

galáxia

Galáxia (São Paulo)

ISSN: 1982-2553

Programa de Estudos Pós-graduados em Comunicação e
Semiótica - PUC-SP

Silveira, Ada Cristina Machado

A cavalaria como imagem de mundo: *manu militari* e ambivalências ético-políticas¹

Galáxia (São Paulo), vol. 47, e56876, 2022

Programa de Estudos Pós-graduados em Comunicação e Semiótica - PUC-SP

DOI: <https://doi.org/10.1590/1982-2553202256876>

Disponível em: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=399672621022>

- Como citar este artigo
- Número completo
- Mais informações do artigo
- Site da revista em redalyc.org

UAEM redalyc.org

Sistema de Informação Científica Redalyc

Rede de Revistas Científicas da América Latina e do Caribe, Espanha e Portugal

Sem fins lucrativos acadêmica projeto, desenvolvido no âmbito da iniciativa
acesso aberto

A cavalaria como imagem de mundo: *manu militari* e ambivalências ético-políticas¹

Ada Cristina Machado Silveira¹

<https://orcid.org/0000-0002-7554-2248>

I - Universidade Federal de Santa Maria
Santa Maria (RS). Brasil.

Resumo: O texto circunscreve aspectos da complexidade significacional de uma fotografia que, em sua circulação, atravessou um século e meio acumulando sedimentos oriundos da vida pública brasileira. Ao conectar imagem e imaginário, a fotografia dos oito cavaleiros converteu-se num objeto simbólico. Em meio à ambivalência em que se inscreve, consagrou-se como imagem fundadora que, partindo da ordem familiar, social e política, concede precedência ao militarismo e o concebe como um poder organizador na vida republicana brasileira.

Palavras-chave: imagem; fotografia; imaginário; militarismo; cavalaria.

Abstract: Cavalry as world image: *manu militari* and ethical-political ambivalences This paper circumscribes aspects of significant complexity present in a photograph that, in its circulation, spanned a century and a half, accumulating sediments from Brazilian public life. By connecting image and imagery, the photograph of the eight knights became a symbolic object. Amidst the ambivalence to which it belongs, it was established as a founding image that, stemming from the family, social and political order, gives precedence to militarism and perceives it as an organizing power in Brazilian republican life.

Keywords: image; photography; imaginary; militarism; cavalry.

¹ Uma versão anterior do texto foi comunicada e consta dos Anais do XXIV Encontro Anual da Compós de 2015, ocorrido em Brasília. Em 2016 seu teor foi comunicado no II EMiCult da Unipampa, em São Borja-RS. No mesmo ano, palestrei sobre seu conteúdo no mestrado em Sociologia Política da Universidad Nacional de Asunción, Paraguai.

Introdução

O texto circunscreve aspectos da complexidade significacional de uma imagem técnica que atravessou um século e meio acumulando sedimentos oriundos da vida pública brasileira, buscando adentrar o campo do imaginário que a circunda. Sua circulação dá conta de que, por ser uma imagem proveniente do Segundo Reinado, ela permanece na transição para uma nova imaginária, decorrente da Proclamação da República. Com base na circulação da fotografia dos oito cavaleiros na Guerra do Paraguai, é plausível cogitar que a ambicionada e/ou questionável restauração da ordem a *manu militari* parece coadunar-se, simbolicamente, com a super-rogação, aquelas ações que vão além da chamada do dever ou da moral ordinária.

A presente análise começou a ser desenvolvida em 2013 e foi comunicada em eventos ocorridos entre 2015 e 2016. Momento em que não se questionava e até mesmo se duvidava da eficácia da força das armas. Sucedeu-se que, num curto espaço de tempo, a polarização política culminou na deposição da presidenta do Brasil, repetindo-se a defenestração produzida contra a Princesa Isabel como sucessora ao trono monárquico. Pode-se indagar se haveria algo em comum entre as duas únicas mulheres que alçaram a condição de mandatárias do Brasil. Esse elo seria o zelo triunfante do militarismo em seu encalço? Ou, ainda, por que o imaginário político brasileiro valora os atributos militares? Qual é seu impacto ético? Não penso responder a tais questões, mas apenas suscitar a simbólica que decifra argumentos do crédito concedido ao poder exercido a *manu militari* por via da cavalaria como imagem de mundo.

O texto está subdividido em seis seções. Apresento a primeira aparição pública da imagem técnica em questão, seguida de algumas notas sobre o uso da fotografia na guerra. Uma problematização semiótica da composição desde sua perspectiva formal busca delimitar o registro visual e sua espectralidade. A identidade dos figurantes e seus vínculos merece detalhamento e consta de duas seções. Debato a continuação da instituição da cavalaria e a imagem de mundo que convoca, buscando contrastar as consequências da concretude do material fotográfico com sua concepção imaginária. Ao final, articulam-se aspectos da competência expressiva da fotografia com a ativação do imaginário, especificamente a leitura das ambivalências ético-políticas.

Guerra e fotografia

Os requerimentos de legitimação simbólica, fruto de novas demandas ético-políticas, apontam a indagação sobre como o registro fotográfico em questão conseguiu se estabilizar em dada esfera de culto. Cabe perguntar o que a imagem técnica interpela, sendo ela objetiva e subjetiva, nos termos de Vilém Flusser (2014, p. 215-216), especialmente quando ela se converte em material iconográfico, e a que determinações sócio-históricas atende.

Do cadáver de Solano Lopez não há registro fotográfico. É dos que lhe deram enalço que se reconhece essa imagem colhida por um fotógrafo anônimo que põe em evidência sua exposição voluntária, dada a excepcionalidade do asseio pessoal e o afeitar a barba em tempos de guerra. E, antes de ponderar suas propriedades figurativas, convém registrar o que se sabe. A fotografia teria sido tomada no final da Guerra da Tríplice Aliança (1864-1870), a popular Guerra do Paraguai, ou *Guerra Guasu*, como a denominam os paraguaios, o primeiro confronto internacional a ser fotografado *in situ* na América do Sul.

