história em imagem.

4. A guerra nos jornais: visualidade e crítica nos periódicos ilustrados

Se, no âmbito da produção editorial oficial, a coleção *Quadros históricos da guerra do Paraguay* construiu um repertório de imagens monumentalizadas, calcadas nos princípios do heroísmo acadêmico e da glória imperial, foi no espaço mais fluido e instável da imprensa ilustrada que a guerra adquiriu sua feição mais ambígua, tensa e, por vezes, contraditória. A circulação intensiva de imagens nos periódicos, sobretudo na Corte e em São Paulo, especialmente entre 1864 e 1870, não apenas acompanhou o desenrolar do conflito, mas disputou os sentidos da guerra, mobilizando estilos gráficos, linguagens visuais e estratégias editoriais distintas. Nesse universo, dois nomes se destacam: Henrique Fleiuss e Angelo Agostini, cujas trajetórias se entrelaçam à história da imprensa ilustrada e à consolidação de uma cultura visual moderna no Brasil oitocentista.

Henrique Fleiuss, formado no rigor acadêmico e ligado à tipografia imperial, produziu ao longo do conflito uma série de imagens que buscavam representar a guerra sob o signo da ordem, da estratégia e da disciplina. Publicadas na *Semana Ilustrada*, suas gravuras seguem uma estética de contenção: os corpos estão em pose, os gestos são medidos, o inimigo aparece vencido, mas menos bestializado que

em outras produções visuais da época. A imagem, nesse caso, funciona como uma extensão da racionalidade do Estado, servindo como registro dos feitos militares e como ilustração da legitimidade imperial. O traço de Fleiuss, mais brusco, porém repleto de detalhes, atende às convenções da gravura informativa, mas também revela um compromisso com a construção de uma visualidade civilizada da guerra sem vísceras, sem ruínas, sem desordem, pautado em informar.

A produção de Fleiuss dialoga com alguns princípios iconográficos da pintura histórica, mas se adapta totalmente às exigências do meio impresso, limitado visualmente por inúmeros fatores. Nas páginas da *Semana Illustrada*, suas composições em alguns momentos aparecem acompanhadas de textos, notas jornalísticas ou crônicas, o que reforça a função pedagógica da imagem. A guerra, vista através do olhar de Fleiuss, se oferece ao público como narrativa de progresso, como confirmação da eficácia do comando militar brasileiro e como palco para a atuação virtuosa das lideranças imperiais. Nesse contexto, a imagem não apenas informa, mas instrui, educa o olhar e o sentimento patriótico do leitor urbano.

Um caso particularmente significativo da visualidade política formulada por Henrique Fleiuss encontra-se na gravura intitulada *Quem não é pelo Brasil, é contra o Brasil*, publicada na *Semana Illustrada* em 25 de junho de 1865. Na composição, D. Pedro II ocupa o centro da cena em posição monumentalizada, vestido com trajes clássicos que evocam a iconografia do imperador-general e cercado por estandartes, cujo volume cria um fundo dramático e heroico. Em suas mãos, o monarca sustenta uma grande balança, cujos pratos abrigam os bustos rotulados de “Conservador” e “Liberal”, equilibrados simetricamente. Fleiuss constrói, assim, uma alegoria de conciliação nacional: ambas as facções políticas pesam o mesmo na “balança do patriotismo”, sugerindo que, diante da guerra, divergências partidárias deveriam ser temporariamente suspendidas.



Quem não é pelo Brasil, é contra o Brasil.

Diante de um inimigo feroz, que invade nosso território, que cala nossos campos, que exerce toda a sorte de crueldades, não há, nem deve haver duas opiniões.
Em face de um tirano, que envergonha a grande América meridional, as paixões nacionais desaparecem, ódios e rivalidades mesquinhas fundem-se em uma só aspiração: a Guerra ao Despotismo. Quem não pugna pela honra da pátria, quem, em mente das hostes estrangeiras não abraça o adversário político, não ama o seu país, menospreza os laços da família e desconhece seus próprios interesses.
Na balança do patriotismo pesam igualmente em tais demonstrações as ideias divergentes dos partidos, ressentimentos pessoais desses corações: A glória do Brasil, o triunfo da honra e da dignidade nacional. Brasileiros, união concórdia! Salvemos o grande império do Brasil!

