

**Universidade Federal Fluminense
Instituto de História
Programa de Pós-Graduação em História Social**

RAPHAEL BRAGA DE OLIVEIRA

**PINTURA DE PAISAGEM E GUERRA
EDUARDO DE MARTINO E OS MUNDOS DA ARTE NO BRASIL
(1868-1877)**

Niterói

2020

**Universidade Federal Fluminense
Instituto de História
Programa de Pós-Graduação em História Social**

RAPHAEL BRAGA DE OLIVEIRA

**PINTURA DE PAISAGEM E GUERRA
EDUARDO DE MARTINO E OS MUNDOS DA ARTE NO BRASIL
(1868-1877)**

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-graduação
Stricto Sensu em História da Universidade Federal
Fluminense, como requisito parcial para a obtenção do
título de Mestre.

Orientador: **Prof. Dr. Paulo Knauss de Mendonça**

Niterói

2020

Ficha catalográfica automática - SDC/BCG
Gerada com informações fornecidas pelo autor

048p Oliveira, Raphael Braga de
Pintura de paisagem e guerra : Eduardo De Martino e os mundos da arte no Brasil (1868-1877) / Raphael Braga de Oliveira ; Paulo Knauss de Mendonça, orientador. Niterói, 2020.
199 f. : il.

Dissertação (mestrado)-Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2020.

DOI: <http://dx.doi.org/10.22409/PPGH.2020.m.13400828700>

1. Arte. 2. Exposição. 3. Século XIX. 4. Cultura. 5. Produção intelectual. I. Mendonça, Paulo Knauss de, orientador. II. Universidade Federal Fluminense. Instituto de História. III. Título.

CDD -

**Universidade Federal Fluminense
Instituto de História
Programa de Pós-Graduação em História Social**

RAPHAEL BRAGA DE OLIVEIRA

**PINTURA DE PAISAGEM E GUERRA
EDUARDO DE MARTINO E OS MUNDOS DA ARTE NO BRASIL
(1868-1877)**

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr^a. Maraliz de Castro Vieira Christo
Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof.^a Dr.^a Ana Maria Mauad de Sousa Andrade Essus
Universidade Federal Fluminense

Prof.^a. Dr.^a Paulo Knauss de Mendonça
Universidade Federal Fluminense

Niterói

2020

AGRADECIMENTO

Este foi um trabalho fruto de muita dedicação, durante essa jornada aprendi muito, gostaria de agradecer o apoio de diversas pessoas, sem as quais não conseguiria tê-lo concluído. É necessário enfatizar que os profissionais citados aqui são símbolo do investimento público de qualidade, contribuem para a produção da ciência no Brasil e merecem total reconhecimento.

Ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal Fluminense pela oportunidade de desenvolver a pesquisa.

Ao Professor Doutor Paulo Knauss de Mendonça que me deu a oportunidade de acreditar e realizar essa pesquisa, ele se comportou como um verdadeiro educador e me incentivou a continuar a pesquisa em momentos de dificuldade. Ao Professor Doutor Walter Luiz Pereira que me foi apresentado pelo Paulo na época da graduação e trouxe boas recomendações de pesquisa, o que expandiu a minha percepção sobre a possibilidade de fontes e contribuiu para a formulação do projeto.

Aos professores com os quais tive aulas na pós graduação de História da UFF e da UNIRIO: Mário Grynszpan, Sônia Mendonça e Leila Bianchi. Todos sempre foram muito receptivos e proporcionaram leituras importantes para a minha formação. Em especial gostaria de realçar o curso oferecido pela professora Gladys Sabina Ribeiro e a professora convidada Beatriz Piva Momesso, com as quais tive uma percepção maior da historiografia oitocentista e boas reflexões que contribuíram para análise de fontes impressas. Foi na disciplina da professora Gladys onde conheci a Juliana Valpasso, que foi bolsista de graduação do professor Walter Luiz Pereira e ampliou as minhas perspectivas sobre o uso de mapas na pesquisa de História.

As professoras Maraliz Christo e Ana Mauad, merecem um espaço de destaque nesses agradecimentos, a preocupação pedagógica que tiveram ao realizarem as críticas e sugestões ao meu trabalho durante a qualificação e a defesa enriqueceram a minha pesquisa e trouxeram reflexões metodológicas.

Algumas instituições abriram as portas e seus funcionários permitiram total liberdade de pesquisa, além de contribuírem com significativas sugestões para a localização de fontes.

A Diretoria do Patrimônio Histórico e Documentação da Marinha (DPHDM), em seu Departamento de História, composto pelo Comandante Paulo Castro, Comandante Lopes, Servidor civil Wagner Bueno, Tenente Sérgio Oliveira, Comandante Guimarães e Cabo Modesto, profissionais com os quais tive contato durante o período da graduação como estagiário e após a minha formação reencontrei como pesquisador. Nesse espaço fui muito bem recepcionado e consegui a coleta de valiosas fontes de pesquisa, além de reflexões sobre o meu objeto de pesquisa em conversas com esses historiadores.

As museólogas Raquel De Biase e Marcella Coelho de Almeida do Instituto Estadual do Patrimônio Cultural (Inepac) responsáveis pelo Acervo Grande Oriente do Brasil; Adriana Barreira responsável pelo Setor de Museologia e Reserva Técnica do Museu da República e a Maria De Simone Ferreira responsável pela Reserva Técnica do Museu Histórico Nacional que disponibilizaram as fichas catalográficas e imagens das telas presentes em seus respectivos acervos.

Aos amigos que tive contato durante essa trajetória e pesquisam sobre De Martino, Álvaro Saluan, Bárbara Tikami e a Comandante Patrícia Miquilini. Com eles tive longas conversas onde compartilhamos nossas reflexões e percepções sobre o pintor. Ao mesmo tempo firmamos parcerias que poderão gerar novas pesquisas no futuro.

Aos amigos do seminário de orientação do Paulo, em especial a Moema Bacelar, Luciana Evangelista e Clarissa Ramos, me proporcionaram um ambiente agradável que me deixaram inserido na pós graduação no início da minha trajetória no mestrado. A Moema merece um destaque especial, pois além de ser uma inspiração devido ao seu talento como historiadora, sempre me incentivou desde o período de graduação.

Não poderia deixar de citar nos agradecimentos os meus camaradas da época de graduação e aos novos que surgiram na pós graduação, com os quais pude compartilhar sorrisos e lágrimas até esse momento da minha trajetória acadêmica. Sem Clarissa Pires, Vinnícius Crespo, Edilson Menezes, Kleber Melo, Kamilla Soraggi, Nickolas Laprovita, Emanuel Cunha, Mateus Nascimento a UFF não seria a mesma.

E às pessoas mais importantes em minha vida e que são a razão do meu ser, a minha mãe Rosemarie, meu pai Davi, minha irmã Fernanda e minha avó Odetina. O meu mais sincero obrigado!

EPIÍGRAFE

Porque pintar uma paisagem refletindo-a como “natural”,
já é pretender descobrir uma certa singularidade do seu tempo, da
sua cidade e de si mesmo como indivíduo.

Roberto DaMatta

RESUMO

A presente dissertação aborda a obra artística do pintor Eduardo De Martino (1838-1912) realizada no Brasil (1868-1877). Formado pelo Instituto de Artes Plásticas de Nápoles, atuava como militar da Armada italiana até desistir da carreira militar para se tornar pintor. Iniciou sua trajetória artística no Brasil a convite do Imperador Dom Pedro II e chegou a se tornar Membro Correspondente da Academia Imperial de Belas Artes, antes de se transferir para Inglaterra onde se consagrou. A pesquisa buscou traçar a trajetória do pintor napolitano e tratar as redes de cooperação e interação que permitiram o pintor estrangeiro e iniciante se inserir nos mundos da arte do Brasil oitocentista e construir a partir do contexto local uma carreira artística internacional. Os estudos de cultura visual e a concepção de que a obra de arte é resultado de ação coletiva, inspirada pela Sociologia da Arte de Howard Becker, contribuíram para a análise da documentação de época (jornais, revistas, correspondência e catálogos de exposições, iconografia). Dessa forma, demonstra-se o dinamismo dos mundos da arte no Brasil do século XIX.

