

El paisaje paulista, 1932: el Valle del Paraíba en las fotografías de la guerra civil brasileña.

tgpougy@hotmail.com

por Thiago Guimarães Pougy

Lic. en Ciencias Sociales por la Universidad Federal de Río de Janeiro y Mag. en Historia Social por la Universidad Federal Fluminense (Brasil)

Resumen

Este artículo buscó aclarar las funciones del paisaje del Valle del Paraíba en las fotografías publicadas por las revistas ilustradas cariocas en sus coberturas de la guerra civil de 1932 en Brasil. Para eso, fueron estudiadas las coberturas fotográficas de tres revistas ilustradas de gran circulación en Río de Janeiro: *Careta*; *Revista da Semana*; y *O Cruzeiro*. Fueron destacadas, a lo largo del artículo, dieciocho fotografías y tres funciones principales para el paisaje: de identidad, de contraste y de propaganda.

Palabras clave: iconografía, paisaje, guerra civil brasileña de 1932, revistas ilustradas, historia política

War and landscape in 1932: the Paraíba Valley in the photographs of the Brazilian civil war

Abstract

This article aimed to clarify the functions of the Paraíba Valley landscape in the photographs published by Rio's illustrated magazines in their coverages of the Brazilian civil war of 1932. Seeking to answer to this hypothesis, the photographic coverages of three illustrated magazines of great circulation in Rio – *Careta*, *Revista da Semana* and *O Cruzeiro* – were studied. Throughout the article, eighteen photographs and three main functions for the present landscape were highlighted: of identity, of contrast and of propaganda.

Keywords: iconography, landscape, Brazilian civil war of 1932, illustrated magazines, political history.

1. Introducción

Este artículo busca aclarar las funciones tácitas del paisaje en las fotografías publicadas por las revistas ilustradas cariocas en sus coberturas de la guerra civil de 1932 en Brasil. Para eso, fueron estudiados los reportajes fotográficos de tres revistas ilustradas de gran circulación en Río de Janeiro, entonces la capital del país: *Careta*; *Revista da Semana*; y *O Cruzeiro*. Algo común en ellos es la presencia de fotos en las que los combatientes aparecen junto a un paisaje típico de la región del Valle del Paraíba. Esa presencia recurrente y a veces protagonista en las coberturas lleva a creer que había un significado implícito en esos paisajes.

La repetición de esas imágenes da forma al imaginario del conflicto, fomentando, así, la construcción de una memoria propia. La metodología del artículo está basada en la reincidencia de estas vistas en estas publicaciones, cuya descripción busca presentar la formación de la imagen de la guerra en el momento en el que ella ocurría. En cierto modo, la búsqueda es por las *intenciones* presentes en estas imágenes, así como las describe Michael Baxandall, es decir: “[...] uma relação entre o objeto e suas circunstâncias [...] é uma construção mental que descreve a relação de um quadro com seu contexto” (Baxandall, 2006; 81). Además, fueron consideradas las postulaciones de Jorge Coli sobre la prevalencia de la mirada que cuestiona al concepto que define (Coli, 2005; 11). Según Coli, el análisis no debe partir de esquemas conceptuales, sino del objeto y del contexto en el cual él está inserido (Coli, 2005; 19). En este estudio, así, fueron destacadas dieciocho fotografías de las revistas y delineadas tres funciones para la presencia asidua del paisaje: de identidad; de contraste; y de propaganda. En verdad, las funciones actúan conjuntamente, pero analizarlas por separado puede resultar más fructífero.

El artículo está estructurado en cinco partes: una introducción, en la que se presenta el contexto de la guerra civil de 1932, las coberturas periodísticas analizadas y las bases teóricas del análisis; la función de identidad del paisaje, sobre todo su tradición en el arte e iconografía brasileña; la función de contraste del paisaje, en la que el paisaje del campo contrasta con la violencia del conflicto; la función de propaganda, la más explícita, que busca auxiliar el esfuerzo de guerra; y una conclusión con los contenidos en resumen.

En primer lugar, es necesario aclarar lo qué fue la Guerra Civil de 1932 en Brasil. Después de una revolución hecha por un frente partidario, la Alianza Liberal, en 1930, el gobierno provisional pronto se encontró en medio de tensiones de intereses políticos y

regionales. Había los que defendían una revolución política, es decir, un cambio de los hombres en el poder; y los que defendían una revolución social, el inicio de un proceso de transformación en la sociedad (Borges, 1992; 114-115). Esos dos grupos, respectivamente llamados, de manera peyorativa, de oligarcas y tenientes, competían por protagonismo en el gobierno, lo que terminó aumentando la tensión. Los tenientes exigían un proyecto centralizador capaz de vencer el poder de las oligarquías regionales en favor de reformas sociales; y los oligarcas reclamaban lo contrario, la limitación del poder de la Unión en favor de la autonomía de los estados federativos, a fin de garantizar el poder a las oligarquías (Gomes, 2017: 167).

En ese contexto, el debate sobre la necesidad de constitucionalizar tuvo un efecto desencadenante, sobre todo en São Paulo, estado cuya oligarquía era la más poderosa. En esa época, los estados federativos tenían su propia fuerza armada, la llamada fuerza pública. La paulista era la más fuerte, incluso compitiendo con las fuerzas armadas nacionales. La cuestión de la constitución, además, explica por qué los paulistas llaman al conflicto Revolución Constitucionalista. Los dos mayores y más poderosos partidos de São Paulo, el Partido Republicano Paulista y el Partido Democrático, se unieron en el Frente Único Paulista en febrero de 1932. Esta unión buscaba garantizar la autonomía del estado y constitucionalizar el país por medio de una acción armada contra el gobierno provisional (Gomes, 2017: 169).