Trata-se de oito cavaleiros que, como poderia ocorrer a um bando qualquer, apeiam de suas cavalgaduras e interrompem a faina militar para posar, dado que, no século XIX, como agora, e no entendimento de Susan Sontag (2006, p. 49), “fotografar é conferir importância”.²

Sendo uma imagem técnica de um fenômeno bélico e do passado, um espectro, logrou sagrar-se relíquia do panteão republicano, predecessora daquilo que se tornaria inseparável na imaginária do século XX, a guerra e sua fotografia. Enfrentando os preceitos da arte pictórica tão bem estabelecida, a fotografia teve que abrir seu próprio curso de legitimação social. Trata-se de uma imagem técnica utilizada como arsenal para muitas batalhas, dada a evocação do simbolismo inequívoco da cavalaria como matriz de sentido, conforme se analisa a seguir. E mesmo que nela não figurem cavalos, também não se encontra o semblante daquele que, provavelmente, foi seu grande motivador. A imagem teria sua semiose reconhecida como um testemunho da caça à alteridade comum, o inimigo estrangeiro que ameaçava a soberania brasileira: Francisco Solano López, homem que, personificando a governança do Paraguai, ao estar ausente na imagem, a ela concede notoriedade. Com ele “Cai o Paraguai, esmagado nas patas dos cavalos, e, tombado, luta”, argumentaria Eduardo Galeano (1985, p. 279). E é assim que

2 Tradução nossa, desta e de todas as demais citações que originalmente são de obras em espanhol.

a fotografia mereceu integrar o acervo da Biblioteca Nacional, por registrar a imagem de seus executores, o comandante do Estado Maior, seu homem de confiança e achegados.

A fotografia em questão teria uma de suas primeiras aparições públicas provavelmente no periódico *O Jornal*, em sua sucursal paulistana, quando seria publicada a matéria jornalística intitulada “Os heroes de Aquidaban” (sic), seguida da chamada “Ao Museu paulista vae ser offerecida a photographia original dos militares que aprisionaram e mataram Solano Lopez” (sic) (GUERRA do Paraguai. Facebook..., 2015). Seu resgate pelo grupo virtual Guerra do Paraguai, administrado pelos militares Marcelo Gonzalez e Dandolo Bagetti na rede de mídia social digital, novamente rendia pleito aos cavaleiros e oportunizou publicitar a foto abaixo:



Figura 1. Imagem de *O Jornal*, de 1870.
Fonte: Guerra do Paraguai. Facebook, 2015.

O grupo virtual Guerra do Paraguai, criado em 2013, alimentou um fervoroso debate entre brasileiros, argentinos, uruguaios e paraguaios, com milhares de interações e comentários em português e espanhol no Facebook. A matéria jornalística ali exibida aponta a identidade dos homens subordinados ao general João Nunes da Silva Tavares, comandante das forças de vanguarda do general Patrício José Correia da Câmara. O jornal registra que se tratava da

reprodução de uma foto tirada em São Borja (RS) — atualmente na fronteira com a Argentina —, em junho de 1870, quando do regresso dos militares.

A imagem técnica, produzida quiçá para registrar o feito daqueles irmãos em armas, saiu do álbum da sala de família e iniciou seu périplo celebratório ao merecer converter-se em clichê do jornal paulistano.

Um historiador de fotografia uruguaio algo esclarece, quando analisa os comentários registrados num jornal local sobre a atividade fotográfica do imigrante Masoni, instalado em Montevideu, os quais permitem recuperar o sentido de irmandade instalado entre brasileiros e uruguaios naquele período:

Durante a Guerra da Tríplice Aliança, acontecimento que incrementou notoriamente o labor dos fotógrafos, ocuparam-se de retratar a boa parte da oficialidade brasileira segundo referencia de La Tribuna de 11 de abril de 1865: [...] Parece-nos que os senhores oficiais brasileiros deveriam retratar-se nessa casa, para que, ao mirar seus retratos todos reunidos, poderíamos dizer: “Há aqui os retratos dos valentes chefes e oficiais brasileiros que coadjuvaram em dar-nos a liberdade”. (VARESE, 2013, p. 101).

Um serviço fotográfico oferecido no teatro de guerra, em 1866, seria o da empresa Bate & Cia, introduzindo inovações a partir de vínculos de uruguaios com norte-americanos (TORAL, 1999, p. 91-92). A semelhança da foto com imagens provenientes do conflito norte-americano em sua Guerra de Secessão e posterior apropriação pela indústria de *westerns* não é mera coincidência, mas produto de convergência tecnológica.

O êxito da singular cena da composição de oito cavaleiros incorpora a tensão contraditória da cavalaria entre avançar e assegurar a paz. Isso permite classificá-la “No universo mítico dramático (regime noturno), [no qual] a ação predominante é reunir” e fornece suporte a “imagens como a do porvir, a da roda, a da androginia, a do deus plural, que são capazes de harmonizar contradições através do tempo” (BARROS, 2009, p. 187).

Para entender como esse tipo de imagem técnica se estabiliza, faz-se necessário considerar seu simbolismo, o vigor de animar os esforços de militarização do poder sem esgotar seu fôlego ambivalente. Sebastián Díaz-Duhalde (2015, p. 143) afirma: “o que altera a relação entre imagens e textos durante a guerra é uma mudança no sistema de expressão tradicional”.

Tal vigor semiótico pode decorrer de que a fotografia em apreço inscreve sua performance no tema da cavalaria, metáfora social do devir humano e que

registra a “necessidade de infinito sempre aventuroso” (MAFFESOLI, 1986, p. 115). A conservação da matéria cavaleiresca ainda no século XXI permite constatar como é possível alimentar a memória e posicionar uma faceta sua, o militarismo, para além dos regimes políticos. O lema cavaleiresco de “empreender o combate” concentra aí sua energia (SILVEIRA, 2003, p. 206).

A articulação entre guerra e fotografia procede do entendimento de que: “Na maneira moderna de saber, tem de haver imagens para que uma coisa se torne ‘real’” (SONTAG, 2011, p. 144). Entende-se que é a fotografia que confere realidade aos oito cavaleiros em sua obediência a um mandato, quando reanima o passado remoto e penumbroso, encerrando uma circularidade que a permite atestar a percepção histórica que ela, por sua vez, estimulou ao nos converter em testemunhas oculares.

Assim, mais que permitir fotografar-se para produzir um documento de modelos que posam e concedem ser mirados, os fotografados, ao se colocarem frente a uma câmera escura, desataram a ordem instrumental que expôs sua figura à mercê do tempo, dispondo-a ao serviço do Estado e da indústria cultural:

As câmeras implantam a mirada instrumental da realidade ao reunir informação que nos permite reações mais atinadas e rápidas do que ocorre. Desde logo, a reação pode ser repressiva ou benévola: as fotografias de reconhecimento militar contribuem a extinguir vidas, os raios x a salvá-las. (SONTAG, 2006, p. 246-247).

Se a consciência sobre a condição de código de posturas ao encarar uma câmera ainda não existia, o que expressaria no albor da fotografia a figura de oito homens que miram fixamente a câmera? Arrisco dizer que seria a perplexidade de um grupo de cavaleiros diante do impacto de seus próprios feitos.

Entendo ainda que a frontalidade da imagem técnica, isenta de textura e abstraída no tempo-espço, transmite a modernidade da imagem da cavalaria:

As fotografias são um modo de aprisionar uma realidade que se considera recalcitrante e inacessível, de impor-lhe que se detenha. Ou bem ampliam uma realidade que se percebe reduzida, esvaziada, perecedoura, remota. Não se pode possuir a realidade, se pode possuir (e ser possuído por) imagens. (SONTAG, 2006, p. 42).