Quem não é pelo Brasil, é contra o Brasil. Diante de um inimigo feroz, que invade nosso território, que cala nossos campos, que exerce toda a sorte de crueldades, não há, nem deve haver duas opiniões. Em face de um tirano, que envergonha a grande América meridional, as paixões nacionais desaparecem, ódios e rivalidades mesquinhas fundem-se em uma só aspiração: a Guerra ao Despotismo. Quem não pugna pela honra da nação, é inimigo da pátria, quem, em mente das hostes estrangeiras não abraça o adversário político, não ama o seu país, menospreza os laços da família e desconhece seus próprios interesses. Na balança do patriotismo, pesam igualmente em tais demonstrações as ideias divergentes dos partidos, ressentimentos pessoais desses corações. A glória do Brasil, o triunfo da honra e da dignidade nacional. Brasileiros, união concórdia! Salvemos o grande império do Brasil!

Figura 2: Fleiuss, H. (1865, 25 de junho). *Quem não é pelo Brasil, é contra o Brasil* [Gravura].

Fonte: *Semana Illustrada*, n. 237.

À direita da cena, o imperador aponta para a fortaleza de Humaitá, representada no alto, com sua inscrição explícita, enquanto uma massa compacta

de soldados avança na mesma direção. A diagonal produzida pelo gesto do imperador estabelece um eixo compositivo que conduz o olhar do observador do centro para o horizonte de batalha, reforçando o sentido de inevitabilidade e dever cívico. Trata-se de uma gramática visual que convoca o público, como enuncia a legenda, a unir-se contra “o despotismo paraguaio” e a considerar inimigo da pátria aquele que não “pugna pela honra da nação”.

No entanto, a grandiloquência simbólica construída por Fleiuss contrasta de forma evidente com a realidade social do recrutamento no período, marcada pelo alistamento forçado, pelas fugas e pelo medo dos setores populares de serem enviados ao conflito. Nada disso aparece na gravura. Em vez disso, temos uma visualidade disciplinada, limpa e harmônica, que projeta a guerra como missão moral e patriótica, mascarando as tensões internas e as desigualdades estruturais que definiam quem, de fato, era compelido a ir ao front. Como aponta Stumpf (2019), esse tipo de composição integra o *regime de visualidade* que organiza o conflito como epopeia, e não como experiência social traumática: trata-se de um dispositivo que estabiliza um modo autorizado de ver a guerra e que busca impor uma leitura unificada dos acontecimentos.

Assim, ao equilibrar conservadores e liberais na balança imperial e ao apontar o caminho rumo à Humaitá, a gravura de Fleiuss não apenas exalta o imperador, mas também funciona como peça de propaganda estatal. Constrói-se, assim, uma pedagogia visual da unidade política, que convoca o leitor a aderir à narrativa oficial e a interpretar a guerra como cruzada necessária à defesa do Império. A imagem insere-se, portanto, na lógica de monumentalização da cultura visual oitocentista, reafirmando o papel da imprensa como colaboradora ativa na legitimação simbólica do esforço de guerra.

Muito diferente é o tratamento visual da guerra proposto por Angelo Agostini, cuja trajetória como caricaturista, editor e crítico gráfico existiu em diversos periódicos, como o *Diabo Coxo* e *O Cabrião*, de São Paulo, e *O Arlequim* e *A Vida Fluminense*, no Rio de Janeiro. Ao longo da guerra, Agostini publicou nestes diferentes periódicos caricaturas e crônicas visuais nas quais o tom satírico e a crítica política ocupavam o primeiro plano. Sua abordagem da guerra era menos laudatória e mais inquisitiva: se o conflito foi por vezes representado como necessário ou inevitável, Agostini não hesitava em ridicularizar os abusos do poder, o alistamento compulsório e corrupto, os gastos desproporcionais da campanha, e a morosidade do exército brasileiro em momentos decisivos.

