


A fascinação do patriotismo: cultura visual, relações de gênero e cidadania no Brasil (1864-1873)

The fascination of patriotism: visual culture, gender relations and citizenship in Brazil (1864-1873)

DOI: 10.20396/rhac.v2i1.15261

NATHAN GOMES

Mestrando pelo Programa de Pós-Graduação em Culturas e Identidades Brasileiras do Instituto de Estudos Brasileiros da USP

 0000-0002-7709-5787

Resumo

As imagens de voluntárias da pátria, vivandeiras e enfermeiras, atuantes na guerra contra o Paraguai, constituem fontes inestimáveis para compreender as estratégias e os modos pelos quais mulheres de distintos estratos sociais e raciais atuaram na esfera pública na segunda metade do século XIX no Brasil. O artigo analisa um conjunto de fotografias, pinturas e litografias, além de correspondências e artigos publicados na imprensa, como fontes que testemunham uma movimentação discreta, mas expressiva, da conquista do espaço público pelas mulheres.

Palavras-chave: História das mulheres. Cultura visual. Guerra da Tríplice Aliança.

Abstract

The images of female volunteers, vivandeiras and nurses, who worked in the war against Paraguay, are invaluable sources for understanding the strategies which women from different social classes and races acted in the public sphere in the 19th century. The article analyzes a set of two dozen photographs, paintings and lithographs published in the illustrated press produced during the war – images that are testimonies of a discreet but expressive movement of conquest of public space by women.

Keywords: Women History. Visual culture. Triple Alliance War.

The writing of history has always been one of the major tools of power. It shares with art not only the capacity to depict something that never existed, but also the capacity to bring about the new simply by describing it.¹

Introdução²

Em 20 de novembro de 1864, a *Semana Ilustrada* noticiou um caso digno das “proezas das Pentesileias³, das Clorindas⁴, das Marfisas, Bradamantes⁵, Joanas d’Arc⁶, padeira de d’Aljubarrota⁷ e até da minha contemporânea Maria da Fonte⁸”. O que todas tinham em comum? Entre amazonas, personagens literárias e figuras históricas, eram todas *mulheres guerreiras*. “Miss Case veio provar-me que devo cantar a palinódia e proclamar a mulher como o ente mais corajoso do mundo”, lavrou o redator do periódico – possivelmente Henrique Fleuiss. “Está dito e feita a proclamação. O belo sexo é admirável em toda e qualquer manifestação de coragem”. A proeza de Isabel Case foi ter subido de balão o equivalente à altura de “três torres da [igreja da] Candelária”. O itinerário incluiu uma parada “perpendicular à estátua equestre” de D. Pedro I, onde Case pôde admirar “encantada a vista da cidade”⁹. Na capa daquela edição,

¹ MICHAUD, Éric. *The Barbarian Invasions: a genealogy of history of art*. Trad. Nicholas Huckle. Cambridge: MIT Press, 2019, p. 1. [“A escrita da história sempre foi uma das principais ferramentas do poder. Ela compartilha com a arte não apenas a capacidade de representar alguma coisa que nunca existiu, mas também a capacidade de suscitar o novo por simplesmente descrevê-lo.”]

² Este artigo é uma versão desenvolvida e condensada de dois trabalhos apresentados em eventos acadêmicos. O primeiro, intitulado *Cuando las mujeres se van a la guerra: figuraciones femininas en la prensa ilustrada brasileña, 1864-1870*, foi apresentado no V Encuentro de Jóvenes Investigadores en Teoría e Historia de las Artes, em outubro de 2020. O segundo, intitulado *O seu retrato anda por todas as mãos: circulação e consumo dos retratos fotográficos de Jovita Alves Feitosa durante a guerra contra o Paraguai (1864-1870)*, foi apresentado no congresso internacional “O Retrato: teoria, prática e ficção. De Francisco de Holanda a Susan Sontag”, em janeiro de 2021. Ambos os trabalhos são resultados parciais da pesquisa de mestrado realizada no âmbito do Programa de Pós-Graduação em Culturas e Identidades Brasileiras do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB-USP), sob orientação da Profa. Dra. Ana Paula Cavalcanti Simioni e financiada pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp).

³ Na mitologia grega, Pentesileia era uma rainha das amazonas.

⁴ Clorinda é uma princesa etíope do poema *Gerusalemme liberata* de Torquato Tasso, publicado pela primeira vez em 1581.

⁵ Marfisa e Bradamante são personagens que aparecem tanto no poema épico *Orlando Innamorato* de Matteo Maria Boiardo (publicado entre 1483 e 1495) como em *Orlando Furioso* de Ludovico Ariosto (1516-1532).

⁶ Joana d’Arc foi uma jovem camponesa que, alegando receber orientações divinas, engajou-se na Guerra dos Cem Anos (1337-1453), conflito envolvendo a sucessão do trono francês. Acabou morrendo na fogueira em 1431, aos dezenove anos. Considerada heroína francesa, cuja memória é disputada por espectros da esquerda e da direita atuais, foi canonizada como santa católica em 1920.

⁷ Segundo Patricia Delayti Telles, “as invasões francesas e as Guerras Liberais entre os partidários de D. Pedro e D. Miguel haviam trazido [...] a memória de outras guerras, em que mulheres portuguesas haviam pelejado ao lado dos soldados. Conhecia-se a lenda de Brites de Almeida, a heroica padeira de Aljubarrota, que teria participado na vitória contra as tropas espanholas no século XIV, matando com a sua pá de padeira sete castelhanos que encontrara escondidos em seu forno de pão.” TELLES, Patricia Delayti. Mulheres com “cabelos nas ventas”: representações femininas luso-brasileiras nos séculos XIX e XX. *Convergência Lusófona*, n. 36, jul.-dez. 2016, p. 105.

⁸ A revolta do Minho, ou ainda, a revolta de Maria da Fonte, foi desencadeada por mudanças na legislação funerária, que visava a proibir os enterros em igrejas, além do aumento de tributos, a partir de 1842. Envolveu a população rural do Minho, contando com a ativa participação de mulheres, que foram às armas contra as medidas do governo. Uma dessas mulheres, chamada Maria da Fonte, se tornou figura lendária, vindo a nomear todo o movimento.

⁹ *Semana Ilustrada*, Rio de Janeiro, ano 4, n. 206, 20 nov. 1864, p. 1643.

Fleuiss estampou a figura de Negrinha¹⁰ encarnando Isabel Case em plena ascensão do balão. As três bandeiras do império penduradas no veículo demonstravam o caráter patriótico da empreitada mimetizada pela personagem cativa da revista [Figura 1].



Figura 1:
 Henrique Fleuiss, **A ascensão de Negrinha no balão**,
 20 nov. 1864. Litografia.
 Reproduzida em: **Semana Illustrada**, Rio de Janeiro, ano
 4, n. 206, 20 nov. 1864, p. 1643. Hemeroteca Digital da
 Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro.

¹⁰ No universo de personagens da *Semana Illustrada* havia algumas figuras fixas, que estampavam quase todas as capas e muitas das ilustrações. Havia o Dr. Semana, um homem branco de meia-idade, monarquista e assíduo frequentador da vida social e política da Corte. Mas havia também a família escravizada pelo Dr. Semana. O jovem negro que é chamado de Moleque e sua companheira Negrinha. Em algumas ilustrações aparecem seus três filhos pequenos. Um universo de personagens bastante ilustrativo da contradição fundamental da sociedade brasileira: a relação entre senhores e escravizados.

Os balões aerostáticos representavam uma das mais promissoras tecnologias militares em meados do século, cuja finalidade era a “observação privilegiada do inimigo a longas distâncias e por uma perspectiva até então inacessível”¹¹. Àquela altura, no momento em que Case ascendia de balão na corte, as tropas brasileiras já haviam invadido o Uruguai visando à deposição do governo dos *blancos*. Em represália à ação do império, o Paraguai invadiu a província do Mato Grosso no fim de dezembro de 1864, marcando o início do mais longo e sangrento conflito bélico da América do Sul, que se arrastaria até março de 1870. De um lado das trincheiras, estava a Tríplice Aliança formada pelo império do Brasil e pelas repúblicas da Argentina e do Uruguai. Do outro lado, combatia solitária a república do Paraguai.

Segundo André Toral, essa foi a primeira guerra a receber uma cobertura visual na imprensa da América do Sul. No Brasil e na Argentina, onde o uso da prensa litográfica vinha se estabelecendo desde meados do século, foi possível a “rápida elaboração de desenhos ou a cópias de fotografias, daguerreótipos e pinturas”¹² que seriam disseminadas nas páginas da imprensa ilustrada¹³. Desde o início, a guerra se tornou o principal assunto das imagens e das notícias veiculados por esses periódicos, ainda que a crescente impopularidade do conflito e certa postura crítica da imprensa à continuidade da guerra tenham feito definhando o entusiasmo inicial. De todo modo, o interesse por imagens da “guerra do rio da Prata” era tão expressivo que, no Brasil e no Paraguai, foram criadas publicações ilustradas especializadas¹⁴.

Essas publicações também tiveram um papel central na difusão de imagens fotográficas, muitas delas produzidas diretamente no teatro da guerra. Isso porque, até os anos de 1880, o processo de revelação dos negativos era por demais artesanal para suprir a crescente demanda de imagens da guerra¹⁵. A reprodução litográfica permitia, por um lado, ampliar o alcance do público das fotografias e, por outro, baratear o seu consumo. Ao mesmo tempo em que também permitia reconstruir, rearticular, tornar *mais verdadeiro* o referente original: “as imagens reproduzidas eram muitas vezes ‘híbridas’, onde a

¹¹ STUMPF, Lúcia Klück. **Fragmentos de guerra**: imagens e visualidades da guerra contra o Paraguai. 2019. Tese (Doutorado em Antropologia) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019, p. 59.

¹² TORAL, André. **Imagens em desordem**: a iconografia da Guerra do Paraguai. São Paulo: Humanitas/FFLCH-USP, 2001, p. 57.

¹³ No Paraguai, foi a xilogravura a técnica mais utilizada na imprensa ilustrada. Para viabilizar esse *grabado de resistencia*, “foi desenvolvida a indústria do papel de caraguatá e de tinta feita de espécies vegetais nativas”, furando o bloqueio que o Paraguai enfrentou durante a guerra. A cobertura visual do conflito dentro do Paraguai tem outras particularidades interessantes, como o fato de boa parte dos ilustradores produzir de dentro do teatro da guerra, num verdadeiro “jornalismo de trincheira”. Como a maior parte da população era alfabetizada, as legendas das imagens eram escritas em espanhol, guarani e português – publicações paraguaias eram “deliberadamente espalhadas nos acampamentos aliados”. O resultado plástico é “surpreendente pela qualidade do humor e pela sua criatividade gráfica. [...] servindo de referência aos artistas paraguaios até hoje”. *Ibid.*, p. 67-74.