Así empezó el enfrentamiento de 1932, cuyas coberturas fotográficas fueron coherentes con el esfuerzo de movilización de guerra y de manutención de la moral. Debe tenerse en cuenta que los reportajes examinados son los de las revistas de la capital, Río. Así, la fuerte censura hizo que las fotos de los combatientes paulistas solo fueran publicadas después del fin del conflicto, mientras que las de los combatientes del gobierno ya aparecían anteriormente. En las dos, sin embargo, el paisaje aparece asiduamente. Esas revistas ilustradas eran la principal forma de circulación de las fotografías en esa época. Las coberturas de *Careta* y *Revista da Semana* se extendieron de julio hasta noviembre, y la de *O Cruzeiro* de julio hasta septiembre. Esto es particularmente importante porque la pelea terminó a principios de octubre. Así, se puede ver que hubo publicaciones posteriores al fin de la lucha. En esas últimas publicaciones se encontraban las fotografías de los soldados paulistas. Además, a pesar de las preferencias políticas de los directores de revista, la censura y los ya tradicionales ataques a los periódicos hacían que las coberturas fueran similares. Sobre la prensa de la época, Angela de Castro Gomes escribió:

Durante as décadas de 1920 e 1930, a imprensa se modernizou e muitos jornais tinham edições matutinas e vespertinas, chegando mais velozmente aos leitores. Uma das formas de atrair o público era o crescente uso da fotografia, sobretudo nas revistas ilustradas. As fotos se tornavam cada vez mais importantes nas primeiras páginas dos jornais ou em reportagens, onde compunham narrativas visuais. [...] Jornalistas e fotógrafos se arriscavam nos locais de combate, realizando reportagens e clicando soldados e personagens importantes. Todos os envolvidos nos conflitos sabiam o valor desse tipo de exposição e passavam a utilizá-lo em seu benefício. Em suma, a fotografia fazia a população se informar, abrindo espaço para que se experimentasse uma nova sensibilidade em relação à política e seus desdobramentos. (Gomes, 2017: 151)

En ese período, los autores de las fotografías publicadas en esas revistas no eran identificados. Así, no se puede saber si esas fotografías fueron tomadas por el mismo autor ni quién las fotografió. Algunas de las que presentan el paisaje como escenario, sin embargo, tienen leyendas que indican que ellas fueron cedidas por periódicos. Eso muestra que ellas circulaban entre ellos. La fotografía de un fotógrafo corresponsal de un periódico como *O Globo* o *A Noite*, que retrató el frente de batalla, podría terminar publicada en esas revistas ilustradas, así como ocurrió con muchas de las que presentan el paisaje, objetos de ese estudio.

El análisis tuvo en perspectiva la distinción entre las funciones documental y monumental de las fotografías. La función documental considera la fotografía como marca del pasado, algo que informa sobre él. La función monumental, a su vez, las considera como un símbolo de un tiempo pretérito legado al futuro. En resumen, la fotografía documenta mientras representa el pasado (Mauad, 2005: 8-9). Por tanto, mientras que las fotos con paisaje en la guerra de 1932 documentan la lucha en el Valle del Paraíba, los locales de combate, el frente de batalla, los uniformes de los soldados y sus posiciones; ellas también construyen una versión del conflicto legada al futuro, en la que se puede verlo en medio al paisaje.

Por fin, es importante aclarar que se entiende que el objetivo del artículo – la delineación de las funciones tácitas contenidas en la constante y enfática reaparición del Valle del Paraíba en las coberturas fotográficas de la guerra civil brasileña de 1932 por las revistas ilustradas – está de acuerdo con el segundo ámbito de la metodología de Erwin Panofsky para los estudios iconográficos. Es decir, busca conectar el dibujo, modelo o

patrón con los temas, ideas o conceptos contenidos en ellos. Investiga los significados convencionales comprendidos en el dibujo o, en ese caso, en la foto (Panofsky, 1972: 6). De eso deriva la proximidad al abordaje del paisaje hecho por William John Thomas Mitchell, eso es:

It asks that we think of landscape, not as an object to be seen or a text to be read, but as a process by which social and subjective identities are formed [...] Landscape, we suggest, doesn't merely signify or symbolize power relations; it is an instrument of cultural power, perhaps even an agent of power that is (or frequently represents itself as) independent of human intentions (Mitchell, 2002; 1-2).

Con esas primeras colocaciones, se puede comenzar la presentación del estudio de las fotografías. Las partes siguientes introducen las funciones identificadas para la presencia del paisaje en las fotos de la guerra civil de 1932 en los reportajes fotográficos de tres revistas ilustradas: *Careta*, *Revista da Semana* y *O Cruzeiro*. De esa forma, lo que sigue trata, respectivamente, de las funciones de identidad, de contraste y de propaganda. Después hay una conclusión que resume todo lo que fue tratado.

2. Identidad

La primera función destacada es la de la identidad. Para comprenderla se debe conocer la importancia del paisaje en el arte brasileño. Para eso, se hace necesaria una rápida capitulación del paisaje en las pinturas y fotografías nacionales. Entonces, para conocer el paisaje del Valle del Paraíba, objeto de este estudio, es preciso explicar la historia de ese valle, su importancia en la historia brasileña y cómo ella dialoga con la guerra de 1932. Habiendo visto estos puntos, será posible acercarse a los sentidos más específicos de estas fotografías destacadas.