Como grupo que lutava à morte, os cavaleiros testemunham a mobilização para um mandato supremo: dar fim ao mais sangrento conflito na história da

América do Sul. E sua imagem técnica tem sido utilizada para fazer próxima uma realidade distante ou, também, a irrerealidade que de sua gesta se projetou:



Figura 2. Os oito cavaleiros.
Fonte: João Nunes da Silva Tavares. In: Wikipedia.

A composição, alinhando duas filas de cavaleiros, desacredita qualquer refinamento à usança na época. A vista frontal atesta a colaboração voluntariosa dos modelos. Os motivos para fotografar ainda não continham um apelo jornalístico, embora não se possa descartar a consciência do horizonte histórico em que viviam, algo que agora pouco importa, ante a fortuna midiática que lhe foi conferida. Aspecto que merece recuperar o argumento de Sontag (2006, p. 36): “Ainda que um acontecimento tenha chegado a significar, precisamente, algo digno de fotografar-se, é a ideologia (no sentido mais amplo) o que determina o que constitui um acontecimento”.

O conjunto de homens permite sintetizar a *prima vista* algumas singularidades, testemunhos e designação (JOLY, 2012, p. 75). Das singularidades, aponta-se o desalinho de uma figura barbada, o ar de ausência do clarinista, os olhos crispantes de vários homens, o ar zombeteiro e confiado do acotovelado, o improvisado no fardamento. A imagem como testemunho certifica a existência de um grupo formal de oito homens liderados por um deles, organizados em razão de um acontecimento de cunho militar. A designação permite identificar além dos homens munidos de espadas, seus uniformes, flâmula e clarim, os quais concorrem para estabelecer a datação do acontecimento fotográfico.

Teria a fotografia, assim, fixado e glorificado um fragmento desterritorializado da crônica da fraternidade masculina da gauchagem, a imagem

daqueles que, no exercício de uma liberdade soberana, conforme Maffesoli (1986, p. 112) recupera de Georges Bataille, “sabem pôr tudo em jogo”?

Talvez para seus figurantes se tratasse de um registro do abraço da experiência. Velhos comparsas de muitas batalhas que sossegam um momento após sua cruzada ao inferno. Mas do semblante cerimonioso emerge algo ameaçador, o registro do mandato de certo tempo presente, quando albergava determinado projeto. Antes de tratar disso, a atenção a minúcias da iconicidade se faz necessária.

Espectralidade e limites do registro visual

A fotografia em apreço contempla um único domínio de ação, e o sentido da temporalidade está firmado no acabamento circular nos cantos da imagem, o que lhe empresta um ar de época. Esse tipo de enquadre enseja relatar que um grupo de homens se organiza para um retrato coletivo. São oito homens irmanados num mesmo fardamento escuro. O registro em preto e branco não permite perceber o azulão gasto daquela indumentária. Seus botins, cinturões, calças, fardas com galões e quepes são idênticos. Apenas um homem tem os botões metalizados da casaca abertos, expondo um colete de mesmo aspecto, sobressaído porque foi abrochado somente o botão do colarinho. Os quepes estão posicionados aleatoriamente sobre suas cabeças.

Os membros sentados nas extremidades encerram um plano côncavo, mirando para a frente, enquanto os de pé miram para o centro do campo visual. As duas duplas do interior do grupo jogam papéis distintos. Observando-se o alinhamento vertical dos homens, a dupla sentado-em pé da direita mira para fora (à esquerda do campo visual e a sua própria direita). A dupla sentado-em pé da esquerda mira fixamente para a lente.

Assim, contabilizam-se cinco homens que miram para a lente do aparato de registro visual: os homens do extremo esquerdo de baixo e de cima e talvez o do canto superior direito, ademais do homem que carrega uma flâmula e o que está atrás dele. Três homens têm a mirada desviada: o homem de barba clara e o que detrás lhe respalda, mirando para sua direita, bem como o do canto inferior direito, que mira para sua esquerda; ambos olham para fora do quadro de imagem. Os três, portanto, enviam sinais de descentramento e vigilância aos cinco homens que afrontam o fotógrafo. A agonia da guerra ainda os habitava...

Os quatro homens em pé, postados exatamente ao espaldar dos quatro homens sentados, estão por sua vez organizados num grupo de três que

se aparta do quarto homem. Esse quarto homem (ou o primeiro homem da direita para a esquerda da imagem) porta na mão esquerda um clarim em cujas voltas distribuem-se seus dedos. Pode-se visualizar uma espada alinhada ao longo de sua perna esquerda e um bastão sobressai de sua espalda direita.

Distribuídos em duas fileiras de quatro corpos, uma postada à frente da outra, a imagem exhibe quatro homens acotovelados sentados com as pernas abertas. Estão sobre cadeiras coladas lateralmente (Fig. 3). Contam-se pelo menos seis pernas de cadeiras na imagem e quatro travas. O braço direito de todos os quatro homens sentados está flexionado, descansado sobre a perna direita. Eles sustentam o braço esquerdo apoiado sobre a espada na altura do coração. A resolução na empunhadura da linha de quatro espadas levemente inclinadas à esquerda da imagem realça o que pode ser tomado como evidência de uma formação disciplinar comum. A condição cavaleira afirma-se na presença dos rebenques sustentados pela mão direita sobre a perna do primeiro e do terceiro homem (da esquerda para a direita da imagem):



Figura 3. O alinhamento das figuras. Fonte: (elaboração sobre) João Nunes da Silva Tavares. In: Wikipedia.

A proximidade dos corpos permite, no entanto, o desafio insolente de um antebraço apoiado no ombro de seu companheiro da esquerda, bem como o apoio do outro antebraço sobre o ombro do homem sentado a sua frente. O ar folgazão do acotovelado denunciaria enfado com o prolongado período que se devia sustentar a pose até que todo o grupo estivesse devidamente alinhado e o registro luminoso produzisse marcas na película com saís de prata.

O cotovelo confiado sobre o ombro do colega desafiaria principalmente velhas condutas de decoro e imaginária visual, conforme recorda Sontag (2006, p. 239). Por outro lado, sua irreverência ante a gravidade do momento hesita entre os domínios privado e público. De outra perspectiva, provavelmente o acotovelado teria um ferimento na perna que o demandaria apoiar-se sobre os companheiros. Consta que a técnica do colódio úmido, utilizada naquele momento, exigia uma exposição “de 20 segundos a 5 minutos aproximadamente” para se proceder ao registro visual (DÍAZ-DUHALDE, 2015, p. 125).