Um exemplo da crítica social construída por Angelo Agostini pode ser observado na caricatura intitulada *Caça de patriotas para voluntários involuntários*, publicada no *Diabo Coxo* em 1865. Diferentemente de outras cenas de alistamento forçado mais complexas presentes em sua obra, esta imagem opera pela economia compositiva: um grupo de homens, armados com varas e chicotes, persegue e captura indivíduos que tentam escapar pelo campo aberto. A composição é horizontal, com as figuras dispostas em sequência, de modo a criar uma narrativa visual de movimento: uma verdadeira caçada humana. Os “patriotas” capturados surgem em posições inclinadas, sendo empurrados e arrastados pelos recrutas armados, enquanto outros, ao fundo, correm em direção à direita da cena, sugerindo fuga desesperada. Apesar da simplicidade do traço, Agostini enfatiza corporalmente a tensão e a coerção: os braços dos capturados são puxados para trás, seus passos são curtos e forçados, seus rostos expressam esforço e resignação.



Figura 3: Agostini, A. (1865, 3 de setembro). *Caça de patriotas para voluntários involuntários* [Caricatura].

Fonte: *Diabo Coxo*, série 2, n. 7.

Não há qualquer sinal de heroísmo ou de adorno militar; ao contrário, trata-se de uma representação crua e direta da violência estatal aplicada sobretudo aos mais pobres — aqueles que, como se sabe, compunham grande parte dos “voluntários” enviados à guerra. A cena visualiza com precisão aquilo que as narrativas oficiais procuravam ocultar: a transformação do recrutamento em uma prática de caça, na qual o Estado persegue seus próprios súditos. Nesse gesto crítico, Agostini desmonta a retórica imperial do voluntariado, antecipando, pela via da caricatura, uma reflexão que Stumpf (2019) desenvolveria ao analisar os *regimes de visualidade* do período. Tal como argumenta a autora, imagens como esta introduzem rupturas significativas na pedagogia visual da guerra, pois evidenciam

aquilo que o aparato iconográfico oficial tendia a expulsar do enquadramento: o medo, a coerção, a resistência e a desigualdade que estruturaram a experiência social do conflito.

Assim, ao representar o alistamento como perseguição literal, Agostini não apenas critica o sistema, mas revela uma dimensão essencial da guerra raramente admitida nos registros monumentais: a participação compulsória dos mais vulneráveis. A caricatura faz ver o funcionamento de um regime visual alternativo, que se contrapõe ao imaginário disciplinado da litografia oficial e reinscreve a violência no cerne do ato de “servir à pátria”. Nesse sentido, a imagem não apenas articula uma denúncia política, mas amplia o campo interpretativo da cultura visual da guerra, permitindo ao observador acessar uma camada de experiência social que o discurso estatal buscava silenciar.

Sua atuação gráfica subvertia a lógica da imagem heroica e todo o cânone da pintura histórica. Ao invés da simetria dos batalhões, da majestade dos generais ou da limpidez do campo de batalha, Agostini oferecia ao leitor cenas de desorganização, figuras grotescas, oficiais ridicularizados e personagens ambíguos. A guerra, nesse caso, era também um teatro de absurdos, um campo de exposição das contradições do regime e da distância entre os discursos patrióticos e as condições concretas da campanha. A estética caricaturesca, com seus traços exagerados, seus contrastes violentos e sua lógica da deformação, permitia dizer o que os discursos oficiais silenciavam: o cansaço da população, o luto mal reconhecido, o peso da guerra prolongada sobre os mais pobres. Mas, nem por isso, deixou de trazer eventos da guerra de forma mais formal e informativa. Afinal, precisava informar – e receber – de seu público.