El paisaje brasileño ya aparecía en las pinturas desde la conquista holandesa del Nordeste en la primera mitad del siglo XVII. Las pinturas de Frans Post son un gran ejemplo. Aunque su obra está centrada en retratar los paisajes del Nordeste, mucho parece haber sido relegado al género de paisaje posterior. De cierta forma, Post anticipó la moda de los naturalistas, pintores de paisaje del comienzo del siglo XIX, porque fue contratado para registrar y pintar, integralmente, paisajes en un país lejano (Lago, 2009; 21). Así, él debía

apegarse también a lo que veía, y no solo a la idealización. Por eso, pintó los típicos ingenios azucareros de la región.

En el siglo XIX, después de la llegada de la familia real portuguesa a Brasil (1808) y del estímulo que eso dio para que artistas europeos viniesen a retratar al país, pintores como Carl Friedrich Philipp von Martius, Jean-Baptiste Debret, Thomas Ender, Charles Landseer y Johann Moritz Rugendas, por citar solo algunos ejemplos, fueron grandes pintores de paisajes brasileños. En sus pinturas y dibujos se destacan, además de los paisajes, especies de plantas y animales típicos de Brasil. Por eso, hay un factor romántico, aunque no sean pintores propiamente del Romanticismo, que sirve a la definición de una identidad nacional. Algo que fue reconocido por Ferdinand Denis (Denis, 1824; 3) y pronto profundizado por Félix-Émile Taunay (Dias, 2009; 320) y Manuel Araújo de Porto-Alegre (Coli, 2005; 30). El paisaje empezó, así, a representar el lugar de pertenencia, la tierra natal (Schwarcz, 2008: 119, 125). Ese esfuerzo de construcción de la nacionalidad, a pesar de haber sido intentado en ese primer período del siglo XIX, solo fue de hecho puesto en práctica en el reinado de D. Pedro II (1840-1889) (Schwarcz, 2011: 28).

Según Quirino Campofiorito, fue a partir de la década de 1860 que el género paisajístico ganó verdadera relevancia en Brasil, cuando el pintor alemán Johann Georg Grimm fue invitado a asumir la cátedra de paisaje en la Academia de Bellas Artes (Campofiorito, 1983: 63-68).

[...] o interesse pela paisagem brasileira já havia se verificado na obra de diversos viajantes estrangeiros, desde as primeiras décadas do século XIX, como por exemplo nas telas de Ender, Rugendas ou Lanseer [...] A paisagem continuou como motivação vulgar para a fixação de documentos na mesma relação de tipos e costumes populares, gênero praticado, portanto, apenas por artistas que se integravam em missões científicas. Mas, no último terço da centúria, essa restrição cessa, graças à presença de bravos pintores especializados no gênero, que irão promover a formação artística de nosso primeiros paisagistas. (Campofiorito, 1983: 65)

En esa época, la fotografía ya se había establecido como un instrumento pictórico. Las fotografías de paisaje, además, ya eran tendencia en ciudades como Río y Petrópolis. El género de paisaje en la fotografía fue expresivo en el siglo XIX y preferencial para muchos de los más conocidos fotógrafos del país, como Georges Leuzinger, Revert

Henrique Klumb, Augusto Stahl y Marc Ferrez. A principios del siglo XX, las vanguardias modernistas, sobre todo el arte abstracto, fueron relegando a la fotografía el monopolio de la fidelidad descriptiva del paisaje.

Es ese, de manera panorámica, el contexto del arte de paisaje en las primeras décadas del siglo XX. Su gran sentido histórico había sido la caracterización de identidades a partir de la naturaleza, especies vegetales o animales nativos y la formación geológica típica. Es sobre todo el relieve geográfico, el llamado *Mar de Morros*, típico de la costa brasileña, especialmente en el Sureste, que caracteriza la región del Valle del Paraíba (Ab'Sáber, 2003; 29), como se puede ver, por ejemplo, en algunas pinturas de Nicolau Facchinetti (como la *Fazenda Montalto*, de 1881), de Johann Georg Grimm (ver [imagen 1](#)), de Tarsila do Amaral (la *Palmeiras*, de 1925), de Anita Malfatti (la *Entre morros e roda d'água*) y en las fotos de 1932 ([imágenes 2, 3, 4, 5, 6, 7, 15 y 16](#)). En estas fotos se puede ver, sobre todo en las tres primeras, que el paisaje es el protagonista de la imagen, esto es, ella no es el complemento, sino el objeto fotografiado. Tal vez no sea coincidencia que en una foto de la misma edición de la revista *O Cruzeiro* en la que fue publicada la imagen 4, junto a un de los redactores de la revista, haya también un profesor de la Escuela Nacional de Bellas Artes, Henrique Cavalleiro.

Teniendo en cuenta que Río y São Paulo eran las dos ciudades más pobladas del país, que ese paisaje, del Valle del Paraíba, se encuentra exactamente en el medio de las dos y que los combates ocurrían cerca de la carretera que las conectaba – y es lo que se puede ver en la imagen 2, en la que hay un humo derivado de un disparo de artillería muy cerca de la carretera Río-São Paulo – se puede deducir que es un escenario conocido por muchos brasileños. Además, podría ser conocido por los lectores de esas revistas ilustradas, cuyo público era mayoritariamente urbano (Mauad, 2017: 264). Incluso hoy uno puede arriesgarse a decir que esas colinas deforestadas para pasto o cultivo, cortadas por caminos de tierra delineados por alambrados y el *Mar de Morros* en el horizonte es un paisaje conocido por quienes habitan en el Sureste de Brasil que es, actualmente así como en el período del conflicto, la región más poblada del país. De esa forma, hay una apelación para la identificación presente en esas fotografías de 1932. La guerra tenía lugar en un paisaje bien conocido por el público, lo que crea interés, aproximación al evento y estimula la movilización de la sociedad en favor de alguna de las partes en conflicto, en ese caso, al gobierno provisional.