Assim, enquanto os dois homens do centro da linha superior têm seus corpos eretos e quase sem inclinações, o homem em pé (que sustenta com seu ombro o cotovelo do homem de sua lateral direita) tem o braço dobrado com o punho encostado à linha de botões de seu traje (Fig. 4). Sua condição cavaleira expressa-se ainda na iconicidade exemplar da pose do cavaleiro cristão ao plasmar uma reminiscência icônica criada por El Greco, na Toledo (Espanha) do século XVI, a célebre pintura intitulada *Caballero con la mano en el pecho*. Nela, o cavaleiro cruzado, em seu voto de fé, apoia uma mão sobre o peito, enquanto a outra sujeita a espada. Mas o homem da foto ainda mostra um contato indesejado ao manter seu cotovelo marcando distância com o tórax do companheiro a sua esquerda, a quem se atribui o golpe que tirou a vida de Solano Lopez, o qual mantém o corpo levemente inclinado em sua direção:



Figura 4. Os pontos de contato. Fonte: (elaboração sobre) João Nunes da Silva Tavares. In: Wikipedia.

Os oito homens estão agrupados. Sete corpos amembrados pelo contato físico e um oitavo corpo desmembrado do grupo. O equilíbrio dos volumes da linha superior força uma perspectiva que se angula à direita do espectador no extremo, enfatizada pela distância do clarinista em pé; ele encontra-se afastado dos outros três que também se mantêm em pé. O homem à extrema esquerda superior da imagem está adentrado ao quadro e desguarnea o espaldar do seu companheiro à frente, embora mantenha o braço sobre seu ombro. A perspectiva do grupo tem um espaço vago no ângulo superior direito, justamente na posição isolada do corpo do clarinista que, inclinado para a direita do grupo, desvia-se em direção ao extremo lateral da imagem.

A estatura corporal dos homens em pé é bastante aproximada, sendo o homem localizado ao centro (à esquerda da imagem) um pouco mais baixo que os demais. A corporeidade dos oito homens é aproximada, sobresaindo-se o avantajado abdome do homem de barba clara sentado na linha à frente, indicando sua condição veterana.

Os corpos sentados nas extremidades estão relaxados sobre as cadeiras. Os quatro mantêm uma característica própria da fisicultura de ginetes, os joelhos abertos.

As cabeças estão alinhadas frontalmente em direção ao fotógrafo. Os queixos estão colocados de maneira reta e um homem se destaca pelo queixo elevado, imprimindo um ar de desafio com sua figura, apoiada ademais sobre seu companheiro da esquerda e o de baixo, os quais facultam a sustentação de seus braços sobre os ombros. As faces voltadas para a lente concedem um ar solene e voluntário ao ato do registro visual. Os olhos crispados de vários deles interpõem um elemento resolutivo ao grupo e incrementam sua comunhão de interesses. A cavidade ocular do terceiro homem da esquerda para a direita da linha superior não permite a visualização de seus olhos. O registro do olhar do homem de tez escura não contou com luz suficiente para lhe conceder nitidez, ou fora talvez colhido justamente num repentino movimento de cabeça no momento do disparo, ou ainda por um defeito óptico na lente.

A inflexão frontal das cabeças, bem como a leve inclinação das duas cabeças dos extremos da linha superior, constrói o fechamento do conjunto e proporciona um sentido de grupo. O abraço do homem localizado na linha superior na extrema esquerda da imagem abarca fraternalmente o grupo,

que se abre em direção ao espaço localizado no canto superior direito pelo sensível deslocamento lateral do corpo do homem situado naquele extremo, embora a profundidade de seu corpo possa ser tomada como semelhante à dos demais, flagrando observar que ele se incorpora com um leve giro de corpo à esquerda do grupo. Ele encerra a borda superior direita da mesma maneira que sucede ao homem do outro extremo. O deslocamento de seu corpo em relação aos corpos dos outros três homens é ampliado pela pequena inclinação em favor do homem em pé postado ao seu lado direito. Sua leve inclinação em favor do grupo concede um contraponto de união aos membros em seus extremos superiores e dispõe um elemento de anteparo localizado naquele canto superior.

Assim, hoje se percebe a foto numa estrutura a qual estamos familiarizados, um século e meio depois; na linha de fundo há quatro homens em pé e, a sua frente, quatro homens sentados. Se a distribuição em duas linhas sugere alguma hierarquia, ela só se sustenta pela presença discreta da flâmula que figura na espada do terceiro homem da esquerda para a direita, na qual é possível visualizar a sigla PJI encimada pela coroa imperial. Outro detalhe que rompe com a uniformidade consiste nos galões no ombro do homem que ostenta a flâmula e o distintivo ao lado superior esquerdo do peito. O homem ao seu lado esquerdo, mais jovem, ostenta um distintivo semelhante no peito, assim como o homem do outro extremo; o homem barbudo é o único dos sentados a não ostentá-lo. Em dois homens, o quepe tem sua copa em pano claro; um deles é o que sustenta o clarim e o outro assenta-se no canto inferior esquerdo.

Em sete dos cavaleiros, a tez é clara e num único é escura. O alinhamento concede alguma primazia à localização de um músico negro cujo corpo, suspenso lateralmente aos demais, o singulariza visualmente e permite ver o vivo colorido de sua calça (Fig. 5). Talvez a função de tocador de clarim (ou corneta) o tivesse acostumado a manter certa distância para empunhadura do instrumento, preservando os colaterais do volume da emissão sonora: “Não é necessário lembrar que todas as ordens de combate eram transmitidas pelo corneteiro, que sem sombra de dúvidas guarda consigo o espírito das comunicações no combate” (CARVALHO, s. d., s. p.). Sua função no grupo é assim inequívoca e não se resumia, conforme frisa Vinícius Carvalho, à distração e acompanhamento de orações.



Figura 5. A suspensão do corneteiro. Fonte: (elaboração sobre) João Nunes da Silva Tavares. In: Wikipedia.

A masculinidade vem enaltecida por meio dos pelos na cara num tempo em que os militares ostentavam barbas. Ao atentar-lhes como objeto semi-ótico (DUARTE, 2000, p. 53), notam-se dois cavanhaques e uma barba rala. Em outros cinco, as faces apresentam bigode e barba nutrida, três escuras e uma delas muito clara, que poderia ser loira ou branca.

A idade dos membros do grupo pode ser inferida por poucos elementos, dada a escassa nitidez da cópia digital disponível. A falta de foco no homem de tez escura dificulta perceber sua idade. A aparência dos outros sete homens indica que talvez cinco sejam mais jovens que os outros dois, sentados ao centro. O homem de barba clara parece ser o mais velho. Sua ascendência pessoal sobre os demais talvez possa ser deduzida pelo cotovelo do homem que o respalda por trás, o qual estabelece distância com relação ao corpo do homem que lhe cerca pela esquerda. De qualquer forma, trata-se de pequenos registros que não têm poder de diminuir o forte caráter de igualdade manifesto pelo grupo.