Palavras-chave: Eduardo De Martino; mundos da arte no Brasil; cultura visual; redes de cooperação.

ABSTRACT

This dissertation addresses the artistic work of the painter Eduardo De Martino (1838-1912) carried out in Brazil (1868-1877). Graduated from the Institute of Plastic Arts in Naples, he served as a military officer in the Italian Navy until he gave up his military career to become a painter. He began his artistic career in Brazil at the invitation of Emperor Dom Pedro II and even became a Correspondent Member of the Imperial Academy of Fine Arts, before transferring to England where he was consecrated. The research sought to trace the trajectory of the Neapolitan painter and to deal with the networks of cooperation and interaction that allowed the foreign painter and beginner to enter the art worlds of 19th century Brazil and build an international artistic career from the local context. Visual culture studies and the conception that the work of art is the result of collective action, inspired by Howard Becker's *Sociology of Art*, contributed to the analysis of period documentation (newspapers, magazines, correspondence and exhibition catalogs, iconography). In this way, the dynamism of the art worlds in 19th century Brazil is demonstrated.

Keywords: Eduardo De Martino; art worlds in Brazil; visual culture; cooperation networks.

LISTAS

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: MARTINO, Eduardo De. O Alto do Corcovado (1868)	33
Figura 2: Nota fiscal, Casa de leilões Roberto Grey.	35
Figura 3: Recorte da Revista Ilustrada. Chegada de S.S. M.M. Imperiais a Liverpool a bordo do Russian. Segundo um esboço d'apres nature de E. De Martino.	54
Figura 4: Mapa da Região central do Rio de Janeiro (adaptado)	76
Figura 5: Jornal O Mosquito: Catástrofe do dia 27 de março no Arsenal de Marinha	89
Figura 6: MARTINO, Eduardo De. Chegada da Fragata Constituição ao Rio de Janeiro (1877)	91
Figura 7: Jornal O Mosquito: A vizinhança da City improvements e o cheiro das tintas de De Martino seu vizinho fazem rezear ao Apóstolo que S. Ex. morra asfixiado.	93
Figura 8: MARTINO, Eduardo De. Abordagem da corveta Maceió e da escuna Dois de Dezembro (1873)	96
Figura 9: MARTINO, Eduardo De. Abordagem da Fragata Imperatriz (1875)	96
Figura 10: MARTINO, Eduardo De. Rendição da corveta General Dorrego (1875)	97
Figura 11: MARTINO, Eduardo De. Fragata Independência (1877)	104
Figura 12: A Semana Ilustrada: Próximo Leilão e Exposição de Pintura	108
Figura 13: A Semana Ilustrada: No ateliê do Sr. De Martino no dia 1º	111
Figura 14: Impresso mostrando Eduardo De Martino, busto (Frente)	120
Figura 15: Impresso mostrando Eduardo De Martino, busto (Verso)	121
Figura 16: Jornal O Mosquito: Revista do Salão de 1872	143
Figura 17: Jornal O Mosquito: Um jogo de xadrez dentro de uma plantação de couves-flores. Marinha do Sr. E. De Martino	144
Figura 18: Jornal O Mosquito: Um navio encalhado pelo Sr. James e um mar que nos faz lembrar os do Teatro de S. Pedro	145
Figura 19: MARTINO, Eduardo De. Combate naval do Riachuelo. Acervo: Museu Histórico Nacional	148
Figura 20: MARTINO, Eduardo De. Combate Naval do Riachuelo. Acervo: Museu Naval do Rio de Janeiro A	149
Figura 21: MARTINO, Eduardo De. Batalha Naval do Riachuelo. Acervo: Grande Oriente do Brasil	149

Figura 22: MEIRELLES, Victor. A Batalha Naval do Riachuelo. Acervo: Museu Histórico Nacional	151
Figura 23: Vida Fluminense: Eduardo De Martino e seus espelhos	156
Figura 24: MARTINO, Eduardo De. Passagem de Humaitá. Cervo: Museu Naval do Rio de Janeiro	159
Figura 25: MARTINO, Eduardo De. Passagem de Humaitá 1868. Coleção Fadel.	159
Figura 26: MARTINO, Eduardo De. Passagem de Humaitá. Acervo: Grande Oriente do Brasil	160
Figura 27: MARTINO, Eduardo De. Acampamento brasileiro no Chaco (1868). Acervo: Museu Histórico Nacional.	163
Figura 28: MARTINO, Eduardo de. Noite de luar em Montevideú (1868). Acervo: Museu Histórico Nacional.	164
Figura 29: MARTINO Eduardo De. Praia de Botafogo (1870). Acervo: Pinacoteca do Estado de São Paulo.	165

LISTA DE QUADROS

Quadro 1: Exposições de telas de Eduardo De Martino Quadro	60
Quadro 2: Periódicos que escrevem sobre De Martino e suas localizações	74

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	14
2	O PROTAGONISMO DO PINTOR	23
2.1	A CHEGADA AO BRASIL	23
2.2	O PINTOR NOS MUNDOS DA ARTE	32
2.3	A CONSAGRAÇÃO DO PINTOR	42
3	OS QUADROS EM EXPOSIÇÃO	56
3.1	A CRONOLOGIA	56
3.2	OS ESPAÇOS DE REALIZAÇÃO	70
3.3	O ATELIÊ NA MARINHA DO BRASIL	88
3.4	OS LEILÕES	99
3.5	O PÚBLICO	106
4	A ARTE DA CONTEMPLAÇÃO	114
4.1	A CRÍTICA E OS CRÍTICOS	114
4.2	OS GÊNEROS DE PINTURA	134
4.3	O INUSITADO	147
4.4	A INOVAÇÃO DOS NOTURNOS	154
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	168
6	FONTES	171
6.1	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	171
6.2	ACERVOS DE INSTITUIÇÕES CONSULTADAS	176
7	ANEXO	179
7.1	DOCUMENTO I	179
7.2	DOCUMENTO II	182
7.3	DOCUMENTO III	183
7.4	DOCUMENTO IV	185
7.5	DOCUMENTO V	186
7.6	DOCUMENTO VI	189
7.7	DOCUMENTO VII	191
7.8	DOCUMENTO VIII	193
7.9	DOCUMENTO XI	194
7.10	DOCUMENTO X	195
7.11	DOCUMENTO XI	197

1 INTRODUÇÃO

A realização dessa pesquisa foi motivada pela proximidade que tive com as obras de Eduardo De Martino¹ presentes no Museu Histórico Nacional e no Museu Naval. No primeiro contato com as telas, o uso das cores que o pintor utilizou me chamou a atenção pois era um colorido que não reconhecia em outros quadros. Ao mesmo tempo, cada tela provocava diferentes impressões: o entusiasmo da representação nos conflitos navais, a dor da representação da morte no campo de batalha e a calma ao contemplar a representação da lua e seu reflexo no mar.

Esse contato com as telas instigou a minha curiosidade, o que foi importante durante o desenvolvimento da pesquisa, especialmente nas análises das fontes. A obra do pintor Eduardo De Martino não tem sido estudada em profundidade, mesmo sendo mencionado de modo recorrente, especialmente em trabalhos que abordam a história da Guerra da Tríplice Aliança, o maior conflito militar da América do Sul no século XIX. As representações das batalhas navais de De Martino, com frequência, ilustram as interpretações do passado militar brasileiro, conduzindo ao risco de naturalizar a imagem, confundindo a criação artística com os fatos históricos.