Hay, además, otro significado contenido en el paisaje de Valle del Paraíba que remite a la historia de ese valle que, durante mucho tiempo, se confundió con la historia

del país. Los aristócratas del Valle del Paraíba en el reinado de D. Pedro II fueron los mayores productores de café del mundo en la época. Por ese motivo, son conocidos como los barones del café. De esa forma, ese valle era conocido por sus haciendas esclavistas que producían el café que sostenía las finanzas del Imperio. La prohibición progresiva de la esclavitud – desde la ley de prohibición del tráfico de esclavos en 1850 hasta la ley de la abolición de la esclavitud en 1888 – fue contemporánea de la decadencia de los barones del café en favor de los productores del oeste paulista. Así, cuando se abolió la esclavitud en el 13 de mayo – es decir, poco antes de la cosecha del café, que ocurre en junio, julio y agosto – la monarquía se alejó de esos barones del café, esclavistas, que eran una de sus bases de apoyo.

Los productores del oeste paulista dependían más de la mano de obra inmigrante y eran, muchos de ellos, defensores de la república por creer que ella podría proveer una descentralización del poder estatal, hasta entonces centralizado en la Corte, Río, y en la corona. Por eso ellos fueron favorables al golpe republicano y a la descentralización emprendida por la Constitución de 1891 y por el acuerdo entre las oligarquías regionales en el gobierno Campos Salles (1898-1902). Ese acuerdo institucionalizó una jerarquía entre estados federativos en la que los estados con oligarquías más fuertes, es decir, São Paulo y Minas Gerais, controlaban el proceso electoral para la presidencia. El acuerdo se probó fuerte porque, si permitía el control de la sucesión presidencial por las oligarquías regionales más poderosas, ordenaba, en consecuencia, la relación de la política federal con los estados. Así, la verdadera fuerza política pasó a ser los estados, sobre todo São Paulo y Minas Gerais (Lessa, 2015: 195-203). De esa forma, como escribió el gran historiador Sérgio Buarque de Holanda: “A verdade é que o Império dos fazendeiros, mas agora os fazendeiros das áreas adiantadas, porque os outros vinham perdendo cada vez mais sua importância, só começa no Brasil, com a queda do Império” (Holanda, 2014: 330).

El imperio de los terratenientes a lo cual Sérgio Buarque de Holanda hace referencia fue la dinámica política de la Primera República brasileña. La misma que fue derrocada en 1930. La misma que tuvo como uno de sus mayores exponentes el Partido Republicano Paulista que, en 1932, aliado al Partido Democrático en el Frente Único Paulista, combatió al gobierno provisional en favor de la autonomía del estado y de la descentralización del poder por medio de una constitución como la de 1891, es decir, por el regreso del imperio de los terratenientes (Rosa, 1976: 69, 72).

De esa forma, aunque la guerra civil de 1932 haya ocurrido en muchos frentes de batalla, en esas fotografías de las revistas ilustradas los paisajes más explícitos son los del

Valle del Paraíba, el lugar de la antigua ascensión del café a nivel mundial. Tal vez la mayor proximidad y facilidad de enviar correspondientes pueda explicarlo, puesto que el combate ocurría cerca de la carretera Río-São Paulo. Eso, sin embargo, no explica por qué no hay ningún otro paisaje en destaque en las coberturas fotográficas. Ese valle, el frente de guerra, simbolizaba la ascensión del café brasileño a nivel mundial, que sostuvo el poder centralizado de la monarquía, a lo cual los paulistas habían contrapuesto, además de estar en el medio del camino entre São Paulo y Río.

Por lo tanto, en acuerdo a la postulación de William John Thomas Mitchell presentada anteriormente, el paisaje en Brasil era vinculado a un proceso de construcción nacional, donde el Valle del Paraíba tenía un relativo lugar de destaque debido al progreso del café. Él estaba, por tanto, vinculado al desarrollo de la identidad nacional.

3. Contraste

La segunda función del paisaje identificada en esas fotografías es la de contraste. Se trata de un contraste generalizado, en varios niveles de interpretación. El más explícito es el de la calma y la paz del campo, a veces con casas simples al fondo, frente a la violencia de la guerra de los hombres, equipados con armas modernas como tanques y cañones de artillería (ver imágenes [7](#), [8](#) y [9](#)). Hay también, sin embargo, contrastes más específicos y complejos que deben ser estudiados, como la opción por publicar fotos en las que no aparecen muertos o escombros y el contraste con las coberturas de las revoluciones anteriores como la de 1930 o la Revolución paulista de 1924.