¹⁴ *Ibid.*, p. 58.

¹⁵ ANDRADE, Joaquim Marçal de Ferreira. **A Semana Ilustrada e a guerra contra o Paraguai**: primórdios da fotorreportagem no Brasil. 2011. Tese (Doutorado em História Social) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2011(a), p. 45.

junção de elementos oriundos de diferentes fontes possibilitava a construção da imagem ‘ideal’, visando ilustrar a notícia verdadeira”. Imagens que eram cópias de cópias do real, “simulacros da guerra”¹⁶.

A pintura de batalhas, que no Brasil viveu seu apogeu durante a guerra contra o Paraguai, é possivelmente o tópico mais bem explorado pela historiografia da arte do século XIX. Financiado pelo Estado¹⁷ e produzido no âmbito da Academia Imperial de Belas-Artes, um expressivo corpo de obras bélicas veio a público entre as décadas de 1860 e 1870. Para o crítico Gonzaga-Duque Estrada, pinturas como a *Batalha do Avaí* de Pedro Américo (1868), funcionavam como janelas que permitiam ver a “guerra com toda a sua hediondez, com todos os seus crimes, com todas as explosões da sua barbaridade”¹⁸. Diferente de Américo, que produziu o tempo inteiro em seu ateliê em Florença, Vitor Meireles, outro pintor de proa da academia, permaneceu dois meses no Paraguai. Entre agosto e outubro de 1868, navegou na região de Humaitá a bordo da nau capitânia *Brasil*, quando produziu uma série de desenhos preparatórios intitulada *Estudos paraguayos*.

A “história ilustrada da guerra do rio da Prata”¹⁹, para além das pinturas históricas, tem sido bem explorada nos trabalhos de André Toral²⁰, Roberto Amigo²¹, Joaquim Marçal de Andrade²², Lúcia Stumpf²³, Carlos Lima Jr. e Lilia Schwarcz²⁴, autores que têm adensado esse campo de estudos, trazendo novas e interessantes abordagens para o estudo da arte e da cultura visual no século XIX. Um aspecto dessa iconografia, contudo, segue inexplorado. Refiro-me às imagens em que figuram as mulheres envolvidas na guerra, como voluntárias da pátria, vivandeiras e enfermeiras. Elas aparecem nas páginas da imprensa ilustrada, nas populares *cartes-de-visite* e mesmo na pintura exposta nas exposições da academia.

Uma concepção dialética da cultura visual, segundo W. J. T. Mitchell, “cannot rest content with a definition of its object as the social construction of the visual field, but must insist exploring the chiasmic reversal of this proposition, *the visual construction of the social field*.”²⁵. Nesse mesmo

¹⁶ Ibid., p. 66.

¹⁷ Segundo André Toral, foram o Exército e a Marinha do Brasil e da Argentina os maiores financiadores da pintura produzida sobre a guerra contra o Paraguai.

¹⁸ GONZAGA-DUQUE, Luiz Gonzaga. **A arte brasileira**. Campinas: Mercado de Letras, 1995 [1ª ed. 1888], p. 149. Para uma abordagem recente da obra, cf. SCHWARCZ, Lilia Moritz; STUMPF, Lucia; LIMA JR., Carlos. **A Batalha do Avaí - a beleza da barbárie**: a Guerra do Paraguai pintada por Pedro Américo. Rio de Janeiro: Sextante, 2013.

¹⁹ **Semana Ilustrada**, RJ, ano 4, n. 211, 25 dez. 1864, p. 1682.

²⁰ TORAL, op cit.

²¹ AMIGO, Roberto. Imágenes en guerra: La Guerra del Paraguay y las tradiciones visuales en el Río de la Plata. **Nuevo Mundo Mundos Nuevos**, jan. 2009, DOI: 10.4000/nuevomundo.49702. Disponível em: <https://journals.openedition.org/nuevomundo/49702>. Acesso em: 11 mai. 2021.

²² ANDRADE, op. cit

²³ STUMPF, op. cit.

²⁴ SCHWARCZ; STUMPF, LIMA JR., op. cit.

²⁵ MITCHELL, W. J. T. Showing seeing: a critique of visual culture. **Journal of Visual Culture**, v. 1, n. 2, 2002, p. 171. (grifo no original) [Uma concepção dialética da cultura visual “não pode se satisfazer com uma definição do seu próprio objeto como a construção social do campo visual, mas precisa insistir em explorar a inversão quiástica dessa proposição, *a construção visual do campo visual*.”]

sentido, Ana Paula Cavalcanti Simioni chama atenção para o papel das imagens na produção de discursos (e também contra-discursos) que conformam e tensionam as relações de gênero socialmente em vigor:

[...] ces images doivent être considérées comme les réélaborations d'une tradition qui se transforme au fil du temps et des lieux, dont les sens n'est compréhensible qu'en considérant les contextes de leur élaboration et de leur circulation. [...] Plus que de simples « effets » des croyances, des pratiques et des discours patriarcaux en vigueur au XIX^e siècle et au début du XX^e, de telles œuvres peuvent être considérées comme productrices de discours (et parfois de contre-discours) sur les attentes socialement en vigueur, concernant les espaces et les rôles associés aux hommes et aux femmes.²⁶

A guerra contra o Paraguai representou um momento propício para que as mulheres expandissem seu papel como cidadãos do império brasileiro. Ao se lançarem em defesa da pátria, “they actively shaped Brazilian national consciousness and developed novel ideas about female citizenship”²⁷. Se, por um lado, a historiografia da guerra não se furta a reconhecer a preponderância que o conflito assumiu na consolidação do Estado nacional brasileiro, por outro, os estudos sobre a participação das mulheres na guerra permanecem obscurecidos²⁸. No artigo, busquei identificar algumas das estratégias pelas quais as mulheres de distintos estratos sociais e raciais atuaram na esfera pública na segunda metade do século XIX e os modos pelos quais elas foram representadas em gravuras, fotografias, pinturas e artigos da imprensa ilustrada. O objetivo do trabalho é, portanto, destrinchar esse arsenal de imagens, dando relevo às relações entre cultura visual, relações de gênero e cidadania no Brasil.

²⁶ SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. Les portraits de l'Impératrice. Genre et politique dans la peinture d'histoire du Brésil, *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, 2014, DOI: 10.4000/nuevomundo.66390. Disponível em: <http://nuevomundo.revues.org/66390>. Acesso em: 26 jan. 2021. [“essas imagens devem ser consideradas como reelaborações de uma tradição que se transforma no tempo e no espaço, cujo sentido é compreensível ao considerar os contextos de sua elaboração e circulação. [...] Mais que simples “efeitos” de crenças, práticas e discursos patriarcais em vigor no século XIX e no início do XX, tais obras podem ser consideradas como produtoras de discursos (e por vezes contra-discursos) sobre as expectativas em vigor, concernentes aos espaços e papéis associados aos homens e às mulheres.”]

²⁷ IPSEN, Wiebke. *Patrícias, Patriarchy, and Popular Demobilization: Gender and Elite Hegemony in Brazil at the End of the Paraguayan War*. *Hispanic American Historical Review*, v. 82, n. 2, mai. 2012, p. 310. [“elas ativamente moldaram a consciência nacional brasileira e desenvolveram ideias inovadoras acerca da cidadania feminina”.]

²⁸ LYRA, Maria de Lourdes Viana. A atuação da mulher na cena pública: diversidade de atores e de manifestações políticas no Brasil imperial. *Almanack Braziliense*, n. 3, p. 105-122, mai. 2006; IPSEN, op. cit.; CAPDEVILA, Luc. Genre et armées d'Amérique latine. *Clio. Histoire, femmes et sociétés*, n. 20, p. 1-16, nov. 2004.

Mulheres à guerra

Em dezembro de 1864, a *Semana Ilustrada* anunciava que pretendia “publicar uma galeria dos homens célebres da atual campanha do sul”. E que, para isso, “no objetivo de fazer uma obra digna e séria [os editores] incumbiram amigos seus, oficiais da marinha e do exército brasileiro, de que lhes enviassem esboços minuciosos de todas as ações”²⁹. Estava explícito o desejo por imagens “tiradas ao natural”. Ansiava-se por imagens candentes da guerra.

A *Semana Ilustrada* já era um dos mais importantes periódicos ilustrados do país quando a guerra eclodiu. A revista começou a circular no Rio de Janeiro em 1860 e encerrou suas atividades em 1876, configurando-se como “a primeira revista ilustrada [brasileira] a transpor os dez anos de publicação”³⁰. Por trás, havia o Imperial Instituto Artístico de Fleuiss Irmãos & Linde, que havia sido fundado em janeiro de 1860 pelos irmãos Henrique e Carlos Fleuiss em associação com Carlos Linde³¹. Mas foi Henrique Fleuiss o principal responsável por produzir os textos e imagens publicados na *Semana*³².

A primeira mulher a figurar nessa espécie de panteão de papel foi a indígena Catalina em 12 de março de 1865 [Figura 2]. Diz o texto que acompanha a imagem: “Esta mulher acompanhou sempre o exército do general Flores, vestida de homem. Morreu em Paissandu. O retrato é fiel; foi copiado de uma fotografia”³³. Olhando de esguelha para a câmera apontada contra si, Catalina aparece vestida com uma larga camisa cindida por um cinto ajustado na altura dos seios, calça escura e sapatos. Não se veem seus cabelos, se compridos ou curtos, que quedam protegidos debaixo do chapéu. Está posicionada em meio a um acampamento militar, do qual se veem duas tendas em um dos cantos. Em uma das suas mãos, segura uma vara (ou seria uma lança?). Catalina porta um punhal, mas não fica claro se o segura com a mão esquerda ou se está preso na cintura.

A presença da arma permite conjecturar que Catalina não se limitou a ser acompanhante do exército *colorado* do general Flores, aliado do Brasil na invasão ao Uruguai no início da guerra, mas que de algum modo também atuou no confronto armado. É verdade que não havia uma delimitação rígida do papel desempenhado pelas mulheres que acompanhavam as tropas. O dicionário Bluteau define “vivandeiro” como aquele que “manda ou leva víveres ao Exército”³⁴. Já para a *Semana Ilustrada*, as *vivandeiras* atuavam na guerra para “estimular a

²⁹ *Semana Ilustrada*, RJ, ano 4, n. 211, 25 dez. 1864, p. 1682.