A nova historiografia da Guerra da Tríplice Aliança, que surgiu nas décadas de 1980 e 1990, incorporou e integrou novas perspectivas e análises culturais. A análise de quadros históricos foi realizada por muitos historiadores nas últimas décadas, principalmente as telas produzidas por Pedro Américo e Victor Meirelles. Curiosamente, as telas de Eduardo De Martino foram pouco trabalhadas pela historiografia, somente pesquisas recentes começaram ganhar corpo e a se interessar por suas produções artísticas.

Em 2018, Marcello Loureiro e Femanda Deminicis de Albuquerque publicaram um artigo, *‘E a lua era tão triste’: Edoardo De Martino e a representação da civilização na pintura de paisagem e de guerra* nos anais da Revista do Museu Histórico Nacional, referindo-se a pintura *A Passagem de Humaitá* de Eduardo De Martino. Assim como no ano seguinte Maraliz Christo foi a organizadora de um dossiê sobre as interfaces da arte no

¹ Tanto na bibliografia, quanto nas fontes, o nome de De Martino varia entre Edoardo e Eduardo, para a formulação dessa dissertação optou-se pela segunda grafia, a mais utilizada pela historiografia recente. Nas fontes citadas nesse trabalho será escrito o nome do pintor de acordo com o documento original.

universo da história marítima e militar na revista *Navigator* e publicou um artigo sobre esse mesmo tema, *Victor Meirelles e a Passagem de Humaitá*.²

Durante quase um século, pouquíssimos foram os escritos sobre o pintor, na maioria das vezes se tratava de pequenas biografias em enciclopédias de artistas que estiveram no Brasil³. Ana Maria de Moraes Belluzzo, no final da década de 1980, rompeu com esse padrão, tendo como ponto de partida um artigo intitulado *Eduardo de Martino, pintor e marinheiro* sobre Eduardo de Martino⁴, publicado em uma pesquisa sobre pintores viajantes oitocentistas no Brasil. A historiadora apresentou uma biografia um pouco mais completa do pintor, alcançou maior visibilidade e serviu de base para André Toral formular seu mais famoso trabalho sobre iconografia no Brasil do século XIX.

Em sua pesquisa que resultou no livro *Imagens em desordem: a iconografia da guerra do Paraguai (1864-1870)*, Toral comparou a produção artística de Eduardo De Martino e Victor Meirelles. O autor conseguiu contribuir com alguns ensaios interessantes sobre a forma de composição das telas dos dois pintores. e destacou na pesquisa as encomendas recebidas de De Martino pela Marinha do Brasil, apontando para a formação de um mercado de colecionadores dos quadros do pintor no Uruguai antes de sua vinda para o Brasil.⁵

Essas relevantes publicações contribuíram para a realização de um artigo publicado por Walter Luiz Pereira nos *Anais do Museu Histórico Nacional*, em 1999. O autor tem como

² CHRISTO, M. C. V.. Victor Meirelles e a Passagem de Humaitá. *Navigator* (RIO DE JANEIRO), v. 15, p. 14-21, 2019. ALBUQUERQUE, Fernanda Deminici; LOUREIRO, Marcello José Gomes 'E a lua era tão triste': Edoardo De Martino e a representação da civilização na pintura de paisagem e de guerra. *Anais do Museu Histórico Nacional*, v. 50, p. 141-166, 2018.

³ Ver: ACQUARONE, Francisco; VIEIRA, Adão de Queiroz. **Primores da pintura no Brasil**. 2.ed. [Rio de Janeiro]: [s.n.], v. 1.2ª ed, 1942. CAMPOFIORITO, Quirino. **História da pintura brasileira no século XIX**. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1983. FREIRE, Laudelino. **Um século de pintura: apontamentos para a história da pintura no Brasil: de 1816-1916**. Rio de Janeiro: Fontana, 1983. DUQUE, Gonzaga. **A Arte brasileira**. Introdução Tadeu Chiarelli. Campinas: Mercado de Letras, 1995. 270 p. AYALA, Waldir (org.). **Dicionário brasileiro de artistas plásticos**. Brasília: MEC / INL, 1980. v.4. BRAGA, Theodoro. **Artistas pintores no Brasil**. São Paulo: São Paulo Editora, 1942. CAVALCANTI, Carlos (org.). **Dicionário brasileiro de artistas plásticos**. Brasília: MEC / INL, 1974. v.2: D a L. PONTUAL, Roberto. **Dicionário das artes plásticas no Brasil**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969. RUBENS, Carlos. **Pequena história das artes plásticas no Brasil**. São Paulo: Editora Nacional, 1941. GULLAR, Ferreira et al. **150 anos de pintura no Brasil: 1820-1970**. Rio de Janeiro: Colorama, 1989.

⁴ BELLUZZO, A. M. M.. **Eduardo de Martino, pintor e marinheiro**. São Paulo: Ed. Petróleo, 1988.

⁵ TORAL, André Amaral. **Imagens em desordem: a iconografia da guerra do Paraguai (1864-1870)**. 1a. ed. São Paulo: Humanitas FFLCH USP, v. 1. p. 216, 2001

objetivo relacionar a história e a memória, a partir do discurso não-verbal do Império, por meio das telas de De Martino.⁶

As exposições de quadros do pintor napolitano são presentes até os dias hoje. Em 2015, no Museu Nacional de Belas Artes foi organizada em parceria com o Museu Naval, a exposição *De Martino no Brasil*, em comemoração aos 150 anos da Batalha Naval do Riachuelo. Mais recentemente, com a curadoria do diretor do Museu Histórico Nacional Paulo Knauss, foi realizada exposição *Paisagens da Guerra – a pintura de E. De Martino*. Ambas contribuíram com a produção científica e ofereceram boas problematizações sobre a produção artística de De Martino.

As dissertações de mestrado mais recentes são da museóloga Patrícia Miquilini, *A Coleção Eduardo De Martino no Museu Naval do Rio de Janeiro*, e da historiadora Bárbara Tikami, *Mar de imagens. A relação estabelecida entre as obras de Eduardo de Martino, a Marinha Brasileira e as imagens produzidas pelo artista no final do século XIX*, ambas seguem essa perspectiva das exposições como chave de leitura para a trajetória de De Martino.⁷

A outra dissertação de mestrado em história, recentemente defendida, que envolveu uma pesquisa sobre a trajetória do pintor, foi feita por Álvaro Saluan, *As litografias da coleção “Quadros históricos da guerra do Paraguai” na década de 1870: projeto editorial e imagens*, realizada na Universidade Federal de Juiz de Fora. O pesquisador se debruçou sobre o projeto editorial da coleção de quadros Históricos da Guerra do Paraguai, elaborado no século XIX. Saluan se aprofundou sobre a trajetória de Victor Meirelles, Pedro Américo e Eduardo De Martino e as litografias das suas telas para a elaboração do trabalho.⁸

⁶ PEREIRA, Walter Luiz Carneiro de Mattos. E fez-se a memória naval.... A Coleção de Edoardo de Martino no Museu Histórico Nacional. **Anais do Museu Histórico Nacional**, Rio de Janeiro, v. 31, p. 149-159, 1999. PEREIRA, Walter Luiz Carneiro de Mattos. **Guerra do Paraguai: o discurso e a memória nas telas de Eduardo de Martino**. Monografia de Bacharelado – UFF, Niterói, 1999.

⁷ GOMES, Patrícia Miquilini. **A Coleção Eduardo De Martino no Museu Naval do Rio de Janeiro**. Dissertação de mestrado apresentada ao Departamento Pós-graduação em Museologia e Patrimônio. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2018. E TIKAMI, Bárbara. **Mar de imagens. A relação estabelecida entre as obras de Eduardo de Martino, a Marinha Brasileira e as imagens produzidas pelo artista no final do século XIX**. Dissertação de Mestrado – UNISINOS, São Leopoldo – RS, 2019.

⁸ CUNHA, Álvaro Saluan. **As litografias da coleção “Quadros históricos da guerra do Paraguai” na década de 1870: projeto editorial e imagens**. Dissertação de Mestrado - UFJF, Juiz de Fora, 2019.