O desalinho na figura do homem de barba clara vem evidenciado pelo volume de seu ventre, cuja peça interior de cor clara se evidencia em meio aos botões do colete. Ele se exhibe de peito aberto, e isso lhe empresta um ar de bravura, enfatizado, ademais, nos pelos leoninos. A independência de seu braço direito sobrepondo o cotovelo sobre o homem jovem daquele lado acrescenta-lhe autonomia e contrapõe-lhe ao angusto homem de sua lateral esquerda, também ao centro da imagem. Emparelhando-lhe talvez em

idade, o último mostra um corpo delgado em atitude contrita, enfatizada pelos olhos achinesados.

O sentido da espacialidade é ludibriado pela falta de adereços no cenário despojado. O grupo assenta-se sobre um tapete que forra o piso e que se encontra levemente franzido à frente, denotando algum improviso de momento. O enrugamento do tapete e o toque desordenado dos quepes cobrindo as cabeças impõem contraste à corporeidade hierática do grupo. Pressa não combina com solenidade; talvez houvesse outras pessoas a registrar.

Um Estado Maior dos confins do Império

Em meio a tudo, entretanto, o que pensariam esses homens naquele ato tão inédito? Conjeturariam sobre o registro da imagem de si mesmos para a história? Estariam impelidos a cumprir mais um ato determinado exteriormente, impregnados do espírito do dever ante outra ordinária tarefa dentre tantas? Seja no afã de afirmar a si próprios ou avassalados pela heteronímia, a percepção de seu registro fotográfico requer encarar diversas fronteiras semióticas, advindas de sua circulação em meio a mútuas influências de diversas matérias em presença.

O entendimento de que se trata de foto promocional da culminação exitosa da missão de um grupo de homens se impôs diante da seleção ocorrida em meio à farta mitologia. Inegavelmente o exército profissional acabou se valendo das narrativas do mito fundador do gauchismo e suas milícias de cavalarianos. As incorporações que se solidificaram numa densa interpenetração, e que hoje adereçam as legendas que as acompanham, são produto de intercâmbios resultantes de ocorrências desiguais e de longa duração. Já durante a Guerra do Paraguai, uma tropa de cavalaria gaúcha seria observada pelo engenheiro militar Dionísio Cerqueira:

Quando me fui postar à frente do meu contingente, aproximava-se da casa uma força de cavalaria da guarda nacional do Rio Grande. Montavam todos a brida, com as pernas estendidas e a ponta do pé apenas tocando o estribo. [...] A carga da 4a. Brigada de Cavalaria, no final da batalha de Campo Grande, constituiu-se, assim, em fato memorável para a Arma da Cavalaria, pois foi a última vez que forças a cavalo do Exército Brasileiro, com efetivo superior a esquadra, realizaram uma carga de cavalaria, influyendo decisivamente num combate de grandes proporções. [...] Era um quadro pitoresco. Havia altos e robustos, claros, de olhos azuis e cabelos alourados; outros morenos, musculosos, de

cabeleiras negras e lisas e barba rarefeita; alguns de lábios grossos, dentes alvos, maçãs do rosto salientes, nariz achatado e cabelos cacheados caindo sobre os ombros. [...] 'Um ou outro negro'. (CERQUEIRA, 1978, *online*).

Em que pese tal opinião, a austeridade do conjunto, o ardor belicoso das miradas silentes e a economia de gestos concentram o altivo grupo de cavaleiros num espaço-tempo anódino. Entretanto, não é intenção do presente texto indagar a motivação histórica de uma cena posada, artificial, exibindo oito homens que certo dia se reuniram para um retrato conjunto. Ainda que algo do propósito do registro visual, seu fotógrafo e equipamento pudesse, talvez, esclarecer a natureza da demanda, se pessoal, coletiva ou institucional, a fim de elucidar aspectos de sua inscrição imaginária e, especialmente, o que a imagem técnica interpela.

A proposta de averiguar o crédito concedido ao exercício do poder por *manu militari* por via da cavalaria como imagem de mundo exige movimentos diversos. A circulação da fotografia dá conta de que é também veiculada na Wikipedia com uma legenda que reconhece: “O então Coronel João Nunes da Silva Tavares, conhecido como Joca Tavares [...] e seus auxiliares imediatos, incluindo José Francisco Lacerda, mais conhecido como ‘Chico Diabo’” (JOÃO..., 2021, *online*).³

O texto jornalístico da Figura 1 reconhece em pé os capitães Antonio Candido de Azambuja, pertencente ao 13º Corpo de Cavalaria (o acotovelado, proprietário do álbum), e João Pedro Nunes, seguido pelo cabo de esquadra Francisco Lacerda e, como o homem do clarim, a Zacharias Balhão. Identifica como sentados, ladeando o brigadeiro Joca Tavares, o major Joaquim Nunes Garcia, do 19º Corpo de Cavalaria, e, a sua esquerda, o tenente-coronel Francisco Antonio Martins, comandante do 21º Corpo de Cavalaria (responsável pelo aprisionamento de madame Lynch, esposa de Solano López), junto ao major Augusto Álvaro de Carvalho.

Pode-se indagar sobre os vínculos entre os oito homens. Isso equivale a inquirir sobre o grau de parentesco entre eles, antes da hierarquia militar, dada a formação social patrimonialista. O jovem que apoia os cotovelos em dois outros homens o fazia provavelmente por intimidade pessoal. Talvez ele e outros gozassem de parentesco. O clarinista seria filho de escravizados

3 Joca Tavares é nascido em Herval (RS) em 1818, e falecido em Bagé (RS), em 1906. Seu pai, barão e visconde de Serro Alegre, como bom cristão, patrocinara a construção da matriz de São João do Herval (VIEIRA, 1988, p. 61).

e/ou de militar. Talvez ele estivesse alforriado ou prestes a sê-lo. Os dois homens mais velhos seriam antigos comparsas de peleias, aparentados ou mesmo compadres; seguramente haviam já compartilhado a perda de entes queridos em outras batalhas. O homem com a mão no peito afasta o corpo de seu lateral e põe distância no homem de confiança de Joca Tavares, o temido Chico Diabo. Como homens livres e iguais, segundo a apologia de Salles (2003), eles lidaram com a morte.

Os feitos desse Estado Maior produziram um barão do Império. Joca Tavares, barão de Itaqui, foi merecedor de honrarias, distinguido com a denominação de localidades e ruas e até mesmo uma praça na zona leste da capital paulista, a dois mil quilômetros de onde viveu e lutou. Renegaria posteriormente seu título nobiliárquico para, em 1893, deflagrar junto a Gumerindo Saraiva a Revolução Federalista e coadjuvar noutro capítulo sinistro na história, aquele que envolve as degolas atribuídas a Adão Latorre (CHASTEEN, 2000, p. 143). Suas largas andanças, como a fotografia, testemunham o apelo que um dia fizera a seu oponente, o general Telles, em uma carta a ele dirigida e constante dos diários organizados por seu irmão: “saí dos seios das famílias e dos entrincheiramentos e vinde aos nossos arraiais” (TAVARES, 2004, p. 79-80).