Mais do que oposição entre estilos, o que se observa na comparação entre Fleiuss e Agostini é a existência de uma disputa visual concreta: uma tensão entre a ordem e o excesso, entre a normatividade e a crítica, entre a imagem que estabiliza e a imagem que desestabiliza o discurso dominante. Ambos estavam inseridos em ambientes editoriais específicos, com públicos distintos e objetivos diversos, mas dialogavam com o mesmo evento histórico, o mesmo imaginário bélico, e muitas vezes com os mesmos episódios, como a rendição de Uruguaiana ou a travessia de Humaitá. No entanto, ambos se aproximavam, mesmo que de maneiras muito distintas, do uso do humor em vários momentos.

Essa disputa gráfica revela a imprensa ilustrada como arena visual da guerra, espaço em que diferentes interpretações se enfrentam, onde o visível é manipulado,

ênfatisado ou ridicularizado conforme os interesses em jogo. Se, por um lado, havia uma clara tentativa de regular a narrativa visual do conflito, por outro, as imagens também escapavam ao controle, deixando entrever outras formas de ler e ver a guerra, sobretudo por ter como fontes relatos, cartas e croquis de militares *in loco*. Mesmo no interior de periódicos considerados conservadores, como a *Semana Illustrada*, não era raro encontrar imagens em que a violência do conflito transparecia em detalhes aparentemente secundários: um corpo caído em segundo plano, o semblante esgotado de um soldado, a paisagem devastada ao fundo. A imagem, mesmo quando disciplinada, nunca se deixa reduzir inteiramente ao discurso que a acompanha.

Além disso, a serialidade da imprensa, seu ritmo regular, sua exigência de atualização e seu diálogo constante com a atualidade, favoreceu a criação de um amplo arquivo visual da guerra fragmentado, plural e mutável. Ao contrário dos álbuns litográficos, que buscavam a fixidez da memória, os jornais operavam no tempo do fluxo, da circulação e da imediatividade das informações. Essa condição tornava as imagens mais vulneráveis à crítica, mas também mais permeáveis às tensões sociais do momento. O leitor de um periódico ilustrado não era apenas um consumidor de arte, mas um sujeito político em formação, exposto à heterogeneidade das representações e à ambivalência dos discursos visuais.

Por fim, é importante destacar que, apesar da fluidez e da pluralidade, a imprensa não deixava de cumprir uma função pedagógica e política. As imagens que ali circulavam, mesmo as mais críticas, participavam da construção de um repertório visual compartilhado, que moldaria a memória da guerra nas décadas seguintes. Fosse pela exaltação, fosse pela ironia, as representações gráficas da guerra sedimentaram formas de ver e de lembrar o conflito, formas que até hoje influenciam livros didáticos, imaginários populares e disputas historiográficas.

A guerra nos jornais, portanto, não é apenas um capítulo do registro informativo do século XIX. É também o espaço em que a cultura visual se expressa em sua dimensão mais política: aquela em que o olhar se torna campo de batalha, e a imagem, instrumento de disputa pelo passado e pela nação.

5. Regimes de visualidade e silenciamentos possíveis

A visualidade da guerra contra o Paraguai, tal como se manifesta nas imagens do álbum litográfico e da imprensa ilustrada, não se limita ao que se apresenta

imediatamente ao olhar. Trata-se, sobretudo, daquilo que esses materiais autorizam ver e, em igual medida, daquilo que deliberadamente ocultam. Sob essa perspectiva, é imprescindível compreender tais imagens à luz do que Lúcia Klück Stumpf (2019) denomina regimes de visualidade, isto é, sistemas históricos que regulam a produção, a circulação e a recepção das imagens, determinando seus modos de agenciamento e o estatuto do olhar dentro de contextos culturais e políticos específicos.

As visualidades gestadas durante o conflito operam mediante processos seletivos, hierarquizantes e, sobretudo, excludentes. Ao mesmo tempo em que instituem heróis, coreografam gestos épicos e monumentalizam ações militares, suprimem a dor, os corpos feridos, a devastação material, o luto e a desordem inerente à guerra. Assim, interrogar a cultura visual do conflito implica também confrontar seus silenciamentos: o que foi expulso do campo da representação? Quem foi deslocado para fora da cena? E que narrativa histórica se produz quando determinadas presenças são reiteradas enquanto outras são sistematicamente apagadas?