Outros dois livros escritos por autores estrangeiros são referências para uma análise da trajetória de De Martino. Roberto Romano escreveu o livro intitulado *Eduardo de Martino: Ufficio Storico della Marina Militare* e Luigina Puglia publicou *Eduardo de Martino. Da ufficiale di marina a pittore di corte*.⁹ Esses dois livros trazem importantes problematizações a respeito da produção artística de De Martino e conseguem melhor explorar a carreira do pintor fora do Brasil.

No período de graduação realizei a minha monografia de bacharelado, com o objetivo de compreender como a pintura de marinha se institucionalizou no Brasil por meio da obra de De Martino. Sob a perspectiva dos estudos sobre a História das exposições guiei a minha pesquisa de trabalho de conclusão de curso e levei em conta as exposições em que tiveram a presença de suas telas.

A historiografia da arte brasileira centralizou suas pesquisas em artistas que se formaram pela Academia Imperial de Belas Artes e por muito tempo não problematizou a forma como os artistas estrangeiros se inseriram nos mundos da arte do Brasil. A questão central dessa dissertação gira em torno da compreensão de como Eduardo De Martino, um militar da Armada italiana, conseguiu se inserir nos mundos da arte no Brasil. Com o objetivo de propor uma abordagem renovada, essa pesquisa compreende como a trajetória e a obra do autor traduzem os mundos da arte no Brasil.

Todas as contribuições historiográficas foram consideradas no sentido de caracterizar os mundos da arte e da pintura, abordando o seu contexto de ação coletiva e interações. Portanto, no desenvolvimento dos capítulos foram traçados criticamente com a formulação do quadro historiográfico, elencando os pontos fundamentais a serem trabalhados, superados ou mesmo que possam fornecer subsídio profícuo à pesquisa.

Os estudos sobre a cultura visual que surgiram a partir da década de 1990 nos Estados Unidos servem de base teórica para a formulação e construção da pesquisa. Tais estudos conceituam a imagem como algo não naturalizado e sim como dos modos de ver e das práticas de olhar, que se definem como construção social e historicamente demarcada.

⁹ ROMANO, Roberto Vittorio. *Eduardo de Martino: Ufficio Storico della Marina Militare*. Roma, 1994. p.9. e PUGLIA, Luigina de Vito. *Eduardo de Martino. Da ufficiale di marina a pittore di corte*. Bolonha: ConFine Edizioni, 2012.

Paulo Knauss escreveu um artigo intitulado *O Desafio de se fazer História com imagens: arte e cultura visual*¹⁰, trabalho onde destacou o processo de institucionalização dos estudos visuais, a partir da afirmação do conceito de cultura visual, no universo acadêmico dos Estados Unidos. O autor apresentou diferentes definições do conceito de cultura visual e como o conceito foi sendo valorizado no campo da história da arte ao sublinhar o caráter histórico do estatuto artístico, o que permite aproximar a história da imagem da história da arte. Fundamentalmente, interessa ao presente trabalho sublinhar que a partir da ênfase nos modos de ver e das práticas de olhar faz-se possível sublinhar como as imagens participam da vida social.

A pesquisa visa a análise das relações entre a vida e as obras do artista, sem restringi-la a simples identificação de uma marca excepcional da individualidade criativa do pintor. A partir da renovação metodológica da Sociologia da Arte nas últimas décadas, essa pesquisa é conduzida pelo axioma proposto por Howard Becker de que a vida social é a ação coletiva. Dessa forma, o objetivo é perceber como o artista se insere, participa e atua em um contexto de várias interações que são caracterizadas como os mundos da arte.

Tendo como referência metodológica a abordagem proposta por Howard Becker que compreende os mundos da arte como uma investigação empírica o juízo estético deve ser considerado o ponto central da análise. A partir disso é possível caracterizar a complexidade das redes cooperativas que geram arte e buscar a compreensão sobre o circuito social das artes plásticas.

A aparência de uma total autonomia no circuito das artes por parte de artistas é considerada ilusória na perspectiva da Sociologia da Arte, levando em conta que todas as formas de produção de arte se baseiam em uma ampla divisão do trabalho, fragmentado em diversas atividades.¹¹ Há uma cadeia de cooperação onde todos que trabalham são indispensáveis para consumação da obra e esses diferentes tipos de cooperação podem ocorrer de acordo com os diferentes interesses profissionais. Nas palavras de Becker,

Tudo o que não é realizado pelo artista, ou seja, por aquele que exerce a atividade nuclear sem a qual a obra não seria arte, tem de ser feito por outra pessoa qualquer. O artista encontra-se deste modo no centro de uma rede de cooperação onde todos

¹⁰ KNAUSS, Paulo. O desafio de fazer história com imagens: arte e cultura visual. *ArtCultura* (UFU), v. 8, p. 97-119, 2006.

¹¹ BECKER, Howard. *Mundos da arte*. Lisboa: Livros Horizonte, 2010. p.37

os intervenientes realizam um trabalho indispensável à consumação da obra. Sempre que o artista depende de outras pessoas, existe uma cadeia de cooperação. As pessoas com quem coopera podem partilhar completamente as suas ideias sobre o modo como trabalho deve ser executado. Este consenso existe quando os participantes exercem qualquer uma das atividades necessárias, sem que, apesar da divisão do trabalho, se constitua um subgrupo em torno de uma função especializada.¹²

Preocupado com as formas de cooperação que podem ser efêmeras, Becker chama a atenção para o fato de que a maioria dos casos de cooperação transformam-se em rotina e dão origem a padrões de atividade coletiva aos quais podemos chamar de “mundos da arte”¹³. Tal conceito é definido por Howard Becker como:

Os mundos da arte são constituídos por todas as pessoas cujas atividades são necessárias à produção das obras que esse mundo, bem como outros, define como arte. Os membros dos mundos da arte coordenam as atividades através das quais as obras são produzidas, reportando-se a um conjunto de esquemas convencionais incorporados em práticas comuns e nos artefatos de uso mais frequentes. As mesmas pessoas cooperam frequentemente de modo regular, mesmo rotineiramente, e de modo semelhante para produzirem obras semelhantes, de tal forma que podemos pensar num mundo da arte como uma rede estabelecida de cadeias cooperativas que ligam os participantes entre si. Se não forem exatamente as mesmas pessoas a intervirem em conjunto e de cada vez, os seus substitutos terão também um bom conhecimento das convenções sem vigor, de modo a que a cooperação possa prosseguir sem dificuldades. As convenções facilitam a atividade coletiva e proporcionam uma considerável economia de tempo, de energia e de outros recursos; contudo, não é impossível trabalhar a margem dessas convenções, é apenas mais difícil e mais oneroso sob todos os pontos de vista. A mudança é possível e acontece de fato sempre que alguém descobre um meio de reunir os recursos materiais e humanos necessários, ou reformula completamente o trabalho de tal modo que este não dependa dos meios comuns.¹⁴

No cenário das artes da segunda metade do Oitocentos, a produção foi estabelecida não apenas por artistas, mas também por organizadores, compradores de quadros, colecionadores, leiloeiros, pelo público e pelos críticos de arte.

Os pintores oitocentistas brasileiros tiveram grande presença nos meios de comunicação da época por meio da repercussão de sua atuação e de seus quadros. Com o apoio de admiradores das belas artes que se utilizavam da imprensa, principalmente os jornais e revistas, os meios que se apresentavam mais sólidos e com maior capacidade de mobilizar

¹² Idem. p.46

¹³ Idem. p.27

¹⁴ Idem. p.54

debates nacionais. Em um país em que a maioria da população não sabia ler¹⁵, as imagens tinham uma larga margem de participação na sociedade e de atuação em diversas causas.

Sob essa orientação geral, a pesquisa desenvolvida buscou caracterizar a obra artística de Eduardo de Martino a partir da rede de cooperação que a envolvia, analisando como o pintor se inseriu na sociedade da Corte imperial do Rio de Janeiro e conseguiu promover que seus quadros participassem da vida social do Brasil oitocentista no horizonte de uma ação coletiva.