³⁰ CARDOSO, Rafael. Projeto gráfico e meio editorial nas revistas ilustradas do Segundo Reinado. In: KNAUSS, Paulo *et al* (orgs.). *Revistas ilustradas: modos de ler e ver no Segundo Reinado*. Rio de Janeiro: Mauad X; Faperj, 2011, p. 26.

³¹ ANDRADE, Joaquim Marçal de Andrade. A trajetória de Henrique Fleuiss, da *Semana Ilustrada*: subsídios para uma biografia. In: KNAUSS, op. cit.

³² Entre os colaboradores da *Semana Ilustrada*, estiveram Joaquim Manuel de Macedo e os jovens Machado de Assis e Joaquim Nabuco.

³³ *Semana Ilustrada*, RJ, ano 5, n. 222, 12 mar. 1865, p. 1773.

³⁴ BLUTEAU, Raphael. *Vocabulario portuguez & latino*: aulico, anatomico, architectonico ... Coimbra: Collegio das Artes da Companhia de Jesu, 1712 – 1728, v. 8, p. 534.

coragem, recompensar os feitos de bravura, animar os feridos, percorrer as enfermarias, preparar cartuchos, rir da metralha e zombar dos canhões rufando o tambor³⁵.

As vivandeiras da guerra contra o Paraguai compunham, em sua maioria, as camadas sociais mais pobres. A bem da verdade, essas mulheres espelhavam a composição socioeconômica dos voluntários no geral. Muitas vivandeiras eram esposas ou mantinham relações informais com os combatentes. Acompanhando o exército, muitas assumiram funções logísticas e na enfermaria, no fito inclusive de poderem ter uma remuneração própria. Ainda que o governo reconhecesse a necessidade de vivandeiras para suprir as demandas logísticas imprescindíveis à guerra, “these duties were viewed as service to their male kin, not the nation”³⁶. Ainda assim, houve vivandeiras que questionaram formalmente a posição subalterna em que foram confinadas. Foi o caso de Maria Luiza Soares, que enviou uma petição ao Ministério da Guerra em que requeria um soldo igual ao que o marido recebia³⁷.

Outras fontes sugerem que as vivandeiras não se adequaram facilmente ao papel prescrito de domesticidade. Há uma ordem do dia do Duque de Caxias que ordenava que qualquer mulher que se recusasse a ajudar nos hospitais de campanha deveria ser expulsa dos acampamentos. Como observa Wiebke Ipsen, a necessidade de enfatizar que a função das mulheres entre as tropas deveria se limitar ao cuidado indica que esse comportamento não era nem natural, tampouco habitual³⁸.

Uma pintura de Firmino Monteiro ajuda a iluminar essa questão. *A retirada de Laguna*, baseada em um episódio do livro homônimo de Alfredo d’Escagnolle Taunay, foi apresentada na Exposição Geral de Belas Artes de 1884. Na tela, o pintor tematizou um episódio em que uma mulher, acompanhante das tropas brasileiras, para salvar um filho que havia sido arrancado dos seus braços por um paraguaio, alcança uma espada largada no chão e, com ela, mata o agressor:

As mulheres que acompanham o exército, contadas na cabeça da ponte em número de setenta e uma, estavam a pé, com exceção de duas montadas em burros; iam quase todas carregadas com crianças de peito ou pouco mais velhas. Uma delas passava por haver procedido como heroína; apontavam-na. Um paraguaio escarniçava-se contra ela para arrancar-lhe o filho que tinha nos braços, [então ela] apanhou de um salto uma espada caída no chão e matou ali mesmo o assaltante. Outra mais infortunada, tivera o filho recém-nascido despedaçado ao meio por um inimigo que agarrara-lhe pelas pernas. Tinham todas impresso no semblante o estigma do sofrimento e da mais extensa miséria.³⁹

³⁵ *Semana Ilustrada*, RJ, ano 5, n. 247, 3 set. 1865, p. 1972.

³⁶ IPSEN, op. cit., p. 311. [“essas tarefas eram vistas como um serviço prestado aos homens, não à nação”]

³⁷ *Ibid.*, p. 312.

³⁸ *Ibid.*

³⁹ TAUNAY, Alfredo d’Escagnolle. *A retirada da Laguna*. Rio de Janeiro: Typographia Americana, 1874, p. 160.

É desconhecido o paradeiro da tela de Firmino Monteiro⁴⁰. Conhece-se a obra porque foi publicado um catálogo ilustrado da exposição de 1884, em que cada artista reproduziu em litografia os seus próprios trabalhos [Figura 3].⁴¹ Também a *Revista Ilustrada* reproduziu a tela em uma sátira de teor misógino, que dizia: “Para afugentar o inimigo, não precisava lançar mão da espingarda, bastava simplesmente mostrar a cara” [Figura 4].⁴²

Linda Nochlin, analisando as representações do mito da mulher guerreira, afirma que a circunstância excepcional que justifica a radical inversão das hierarquias de gênero que a figura da mulher guerreira representa ocorre quando os homens fogem ao seu dever de defender a família, a aldeia ou a nação. “Yet even more, it is suggested that these women are defending their homes, that the walled city for which they fight so fiercely is in some way identified with that domestic sphere appropriate to women”.⁴³ Na série *Desastres* de Francisco de Goya, há uma gravura sugestivamente intitulada *Y son fieras* em que essa ideia aparece com toda força (c. 1810). Também a pintura *Scène de la campagne de France 1814* de Horace Vernet constrói uma personagem feminina dotada de “a kind of domestic virtue”⁴⁴, nas palavras de Nochlin. No caso da guerra contra o Paraguai, foram as vivandeiras que viveram (e morreram) o espaço da guerra como uma expansão do espaço doméstico: “In many ways, the presence of vivandeiras at the front was seen as an extension of poorer women’s established roles as workers outside the home and as spouses in informal relationships.”⁴⁵

Voltando ao retrato da indígena Catalina, outro aspecto a ser destacado é o fato de que seu retrato é considerado “fiel” porque “copiado de uma fotografia”. A composição da imagem indica se tratar de uma litografia derivada de uma *carte-de-visite*. De fato, há registros de que muitos fotógrafos acompanhavam os exércitos. Dadas as condições de trabalho na guerra, esses fotógrafos passaram a “fazer retratos em campo aberto, em meio a tendas, baterias de canhões, cadáveres, barracas e soldados”, o que, em termos formais, contrapunha-se à rigidez da composição da fotografia em estúdio⁴⁶. Ademais, a relação entre as *cartes-de-visite* e o militarismo eram bastante estreitas, como indica Natalia Brizuela:

⁴⁰ MOREIRA, Giovana Loos. **A construção da história nacional pelo pintor Firmino Monteiro entre 1879 e 1884**. 2016. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Juiz de Fora, 2016, p. 103.

⁴¹ WILDE, L. de. **Catálogo ilustrado da Exposição Artística na Imperial Academia das Bellas Artes do Rio de Janeiro**, organizado por L. de Wilde, com os desenhos originaes dos proprios artistas expositores. Rio de Janeiro: Typographia e lithographia a vapor, Lombaerts & Comp., 1884.

⁴² *Revista Ilustrada*, RJ, ano 9, n. 389, 31 ago. 1884.

⁴³ NOCHLIN, Linda. **Representing women**. New York: Thames and Hudson, 1999, p. 51-52. [“Mais ainda, é sugerido que essas mulheres estão defendendo seus lares, que a cidade murada pela qual elas lutam tão ferozmente se identifica, de alguma maneira, com a esfera doméstica apropriada para as mulheres.”]

⁴⁴ [“um tipo de virtude doméstica”]

⁴⁵ IPSEN, op. cit., p. 311. [“De muitas maneiras, a presença de vivandeiras no *front* era visto como uma extensão dos papéis estabelecidos para as mulheres pobres como trabalhadoras fora de casa e como esposas em relações informais.”]

⁴⁶ TORAL, op. cit., p. 85-87.



Figura 2:
Henrique Fleuiss, **Catalina índia**, 12 mar. 1865. Litografia. Reproduzida em: **Semana Illustrada**, RJ, ano 5, n. 222, 12 mar. 1865, p. 1773. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro.

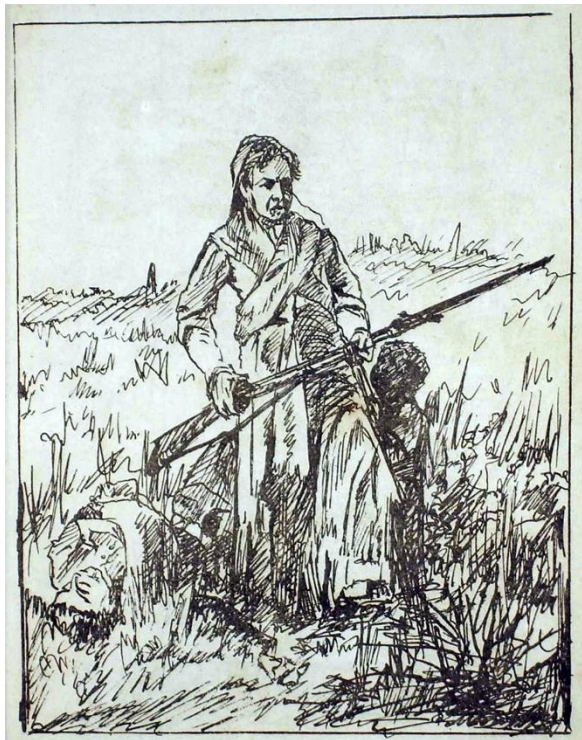


Figura 3
Firmino Monteiro, **A retirada de Laguna**, 1884. Litografia. Reproduzida no: **Catalogo illustrado da Exposição Artistica na Imperial Academia das Bellas Artes do Rio de Janeiro**, organizado por L. de Wilde, com os desenhos originaes dos proprios artistas expositores. Rio de Janeiro: Typographia e litographia a vapor, Lombaerts & Comp., 1884.