Sobre armas e varões assinalados

A problemática relação entre a representação fotográfica com seu significado conta com vários percalços, mas permite realizar algumas aproximações. Penso que caberia inquirir se a fotografia dos varões assinalados seria um retrato cuja circulação decalca o que expressam os versos contidos no “Canto I, 1-2” de *Os Lusíadas*, de Camões: “Que da Ocidental praia Lusitana, / Por mares nunca dantes navegados/ Passaram ainda além da Taprobana, / Em perigos e guerras esforçados / Mais do que prometia a força humana / E entre gente remota edificaram / Novo Reino, que tanto sublimaram”. Vale dizer, a imagem figura a introjeção pessoal, outorgando sentido à heteronomia que opôs os impérios ibéricos, envolvidos em fatos que consagraram sobrenomes de tantas famílias cujo passado entranha genealogia e construção do Estado-nação. E a matriz aborígine que se mantém nos topônimos seria acolhida para expressar a honraria monárquica do baronato em faanhas guerreiras.

Os cavaleiros são remanescentes dos troncos povoadores dos campos neutrais entre os impérios português e espanhol, indígenas reduzidos, bandeirantes

paulistas e colonos das ilhas da Madeira e dos Açores; que lutando imbuídos da missão de dilatação da fé e do império, marcaram a ferro e a fogo as disputas nos confins meridionais do que hoje é o Brasil. Constituíram uma linhagem guerreira da qual emerge o Estado Maior de Joca Tavares.

A sobrepresença da fotografia a qual se adjudica a morte do Outro também pode ser avaliada pelas polêmicas sobre o combate que levou Solano López à morte. Mario Maestri (2014) dissecaria as diferentes versões para o ocorrido, especialmente o debate travado publicamente em jornais de Porto Alegre e no *New York Herald* entre Joca Tavares e seu superior, o general Câmara. Maestri (2014, p. 379) aponta como “na historiografia, consolidou-se o golpe de lança de José Francisco Lacerda e a morte gloriosa do *mariscal*-presidente, à beira do riacho [Aquidaban]. Mesmo havendo informação incontornável sobre a manipulação consciente desses fatos pelo alto comando imperial”. O fim do confronto foi memorizado com uma popular trova: “o cabo Chico Diabo [nomeando a José Francisco Lacerda] do diabo do Chico [referindo-se ao Marechal Francisco Solano López] deu cabo” (MAESTRI, 2014, p. 364).

Entre as variantes da trova, uma delas dá título a uma pintura em óleo sobre zinco, datada de 1908, que se denomina *O cabo Chico diabo do diabo Chico deu cabo*. Execução pictórica que representa o fim da guerra, de autoria do ex-escravizado liberto Domingos Teodoro de Ramos (LAVARDA, 2009, p. 54).⁴

A cavalaria como imagem de mundo

A cavalaria como instituição político-religiosa, social, ética e estética teve seu transplante como imagem de mundo do Velho para o Novo Mundo. Herdeira da *matière de Bretagne*, consagrada pela matriz celta, possibilitou que a cultura brasileira preservasse seu ideal (SILVEIRA, 2003, p. 27).

Um breve inventário da imaginária cavaleiresca demonstra a transculturação euro-ocidental para o contexto platino, configurando o triunfo da utopia cervantina, ao prolongar a errância do Quixote, conforme suscitou o crítico catalão:

Os senhores espanhóis liam os romances da Távola Redonda e depois, com maior avidez se possível, o Amadis

4 Consagraram-se o argentino Candido López e o brasileiro Pedro Américo. Em grandes planos o teatro de guerra dos campos de batalha. Entre *naïf* e patrioteiros, contam com benevolência para suas imagens despersonalizadas. A pintura acadêmica de Vitor Meireles em seus *Estudos Paraguaio*s traria a guerra “da maneira que entendia correta” (TORAL, 1999, p. 142).

de Gaula [...]. Um século depois, esses homens e outros como eles soarão novamente em empresas semelhantes. Não serão empresas na Borgonha, Inglaterra, Alemanha, Itália, Constantinopla ou no Mar Negro, mas no México, Peru, Chile, Mar do Sul, etc. Sem os nossos cavaleiros andantes do século XV, dificilmente teriam existido os conquistadores das Índias, também tão apegados à leitura de livros de cavalaria. Dom Quixote, como era louco, seguiu o roteiro que poderia levar a empresas em seu século já desatualizadas; se tivesse saúde, teria feito o mesmo que tantos outros seus contemporâneos: de La Mancha dirigir-se a Sevilha, e de lá embarcar para as Índias, onde era muito mais viável do que em Puerto Lápice “colocar as mãos até os cotovelos no que chamam de aventuras” (RIQUER, 1967, p. 170).

Quando a cavalaria, já com a expansão da classe burguesa e a industrialização, conheceu representações plurais, surgem no Brasil imagens reveladoras com Graciliano Ramos, José Lins do Rego e Érico Veríssimo, este com o capitão Rodrigo Cambará. Vale lembrar ainda os cavaleiros Diadorim e Romualdo, de João Guimarães Rosa, ou Peri, Perival e Percival, de Ariano Suassuna. Os registros fotográficos do bando do cangaceiro Lampião referendam o potencial revolucionário da cavalaria. Na filmografia, há personagens destituídos, como o jagunço Antonio das Mortes ou o vaqueiro Manuel, em *Deus e o diabo na terra do sol*, de Glauber Rocha. Peter Burke (2000, p. 186ss.) analisaria que o contexto fronteiriço do nordeste brasileiro carecia de autoridade central e encontrava-se profundamente engajado num embate, daí o sucesso do ideal cavalheiresco.

Compondo o farto acervo de representações e materialidade do imaginário encontram-se figuras de trato ficcional, nas quais a intertextualidade e o encantamento brotam de telenovelas como *Cordel encantado*, *Meu pedacinho de chão*, *Salve Jorge* ou *Nos tempos do Imperador*, da TV Globo, entre outras. Sem esquecer da música de Elomar, Zeca Baleiro ou Zé Ramalho, que convocam multidões no campo, no sertão e na cidade. Obras que evocam a precessão do que se considerou o encontro do arcaico com a modernidade.