No caso dos *Quadros históricos da guerra do Paraguay*, tais omissões tornam-se especialmente elucidativas. O inimigo paraguaio, raramente individualizado, aparece como massa disforme em fuga, tombado ou em rendição. Sua fisionomia é indistinta, sua humanidade dissolvida por procedimentos recorrentes de animalização e exotização. Em várias estampas, sua indumentária é representada como caótica e indisciplinada, em contraste com a ordem e simetria dos uniformes imperiais brasileiros. Esse dispositivo iconográfico reforça a oposição civilização/barbárie, típica dos discursos coloniais e imperiais da época, como já apontado por Mitchell (2005) e Said (2007). Para Stumpf (2019), trata-se de um regime de visualidade que, ao organizar o campo da percepção, produz um inimigo cuja diferença é visualmente naturalizada.

Esse apagamento do outro não se restringe ao adversário estrangeiro. Nas litografias e gravuras da guerra, igualmente silenciosa é a presença dos soldados negros e indígenas que compunham parcela significativa das tropas brasileiras. As cenas privilegiam oficiais brancos em posições de comando, restituindo visualmente uma hierarquia racial que a própria experiência bélica havia tensionado. Tal operação confirma o diagnóstico de Stumpf (2019) de que as imagens da guerra atuaram na reordenação do visível, reinstalando no plano simbólico as assimetrias que o conflito, por vezes, desorganizou.

Nesse sentido, a estilização da morte, a assepsia dos combates e a supressão dos horrores do campo de batalha constituem não apenas escolhas estéticas, mas mecanismos disciplinares do olhar: constroem uma pedagogia visual que higieniza a guerra e legitima o projeto imperial. Como observa Stumpf (2019), é justamente no século XIX, período de transição entre convenções artísticas e novas tecnologias de reprodução, que a guerra passa a ser objeto de um regime visual tensionado entre pretensões de verdade e exigências de propaganda. A exclusão sistemática da brutalidade, o recuo da violência para fora do enquadramento, participa, assim, de uma política de visibilidade do Estado imperial.

Mesmo na imprensa ilustrada, espaço que tende a acolher maior heterogeneidade e crítica, operam-se mecanismos semelhantes. As caricaturas de Angelo Agostini, embora frequentemente subvertam o discurso oficial e satirizem autoridades, nem sempre escapam dos estereótipos raciais ou civilizatórios aplicados ao paraguaio. Este continua a ser representado como síntese da anti-brasilidade, como figura grotesca, infantilizada ou degradada, mesmo quando o alvo principal é o governo imperial. Vê-se, assim, que a crítica gráfica não rompe inteiramente com o regime de visualidade dominante; ao contrário, muitas vezes reinscreve seus limites.

Outro elemento expressivo ausente dessas narrativas iconográficas é a presença das mulheres. Quando surgem, são relegadas a papéis marginais — mães em pranto, figuras de consolo ou espectadoras passivas. Tal invisibilização contrasta com sua atuação histórica na retaguarda: nos hospitais de campanha, na logística de abastecimento, nos deslocamentos e até nas armas, como demonstram figuras como Maria Curupaiti. O regime visual, entretanto, determina que a guerra seja narrada como epopeia masculina, reafirmando valores de heroicidade viril e silenciando a dimensão do cuidado, da sobrevivência e do sofrimento prolongado.

Silenciamentos também recaem sobre a destruição material e humana: ruínas, cadáveres e mutilações são evitados ou estetizados como paisagem inócua. Mesmo quando a fotografia, potencial veículo de registro direto da brutalidade, estava disponível e foi utilizada como fonte, ela foi deliberadamente marginalizada nos circuitos oficiais, conforme demonstra Stumpf (2019). Assim, a guerra que se apresenta ao público é ordenada, limpa e moralmente edificante, jamais caótica ou devastadora.