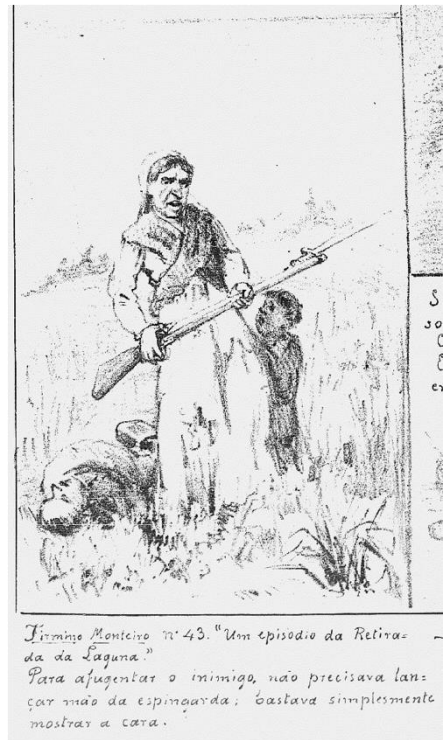


Figura 4
Ângelo Agostini, **Um episódio da retirada da Laguna**, 31 ago. 1884. Litografia. Reproduzida em: **Revista Illustrada**, RJ, ano 9, n. 389, 31 ago. 1884. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro.

Desde sua invenção, o formato da *carte-de-visite* fora usado para retratar militares famosos – Disdéri se tornou famoso quando Napoleão visitou seu estúdio para tirar um retrato. Generais, coronéis e pessoas em outros postos militares posavam para múltiplas imagens que, com toda probabilidade, eram dadas de presente a amigos íntimos e a familiares. Mais importante, contudo, era outro emprego dado às *cartes-de-visite*: as figuras de soldados ou comandantes famosos eram vendidas ao público geral, talvez como forma de moldar a opinião pública e incitar o patriotismo, construindo a comunidade, e ‘fabricando o consenso’. A circulação desses retratos fabricava heróis, tornando visíveis os corpos a que a palavra, tanto na imprensa escrita quanto em narrativas orais, fazia constante alusão. [...] ⁴⁷

Também o retrato de Joana Francisca Leal de Souza parece ter sido uma *carte-de-visite* antes de ser publicado na *Semana Ilustrada* [Figura 5]. A voluntária da pátria posou ao ar livre, vestindo adereços que mesclam elementos da feminilidade e da masculinidade, o que aparece destacado sobretudo na combinação da saia por cima das calças. É interessante também que a figura sustenta em suas mãos não uma arma de fogo, mas o pavilhão do Império⁴⁸. Um gesto que se tornaria, no pós-guerra, emblema das “patrícias” – mulheres da elite que organizavam celebrações pela vitória contra o Paraguai⁴⁹. O sentido patriótico de sua ação aparece enfatizado nos versos que acompanham a imagem: “Sacudindo a exceção que a desprendia/ Do dever da mãe pátria proteger/ Corre às armas armada em galhardia/ Para valente entre os bravos combater”.⁵⁰



A Voluntária da Pátria
D. JOANNA FRANCISCA LEAL SOUZA.
Sacudindo a exceção, que a desprendia.
Do dever de a mãe pátria defender.
Corre às armas armada em galhardia
P'ra valente entre os bravos combatter.

Figura 5:
Henrique Fleuiss, **A Voluntária da Pátria**, 17 de setembro de 1865.
Reproduzido em: **Semana Ilustrada**, RJ, ano 5, n. 249, 17 set. 1865, p. 1986.
Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro

⁴⁷ BRIZUELA, Natalia. **Fotografia e império**: paisagens para um Brasil moderno. Trad. Marcos Bagno. São Paulo: Companhia das Letras; Instituto Moreira Salles, 2012, p. 134.

⁴⁸ Sobre a permanência da tradição monarquista nas elaborações de símbolos republicanos, Carvalho ressalta que “O losango amarelo em fundo tremulara nos navios de guerra e nos campos de batalha durante a Guerra do Paraguai. No Rio de Janeiro, as notícias da vitória eram comemoradas pelo povo que passeava pelas ruas [com] as cores nacionais, como atestam abundantemente as charges da *Semana Ilustrada* de Henrique Fleuiss.” CARVALHO, José Murilo. **A formação das almas**: o imaginário da República no Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 121.

⁴⁹ IPSEN, op. cit., p. 313.

⁵⁰ **Semana Ilustrada**, RJ, ano 5, n. 249, 17 set. 1865, p. 1986.

A relação entre cidadania e militarismo foi apontada por Wiebke Ipsen, segundo a qual,

These voluntárias emulated the ideals of male citizenship promoted at the time, which connected citizenship to military service. [...] female volunteers challenged the gendered notions of patriotism current at the time, which held that it was men's duty to fight for the nation and women's duty to care for the wounded"⁵¹

Os jornais da época sugerem que Joana Francisca Leal de Souza, partindo do Ceará, chegou à Corte como segundo-sargento juntamente com Antônia Alves Feitosa, de origem piauiense, mas não é claro se compunham o mesmo corpo de voluntários⁵². Jovita, como Antônia ficou mais conhecida, aos dezessete anos, fugiu da casa onde vivia com a família em Jaicós, no Piauí, decidida a “bater-se com os monstros que tantas afrontas têm feito às suas irmãs de Mato Grosso”⁵³. Com o cabelo cortado bem rente, os seios cingidos e vestida com roupas masculinas, apresentou-se como *voluntário* em Teresina. Mas seu disfarce durou pouco tempo. E logo que foi revelado, Jovita teve que se explicar na polícia, em um percurso que foi seguido por multidão de curiosos. No interrogatório, Jovita demonstrou firmeza na decisão de seguir como combatente e não como enfermeira ou vivandeira. Decidiu então pedir formalmente uma autorização para seguir como combatente. Pedido que foi, inicialmente, atendido pelo presidente da província⁵⁴.

Na mesma edição em que publicou o retrato de Joana Francisca, a *Semana Ilustrada* noticiou efusivamente a presença de Jovita na corte. No texto, a iniciativa da voluntária é comparada não a de seus companheiros de batalhão, mas a figuras mitológicas como Atena, a deusa guerreira dos olhos dardejantes:

O leitor ou a leitora já viu a Jovita?

Mas quem é a Jovita?

É a curiosidade do dia, o ídolo da atualidade, o nome da moda, a pessoa do tom, a glória do Piauí, o orgulho do Ceará, a musa da guerra disputada pelas vinte províncias do Império, a hóspede obrigada de todos os palácios, o delírio das plateias, a preocupação do governo, a poesia do exército encarnada sob a forma airosa de uma rapariga travessa, exaltada, graciosa, meiga, terrível, misteriosa.

A Jovita é a fascinação do patriotismo; [...]

O seu retrato anda por todas as mãos; ela em pessoa é procurada com ansiedade, todos a querem ver, todos a querem conhecer, todos almejam por apertar-lhe a mão, e sabe Deus quantos suspiram por abraçá-la.

⁵¹ IPSEN, op. cit., p. 310. [“Essas voluntárias emularam os ideais de cidadania masculina promovidos na época, que conectavam cidadania ao serviço militar. [...] as voluntárias desafiaram as noções generificadas de patriotismo em vigor, que sustentavam que é dever do homem lutar pela nação, enquanto o dever da mulher é cuidar dos feridos.”]

⁵² CARVALHO, José Murilo de. **Jovita Alves Feitosa**: voluntária da pátria, voluntária da morte. São Paulo: Chão, 2019, p. 45.

⁵³ **A Imprensa: periódico político**, Teresina, ano 1, n. 1, 27 jul. 1865, p. 4.

⁵⁴ CARVALHO, op. cit., 2019, p. 99.

É a honra do país, dizem outros, virilidade do seu sexo, a exaltação dos sentidos, o delírio do patriotismo, o esforço supremo da fragilidade humana revoltada em face das atrocidades cometidas pelos selvagens agressores da pátria.

Ela vai como as deusas da mitologia surgir no meio das batalhas, envolta em nuvens de pó, de fumo e de sangue dardejar os raios ocultos nos seus olhares para melhor fulminar os inimigos que ultrajaram duas vezes o pudor da nação e o pudor do seu sexo.

Quem serão os vencidos? Os soldados de Lopez ou os soldados do Império? Aqueles depois da batalha ou estes antes da vitória. Serão os corpos ou as almas as primeiras feridas pela magia poderosa da heroína moderna?

Como quer que seja, a Jovita é um protesto, é um exemplo, é um estímulo, é talvez uma censura.

Quando uma rapariga de dezoito anos empenha resolutamente as armas para ir desafrontar a honra nacional, que homem, que Brasileiro haverá por aí que não corra a alistar-se como voluntário envergonhado de haver sido precedido por uma menina frágil de corpo mas valente d'ânimo[?]. [...] ⁵⁵

Os “37 dias de glória de Jovita” duraram até que, em 16 de setembro de 1865, a Secretaria de Estado dos Negócios da Guerra cassou a permissão para o engajamento de Jovita como combatente, permitindo-lhe apenas prestar “os serviços compatíveis com a natureza do seu sexo”, isto é como vivandeira ou enfermeira, o que Jovita recusou. Isso foi um dia antes da edição da *Semana Ilustrada* ser publicada, o que leva a crer que o redator ainda não sabia da decisão do exército quando escreveu indagando se os leitores já haviam visto Jovita. De modo que, em 1º de outubro, a revista voltou ao assunto e protestou: “Forçaram-na a cerzir meias e cortar moldes, quando tinha mais desejo de cortar carne inimiga com o ferro vingador!”⁵⁶. Nessa mesma edição, um poema em sua homenagem, assinado pelo pseudônimo João Nicodemos, fala do fascínio que seus retratos em *cartes-de-visite* provocavam: “Em mil cópias repetido/ Nas vidraças seu retrato/ Oferece o gesto querido/ Com traço fiel, exato/ Ao poviléu embaído”⁵⁷.

Encontrei diversos textos sobre Jovita na *Semana Ilustrada*, mas curiosamente não publicaram nenhum retrato da jovem enquanto guerreira⁵⁸. Talvez o desinteresse dos editores da *Semana* em publicar

⁵⁵ *Semana Ilustrada*, RJ, ano 5, n. 249, 17 set. 1865, p. 1985 [grifos meus].

⁵⁶ *Semana Ilustrada*, RJ, ano 5, n. 251, 1 out. 1865, p. 2002.

⁵⁷ *Ibidem*.