En primer lugar, es importante resaltar la presencia del paisaje en las dos pinturas de guerra más famosas de Brasil. *La Batalla de Avaí*, de Pedro Américo, y la *Batalla de Guararapes*, de Victor Meirelles. Las dos fueron hechas en la década de 1870 y buscaban retratar las glorias militares brasileñas. La batalla de Avaí fue una importante batalla de la Guerra del Paraguay, también llamada de Guerra de la Triple Alianza, mientras que la de Guararapes fue de la guerra de expulsión de los holandeses del Nordeste brasileño. En las dos pinturas, hay un caos generalizado solamente suavizado por un calmo paisaje al fondo, cerca del medio de la tela. Son cuadros históricos, no son del género paisaje, aunque haya uno al fondo. Entonces, su función en estas pinturas es de asustar con el contraste que hace con el caos de la batalla, además de, en concordancia con la función de identidad ya elaborada, caracterizar los locales en los que ellas ocurrieron, Guararapes y Avaí (Schwarcz, 2013: 162).

De esa manera, como en los famosos cuadros de guerra, esas fotografías podrían estar buscando esa oposición para dar proporción a la tragedia. El contraste asusta porque la guerra y el paisaje no parecen pertenecer al mismo cuadro. En el caso de 1932, eso podría sugerir la incompatibilidad de la lucha con la región, es decir, la irracionalidad de una guerra fratricida que se desarrollaba en el medio del camino entre las dos mayores ciudades del país.

La fotografía del tanque con lanzallamas (imagen 10), a su vez, apunta otro contraste más específico. Desde el fin de la Primera Guerra Mundial, misiones francesas de instrucción militar habían sido contratadas por las fuerzas armadas nacionales y también por la fuerza estatal paulista. De esa forma, la doctrina de guerra enseñada en las escuelas militares, así como en las de la fuerza pública de São Paulo, tenía fuerte influencia francesa. Esa doctrina francesa se basaba mucho en la experiencia de la Gran Guerra y en el modelo que era llamado de Guerra Moderna o Guerra Contemporánea (Gamelin, 1921: 38). La fase de la guerra de trincheras de la Primera Guerra es un importante ejemplo, sobre todo porque esas fotografías de 1932 presentan algunas características típicas de ese tipo de combate (imagen 11). Las posiciones defensivas estáticas (imágenes 5, 7, 12, 13, 14, 15, 16 y 17), generalmente protegidas por trincheras, por supuesto, y el uso de artillería (ver imágenes 7 y 18) o carros de asalto (ver imágenes 8, 9 y 10) para atacar estos puntos estratégicos, que eran muy bien defendidos.

Esas consideraciones son necesarias porque de otra forma uno podría creer absurdo un carro de asalto, muy lento en esa época, con lanzallamas, un arma de corto alcance. El desarrollo del tanque como arma de guerra se dio en medio a la guerra de trincheras, así, él fue concebido, sobre todo, para destruir las trincheras enemigas, a pesar de su lentitud. En ese ambiente, un lanzallamas podría incluso ser más eficiente que una ametralladora o un cañón (Van Creveld, 1991; 177). Sin embargo, si es algo que puede resultar efectivo en la guerra de trincheras, en la que ellas eran separadas por la llamada *no man's land*, o tierra de nadie, no parece ser lo adecuado para un combate de campo abierto como el de 1932, independientemente del frente en el que él combata. Por eso, aunque esta fotografía (ver imagen 10) sirva a la función de contraste, ya que contrasta el tanque lanzallamas con el ambiente monótono del campo, teniendo incluso una pequeña casa al fondo, ella también sirve a la función de propaganda. De hecho, todas esas fotos con carros de asalto lo hacen, siendo esa del tanque lanzallamas un intento de demostración de fuerza de los paulistas.

En la imagen 9, a su vez, también hay una propaganda implícita, pero del gobierno. El tanque en la foto es el Renault FT francés (ver imágenes 8 y 9), que fue adquirido en las

frecuentes negociaciones castrenses entre Brasil y Francia del período de entreguerras. Una tecnología importante que se había implementado en este tanque, y que no estaba en el tanque paulista, fue la llamada cola, una pieza en la extremidad posterior del tanque que lo ayudaba a pasar por trincheras, agujeros y desniveles sin caer. Un simple agujero podría ser un gran obstáculo para el tanque paulista (ver imagen 10), pero el Renault FT estaba equipado para superarlos. De esa forma, en la imagen 9, el tanque del gobierno parece jactarse de esa calidad, parece ostentar esa capacidad. Descender un declive de esa manera sería una maniobra muy arriesgada para el tanque paulista, por ejemplo. Si él cayese, sería muy difícil levantarlo y terminaría inutilizado. Por eso la imagen 9 también es una demostración de fuerza, una propaganda de la capacidad bélica del gobierno.

La Imagen 18 sugiere otro contraste importante. En las revueltas de la década de 1920, sobre todo la Revolución Gaucha de 1923, la estrategia principal, como de costumbre en las peleas del estado de Río Grande del Sur, era de una guerra de movilidad. En lugar de una guerra de posiciones estáticas, como esa de 1932, las guerras del Sur eran caracterizadas por fugas y persecuciones. De esa forma, los caballos eran instrumentos y armas fundamentales para tener ventaja en esas peleas (Barros, 1997: 41). João Alberto Lins de Barros, un integrante del grupo de los tenientes después de 1930 fue el interventor del gobierno provisional rechazado por los paulistas que deseaban un gobernador paulista y civil. Él tuvo parte en el aumento de las tensiones que llevaron a la guerra civil de 1932. Antes de eso, él había participado también de la pelea gaucha en 1923 y la describió como peleas de correría: “Não dispondo de armamento perfeito nem de munições abundantes, a única vantagem que os revolucionários levavam sobre a tropa regular era a da rapidez de ação. O cavalo era, assim, a mais importante arma de guerra” (Barros, 1997: 41).