A memória visual construída nesses materiais é, portanto, profundamente marcada por procedimentos de apagamento. As imagens não apenas representam

o conflito: elas o interpretam, moldam e, em muitos casos, o distorcem. Educaram e ainda educam o olhar para não ver a violência, para não perceber desigualdades e para não reconhecer os sujeitos que escapam ao panteão heroico. Como indica Stumpf (2019), essa pedagogia da glória persistiu ao longo do tempo, naturalizada em livros escolares, selos, exposições e comemorações cívicas, que continuaram a reproduzir as mesmas composições, enquadramentos e hierarquias visuais.

Interrogar tais silenciamentos, portanto, não implica negar a relevância estética ou historiográfica dessas imagens, mas recuperar sua dimensão política. Toda imagem é também uma recusa, uma escolha e um gesto de poder. Compreender a guerra por meio de suas visualidades exige, assim, olhar não apenas para o que é mostrado, mas, sobretudo, para o que permanece sistematicamente excluído do campo do visível.

6. Considerações finais

A análise da cultura visual produzida no Brasil durante a guerra contra o Paraguai permite compreender a imagem não apenas como reflexo da realidade, mas como instância ativa na construção dos sentidos do passado, dos afetos políticos e das representações de identidade nacional. Longe de constituírem simples ilustrações da narrativa bélica, as gravuras monumentalizadas nos *Quadros históricos da guerra do Paraguay* e as imagens que circularam na imprensa ilustrada configuram artefatos complexos, inseridos em disputas de memória, estratégias de poder e pedagogias imperiais. Nesse percurso, as contribuições de Lúcia Klück Stumpf (2019) revelam-se centrais: ao enfatizar que tais representações devem ser compreendidas dentro dos *regimes de visualidade* que organizaram a experiência do olhar no período, a autora evidencia que essas imagens operam dentro de estruturas históricas que determinam o que pode ser visto, como se vê e o que se torna possível reconhecer como verdade histórica.

O percurso metodológico empreendido, ao articular leitura material, análise iconográfica, estudo intertextual e contextualização histórica, permitiu revelar a pluralidade de sentidos contidos nessas produções visuais. Nos fascículos litográficos, observou-se a construção deliberada de uma visualidade estatal que buscava monumentalizar a guerra, apagar a dor e organizar a memória sob a forma de cenas épicas. A partir da chave interpretativa de Stumpf, essa operação torna-se ainda mais evidente: trata-se de um regime visual que ordena percepções, estabiliza hierarquias e produz um modo hegemônico de ver a guerra, reforçando

a narrativa imperial que legitima o conflito como acontecimento civilizatório.

Nas páginas da imprensa, em especial nas produções de Fleiuss e Agostini, identificou-se a tensão permanente entre exaltação disciplinada e crítica satírica, revelando o campo iconográfico da guerra como espaço de negociação e embate simbólico. Mesmo ali, onde o humor e a sátira permitem brechas de contestação, persistem os limites do regime visual dominante, como demonstra Stumpf ao analisar os modos pelos quais a imprensa oitocentista moldou, selecionou e hierarquizou o visível. Em ambos os casos, a imagem emerge como linguagem autônoma e disputada, operando por meio de silenciamentos, estratégias retóricas e pedagogias do olhar. É nesse cenário que se insere, inclusive, a rivalidade pública entre Agostini e Fleiuss, na qual acusações de benefício estatal ou plágio revelam o quanto as imagens eram, elas próprias, instrumentos de poder e de disputa editorial.

Essa perspectiva crítica, ancorada na tradição da História da Arte e tensionada pelas contribuições da crítica visual contemporânea, encontra ressonância direta com os objetivos centrais do dossiê. Ao privilegiar fontes visuais oriundas do Sul Global, ao investigar práticas artísticas historicamente marginalizadas e ao propor uma análise que ultrapassa a estética formal para alcançar as implicações políticas e epistêmicas da imagem, o artigo se alinha ao impulso renovador que orienta a chamada editorial. A guerra contra o Paraguai, vista sob esse viés ampliado, torna-se não apenas um episódio histórico, mas um caso paradigmático para pensar como se constroem as imagens do poder, como se estabilizam regimes de visibilidade e como as práticas artísticas dialogam ou colidem com os projetos políticos de seu tempo.