⁵⁸ Na edição 327 (17 de março de 1867, p. 2613), Jovita aparece em uma das ilustrações da *Semana Ilustrada*. No lugar da farda, veste um longo vestido preto e um chapéu baixo, à moda elegante. No primeiro quadro, atrás de si se estende uma enorme fila de homens admirados. No segundo quadro, todas as figuras estão de costas, o que faz com que Jovita pareça estar não no início da fila, mas na ponta final. O texto completa o sentido do humor: “Atrás de Jovita, bela/ Todo o mundo andava outr’ora/ Por sua vez – anda agora/ Todo o mundo *adiante* dela”. À altura em que a charge foi publicada, Jovita já havia retornado ao Rio de Janeiro, mesmo após ser recusada como voluntária em setembro de 1865. Um tempo depois, em outubro de 1867, o *Correio Mercantil* noticiou a morte de Jovita por suicídio – supostamente motivado pela partida do seu amante, o engenheiro inglês William Noot. No obituário, afirmava que “Jovita era uma das mais elegantes do mundo equívoco” (11 de outubro de 1867, p. 2), sugerindo que levava a vida de prostituta na Corte. Assumindo que isso fosse verdade, é possível dizer que a sátira da *Semana Ilustrada* criticava a dupla dimensão da expressão “mulher pública”. Enquanto Jovita *performava* como “mulher patriótica”, os homens estavam a autorizados a *celebrá-la* em público. Quando Jovita passou a habitar o “mundo equívoco”, a sua imagem pública *se corrompe*, a ponto de ser evitada por aqueles que outrora a perseguiam.

seus retratos tinha a ver com o fato de que as imagens da “sargento que usa saias” não eram nenhuma novidade no país. Como escreveu José Alves Visconti Coaraci, em uma biografia de Jovita publicada ainda em 1867, “as fotografias se reproduziam todos os dias, e é raro quem não possua um retrato da voluntária do Piauí”⁵⁹. De acordo com um anúncio do *Diário de São Paulo*, de 7 de novembro de 1865, “Na casa do Profeta, vendem-se retratos da jovem Jovita Voluntária da Pátria, a 1\$000 cada um.”⁶⁰. Como vimos, segundo a própria *Semana Ilustrada*, “o seu retrato andava por todas as mãos”⁶¹. Quando a piauiense esteve em Recife, hospedada na residência do presidente de Pernambuco, João Lustosa da Cunha Paranaguá, teria recebido a visita de fotógrafos “que haviam se dado conta de que Jovita era um bom negócio e vendiam seus retratos na galeria fotográfica do sr. Vilela, à rua do Cabugá”⁶². Tratava-se do estúdio de João Ferreira Villela, que se dedicava ao “amplo leque de aplicações da fotografia como adorno, além da venda habitual dos produtos químicos e dos aparelhos fotográficos”⁶³.

Ao menos cinco *cartes-de-visite* que estampavam Jovita fardada e, em algumas delas, armada e equipada para a guerra, foram identificadas na pesquisa. A primeira que gostaria de destacar é a que foi reproduzida na biografia de Coaraci [Figura 6]. O enquadramento do retrato permite ver Jovita em três quartos de perfil, vestindo a farda de voluntária e uma saia drapeada. O fundo da fotografia foi eliminado, de modo que apenas a assinatura aparece reproduzida na parte inferior – o que talvez denotasse algum grau de distinção em sua sociedade em que predominava o analfabetismo, sobretudo entre as mulheres.

Já em uma fotografia do acervo do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, Jovita aparece com uma espingarda apoiada no ombro direito, enquanto carrega nas costas a equipagem para a guerra [Figura 7]. O cantil de madeira à tiracolo – provavelmente para ser abastecido d’água – assemelha-se aos barris carregados pelas vivandeiras. Seu semblante é grave, como costuma ser o dos soldados que caminham para a guerra. Escrito à lápis, nas margens do papel, a sua identificação: “Jovita – Cearense [sic] Voluntária no Paraguai”.

Uma versão colorizada do retrato está no Instituto Geográfico e Histórico da Bahia. Jovita aparece apoiada em uma elegante cadeira, onde repousa o seu quepe – o que também faz notar seus cabelos cortados à *masculina* [Figura 8].

⁵⁹ UM FLUMINENSE [José Alves Visconti Coaraci]. **Traços biográficos da heroína brasileira Jovita Alves Feitosa**, ex-sargento do 2º corpo de voluntários do Piauí, natural do Ceará. Rio de Janeiro: Typographia Imparcial de Brito & Irmão, 1865.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 98.

⁶¹ *Semana Ilustrada*, RJ, ano 5, n. 249, 17 set. 1865, p. 1985.

⁶² CARVALHO, op. cit., 2019, p. 72.

⁶³ KOSSOY, Boris. **Dicionário Histórico-Fotográfico Brasileiro: fotógrafos e ofícios da fotografia no Brasil (1833-1910)**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2002, p. 323.

Em Recife, na Coleção Francisco Rodrigues da Fundação Joaquim Nabuco, há a única fotografia, no conjunto analisado, cujo autor pôde ser identificado [Figura 9]⁶⁴. Ela aparece sem armas ou equipagem, mas vestida com o uniforme militar supostamente adaptado ao seu gênero. Leon Chapelin mantinha um estúdio na capital pernambucana desde 1862. Segundo o *Diario de Pernambuco*, ele havia chegado para substituir Augusto Stahl em seu estabelecimento na rua da Imperatriz, nº 14: “trabalhando em todos os sistemas até hoje conhecidos, máxime pelo sistema cenótipo conhecido hoje como o mais brilhante em resultados e rivalizando com a mais perfeita pintura e bem assim em cartões de visita”.⁶⁵ Em uma outra fotografia da Coleção Francisco Rodrigues, Jovita aparece segurando uma arma apoiada no chão [Figura 10].

O uniforme militar, como lembra Linda Nochlin, funciona como um signo do poder masculino. Em certas representações de mulheres guerreiras, “‘warrior’ fits ‘woman’ [...] like a second skin and obscures the feminine presence it clothes”⁶⁶. Não é o caso aqui, em que presença do saiote torna inequívoca a leitura de que se tratava de uma mulher representada. Mas a sobreposição da peça ao uniforme militar, essa (dis)junção entre elementos da feminilidade e da masculinidade, indica a ambiguidade e a instabilidade das normas de gênero que a figura da mulher guerreira parece provocar. Para Alfredo d’Escragno Taunay, isso a tornava “engraçada em seus trajés”.

Na carta que escreveu no Mato Grosso, em 21 de outubro de 1865, dirigida à sua irmã, o engenheiro e escritor de *A retirada de Laguna* descreve a sua impressão ao receber um dos retratos de Jovita, a quem recomendou domar “seus instintos belicosos”:

Chegaram os retratos do Viegas, o meu antigo inspetor [do Colégio Dom Pedro II], e da interessante Jovita que me pareceu muito engraçada nos seus trajés de primeira Sargenta.

Entretanto Polidoro, como homem de muito bom juízo e bom senso, fez muito bem não consentindo na partida daquela patriota como soldado. O papel de enfermeira para a mulher que queira dedicar-se é o mais elevado e nobre possível; [...] A piauiense devia considerar tudo isto e em lugar de seus instintos belicosos, lembrar-se de que para uma mulher é mais nobre sanar feridas do que as abrir.

Entretanto deve-se respeitar o sentimento de entusiasmo que moveu da casa de seus pais aquela sertaneja e considerá-la como divina das ovações que tem recebido em toda a parte onde se apresenta. Que tollice a dos que a chamam Joana d’Arc! Daqui te ouço exclamar “Que tolos!”

Merecem não este título mas o de refinados tratantes os que exploram este novo meio de ganharem dinheiro, vendendo polcas, fotografias etc. Está certo de que o Garnier

⁶⁴ Registro meu agradecimento a Rosilene Farias e Fabian Carneiro, da Fundação Joaquim Nabuco, por todo o apoio no acesso e disponibilização das imagens, que pesem todas as dificuldades impostas pela pandemia.

⁶⁵ *Diario de Pernambuco*, Recife, 19 fev. 1862.

⁶⁶ NOCHLIN, op. cit., p. 36-37.

anunciou, para aproveitar a influência, algumas histórias de Joana d’Arc que talvez alguns basbaques compraram para estudar o tipo da Jovita. E contudo os negócios do Sul não se simplificam. Todos esperam ansiosos notícias de Uruguaiana que continua com paraguaios dentro e aliados fora.⁶⁷

Ainda na Coleção Francisco Rodrigues, há duas *cartes-de-visite* retratando a voluntária da pátria Mariana Amália do Rego Barreto. A primeira é de autoria também de Leon Chapelin [Figura 11] e a segunda saiu do estúdio de Eugênio & Maurício [Figura 12]. Mariana foi uma jovem pernambucana, que aos dezoito anos, decidida a acompanhar seus irmãos na guerra, apresentou-se disposta a seguir como combatente ou enfermeira. Segundo Coaraci, tinha “educação fina e cuidadosa”. Teria sido o “sangue de d. Clara⁶⁸, e de outras pernambucanas ilustres” que fizeram despertar “o desejo de ir incorporar-se aos defensores da pátria”⁶⁹.

Mas se Jovita, nas palavras do mesmo Coaraci, era de “um tipo índio”⁷⁰, Mariana era branca e pertencia a uma família abastada da cidade de Vitória. Seu pai tinha sido oficial da Guarda Nacional, além de ser parente do tenente-coronel Rego e Albuquerque e do Visconde da Boa Vista. Muito erudita e eloquente, Mariana proclamou discursos que foram reproduzidas em periódicos de todo o país. Recebeu a insígnia e uniforme de 1º cadete, ainda que tenha sido aceita como enfermeira. Mas, assim como Jovita, algumas fontes indicam que Mariana também teve a sua permissão cassada antes de embarcar para o Sul⁷¹.

Segundo Boris Kossoy, no estabelecimento dos fotógrafos Eugênio & Maurício eram “frequentes as *cartes de visite* de famílias da aristocracia rural pernambucana”⁷², o que sugere que um dos retratos de Mariana Amália pode ter sido encomendado pela própria família Rego Barreto. Natalia Brizuela nota que “os soldados distribuía suas múltiplas cópias aos amigos íntimos e familiares como suvenires. Caso não retornassem, as *cartes-de-visite* serviriam como lembrança daquele corpo”⁷³.

Há registros escritos de que outras mulheres solicitaram formalmente a sua incorporação como combatentes ou enfermeiras para atuar na guerra contra o Paraguai. Essa reivindicação pode ser interpretada como um modo pelo qual as mulheres, ao se apropriarem do ideal de cidadania masculina (naquele momento, a única cidadania possível), que, no contexto de guerra, envolvia pegar em armas em

⁶⁷ ANDRADE, op. cit., 2011 (a), p. 375.

⁶⁸ Referência a Clara Camarão, figura mítica de origem indígena que teria participado de batalhas contra os holandeses no século XVII.

⁶⁹ UM FLUMINENSE, op. cit., p. 32.

⁷⁰ Ibid., p. 23.

⁷¹ IPSEN, Wiebke. **Delicate citizenship**: gender and nationbuilding in Brazil, 1865-1891. 2005. Dissertação (Mestrado em História) – University of California, Irvine, 2005, p. 37-39.