Si en 1923 los caballos eran las armas principales de las peleas en el Sur, en 1932 ellos tenían otra función. Una de ellas era llevar a los combatientes al frente. Otra función podría ser la de cargar los cañones de artillería. Lo cierto es que no se trataba de una guerra de movimiento, o de correría. Por eso, es interesante que el fotógrafo haya decidido incluir al caballo en la foto (ver imagen 18). Se puede ver que no había necesidad de eso, era solo apuntar la cámara a los cañones de artillería. Sin embargo, fue retratado junto al *Mar de Morros* al fondo, contrastando con los cañones. El caballo, símbolo de la guerra de movilidad, y la artillería, símbolo de la guerra de posiciones.

Así como la comparación a las luchas del Sur en 1923, la cobertura fotográfica de esas revistas ilustradas en los conflictos anteriores, como la Revolución paulista de 1924 también puede aclarar algunos aspectos importantes de esas fotografías analizadas. La

Revolución paulista de 1924 consistió en una sedición militar contra el gobierno federal. Los rebeldes lograron expulsar al gobierno del estado y a su gobernador de la ciudad de São Paulo. En respuesta, el gobierno federal la bombardeó hasta que los rebeldes huyeron. Los reportajes cariocas de esa sedición, por supuesto, fueron favorables al gobierno. La censura era muy fuerte y las revistas ilustradas eran de la capital federal. Aun así, a pesar de atribuir todas las destrucciones a los insurgentes, la cobertura fotográfica incluyó muchas imágenes de escombros en São Paulo, lo que no ocurrió en 1932. Aunque mostrasen el combate y los soldados en campaña, los reportajes de 1932 ocultaron las tragedias de la guerra.

Son, por lo tanto, varios los contrastes que se pueden identificar en esas fotos. Lo más importante, sin embargo, es la contraposición de la versión romántica de la contienda y su versión real, empírica. El paisaje, sobre todo el del Valle del Paraíba, sirve a la romántica, los soldados son presentados seguros en sus posiciones con bellas vistas del valle. No hay muertos en las fotografías, no hay cuerpos siendo llevados o tirados en las trincheras. La calma en las fotos, compuesta con el paisaje, contrasta con la guerra. Así, como de costumbre en los análisis iconográficos, el contraste mayor es con lo que no está presente, con lo que se optó omitir. La razón de esa omisión puede explicarse por el objetivo de legitimación, movilización y mantenimiento de la moral de guerra por medio de la propaganda, lo que es trabajado en la parte siguiente de este artículo.

4. Propaganda

La tercera y última función destacada para los paisajes en las fotos de la guerra civil brasileña es la de propaganda. Esa es la más explícita y dialoga mucho con la versión romántica de la contienda abordada en la parte anterior del artículo. Aunque la propaganda gubernamental fuese más obvia, hubo también imágenes de propaganda paulista en las revistas cariocas porque fotografías de este lado fueron publicadas después que la lucha terminó. De esa manera, bien que esas fotografías del lado sublevado no tengan más el objetivo de propaganda de su causa, ya que la lucha había cesado, su composición estética indica que había un factor romántico cuando fueron tomadas. Los uniformes de los soldados son la forma más simple de distinguir de qué lado de la contienda se estaba fotografiando. El casco protector, por ejemplo, ayuda a la identificación. Se puede ver que existen dos tipos de casco en las fotos, el de las fuerzas armadas (ver imágenes [3](#), [5](#), [7](#), [12](#), [13](#) y [18](#)) y el de los paulistas (ver imágenes [14](#), [15](#), [16](#),

17 y 19). Este casco era de acero y contenía pestañas en los bordes. Luego, como se puede ver, las dos partes en conflicto fueron fotografiadas junto al paisaje.

Ambas partes, por tanto, buscaron fortalecer el esfuerzo de guerra por medio de la propaganda y, con ese fin, utilizaron fotografías que representaban la pelea de manera romántica. La última foto expuesta (ver imagen 19) es un buen ejemplo, aunque no haya sido tomada en el Valle del Paraíba. La patrulla paulista camina para el mismo lado en lo cual el fotógrafo está posicionado. Si no fuese algo previamente combinado entre el fotógrafo y la patrulla, él, por supuesto, sería abordado. La pose de la patrulla, pretendiendo ser natural, incluso con algunos soldados agachados, y la teatralidad de la escena apuntan para la función de propaganda de la foto. Esa teatralidad se puede encontrar en muchas fotos aquí destacadas (ver imágenes 12, 13, 14, 15, 16 y 17). Las poses en todas esas fotos son las mismas: soldados en trincheras apuntando sus armas. El paisaje, en estas fotos, sirve para insertar a los sujetos fotografiados en el frente de guerra, en ese caso, el Valle del Paraíba. Además, esas fotos presentan una narrativa visual en la que los soldados nunca están solos, están bien armados y posicionados y también preparados para la pelea. Narrativa presente en todas estas imágenes y que hace de ellas tan similares.

De esa forma, tanto los paulistas como los legalistas utilizaron el paisaje para hacer propaganda para la movilización de guerra. El paisaje ayudó a constituir un ambiente romántico, épico, limpio, sin las tragedias y desgracias típicas de las luchas, para aproximar el lector de las revistas a los eventos retratados y a su causa política. La caricatura de Alfredo Storni en la portada de la revista *Careta* (ver [imagen 20](#)) lo deja claro: solo no hay derrotismo en el frente. La caricatura reproduce las fotografías presentadas, las trincheras, el paisaje con el *Mar de Morros* al fondo, pero, sobre todo, reproduce el argumento de la propaganda: no hay derrotismo en el frente. Como las caricaturas son la exageración de los aspectos más característicos de algo, la portada explicita como el paisaje componía la imagen generalizada del frente de batalla.