Mais do que isso, ao trazer para o centro da análise gravuras, caricaturas e impressos populares frequentemente relegados às margens do cânone historiográfico, a pesquisa contribui para problematizar os fundamentos disciplinares da própria História da Arte. As litografias glorificadoras e as sátiras visuais da imprensa oitocentista colocam em cena não apenas diferentes formas de narrar a guerra, mas diferentes epistemologias visuais em disputa: entre o monumental e o efêmero, entre o discurso oficial e a crítica social, entre a visualidade estatal e os ruídos do dissenso. Esse deslocamento em direção a uma História da Arte porosa, crítica e comprometida com a complexidade de seu objeto inscreve o artigo no espírito da proposta editorial do dossiê.

Por fim, torna-se evidente que o estudo da cultura visual da guerra contra o

Paraguai ultrapassa os limites de uma análise puramente documental. Ao revisitar essas imagens e compreender suas camadas de sentido, reativam-se discussões fundamentais sobre o lugar da imagem na construção da memória coletiva, sobre o papel da arte na legitimação de projetos de poder e sobre os modos de ver que informam, até hoje, a pedagogia nacionalista, o discurso histórico e a política da lembrança. As formulações de Stumpf (2019) reforçam esse movimento ao demonstrar que as visualidades da guerra não são resíduos estáticos do passado, mas dispositivos ativos que continuam a organizar percepções e a moldar sensibilidades no presente.

O gesto crítico que orienta este artigo, assim como as pesquisas que lhe serviram de base, o de pensar a imagem como campo instável, tenso e disputado, converge com a ambição do dossiê: expandir as fronteiras da História da Arte, abrir espaço para novas narrativas e enfrentar os desafios teóricos e metodológicos impostos por um campo em transformação. É nesse horizonte que esta contribuição se inscreve, reafirmando a imagem como lugar privilegiado de indagação histórica, política e epistemológica.

Referências

- Argan, G. C. (2004). *Imagem e persuasão: Ensaio sobre o barroco*. Companhia das Letras.
- Benjamin, W. (2012). A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica (J. M. Gagnebin, Trad.). In W. Benjamin, *Magia e técnica, arte e política: Ensaio sobre literatura e história da cultura* (8. ed.). Brasiliense. (Trabalho original publicado em 1936).
- Cunha, A. S. da. (2019). *As litografias da coleção “Quadros históricos da Guerra do Paraguai” na década de 1870: Projeto editorial e imagens* (Dissertação de Mestrado, Universidade Federal de Juiz de Fora).
- Cunha, A. S. da. (2023). *As batalhas através dos periódicos: A guerra contra o Paraguai e as trajetórias de Henrique Fleiuss e Angelo Agostini na imprensa entre 1864–1870* (Tese de Doutorado, Universidade Federal de Juiz de Fora).
- Didi-Huberman, G. (2010). *O que vemos, o que nos olha*. Editora 34.
- Andrade, J. M. F. de. (2011). *A Semana Illustrada e a guerra contra o Paraguai: Primórdios da fotorreportagem no Brasil* (Tese de Doutorado, Universidade Federal do Rio de Janeiro).

Andrade, J. M. F. de. (2004). *História da fotorreportagem no Brasil: A fotografia na imprensa do Rio de Janeiro de 1839 a 1900*. Elsevier.

Mitchell, W. J. T. (2005). *What do pictures want? The lives and loves of images*. University of Chicago Press.

Mirzoeff, N. (2009). *An introduction to visual culture* (2nd ed.). Routledge.

Said, E. W. (2007). *Orientalismo: O Oriente como invenção do Ocidente*. Companhia das Letras. (Trabalho original publicado em 1978).

Stumpf, L. K. (2019). *Fragmentos de guerra: Imagens e visualidades da Guerra contra o Paraguai (1865–1881)* (Tese de Doutorado, Universidade de São Paulo).

Toral, A. A. (2001). *Imagens em desordem: A iconografia da guerra do Paraguai (1864–1870)*. Humanitas.