⁷² KOSOY, op. cit., p. 127.

⁷³ BRIZUELA, op. cit., p. 134.

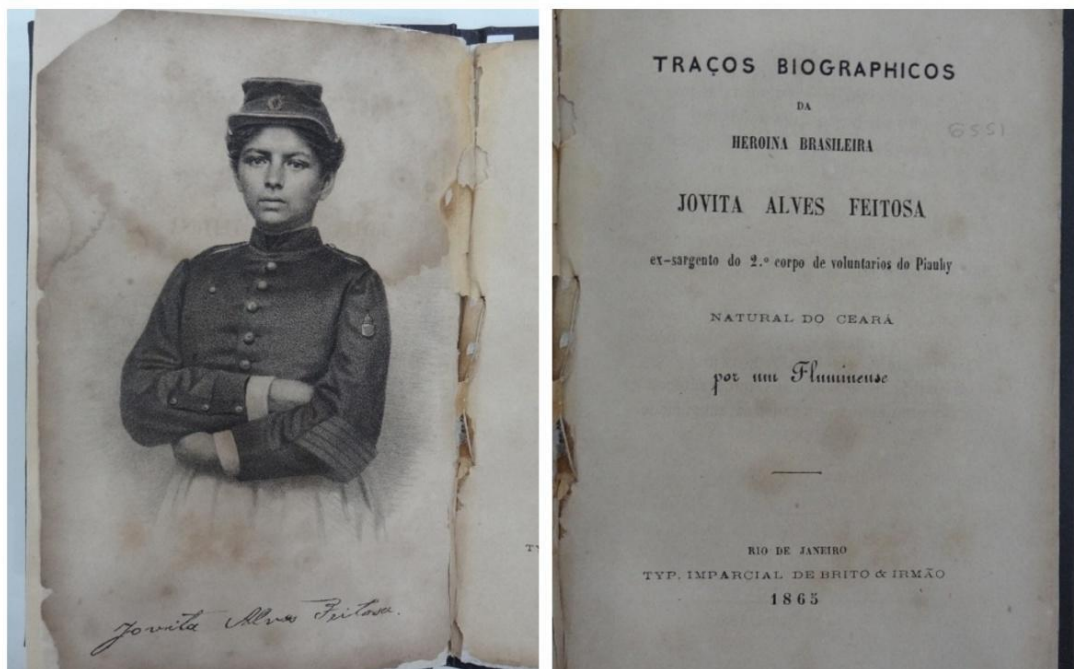


Figura 6:

Jovita Alves Feitosa, s. d.

Reproduzido em: José Alves Visconti Coaraci. **Traços biográficos da heroína brasileira Jovita Alves Feitosa, ex-sargento do 2º Corpo de Voluntários do Piauí, natural do Ceará.** Rio de Janeiro: Typographia Imparcial de Brito & Irmão, 1867.



Figura 7:

Jovita – Cearense [sic], voluntária no Paraguai, 1865. Fotografia, Instituto Histórico e Geográfico do Brasil, Rio de Janeiro.



Figura 8:

Jovita: Voluntária basiana [sic] da guerra do Paraguai, s. d. Fotografia colorizada, Instituto Geográfico e Histórico da Bahia, Salvador.



Figura 9:
Leon Chapelin, **Antônia Alves Feitosa, Guerra do Paraguai**, 1865. Fotografia, 6,3 x 10,5 cm, Coleção Francisco Rodrigues, Fundação Joaquim Nabuco, Recife.



Figura 10:
Antônia Alves Feitosa, **Guerra do Paraguai**, 1865. Fotografia, 6 x 10,5 cm, Coleção Francisco Rodrigues, Fundação Joaquim Nabuco, Recife.



Figura 11:
Leon Chapelin, **Marianna Amalia do Rego Barreto, Guerra do Paraguai**, s.d. Fotografia, 6,4 x 10,5 cm, Coleção Francisco Rodrigues, Fundação Joaquim Nabuco, Recife.



Figura 12:
Eugênio & Maurício, **Marianna Amalia do Rego Barreto, Guerra do Paraguai**, s.d. Fotografia, 5,7 x 9,5 cm, Coleção Francisco Rodrigues, Fundação Joaquim Nabuco, Recife.

defesa da pátria, poderiam ser também consideradas cidadãs brasileiras. Na análise de Wiebke Ipsen, isso se revela a partir de quatro aspectos. Primeiro, pelo fato de que essas mulheres se sentiram incluídas no apelo em defesa da pátria. Segundo, porque elas aspiravam abertamente pela via das armas contra o inimigo paraguaio – o que, na propaganda da guerra, aparecia como o mais elevado dever. Terceiro, as voluntárias se tornaram, no discurso oficial, modelos de patriotismo e coragem, um recurso usado para incitar os homens a tomar seu exemplo. Por último, as voluntárias também apareciam como representantes das mulheres para defender os interesses de todas as brasileiras.⁷⁴

O nosso percurso até aqui se prendeu a um tipo de imagem específico (o retrato), mas as voluntárias e vivandeiras apareceram também em sátiras e caricaturas na imprensa. Em março de 1865, a *Semana Ilustrada* publicou uma carta atribuída a uma leitora anônima, uma “cartinha bordadinha e perfumada como um frasco de *frangipani*”. O tom jocoso do texto indica se tratar de uma correspondência fictícia. Comovida pelo boato de que o Dr. Semana iria partir do Rio de Janeiro para a guerra, a leitora dizia-se decidida a “fazer um leilão esplêndido dos seus riquíssimos e tão queridos móveis” – cujo saldo presumivelmente seria empenhado na guerra – e que partiria no “lugar de vivandeira ou de *cantinière* no batalhão dos bravos”:

Chamem-me de patriota ou de tola, embora ninguém pode avaliar de quanto é capaz este coração feminino. Sou filha de uma província, que sempre deu exemplos de bravura e heroicidade; hei de acompanhar os meus irmãos na honrosa cruzada contra o déspota, que escravizou as minhas patrícias. *Plutôt la morte que l'esclavage*. [...] Joanna d'Arc ergue-se das cinzas, Semiramis empunha o gládio, Carlota Corday vai livrar a pátria dos seus opressores. Hei de tornar o meu nome célebre na história do meu país.⁷⁵

Se no universo das personagens da *Semana Ilustrada*, havia mulheres da elite dispostas a marchar para o teatro da guerra⁷⁶, também as mulheres escravizadas aspirariam poder se juntar às tropas como vivandeiras. Ainda na edição 224, o Dr. Semana reclama que a personagem Negrinha “não come, não dorme, não sossega. Esqueceu-se dos trabalhos da xilografia, de que estava encarregada, e não deixa um minuto a janela”. O motivo seria “a chegada dos zuavos baianos”. Negrinha estava fascinada pela companhia de homens negros da Bahia, os “companheiros de Dom Obá”, que aportavam no Rio de

⁷⁴ IPSEN, op. cit., 2012, *passim*.

⁷⁵ *Semana Ilustrada*, RJ, ano 5, n. 224, 26 de março de 1865, p. 1790.

⁷⁶ Na prática, as mulheres da elite envolveram sobretudo nas celebrações patrióticas no pós-guerra. Mas durante a guerra, houve mobilização de mulheres em prol em eventos para arrecadar fundos para prestar algum apoio a órfãos, viúvas e “inválidos” da guerra.

Janeiro⁷⁷. Na capa da edição seguinte, o Moleque e a Negrinha apareciam prontos para “formar também um corpo de zuavos fluminenses”. Ele, fardado como um típico zuavo do exército colonial francês, “de bombachas vermelhas, colete azul bordado e pequeno boné”⁷⁸. E ela com um uniforme inspirado no modelo francês das *cantinières* ou *vivandières* [Figura 13].

Essas figuras teriam surgido durante o regime de Luís XIV (que reinou entre 1643 e 1715) e vivido seu auge durante o Segundo Império (1852-1870)⁷⁹. A iconografia típica (figura feminina vestindo chapéu, saia-balão curta, calças e carregando um pequeno barril a tiracolo) aparece em obras como o retrato a óleo de *Mme. Bru, cantinière du 7e régiment de hussards* e na litografia *L'armée française et ses cantinières*⁸⁰. Vemos também o modelo francês cruzar a cordilheira dos Andes e aparecer nos retratos da *cantinera* Irene Morales, segundo sargento do exército chileno durante a Guerra do Pacífico (1879-1884), tanto numa fotografia de Eugenio Courret, como na tela de José Mercedes Ortega⁸¹.

Esse relativo prestígio que as vivandeiras gozaram no imaginário da guerra pode ser visto no par de ilustrações publicadas na *Semana Ilustrada* em setembro de 1865 [Figura 14]. No alto, ocupando metade da página, uma dezena de mulheres “alegres e resolutas” se apresenta para entregar os seus pedidos de alistamento a uma alegoria indígena masculina⁸². É o império recrutando “guerreiras que, nos campos de batalha, vão servir de vivandeiras”. Essa cena, cujo assunto é o engajamento político das mulheres brasileiras, representaria a *liberdade*. Representando a *opressão*, na metade inferior da página, aparece a figura enorme de Solano López encaminhando “velhos, velhas e crianças, que emprega como instrumentos de guerra, sem receio de que se convertam em réses destinadas aos matadouros”.⁸³

Essa ideia de que o Paraguai enviava os estratos mais vulneráveis da população para serem abatidos pelo supostamente mais bem-preparado exército brasileiro retornaria alguns anos depois na *Semana*. Dessa vez, aparecem dezenas de mulheres paraguaias descalças e mal armadas (incluindo

⁷⁷ KRAAY, Hendrik. Os companheiros de Dom Obá: os zuavos baianos e outras companhias negras na Guerra do Paraguai. *Afro-Ásia*, Salvador, n. 46, p. 121-161, 2012, DOI: 10.1590/S0002-05912012000200004. Disponível em: https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0002-05912012000200004. Acesso em: 11 mai. 2021.

⁷⁸ Ibidem.

⁷⁹ CARVALHO, Maria Meire. *Vivendo a vida verdadeira*: vivandeiras, mulheres em outras frentes de combate. Tese (Doutorado em História) – Universidade de Brasília, Brasília, 2008.

⁸⁰ H. Y. Mme Bru, *cantinière du 7e régiment de hussards*, 1832. Óleo sobre tela, 109 x 900 cm. Musée de l'Armée, Paris. François Hippolyte Lalaisse; Frédéric Sorrieu; G. Orengo. *L'armée française et ses cantinières*, 1861. Litografia colorida, 44 x 31,5 cm. Musée de l'Armée, Paris.