5. Conclusión

Por fin, es necesario hacer algunas rápidas aclaraciones conclusivas y un resumen de lo que se trató en el artículo. La primera cuestión que surge es: ¿por qué el Valle del Paraíba? Es una pregunta con muchas respuestas. Era, por ejemplo, el frente más próximo del centro urbano de la capital, donde eran hechas y publicadas las revistas ilustradas, lo que podría

facilitar la obtención de las imágenes. Además, era un lugar accesible porque la pelea tuvo lugar en los márgenes de la carretera. Los otros frentes, en Minas Gerais y Paraná, estaban más alejados. Esto no explica, todavía, el encuadramiento de las fotografías, en lo que el paisaje del valle tiene destaque. De esa forma, la pregunta más adecuada a este estudio es: ¿por qué destacar al Valle del Paraíba en las fotos de la guerra civil? Una respuesta desatenta puede tener en cuenta el acaso o la simple voluntad estética del fotógrafo. Aunque no sea el caso, como se puede ver en las fotos destacadas. El valle componía las imágenes, así como los soldados. Más que eso, el paisaje insertaba a los combatientes en el combate, en el frente de batalla.

De todos modos, la repercusión de esa inclusión gana otra importancia, otro sentido, en el momento en el que la fotografía es publicada en una revista y llega al lector, sobre todo el del Sureste, conocedor de aquel escenario. Si el paisaje del combate era conocido por él, y anteriormente le remitió a un lugar tranquilo, de paz, entonces dos efectos inmediatos lo alcanzan: la identidad y el contraste. Aquella remite al lugar en su sentido estricto, aquello al cual uno pertenece, en diálogo riguroso con el sentido histórico del paisaje en el arte brasileño; este hace referencia a la incompatibilidad de la acción, la lucha, con el lugar en el cual ella ocurre, este valle campestre. Existen, sin embargo, otros niveles de esos efectos. Era la identidad del valle como frente de combate, por ejemplo, que era capaz de hacer al lector reconocer el evento, o sea, la guerra civil en el camino para São Paulo, ya que las revistas eran cariocas. El contraste también ocurre en otros niveles de análisis, como el que hay entre las coberturas de la guerra civil con la otra lucha paulista en 1924. En la Revolución paulista, la batalla fue urbana y las coberturas fotográficas presentaron muchas imágenes de la destrucción. En 1932, sin embargo, el paisaje campestre ayudó a mantener las fotos limpias, sin escombros, además de atribuir un carácter épico a ellas. De esa manera, hubo también un objetivo de propaganda implícito en el paisaje. Los soldados son presentados en grupos, nunca solos, protegidos por trincheras y en ese ambiente épico de batalla.

Se puede también decir que esas imágenes apuntan la influencia de las doctrinas de guerra basadas en la experiencia de la Primera Guerra Mundial en las peleas brasileñas. No es algo que tiene su origen en las batallas de 1932, pero hay, en ese caso, algunas especificidades interesantes. La década de 1920 en Brasil, por ejemplo, fue una época conflictiva. La mayoría de las grandes peleas, sin embargo, no fueron de guerra de posiciones, por lo contrario, fueron de guerra de movimiento, como las revueltas gauchas o la Columna Costa-Prestes. Hubo batallas, como parte de la Revolución paulista de 1924

y algunas batallas de la Revolución de 1930, que fueron marcadas por trincheras, por el carácter de guerra de posiciones, pero fueron excepciones. En 1932, todavía, la lucha fue una típica guerra de posiciones, lo que se puede ver en las fotografías. Esa diferencia hace referencia al carácter de las peleas y también a la distinción de los conceptos de guerra civil y revolución. En la revolución – como las de 1923, 1924, la Columna y 1930 – el objetivo de los insurgentes es derrocar al gobierno y tomar el poder. De esa forma, mientras los soldados rebeldes no fuesen derrotados, la rebelión continuaría, la que les permitía huir de los combates, como en la experiencia de la Columna. Eso no sucede en la guerra civil. Ese tipo de pelea ocurre entre dos instituciones estatales que compiten por el poder. Así, si la capital es derrocada, no hay más centro de comando. Por ese motivo, tomar la capital enemiga es el mayor objetivo en una guerra civil. Si Río fuese tomado por los paulistas es probable que no se hubiesen generado grandes resistencias al fin de la contienda y a la victoria de São Paulo. Aunque Minas Gerais fuese también un intenso frente de guerra, el Ejército tenía su sede en la capital del país. Por lo tanto, es particularmente importante tener en cuenta que entre las dos capitales en guerra estaba el Valle del Paraíba y, además, en él, ocurría una guerra de posiciones, lo que se puede ver en las fotografías por medio de las trincheras, carros de asalto, cañones de artillería y, por supuesto, las posiciones estáticas de los soldados.

Otro aspecto que este análisis sugiere es la forma con la que las fotografías circulaban entre los periódicos y las revistas ilustradas cariocas. Muchas fotos publicadas en la revista *Careta*, por ejemplo, fueron cedidas por el periódico *A Noite*. Se puede suponer que el acceso al frente estaba restringido y que, en consecuencia, había necesidad de solicitar permiso para fotografiarlo. La revista *O Cruzeiro*, siendo parte del gran grupo *Diários Associados*, de Assis Chateaubriand, tenía su propio corresponsal allá, algo explícito en su cobertura. La *Revista da Semana*, aunque no haya presentado explícitamente a su corresponsal, parecía tener uno debido a la gran cantidad de fotografías publicadas sin ninguna mención a acuerdos con periódicos. En todo caso, nada impedía que las revistas intercambiasen fotografías con los corresponsales de otros periódicos. Eso explica la recurrencia de la publicación de la misma foto en diferentes publicaciones.