No primeiro capítulo, a proposta é observar a trajetória de De Martino e a sua inserção social como pintor nos mundos da arte, envolvido por diversas personalidades e instituições identificadas na imprensa durante as décadas de 1860, 1870 e 1880. Por meio da historiografia, de biografias, correspondências, telas e periódicos da época, serão analisados três momentos da trajetória do pintor napolitano no Brasil: sua chegada, sua inserção no mundo das artes e a sua consagração

O primeiro é o da sua chegada Brasil, quando abandonou a Marinha italiana e as suas primeiras iniciativas como pintor profissional, a serviço da coroa imperial do Brasil até a sua instalação em seu ateliê no Rio de Janeiro. O próximo momento situa as interações que foram responsáveis pela estruturação do estúdio do pintor e das suas exposições, leilões e apresentação nos veículos da imprensa, bem como das encomendas conquistadas. O momento final é o da consagração do pintor, em que se destacará o recebimento da medalha da Ordem da Rosa, a medalha de ouro na Exposição Geral de Belas Artes, a sua apresentação na Exposição Universal de Viena na Áustria e a sua decisão de retirar-se da Corte do Brasil para a Corte inglesa.

O segundo capítulo tem como objetivo compreender como os quadros do pintor napolitano atuam e marcam presença nos espaços de interação com os públicos da arte. A partir da análise da trajetória já realizada no primeiro capítulo, alguns questionamentos foram levantados: Quais as condições de produção das exposições? Onde e quando se realizaram? Foi coletiva ou individualmente? Com que motivação? Comercial ou beneficente? O que

¹⁵ De acordo com o Censo de 1872, apenas 16% da população do Brasil era alfabetizada. Cerca de 81,43% da população livre era analfabeta, enquanto 19,85% entre os homens e 11,5% entre as mulheres eram alfabetizados. Ver Censo Demográfico de 1872, Biblioteca do IBGE. Disponível em: <<https://biblioteca.ibge.gov.br/biblioteca-catalogo?id=225477&view=detalhes>> Acesso em 28/02/2020.

esteve em exposição? Como foi a apropriação do público? Como se deram as encomendas? Ocorria o interesse de colecionadores privados? Quem foram os colecionadores do pintor? Assim, no segundo capítulo pretende-se fundamentalmente caracterizar como suas pinturas ganhavam vida e participaram da ação coletiva.

A participação do Brasil na Guerra da Tríplice Aliança, ocorrida entre 1864 e 1870, fez com que a participação da imagem na vida social fosse incrementada, tendo presença central na promoção do debate política da época. A pintura ganhou uma repercussão pública importante e as representações artísticas da guerra ocuparam posição de destaque em exposições e leilões de arte. Nesse sentido, serão analisadas as notas e notícias publicadas nos periódicos da época, assim como os catálogos para acompanhar de perto exposições e leilões de obras do pintor, assim como a vida de seus ateliês, inclusive o da Marinha do Brasil.

No século XIX, o interesse pela produção artística mobilizou espaços de exposição de arte, as colunas dos periódicos foram espaços que fomentaram os debates políticos e artísticos, contribuindo para projeção pintores e de críticos. Será nesse contexto que Eduardo De Martino se projetou de forma promissora como pintor.

Levando em conta esse aspecto, o último capítulo tem como objetivo central analisar a pintura do De Martino a partir da crítica da época. Com o levantamento dos críticos de arte do seu tempo, os veículos de comunicação em que estavam inseridos e as redes de cooperação e interação. Os momentos em que seu nome é evocado de forma prestigiosa ou com críticas negativas, assim como as justificativas dos críticos são analisadas de acordo com o contexto histórico.

É possível perceber como e o que era dito a respeito da pintura de Eduardo De Martino na cena pública. O último capítulo foi elaborado também para compreender melhor a questão do gênero da pintura ao qual o napolitano está vinculado - pintura de paisagem, de marinha, naval ou de guerra - e o seu papel inovador nos mundos da arte do Brasil ao representar cenas noturnas. Nesse sentido, será valorizada a comparação de pinturas de De Martino com a criação de outros artistas contemporâneos, especialmente a daqueles que se dedicaram à pintura de paisagem e marinha naval como Gustave James e Victor Meirelles, buscando o diálogo na construção da obra do pintor europeu que desenvolveu sua criação no Brasil.

2 O PROTAGONISMO DO PINTOR

2.1 A CHEGADA AO BRASIL

Eduardo Federico de Martino nasceu em Meta em Sorrento no Golfo de Nápoles, na província de Nápoles em 29 de março de 1838. A população de Meta, na época de seu nascimento, era de aproximadamente 6.500 habitantes e sustentava as suas atividades comerciais por meio da navegação. A produção de embarcações e de equipamentos navais na região, provavelmente possibilitou ao futuro pintor uma gama de conhecimento técnico do aparelho náutico, desde a sua infância.

De Martino era o mais novo de sete irmãos. As histórias contadas pelo seu irmão Genaro, oito anos mais velho e marinheiro, pelo pai Francesco Saverino, cavaleiro de Malta, e filho de Salvatore, que foi um real piloto da Marinha Real das Duas Sícilias, provavelmente estimularam desde a sua infância o interesse pelo mar. Aos onze anos entrou na Real Escola Naval de Nápoles, frequentou o curso para pilotos da Escola Náutica de Meta e se formou aos dezessete anos como guarda-marinha, o que correspondia a categoria de oficiais subalternos.¹⁶

A sua formação especializada em temas de pintura de marinha ocorreu concomitantemente a sua formação como oficial da Marinha italiana, nos cursos noturnos do Instituto de Artes Plásticas de Nápoles. Nessa instituição artística teve contato com uma visão renovada de paisagistas que corporificaram o que ficou conhecido como Escola de Posillipo. Entre os nomes que provavelmente contribuíram para a formação artística de De Martino, destacam-se os professores de pintura de paisagem na Academia: Antonie Sminck Pitloo, Giacinto Giganti, Raffaele Carelli e seu filho Gonsalvo Carelli.¹⁷

Em 1861, na corveta *Euridice*, realizou viagem de instrução para tenentes de navio e alunos da Escola Naval de aprendizes. No ano seguinte, viajou de Nápoles para Gênova na

¹⁶ PUGLIA, Luigina de Vito. **Eduardo de Martino. Da ufficiale di marina a pittore di corte**. Bolonha: ConFine Edizioni, 2012.

¹⁷ Ver: ROMANO, Roberto Vittorio. **Eduardo de Martino: Ufficio Storico della Marina Militare**. Roma, 1994. p.9. e PUGLIA, Luigina de Vito. **Eduardo de Martino. Da ufficiale di marina a pittore di corte**. Bolonha: ConFine Edizioni, 2012 e BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. **Eduardo de Martino, pintor e marinheiro**. São Paulo: Ed. Petróleo, 1988.

fragata *Garibaldi* que pertencia à Marinha Real italiana. Em 3 de dezembro de 1863, chegou ao cargo de piloto de terceira classe e, em 26 de junho de 1864, foi designado tenente de navio. Meses depois, essa corveta chegou a tocar os portos do Recife e do Rio de Janeiro.

Em 1866, embarcou como responsável pela rota do corveta *Ercole*, em uma missão na Estação Naval da América Meridional, com sede náutica na cidade de Montevidéu, Uruguai. O objetivo da missão era realizar uma tarefa política, diplomática e científica, representar as muitas comunidades italianas na Argentina e Uruguai.¹⁸

No seu embarque em 7 de maio de 1866, a corveta *Ercole* sofreu um acidente grave com o encalhe no Banco Orange na passagem pelo Estreito de Magalhães. Nesse mesmo ano, De Martino serviu a bordo do rebocador a hélice *Calatafimi*, lotado na esquadra italiana durante a Guerra Austro-Prussiana, quando a Itália se aliou à Prússia.