Os breves exemplos evocados acenam para a constatação de que a imaginária brasileira da cavalaria conta com narrativas variadas. A saudosa pesquisadora Jerusa P. Ferreira (2012, p. 304) recordaria que a presença da imagem mítica da cavalaria no sertão é notória em distintos repertórios:

Alguns dos temas de cavalaria continuam seu caminho entre nós, de uma ou outra maneira, a exemplo das *Histórias do Imperador Carlos Magno*, lidando com as ideias de

bravura, honra e heroísmo. Este texto, em suas seguidas e ilustradas edições, desempenhou o papel de importante matriz para nossa cultura e se constituiu num paradoxo: tão conservador quanto revolucionário. O livro baseia-se também em conversão religiosa e cultural, um dos mais importantes eixos de percepção de nossos tempos coloniais (FERREIRA, 2012, *online*).

A consideração de que a cavalaria se erigiu como imagem paradoxal encerra os sentidos ambivalentes presentes em tantos exemplos. Pactos agônicos tensionam os sentimentos encontrados tanto em perspectivas conservadoras como revolucionárias, o que pode ser lido na polêmica em torno da figura do Cavaleiro da Esperança, alcunha que Jorge Amado criou para celebrar o heroísmo de Luís Carlos Prestes em sua marcha Brasil adentro.

Voltando à potência representacional da imagem técnica em questão, evidencia-se como, ao largo de século e meio, seu potencial agenciador de atualização, seja do conceito de nacionalismo ou de patriotismo, revela-se pertinente. Para ele pode-se convocar as impressões de Gilbert Durand:

Paradoxalmente porém, essas duas culturas com um imaginário tão discordante criaram por meios opostos um patriotismo extremamente forte. De Portugal, a nação unificada mais antiga da Europa moderna, unida por *mitolusismos* [...] E o do imenso império tão diverso devido às suas raças, às suas misturas, aos seus desnivelamentos culturais, às suas desigualdades econômicas e sociais, mas onde índios do norte, escravos negros do Nordeste, “paulistas” de origem portuguesa, alemã e italiana, ficam extraordinariamente unidos quando a “mátria” se encontra ameaçada. A mais recente guerra nacional, a guerra com o Paraguai, fornece-nos disso múltiplos exemplos. (DURAND, 1986, p. 203. Grifo do autor).

Nesse percurso, a circulação da fotografia que glorifica a violência estatal situa-se em lugar paradigmático com o retorno do militarismo ao poder em tantas ocasiões: “A fotografia como mediação simbólica produz algo novo, um momento positivo, uma afirmação que se articula numa sequência política e ética” (DÍAZ-DUHALDE, 2015, p. 142). Seu caráter espartano e abstrato favorecerá a vinculação contemporânea da cavalaria ao *ethos* militar profissional.

Considerações finais

A pervivência da ilusão de recuperação da ordem via *manu militari* tem na imagem da cavalaria uma metáfora viva. A fotografia dos oito cavaleiros, ao

conectar imagem e imaginário, converteu-se num objeto simbólico e acata a convocação de Joca Tavares, saindo da família e da trincheira, para adentrar a sociedade. E se antes as *carte-de-visite* poderiam ser a última imagem de um militar que não voltava, a foto em apreço confirma que sim, os cavaleiros voltaram vivos e vigilantes, guardando na mirada o espanto da guerra. Sua consagração no tempo consente em que, ao serem detentores de alto valor moral porque abnegados, tomaram as rédeas da situação e foram além do dever, finalizando um confronto já definido como guerra total.

No entanto, mais que sua gesta, o registro visual permanece, e faz sentido recordar o que afirma Flusser (2014, p. 216): “O fotógrafo faz História”. A frontalidade da imagem seria consagrada como fórmula sumária inerente às fotos de grupo e segue sendo adotada em encontros de chefes políticos, famílias reais e equipes desportivas, artísticas, etc. Dela se recupera a busca por unir beleza e força, ideal estético da Antiguidade, consagrado no termo latino *bellum*, o guerreiro forte, derivado em bélico.

Convém recordar que o imaginário está no campo filosófico da ilusão, do encantamento e da magia. Por meio dele concebem-se arquétipos enraizados e significados que orientam o consumo de imagens técnicas. A imaginária, como conjunto de imagens e suas relações, traduz a percepção de uma realidade exterior. Os produtos dessa amálgama instigam a percepção de um diálogo intrincado, no qual cabe sustentar a indagação adiantada ao começo: o que a imagem técnica aporta para as manifestações imaginárias? Qual é sua novidade?

A dureza dos olhares que confrontam a câmera ilumina um tempo de trevas e percorre um trajeto que nutre a construção da identidade brasileira, salvando muitas façanhas do ostracismo. A Guerra do Paraguai é recordada como o conflito ideológico que marca o autorreconhecimento do Brasil como unidade que se enfrenta ao Outro. Imagem produzida em sua maior conflagração internacional, erigiu-se como elemento luminoso que alimenta ainda o imaginário republicano, pois foi com apoio de pessoas como seus protagonistas que se instaurou a República, consolidando em seu seio o militarismo como força política extraordinária. Do contexto bélico em que emerge, o registro dos semblantes testemunhas da violência da Campanha do Paraguai expôs-se à expectativa social mobilizada no conflito plurinacional de que é flagrante. Assim, a fotografia fez-se certificadora de heróis militares na Monarquia e no advento da República. Portanto, nada do que aqui se

recolheu seria possível sem a relevância histórica que os feitos guerreiros ganharam na construção da nacionalidade, corroborando para estruturá-los como acontecimentos de nossa memória social e política.

Entendo que se reclama ainda recordar a questão de que, com base no texto fundador da alteridade hispânica, cabe indagar: se o Quixote no século XVII já se erigia como uma sátira contra os livros da cavalaria, como é possível sustentá-la depois da crítica demolidora de Cervantes?

Faz-se oportuno recordar que a assunção de Vargas ao poder, marcada pelo ato de amarrar os cavalos no obelisco carioca, incrementaria o repertório da cavalaria no Brasil. Explorado em sua vertente jocosa, o acontecimento mereceu análise de Lira Neto (2012, p. 420), quando recupera que “a imprensa da capital da República chegara ao ponto de divulgar uma entrevista, obviamente satírica, com ninguém menos que o famoso obelisco da avenida Rio Branco”. Antes disso, em 1902, o cadete Getúlio Vargas abreviaria sua carreira militar ao ser expulso da Escola de Rio Pardo (NETO, 2012, p. 70).

A trajetória política e militar de Joca Tavares inspira analisar acontecimentos do presente. Em 2018, os militares retomam o Poder Executivo com a eleição de um capitão reformado, acompanhado de um general cuja genealogia pode ser comum aos personagens da foto, reacendendo o debate. Meio século antes, um general conterrâneo seu, oficial de cavalaria, assumira a Presidência da República, protagonizando os chamados Anos de Chumbo. São coincidências que atestam o vigor da fotografia, colocando suas ambivalências em tela de juízo e embreando os distintos acontecimentos.