⁸¹ Eugenio Courret (?). Irene Morales, 1881. Fotografia. Museo Historico Nacional, Santiago do Chile. José Mercedes Ortega. Retrato de la *cantinera* Irene Morales, 1881. Óleo sobre tela, 51,5 x 42 cm. Museo Historico Nacional, Santiago do Chile. Agradeço a Rafael Scarelli por me apresentar as imagens das *rabonas* e *cantineras* da Guerra do Pacífico.

⁸² Sobre a alegoria indígena do império, cf. CHILLÓN, Alberto Martín. O Gênio do Brasil e as Musas: Um manifesto ideológico numa nação em construção. *19&20*, Rio de Janeiro, v. IX, n. 1, jan./jun. 2014.

⁸³ *Semana Ilustrada*, RJ, ano 5, n. 247, 3 set. 1865, p. 1972.

crianças⁸⁴), que avançam prontas para “vencer dez brasileiros” cada uma. Suas armas seriam “paus, dentes, unhas, socos e murros” e também iriam “oferecer tabaco esturro”, o que faria os brasileiros “dar espirros bem bonitos” [Figura 15].⁸⁵

Em abril de 1867, quando a guerra já se arrastava por mais de dois anos, as vivandeiras reapareceram nas páginas da *Semana Ilustrada*. Mas, naquele momento, o sentido patriótico que inicialmente revestia a imagem dessas figuras femininas se converteu em sátira da indisposição masculina para o alistamento. Na imagem, figura “o Sereníssimo Marte recrutando no Olimpo Uruguaiano as divindades alcazarianas, as quais seguem Gregos e Troianos” [Figura 16]. A referência é às atrizes do Teatro Alcazar Lyrique, instalado na rua Uruguaiana, na região central do Rio.

Na imagem, um grupo de ao menos oito mulheres, vestidas como vivandeiras, marcham tocando tambores e soprando corneta. Algumas levam um pequeno barril à tiracolo. “Quando as *calças* mostram-se sem coragem, é preciso que as *saias* deem o exemplo. Dez mil mulheres devem substituir os dez mil guardas nacionais, inimigos do cheiro da pólvora.”⁸⁶ Atrás das vivandeiras do Alcazar, espreme-se uma multidão de cartolas. O humor estaria no fato de que só as belas “divindades alcazarianas”, não a necessidade de defender a pátria, seriam capazes de demover os homens do seu impatriotismo.

Domesticar a guerra

Nas imagens e textos da *Semana Ilustrada*, as funções das vivandeiras se confundiam em parte com as das enfermeiras, que aparecem em apenas duas imagens publicadas no período analisado⁸⁷. Mas foi justamente uma enfermeira a mulher que mais se consagrou no imaginário brasileiro após a guerra contra o Paraguai. Ana Néri, que era viúva de um capitão-de-fragata, teria partido para a guerra no fito de acompanhar seu irmão e dois de seus filhos. O caso de Néri, contudo, não teve muita expressão até 1870, no contexto de desmobilização das tropas.

Na cobertura da guerra da *Semana Ilustrada*, foi Rosa Maria Paulina da Fonseca quem apareceu como “matriarca exemplar”, ao figurar em um retrato coletivo com sete dos seus filhos combatentes. Ela se posiciona ao centro, com as mãos acarinhando os cabelos do seu filho Afonso Aurélio, que era alferes –

⁸⁴ “As crianças paraguaias – que disfarçadas de soldados como barba postiça e rifles de madeira, lutaram na última fase da guerra – também foram retratadas [pelos fotógrafos que estiveram em Humaitá]. No Museu Histórico de Buenos Aires, conservam-se as duas fotografias em formato *carte-de-visite* que mostram corpos lacerados de meninos, ao que tudo indica infantes sobreviventes das batalhas de Lomas Valetinas e Acostañu”. TORAL, op. cit., p. 88.

⁸⁵ *Semana Ilustrada*, RJ, ano 8, n. 390, 31 mai. 1868, p. 3120.

⁸⁶ *Semana Ilustrada*, RJ, ano 7, n. 330, 7 abr. 1867, p. 2640.

⁸⁷ *Semana Ilustrada*, RJ, ano 7, n. 295, 5 ago. 1866, p. 2360; *Semana Ilustrada*, RJ, ano 6, n. 296, 12 ago. 1866, p. 2365.

um gesto inusitado em um retrato militar. O aspecto geral é de um álbum de família, mas não parece que é a genealogia que organiza a disposição das fotos, mas algo da hierarquia militar. A relação não é mais entre uma mãe e seus filhos, mas entre uma cidadã brasileira e os capitães, alferes e tenentes – *homens* determinados a proteger a *mãe pátria*. A ideia é clara ao sobrepôr o dever patriótico ao dever familiar ou afetivo [Figura 17].

Dirigindo-se de modo “frio e calmo” ao sétimo dos filhos a embarcar para o sul, Afonso, o que ela afaga a cabeça, Rosa da Fonseca deixa explícita a ideia de que o amor à pátria deveria solapar o amor filial:

Cala-te, amor de mãe! quando o inimigo
Pisa da nossa terra o chão sagrado.
Amor da pátria, vívido, elevado,
Só tu na solidão serás comigo!

És o sétimo, o último. Minh'alma
Vai toda aí, convosco repartida,
E eu dou-lhe de olhos secos, fria e calma.

O dever é maior do que o perigo;
Pede-te a pátria, cidadão honrado;
Vai, meu filho, e nas lides do soldado
Minha lembrança viverá contigo!

Oh! não te assuste o horror da márcia lida;
Colhe no vasto campo a melhor palma:
Ou morte honrada ou gloriosa vida.⁸⁸

Esse último verso retomava uma ideia presente em uma ilustração de página inteira publicada antes mesmo que Rosa da Fonseca e seus filhos aparecem na *Semana*.⁸⁹ Uma mulher, identificada como Dona Bárbara, a “espartana de Minas Gerais”, entrega um escudo em que está gravado o brasão imperial a seu filho, que está de joelhos diante dela: “toma este escudo: volte com ele ou volte sobre ele” [Figura 18]. No alto da imagem, os dizeres do hino da independência: “Ou ficar a pátria livre ou morrer pelo Brasil”.⁹⁰

⁸⁸ *Semana Ilustrada*, RJ, ano 5, n. 245, 20 ago. 1865, p. 1956.

⁸⁹ Desafortunadamente, Afonso Aurélio foi o primeiro dos filhos de Rosa da Fonseca a morrer em combate, na Batalha de Curuzu, em setembro de 1866, aos 21 anos. Outros dois, Hipólito e Eduardo Emiliano, também sucumbiram na guerra. Um dos filhos que sobreviveu, Deodoro, viria a dar o golpe militar que proclamou a República, em 15 de novembro de 1889. Rosa da Fonseca é considerada a “patrono da família militar” pelo Exército brasileiro e o dia do seu nascimento, 18 de setembro, é o “dia família militar”. O que demonstra a profunda sedimentação do *topos* da matriarca exemplar no universo simbólico dos militares – sobretudo dirigido às suas esposas e filhas.

⁹⁰ *Semana Ilustrada*, RJ, ano 6, n. 217, 5 fev. 1865, p. 1739.

Finda a guerra, em 29 de abril de 1870, o *Jornal do Comércio* anunciou o desembarque de Ana Néri no Rio de Janeiro e publicou um texto elogioso de Muniz Barreto, que havia a conhecido na campanha. Uma vez na corte, Néri foi recebida pela imperatriz Teresa Cristina, homenageada por oficiais dos corpos de voluntários e presenteada com um rico álbum decorado por um grupo de baianas que viviam na cidade. Os jornais deram publicidade ao fato de que ela havia adotado seis meninas órfãs, cujos pais haviam sido soldados brasileiros – o que impulsionou o epíteto de “mãe dos brasileiros”, que logo foi-lhe atribuído. De modo que, “the praise printed and voiced in Néri’s honor persistently emphasized her dedication and love more than her patriotism”.⁹¹ Essa ênfase na maternidade abnegada se consagraria como a principal imagem da cidadania feminina no pós-guerra.

O desafio de criar a imagem de uma heroína que pudesse encarnar um ideal de feminilidade circunscrita à maternidade e à abnegação ia de encontro com o fato de que Ana Néri teria abandonado seu lar e tomado parte na esfera *masculina e militarizada* da política nacional⁹². Foi esse o desafio colocado para Vitor Meireles, que recebeu a encomenda de um grupo de baianos moradores do Rio para pintar um retrato de Néri que seria destinado à Casa de Câmara de Salvador⁹³. Em 6 de maio de 1870, o *Jornal do Commercio* noticiava a encomenda do quadro:

Consta-nos que alguns comprovincianos desta respeitável senhora apresentaram a ideia, que tem sido em geral abraçada, de tirar-se-lhe o retrato de corpo inteiro para colocar-se na Casa da Câmara da Cidade da Bahia, a qual vão mandar pedir a necessária autorização.

Não podemos deixar de aplaudir a feliz lembrança de perpetuar-se por esse modo o reconhecimento devido aos serviços humanitários que no Paraguai, sem distinguir condições, prestou aquelas ilustre baiana a todos os nossos oficiais e soldados, durante os cinco anos da guerra, o que fez que a denominassem a mãe dos Brasileiros.

Está incumbido do trabalho o distinto artista nacional, o Sr. Vitor Meireles.⁹⁴

⁹¹ IPSEN, op. cit., 2012, p. 324. [“O elogio impresso e vocalizado de Néri persistentemente enfatizava a sua dedicação e amor mais do que o seu patriotismo”.]

⁹² Ibid., p. 326.

⁹³ Meu agradecimento ao professor Marcelo Campos, que ainda no começo da pesquisa me apresentou esse retrato de Ana Néri.

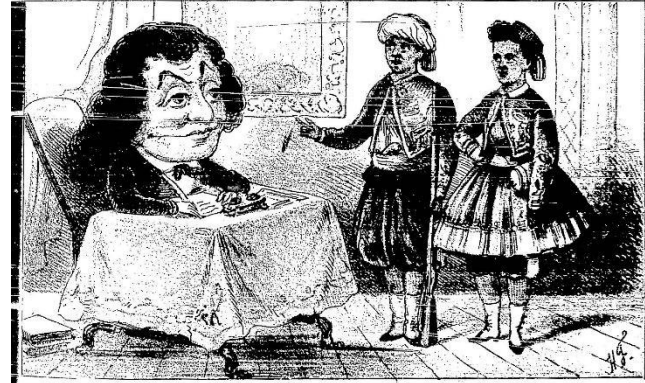
⁹⁴ *Jornal do Commercio*, RJ, ano 49, n. 123, 6 mai. 1870, p. 1.