No final de 1866, embarcou novamente na corveta *Euridice*, em comissão de instrução de oficiais e praças para travessias oceânicas, tendo partido de Gênova, retornando à Divisão Naval Italiana no Rio da Prata em Montevidéu. Antes da sua chegada a Montevidéu, passa por Recife e Rio de Janeiro, onde De Martino se encontrou com oficiais da Marinha do Brasil, que conhecera anteriormente, como o Almirante Barroso, Almirante Tamandaré e o Marquês de Alvim.¹⁹

Para não sofrer um processo por parte da justiça militar italiana pelo acidente em que se envolveu, De Martino se retirou da carreira militar em meados de 1867.²⁰ Em Montevidéu, embarcado na *Veloce*, foi conduzido ao Rio de Janeiro e apresentado ao imperador, onde conseguiu o livre acesso as embarcações brasileiras destinadas ao teatro de operações da Guerra da Tríplice Aliança. Essa permissão só seria concedida a alguém que tivesse técnicas artísticas apuradas, devido ao custo financeiro do Estado para a manutenção de pintores no *front* e a demanda material do Império pela formulação das telas.

O italiano permaneceu na fragata *Imperatriz* (vapor da “Companhia Brasileira de Pacote a Vapor”, fretado pelo governo e renomeado *Lima e Silva*, em 1867) que era abrigada no Quartel- General de Caxias, em Curupaiti. Assistiu ao combate de Curupaiti em 15 de

¹⁸ Idem.

¹⁹ PUGLIA, Luigina de Vito. **Eduardo de Martino. Da ufficiale di marina a pittore di corte.** Bolonha: ConFine Edizioni, 2012.

²⁰ Idem.

agosto de 1867, e posteriormente passou para o encouraçado *Lima Barros* que fazia a guarda avançada de Humaitá, quando assistiu o bombardeio da fortificação de Humaitá, em 1868.²¹

Apesar de não ter feito parte do alto oficialato da Marinha italiana e mesmo com seu abandono da carreira naval, foi a partir de sua rede de interações sociais, especialmente com o alto oficialato das Marinhas brasileira, argentina e uruguaia que conseguiu se lançar na carreira artística de pintor, dedicando-se ao gênero da marinha naval. Esse rápido prestígio alcançado entre os militares facilitou a sua circulação entre os países que compunham a Tríplice Aliança e a formação de um mercado consumidor para a sua arte.

Um dos fatores para que o pintor tivesse optado em se estabelecer no mercado de arte brasileiro entre 1868 e 1876, foi o despertar do interesse por pintores estrangeiros atraídos pela prosperidade do café nas regiões próximas ao Rio de Janeiro e a formação de uma nova classe senhorial²² que se mostrava interessada em consumir bens culturais e artístico.²³

Algo fundamental para esse processo que deve ser destacado é a grande presença de imigrantes italianos que compunham um terço dos estrangeiros presentes em solo brasileiro.²⁴ O principal espaço de sociabilidade dos artistas era o Paço de São Cristóvão e do largo do Carmo, local em que alguns dos artistas chegaram a encontrar-se. Como destacam algumas reportagens dos jornais da época, De Martino visitava reiteradamente o ambiente da família imperial.

No *Diário do Rio de Janeiro*, em edição de 12 de junho de 1869, encontra-se a primeira notícia do encontro de De Martino com o casal imperial: “Paço Imperial – Tiveram

²¹ BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. **Eduardo de Martino, pintor e marinheiro**. São Paulo: Ed. Petróleo, 1988.

²² “A classe senhorial se constituía numa aristocracia em que riqueza, posição social, poder político e, em menor grau, prestígio junto à dinastia e origem familiar eram os sinais e os fatores de status. Uma aristocracia aburguesada, que tinha, em Napoleão, seu mito e seu fantasma”. Trecho extraído de SALLES, Ricardo. O Império do Brasil no contexto do século XIX. Escravidão nacional, classe senhorial e intelectuais na formação do Estado. **Almanack**, Guarulhos, n.04, nov/2012, p.42.

²³ KNAUSS, Paulo. O cavalete e a paleta: arte e prática de colecionar no Brasil. **Anais do Museu Histórico Nacional**, Rio de Janeiro, v. 33, p. 23-44, 2001.

²⁴ DURAND, José Carlos. **Arte, privilégio e distinção (artes plásticas, arquitetura e classe dirigente no Brasil, 1855-1985)**. São Paulo: Perspectiva, 1989. p.36-37

a honra de cumprimentar as suas majestades imperiais durante a semana finda, os Srs [...] Eduardo De Martino [...].”²⁵

O historiador José Carlos Durand, que pesquisou as condições da carreira artística no Brasil oitocentista e os meios de sobrevivência, enfatizou que essa proximidade com a família imperial resultava em uma distinção especial que os artistas estrangeiros tinham no quadro de concorrência. Com frequência atestavam o mérito dos jovens artistas e por meio da interação social proporcionavam oportunidade para o patrocínio de viagens até o Rio de Janeiro e subsídio inicial de despesas básicas.²⁶

Depois do desembarque em Montevideú, no ano anterior ao seu abandono da carreira de combatente da Marinha italiana, em 1867, pode-se dizer que Eduardo De Martino passou a assumir a pintura como profissão. Não ficou restrito à principal cidade do Uruguai e circulou também pela Argentina para registrar diferentes momentos do conflito. Muito provavelmente devido a sua formação militar conseguiu com facilidade ingressar nas embarcações para as viagens, o que contribuiu em seus estudos para a elaboração dos seus quadros e na formação de uma clientela interessada em sua arte.

No dia 13 de maio de 1866, o *Correio Mercantil* noticiou a primeira exposição de uma tela do pintor no Brasil na Galeria Bernasconi & Moncada, no Rio de Janeiro, onde foi destacada a presença do pintor em Buenos Aires:

Notícias diversas: Está exposto na galeria Bernasconi & Moncada, a rua do Ouvidor, um lindo quadro a óleo, representando a saída da esquadra brasileira de Buenos Aires para o Paraná, salvando a bandeira argentina. É devido esse trabalho ao pincel do Sr. Martino, oficial de Marinha italiano, que se achava naquela ocasião em Buenos Aires.²⁷

Mesmo com essa notícia que faz menção às suas telas, a obra de De Martino ganhou destaque somente dois anos depois, quando após breve passagem pelo sul do Brasil, seu nome e sua arte passaram a figurar com mais constância em jornais de grande repercussão,

²⁵ **Diário do Rio de Janeiro**, em 14 de junho de 1869. Disponível na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Esses encontros no Paço imperial ocorreram durante toda a trajetória do pintor no Brasil, em 1870 foi registrado um encontro no dia 22 de dezembro também pelo Diário do Rio de Janeiro. Assim como o mesmo jornal registrou em 25 de janeiro de 1871 e 24 de abril de 1871.

²⁶ DURAND, José Carlos. **Arte, privilégio e distinção (artes plásticas, arquitetura e classe dirigente no Brasil, 1855-1985)**. São Paulo: Perspectiva, 1989. p. 7.

²⁷ **Correio Mercantil, e instrutivo, político e universal**, em 13 de maio de 1866. Disponível na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

principalmente em jornais localizados na Corte do Império do Brasil. Foi primeiramente na região sul que De Martino estreitou laços com a maçonaria praticada em terras brasileiras.