Por fin, el artículo buscó analizar el sentido de la inclusión del paisaje del Valle del Paraíba en las fotos de la guerra civil de 1932. No es posible, sin embargo, agotar el tema. Algunos otros aspectos de esa inclusión, por supuesto, pueden haber pasado desapercibidos. Una cuestión final, entonces, surge: ¿esas funciones – de identidad,

contraste y propaganda – no podrían ser delineadas en cualquier paisaje de guerra? La inclusión del paisaje del frente de batalla en fotografías de guerra tiene siempre sus objetivos y significados implícitos. Las categorías de identidad, contraste y propaganda constituyen, seguramente, una buena forma de esbozar y explicar esos objetivos y significados. Ellas son, sin embargo, muy generales. Son sus contenidos, en la exposición del significado de la inclusión del paisaje, que sostienen el argumento. Es decir: el vínculo que este valle tiene con el proceso de construcción de la nacionalidad y con el café brasileño; el contraste absurdo de una guerra fratricida; y la propaganda movilizadora por las dos instituciones en combate. De esa forma, es la tradición del paisaje en el arte brasileño, la historia militar brasileña o la del Valle del Paraíba, la de la guerra civil, la de la prensa nacional y los otros aspectos presentados que explican la inclusión del paisaje en esas fotografías. Lo cierto es que el paisaje del Valle del Paraíba en esas fotografías dice mucho sobre la guerra civil y sobre la historia brasileña.

Bibliografía

Ab'Sáber, Aziz Nacib. *Os domínios de natureza no Brasil: potencialidades paisagísticas*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

Barros, João Alberto Lins de. *A Marcha da Coluna*. Río de Janeiro: Biblioteca do Exército, 1997.

Baxandall, Michael. *Padrões de intenção: a explicação histórica dos quadros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

Borges, Vavy Pacheco. *Tenentismo e Revolução Brasileira*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1992.

Campofiorito, Quirino. *A Proteção do Imperador e os Pintores do Segundo Reinado 1850-1890*. Río de Janeiro: Edições Pinakothek, 1983.

Coli, Jorge. *Como estudar a arte brasileira do século XIX?* São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005.

Denis, Ferdinand. *Scènes de la nature sous les tropiques, et de leur influence sur la poesie; suivies de Camoens et Jozé Indio*. Paris: Louis Janet Libraire, 1824.

Dias, Elaine. *Paisagem e academia: Félix-Émile Taunay e o Brasil (1824-1851)*. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.

Gamelin, Maurice. *La stratégie de Napoleón: Conférence faite aux Officiers du Cours de Révision, de l'École d'Etat Major et de l'École de Perfectionnement, le 5 Mai 1921, A*

l'occasion du centième anniversaire de la mort de l'Empereur Napoleón Premier. Río de Janeiro: Imprensa Militar, 1921.

Gomes, Angela de Castro. A república dos bombardeios, en: Alonso, Angela; Espada, Heloisa. Conflitos: fotografia e violência política no Brasil 1889-1964. São Paulo: IMS, 2017.

Holanda, Sérgio Buarque de. O Brasil monárquico: v.7: do Império à República. 11ª edición. Río de Janeiro: Bertrand, 2014.

Lago, Pedro Corrêa do; Lago, Bia Corrêa do. Frans Post {1612-1680}: Obra completa. São Paulo: Editora Capivara, 2009.

Lessa, Renato. A invenção republicana: Campos Sales, as bases e a decadência da Primeira República brasileira. 3ª edición. Río de Janeiro: Topbooks, 2015.

Levy, Carlos Roberto Maciel. Johann Georg Grimm e as fazendas de café. Rio de Janeiro: INEPAC, 2010.

Mauad, Ana Maria. Na mira do olhar: um exercício de análise da fotografia nas revistas ilustradas cariocas, na primeira metade do século XX, en : Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material, v. 13, n. 1, pp. 133-174, 2005. Disponible en: <https://www.revistas.usp.br/anaismp/article/view/5417>. Acesso em: 20 jun. 2021.

Mitchell, W.J.T. Landscape and power. 2ª edición. Chicago: The University of Chicago Press, 2002.

Panofsky, Erwin. Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance. Colorado: Westview press, 1972.

Rosa, Virgílio Santa. O sentido do tenentismo. 3ª edición. São Paulo: Alfa-Omega, 1976.

Schwarcz, Lilia Moritz; Júnior, Carlos Lima; Stumpf, Lucia Klück. A batalha do Avaí. Río de Janeiro: Sextante, 2013.

Schwarcz, Lilia Moritz. O sol do Brasil: Nicolas-Antoine Taunay e as desventuras dos artistas franceses na corte de d. João. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

Schwarcz, Lilia Moritz. Paisagem e Identidade: A construção de um modelo de nacionalidade herdado do período joanino, en: Acervo: Revista do Arquivo Nacional, v.22, n.1, pp.19-52. 18 nov. 2011.

Van Creveld, Martin. Technology and war: from 2000 B.C. to the present. New York: Free Press, 1991.

Archivos consultados

Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional brasileña: Acervo de las revistas *Careta*, *Revista da Semana* y *O Cruzeiro*.