Os senhores que nos quiserem honrar com artigos e desenhos terão a bondade de remetê-los em carta fechada, á redacção da SEMANA ILUSTRADA, no Imperial Instituto Académico, largo de S. Francisco de Paula n. 16, onde também se assigna.

QUINTO ANNO.
N. 225.
PUBLICA-SE TODOS OS DOMINGOS.

PREÇOS.	
CÓRTE.	PROVINCIAES.
Trimestre . . . 6\$000	Trimestre . . . 6\$000
Semestre . . . 11\$000	Semestre . . . 11\$000
Anno . . . 18\$000	Anno . . . 18\$000
Avulso 300 rs.	



— Que é isto, moleque? Em que traje te vejo?
— Nhonhô, vendo os zuavos Bahianos, foi o nosso maior desejo formar também um corpo de zuavos Fluminenses; não queremos ficar atrás. Toda a crioulada vai inscrever-se. Minha mulher nos acompanha pelos vivandeira.

E vivão os bravos
Crioulos da côrte!

Cerramos á morte
Valentes zuavos!

Figura 13:
Henrique Fleuiss, **Zuavos fluminenses**, 2 de abril de 1865. Litografia.

Reproduzido em: **Semana Ilustrada**, RJ, ano 5, n. 225, 2 abr. 1865. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro.



A liberdade e a oppressão.
Em quanto o Brasil recruta guerreiras que, nos campos da batalha, vão servir de vivandeiras, estimular a coragem, recosa para ar os fetos de bestura, animar os feridos, percorrer as enfermarias, preparar cartuchos, rir da metralha e zombar dos canhões; rufando o tambor...



o Lopez está recrutando velhas, rufas e crianças, que emprega como instrumentos de guerra, sem recio de que se convertiro em rezos destinadas aos matadouros.

Figura 14:
Henrique Fleuiss, **A liberdade e a oppressão**, 3 de setembro de 1865. Litografia.
Reproduzido em: **Semana Ilustrada**, RJ, ano 5, n. 247, 3 set. 1865, p. 1972. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro.

Figura 15:
 Henrique Fleuiss, **A pão, a dente, a unha, a soco, a murro...**, 31 de maio de 1868.
 Litografia.
 Reproduzido em: **Semana Ilustrada**, RJ, ano 8, n. 390, 31 mai. 1868, p. 3120. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro.



A pão, a dente, a unha, a soco, a murro,
 Camaradas, mostrae aos macaquitos,
 Que lhe haveis de off'recer talaco esturro,
 Que os fação dar espirros bem bonitos.

Cada uma de vós, tenho corteza,
 Esta para vencer dez brasileiros,
 Brandi as vossas armas com dextresa,
 Esganae, esganae, esses guerreiros.

Deste modo, na luta em que vos lanço
 Todas ho de vencer—uma por uma—
 Initae-me! Idez vêr como não canso
 Esfregando o Caxias e o Inhaúma.

Figura 16:
 Henrique Fleuiss, **O sereníssimo Marte recrutando no Olimpo Uruguaiano as dividandes alcazarinas, as quais seguem gregos e troianos**, 7 de abril de 1867. Litografia.
 Reproduzido em: **Semana Ilustrada**, RJ, ano 7, n. 330, 7 abr. 1867, p. 2640. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro.



O Serenissimo Marte recrutando no Olimpo Uruguaiano as dividandes alcazarinas, às quaes seguem Gregos e Troyanos.
 LEVA FORÇADA.

Minhas bellas! vão seguir para o Paraguay a darem cabo das lanças e das bayonetas de Lopez. Não se queixem. Quando as vossas mostrão-se sem coragem, é preciso que as saias dêem o exemplo. Dez mil mulheres devem substituir os dez mil guardas nacionaes, inimigos do cheiro de pólvora. Avante, amazonas.



Figura 17:
 Henrique Fleuiss, **Cala-te, amor de mãe!...**, 20 de agosto de 1865. Litografia.
 Reproduzido em: **Semana Ilustrada**, RJ, ano 5, n. 245, 20 ago. 1865, p. 1956.
 Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro.



Figura 18:
 Henrique Fleuiss, **D. Barbara, spartana de Minas-Geraes**, 5 de fevereiro de 1865. Litografia.
 Reproduzido em: **Semana Ilustrada**, RJ, ano 6, n. 217, 5 fev. 1865, p. 1739. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro.

D. BARBARA,
 SPARTANA DE MINAS-GERAES.
 * Meu filho, toma este escudo; volta com elle ou volta sobre elle:
 (Vide Jornal do Commercio de 23 de Janeiro, na guesstika sob a epigraphe—Patriotismo).

Na tela, Néri veste um longo e pesado luto, que a destaca do fundo de tom terroso [Figura 19]. O contorno luminoso da figura também reforça esse seu deslocamento da paisagem. Vemos ao fundo as ruínas da igreja de Humaitá, bombardeada pela esquadra brasileira. Em um plano intermediário, dois soldados carregam um ferido. Um terceiro combatente aparece sentado logo atrás da figura principal, à sua direita. É possível que essa personagem tenha derivado dos *Estudos paraguayos* que Meireles produziu em 1868.⁹⁵ Os três homens se voltam para algum ponto à direita da cena, enquanto Néri dá as costas a todos eles. Um tanto indiferente ao que ocorre atrás de si, a enfermeira segura displicentemente com a mão esquerda uma pequena bolsa, enquanto com a direita aponta para o coração. Como Ipsen destaca, havia uma ênfase nos discursos sobre Ana Néri em que aspectos como a dedicação e o amor se sobrepunham ao patriotismo⁹⁶.

No quadro, a figura parece vacilar entre o seu papel como viúva respeitável e a enfermeira que vive as agruras da guerra, habitando um acampamento militar em território inimigo. Vitor Meireles não consegue resolver esse paradoxo, construindo uma figura que não consegue se integrar ao fundo. Aparece, nesse caso, uma profunda inadequação entre a imagem da distinta senhora e a paisagem de guerra logo atrás de si.

Maria Ligia Coelho Prado aponta muito bem que, durante todo o século XIX, vigiam intrincadas relações entre nacionalismo e respeitabilidade: “ainda que a trajetória e as escolhas das mulheres retratadas [...] não fossem das mais ‘adequadas e corretas’, levando-se em conta as regras da sociedade colonial, as narrativas posteriores transformaram-nas em heroínas respeitáveis, cujos ‘desvios’ se justificavam pelo ‘amor à pátria’”.⁹⁷ Para Wiebke Ipsen, “The portrait gives an overwhelming impression of a respectable matron, not a nurse in action”⁹⁸.

Segundo essa autora, as *patrícias*, mulheres da elite que buscaram pavimentar a sua própria inserção na esfera pública por meio de celebrações patrióticas após o fim da guerra, atuaram estrategicamente para invisibilizar o engajamento de mulheres pobres e de homens negros combatentes: “by *visually* turning themselves into the pátria, elite women affirmed their centrality to national affairs. This association, in turn, dissociated the voluntários’s and vivandeiros’ demobilization from that of patrícias.”⁹⁹

⁹⁵ BAUER, Leticia. Projeto Victor Meirelles – memória e documentação. In: VALLE, Arthur; DAZZI, Camila (orgs.). **Oitocentos: arte brasileira do Império à República**, tomo 2. Rio de Janeiro: EDUR-UFRRJ; DezenoveVinte, 2010, p. 308-309.

⁹⁶ IPSEN, op. cit., 2012, p. 325.

⁹⁷ PRADO, Maria Ligia Coelho. A participação das mulheres nas lutas por independência política na América Latina. In: Idem. **América Latina no século XIX: tramas, telas e textos**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Bauru: Editora da Universidade do Sagrado Coração, 1999, p. 46.

⁹⁸ IPSEN, op. cit., 2012, p. 327 [“O retrato dá uma impressão aterradora de uma matrona respeitável, não de uma enfermeira em ação.”]

⁹⁹ Ibid., p. 330. (grifo meu) [“ao se transformarem *visualmente* na pátria, as mulheres da elite afirmavam a sua centralidade nos assuntos nacionais. Essa associação, por sua vez, dissociou a desmobilização dos voluntários e das vivandeiros daquele das patrícias.”]



Figura 19:
Vitor Meireles, **Retrato de Ana Justina Ferreira Néri**, c. 1873. Óleo sobre tela, 275 x 177 cm, Memorial da Câmara Municipal de Salvador.

As representações de D. Rosa da Fonseca e D. Bárbara na *Semana Ilustrada*, ao enfatizar a maternidade abnegada dessas “ilustres cidadãs”, já apontavam isso. Mas será a celebração de Ana Néri, transformada em principal símbolo da cidadania feminina – uma cidadania, note-se, circunscrita ao âmbito do cuidado – o ponto alto desse processo de construção de uma “cidadania delicada”, nos termos de Ipsen. Também poderíamos chamar de uma “cidadania conservadora”, por sua ênfase na necessidade de manutenção das hierarquias sociais e raciais do período pré-guerra. Como espaço da política e como espaço dos homens, a guerra contra o Paraguai parece ter legitimado que as mulheres expandissem (ainda que de modo restrito) a sua atuação nos assuntos da esfera pública, articulando-se como cidadãs.

Considerações finais: por que a guerra não tem rosto de mulher?¹⁰⁰

As imagens de Catalina, Joana Francisca Leal de Souza, Jovita Alves Feitosa, Mariana Amália do Rego Barreto, Rosa da Fonseca, Bárbara, Ana Néri e tantas outras mulheres anônimas emergem como testemunhos de uma movimentação discreta, mas expressiva, de mulheres brasileiras que, de modo mais ou menos ativo, participaram da guerra contra o Paraguai. A análise das imagens dessas mulheres, espreiadas por diversos campos da visualidade oitocentista, pôs em relevo questões envolvendo as práticas de consumo cultural e a formação de uma cultura visual, as relações e hierarquias de gênero e, finalmente, os embates pela redefinição (como vimos, nem sempre pela ampliação) da cidadania no Brasil.

¹⁰⁰ Em *A guerra não tem rosto de mulher*, livro de 1985, Svetlana Aleksievitch compilou uma série de relatos de mulheres que atuaram no Exército Vermelho durante a Segunda Guerra Mundial (1939-1945) em posições tão distintas quanto operadoras de canhões antiaéreos, *snipers*, cozinheiras, telegrafistas, lavadeiras, mecânicas, enfermeiras, médicas e partisanas. Cf. ALEKSIÉVITCH, Svetlana. **A guerra não tem rosto de mulher**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.