Em acordo com Roberto Amigo, as relações entre artistas e suas crenças na historiografia da arte oitocentista na América Latina ainda são pouco estudadas. No período em que esteve por Montevideú, De Martino conseguiu uma boa projeção artística também pelas suas relações com a maçonaria, o que abriu um universo de clientes. Compreende-se essa prática maçônica pelas palavras de Roberto Amigo: “não por uma religião, mas sim como uma crença que unia os membros sob a fé, no Grande Arquiteto, da tolerância e da razão”.²⁸

De Martino possuía ainda o diploma da Loja Filhos do Etna, datado de 23 de outubro de 1863, que atesta o seu pertencimento à loja maçônica napolitana com o posto de Grau de Mestre aos 25 anos. Esse é o terceiro grau de um total de trinta e três, dado a pessoas de trajes espelhados, distinguidos por virtudes particulares ou por valor científico, em geral professores de pintura ou música que conferem decoro e brilho à loja maçônica. É importante ter em mente que a série de graus maçônicos não representa uma hierarquia organizacional, mas sim um termo progressivo na busca da revelação da verdade.²⁹

Roberto Amigo estudou como a maçonaria apoiou jovens estudantes que vislumbravam uma formação nas belas-artes.³⁰ Na sua trajetória, Eduardo De Martino permaneceu no Brasil por alguns meses no ano de 1869 em Porto Alegre, na então província de São Pedro do Rio Grande do Sul. Trabalhou na decoração de uma loja maçônica e ofereceu aulas de desenho, tendo conhecido nessa época Jerônimo José Telles Júnior.

Telles Júnior foi um jovem que mudou-se com a família para o Rio Grande do Sul e conheceu técnicas de desenhos e pinturas com o napolitano, antes de se tornar um nome importante da pintura de paisagem no Brasil.³¹ Muito provavelmente, Telles Júnior continuou sua carreira no Rio de Janeiro também por influência de De Martino, quando deu entrada

²⁸ AMIGO, Roberto. El Taller. Masones y católicos en la pintura rioplatense del siglo XIX. **Studi Latinoamericani / Estudios Latinoamericanos**, núm. 2. Udine: Forum, 2006.

²⁹ ROMANO, Roberto Vittorio. **Eduardo de Martino: Ufficio Storico della Marina Militare**. Roma, 1994. p. 15 – 17.

³⁰ AMIGO, Roberto. El Taller. Masones y católicos en la pintura rioplatense del siglo XIX. **Studi Latinoamericani / Estudios Latinoamericanos**, núm. 2. Udine: Forum, 2006.

³¹ ACQUARONE, Francisco; VIEIRA, Adão de Queiroz. **Primores da pintura no Brasil**. A. de Queiroz Vieira, Rio de Janeiro, 1942, p.173/174.

como aprendiz no Arsenal da Marinha e no Liceu de Artes e Ofícios onde frequentou as aulas de desenho na oficina da imagem.³²

Por sua participação e serviços prestados à maçonaria no sul do Brasil, De Martino recebeu uma medalha de ouro e outro grau da Loja Luz e Ordem, em Porto Alegre, em 24 de maio de 1870. Essa aproximação com a maçonaria parece ser um dos meios pelo quais o pintor de marinhas conseguiu se inserir nos mundos da arte e se manter financeiramente quando chegava nos países por onde passou. O mesmo ocorreu no Uruguai em outubro de 1865, quando De Martino se tornou membro honorário da loja maçônica uruguaia Concórdia.³³

No segundo semestre de 1868, De Martino retornou do Paraguai para o Rio de Janeiro a bordo do vapor inglês Halley. Com recomendação do Almirante Barroso, foi ao Rio de Janeiro com esboços produzidos durante as batalhas, recepcionado por Dom Pedro II e o ministro da Marinha Barão de Cotegipe.³⁴ No *Jornal do Pará* em 1870, foi divulgado publicamente a primeira biografia do pintor em solo brasileiro, nela se atesta o contato do italiano com o (na época) Marquês de Caxias³⁵ e o Visconde de Inhaúma³⁶ no campo de batalha no Paraguai. Essa relação possibilitou a apresentação de seus esboços e abriu novas oportunidades e interação social com membros da Corte no Brasil, levando em conta que a própria notícia já caracterizava a distinção inata de seu talento.

[...] Acolhido pelos ilustres Marquês de Caxias e Visconde de Inhaúma, que logo reconhece no jovem pintor a faísca de gênio. Na volta 7 meses em Montevidéu faz duas obras. Solicitado pelos jornais de Montevidéu a expor as telas. Mas De Martino iria expor primeiramente a D. Pedro II em 29 de setembro de 1869 (no dia 29 do passado mês de setembro). [...]³⁷

Assim, criou-se a oportunidade do italiano de estabelecer uma demanda para a compra dos seus quadros e de se estabelecer na Corte com a apresentação das telas

³² OLIVEIRA, Raphael Braga de. **Mar calmo nunca fez bom pintor: as pinturas de marinha de Eduardo de Martino (1868 - 1876)**. Monografia de bacharelado - UFF, Niterói, 2017.

³³ Ver: ROMANO, Roberto Vittorio. **Eduardo de Martino: Ufficio Storico della Marina Militare**. Roma, 1994. p. 18; e PUGLIA, Luigina de Vito. **Eduardo de Martino. Da ufficiale di marina a pittore di corte**. Bolonha: ConFine Edizioni, 2012.

³⁴ João Maurício Wanderley, Barão de Cotegipe (1815-1889) foi um nobre, magistrado e político brasileiro.

³⁵ Luís Alves de Lima e Silva, Duque de Caxias (1803 – 1880), apelidado de "O Pacificador" e "O Duque de Ferro", foi um militar, político e monarquista brasileiro.

³⁶ Joaquim José Inácio, Visconde de Inhaúma (1808 — 1869) foi um oficial naval, político e monarquista do Império do Brasil.

³⁷ **Jornal do Pará**, em 27 de janeiro de 1870. Disponível na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Ver o Anexo – Documento 1.

Abordagem dos paraguaios aos encouraçados e a *A Passagem de Humaitá*. Em vez de apresentá-las no Uruguai como afirmam os jornais de Montevideú que pediam uma exposição das telas, o pintor deu preferência ao Imperador Dom Pedro II, que em 29 de setembro de 1869, o prestigiou, passou uma hora analisando suas telas.

[...] Solicitado pelos jornais de Montevideú a expor as telas. Mas De Martino iria expor primeiramente a D. Pedro II em 29 de setembro de 1869 (no dia 29 do passado mês de setembro).[...] Acabada sua obra, se bem que fosse solicitado, até pelos jornais de Montevideú a expô-la ao público, fiel às suas promessas feitas no campo brasileiro, não quis que ninguém examinasse seus quadros antes de apresenta-los a sua Majestade o Imperador Sr. Dom Pedro II. Foi no dia 29 do passado mês de setembro que o primeiro cidadão brasileiro augusto protetor das belas artes, demorou-se na academia durante quase uma hora a apreciar a escrupulosa fidelidade histórica do belíssimo trabalho do Sr. De Martino, testemunhando assim o alto apreço em que o monarca tem o verdadeiro mérito. [...]

³⁸

Na continuidade dessa mesma crônica, o periódico procurava apresentar ao público quais eram as principais qualidades presentes nas telas de De Martino.

[...] O Sr. De Martino, feito irmão de armas demora-se alguns meses no campo, assiste a sanguinosos combates, examina tudo, esboça tudo, toma apontamentos históricos dos dois assuntos que tensiona representar, inspira-se, por assim dizer, à vista do heroísmo e do valor dos nossos bravos, e cheios de entusiasmo volta para Montevideú, onde, em sete meses de um trabalho incessante e maravilhoso, completa dois quadros que destinados a ficar como um dos monumentos da glória nacional. Desejamos vivamente, depois de ter admirado tão rara produção artística, que para glória da nossa derrotada e valente armada, estas duas telas sejam publicamente expostas e não saiam da capital do império. Quadros como estes, perpetuam as vitórias e são monumentos da glória para os vencedores, e de vergonha e humilhação para os vencidos. [...]

³⁹

Os quadros despertavam nos críticos um sentimento de identidade nacional, eles se utilizavam da arte de De Martino para forjar uma lógica de vencedores e vencidos para a Guerra da Tríplice Aliança, dessa forma estimulavam o interesse do público por conhecer suas telas. Eram valorizadas também questões históricas e os heróis que, de acordo com o crítico, eram muito bem definidos nas telas. Sendo citado o jovem herói Maurity⁴⁰, que era o comandante do monitor encouraçado Alagoas da vitoriosa Passagem de Humaitá, durante a Guerra da Tríplice Aliança. Havia uma defesa de que essas telas fiquem no Brasil,

³⁸ Idem.