Circulando em meio a tais referências, cabe indagar o que mantém atrativas as imagens que falam do mundo da bravura, hombridade e liberdade negativa (sem condicionamentos) nos tempos atuais. Quais os limites para a vacilação interpretativa que encerra? Como encarar sua comutação em arrogância, tortura, impunidade e violência de gênero? Como conciliar seu ideal cavaleiresco ante o racismo, homofobia e conflitos de classe? E, principalmente, como imputar-lhes as catástrofes que padecemos? Pouco vale evocá-las. São questões de um debate asfíxiado.

Já uma interpretação para a valência da cavalaria como imagem de mundo consiste em ponderar que a condição liminar daqueles companheiros em armas, liberados em suas paixões, como sujeitos passionais, teve sua ação franqueada pela hipostasia suposta pelo grande conflito, elemento que

perduraria e concederia substância às aventuras do republicanismo. E quiçá o precário equilíbrio entre solenidade e improviso plasmado na imagem configure a sublimação da institucionalidade emprestada da cavalaria, enquanto expressão dinâmica do poder, à nascente república.

Por fim, é conveniente sintetizar que a imagem é irreduzível à situação que celebra, bem como a leituras lineares. O registro fotográfico do semblante e da retórica gestual dos heróis da Campanha do Paraguai trama uma rede de associações elementares que, não obstante, redundou complexa e estruturante no contexto do Brasil republicano ao expressar valores de protagonismo, altivez e prontidão dos chamados profissionais da adversidade. O Exército, a Guarda Nacional, os Voluntários da Pátria e a oligarquia em armas simbolizaram mais que os embates que os consagraram. E uma fotografia que enfatiza a colateralidade fraterna e deshierarchicalizada aí cobra seu valor.

E é assim que, em meio à ambivalência em que se inscreve, a imagem consagrou-se como prova de existência que, partindo da ordem familiar, social e política, concede precedência ao militarismo e o concebe como poder organizador na vida brasileira. Uma exorbitância da vida republicana que viabiliza ciclicamente a restauração da *manu militari* no controle do Poder Executivo.

Ada Cristina Machado Silveira é professora titular da Universidade Federal de Santa Maria e pesquisadora do CNPq. É colaboradora do mestrado profissional em Comunicação e Indústria Criativa da Unipampa.

ada.silveira@ufsm.br

Referências

- BARROS, A. T. P. A permeabilidade da fotografia ao imaginário. **Fronteiras - estudos midiáticos**, v. 11, n. 3, p. 185-191, 2009.
- BURKE, P. **Formas de historia cultural**. Madri: Alianza, 2000.
- CARVALHO, V. M. História e tradição da música militar na guerra do Paraguai. **Academia**, 2007. Disponível em: <<https://academia.edu/resource/word/3237765>>. Acesso em: 18 dez. 2021.
- CERQUEIRA, D. **Reminiscências da campanha do Paraguai**. 1865-1870. Biblioteca do Exército, 1979. Disponível em: <<http://historiaees.blogspot.com/2015/04/a-ultima-carga-cavalo-em-combate-da.html?m=1>>. Acesso em: 18 dez. 2021.

CHASTEEN, J. C. **Heroes a caballo**. Los hermanos Saravia y su frontera insurgente. Montevideo: Aguilar, 2000.

DÍAZ-DUHALDE, S. **La última guerra**. Cultura visual de la Guerra contra Paraguay. Buenos Aires: Sans Soleil, 2015.

DUARTE, E. B. **Fotos & Grafias**. São Leopoldo: Unisinos, 2000.

DURAND, G. O imaginário português e as aspirações do Ocidente cavaleiresco. In: **Cavalaria espiritual e conquista do mundo**. Lisboa: Instituto Nacional de Investigação Científica, 1986. p. 7-22.

EXCURSÃO AO PARAGUAY. 1869. Trinta e cinco fotografias (vistas e retratos). In: Biblioteca Nacional. Acervo. Disponível em: <http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_iconografia/icon393035/icon393035.pdf>. Acesso em: 28 dez. 2021.

GUERRA do Paraguai. Facebook: guerradoparaguai. Disponível em: <www.facebook.com/guerradoparaguai>. Acesso em: 10 set. 2015.

FERREIRA, J. P. **A cavalaria no Sertão**. Editora FFLCH, 14 março 2012. Disponível em: <editora.fflch.usp.br/sites/editora.fflch.usp.br/files/297-304.pdf>. Acesso em: 18 dez. 2021.

FLUSSER, V. **Comunicologia**: reflexões sobre o futuro. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

GALEANO, E. **As caras e as máscaras**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1985.

JOÃO Nunes da Silva Tavares. In: Wikipedia. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/João_Nunes_da_Silva_Tavares>. Acesso em: 30 dez. 2021.

JOLY, M. **La imagen fija**. Buenos Aires: La Marca, 2012.

LAVARDA, M. T. B. **A iconografia da Guerra do Paraguai e o periódico Semana Ilustrada 1965-1970**: um discurso visual. 2009. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal da Grande Dourados, Dourados, 2009.

MAESTRI, M. Quem matou o Mariscal? Cerro Corá. 1o. de março de 1870: entre a história e o mito. **Tempos Históricos**, v. 18, 1º. sem., p. 354-87, 2014.

MAFFESOLI, M. Do nomadismo ou a errância e a conquista dos mundos. In: **Cavalaria espiritual e conquista do mundo**. Lisboa: Instituto Nacional de Investigação Científica, 1986. p. 103-116.

NETO, L. **Getúlio**: dos anos de formação à conquista do poder (1982-1930). São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

RIQUER, M. **Aproximación al Quijote**. Barcelona: Tide, 1967.

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

SILVEIRA, A. C. M. **O espírito da cavalaria e suas representações midiáticas**. Ijuí: Unijuí, 2003.

SONTAG, S. **Sobre la fotografia**. Buenos Aires: Alfaguara, 2006.

_____. **Ao mesmo tempo**. Lisboa: Quetzal, 2011.

TAVARES, F. S. **Diário da Revolução Federalista de 1893**. CABEDA, C. B. P.; AXT, G.; SEELING, R. V. (org.). Porto Alegre: Procuradoria Geral de Justiça, 2004. Tomo II.

TORAL, A. A. Entre retratos e cadáveres: a fotografia na Guerra do Paraguai. **Revista Brasileira de História**. v. 19, n. 38, p. 293-310, 1999.

VARESE, J. A. **Los comienzos de la fotografia en Uuguay**. Montevideo: Banda Oriental, 2013.

VIEIRA, J. C. N. **O fundador do Herval**. Bagé: [s.n.], 1988.

Artigo recebido em 19/12/2021 e aprovado em 21/03/2022.