³⁹ Idem.

⁴⁰ Joaquim Antônio Cordovil Maurity (1844 – 1915): Almirante da Armada Imperial Brasileira e da Marinha do Brasil que foi condecorado na Guerra da Tríplice Aliança.

provavelmente houve uma discussão sobre a compra ou não das telas por parte do Estado imperial brasileiro.

Na parte final da crônica que apresentava De Martino ao público, o *Jornal do Pará* se preocupou em discutir sobre a criação do pintor na composição do quadro que representava o conflito naval.

[...] O Sr. De Martino neste quadro aproveitou sua longa experiência da marinha dando aos navios um colorido de verdade tal que bastaria por si só a eternar sua obra digna de todo o elogio. Uma única liberdade permitiu-se ao Sr. De Martino. Em vez de pintar a cena como realmente aconteceu ao anoitecer, representou-a ao levantar do sol. Não era possível renunciar ao mágico efeito de luz que esta insignificante variação histórica produziu no quadro. Só por este meio poderia o artista obter a vida imensa que transluz da sua obra. Os primeiros raios de sol refletidos pelas águas tranquilas do rio, as tornam de uma admirável transparência. O céu meridional, cheio de fogo e a virgem natureza do Paraguai parecem sorrir-se e aplaudir aos valorosos que desafiam a morte. [...] ⁴¹

A decisão de De Martino em colorir as telas ao levantar-se do sol e não ao anoitecer, que foi o momento em que conflito ocorreu, foi muito elogiada. Isso modificava a quantidade de luz na cena representada, assim como o tratamento do luar, por motivo pictórico isso fazia com que detalhes chamassem atenção do espectador. Tal como consta na página do periódico, a luz que emana do luar fez com que o público percebesse a representação de indígenas paraguaios, da tribo guarani, e o horror da morte – mesmo que essa representação da morte seja representada de forma romantizada – seguindo a lógica da barbárie contra a civilização, quando o oficial paraguaio descarregava um revólver à queima roupa em um soldado que tentava fugir.

Outro periódico em que repercutiram muitas informações do pintor é a revista ilustrada *A Vida Fluminense*, que foi lançada, na Corte, no dia 4 de janeiro de 1868, em continuidade ao *O Arlequim*. A revista foi editada por Augusto de Castro e Antônio de Almeida, este último padrao do ilustrador Angelo Agostini, que também participou da formulação da revista que teve duração de sete anos. Com um tom mais brando, tinha como proposta ser uma folha joco-séria que abordasse a vida social e política do país. Como diferencial contava nas suas páginas com ilustrações bem-humoradas sobre a política e a vida na Corte, mas publicava também retratos, biografias, caricaturas, figurinos de modas,

⁴¹ **Jornal do Pará**, em 27 de janeiro de 1870. Disponível na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Ver o Anexo – Documento 1.

músicas, romances nacionais e estrangeiros, artigos humorísticos, crônicas, revistas, entre outros.

Em 19 de setembro de 1868, a revista ilustrada *A Vida Fluminense* noticiou a chegada do pintor italiano a Corte da seguinte forma:

Acaba de chegar do Sul o pintor italiano, Sr. Eduardo De Martino ex-oficial da Real Marinha italiana, que esteve muitos meses no Paraguai, onde assistiu a alguns dos feitos mais memoráveis da presente campanha. O Sr. De Martino depois de fazer muitos croquis dos lugares em que se feriram os principais combates e de estudar os tipos de soldados aliados e os paraguaios encaminhou-se para Montevideú, e ali executou dois grandes quadros, um representando “A passagem de Humaitá” e outro “A abordagem dos encouraçados”. No trabalho do Sr. De Martino há duas partes bem distintas e que ambas o recomendam: a felicidade e a perfeição. Em nenhum dos quadros foi o desenho feito de imaginação, mas copiado (como se copia um retrato) no que diz respeito a: local, vasos de guerra, fortalezas, tipos e vestuários das diversas personagens, incidentes principais e disposição geral. No mais, falou a fantasia do artista, dispondo com esmero os diversos grupos, dando a vegetação seu esplêndido colorido sul-americano e fazendo o azul do céu mirar-se no líquido espelho do rio. O Sr. De Martino se acha presentemente no Rio de Janeiro, onde veio apresentar o S. M. o imperador seus dois magníficos quadros, que estão expostos em uma das salas da Academia de Belas Artes.⁴²

Esse artigo no jornal, de 1868, teve como principal objetivo divulgar a exposição de dois quadros: *A Passagem de Humaitá* e *A Abordagem dos Encouraçados*, ambos expostos, como foi registrado, em uma das salas da Academia Imperial de Belas Artes. Foram utilizados dois argumentos de autoridade para a afirmação da arte do jovem pintor, a valorização da sua capacidade técnica em representar na tela elementos presentes no conflito (fortalezas, vasos, vestuários e personagens) e a elaboração das telas fora do Brasil, em Montevideú.

Um dos fatores fundamentais para compreender a rápida projeção do nome de De Martino nos jornais, já em seu primeiro ano em solo brasileiro, foi a publicização da recepção do Imperador Dom Pedro II ao pintor e suas telas. Isso repercutiu no circuito social da arte, despertando o maior interesse pelo seu trabalho. Alguns cronistas de jornais da época elucidam outros dois argumentos: o fato de o pintor ter conhecido o local onde se realizaram os combates foi muito enaltecido e a capacidade artística do italiano de utilizar as cores e a sua representação do luar e das embarcações nos quadros.

⁴² *A Vida Fluminense*, em 19 de setembro de 1868. Disponível na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

Tais aspectos foram destacados na crônica apresentada pelo *Jornal do Commercio* na mesma data apresentada pelo jornal citado anteriormente:

[...] Passa-se a ação ao raiar d'alva, e os rompentes raios do sol iluminam a cena, que teria sido impossível pintar entre as trevas da noite. As águas são belíssimas e os largos traços do pincel revelam o engenho do pintor; são também formosas algumas partes do céu e perspectiva, e os cascos dos navios são verdadeiros modelos como pintados por um antigo oficial da marinha. Quanto ao todo o reparo que talvez se possa fazer é não dar ideia clara do tremendo combate nem dos perigos que os navios afrontam. Há mais vida e ação no segundo quadro, apenas iluminado quanto basta para deixar perceber as figuras. As tintas são mais vivas do que comporta a luz da lua no oceano, mas a beleza da arte nem sempre se escraviza à verdade da natureza. Num quadro animado que deve representar movimento, não podia ser está inteiramente sacrificado à escrupulosa reprodução das cores naturais. O todo apresenta um belo aspecto, e quem desce ao exame dos detalhes encontra muitos episódios dignos de atenção representados pelas diversas figuras. Neste como no outro quadro descobrem-se traços muito felizes. Pela verdade do cenário responde o fato de ter ido o pintor estudá-lo dois meses no mesmo teatro da ação. Resumindo, pois, o nosso juízo, são dois quadros notáveis e de real merecimento como obra de arte e recordação histórica.⁴³

Dois meses após a sua chegada ao Brasil, o artista conseguiu mobilizar a rede de cooperação para organizar a sua primeira exposição de quadros no Salão do *Teatro São Pedro*. Pela divulgação ocorrida no jornal *Diário do Rio de Janeiro*, tratava-se dos mesmos quadros que foram apresentados a Dom Pedro II na sala da Academia Imperial de Belas Artes:

Exposição – No salão do Teatro de S. Pedro acham-se expostos ao público os belos e grandiosos quadros históricos, representando a Gloriosa Passagem do Humaitá e o assalto dos paraguaios aos encouraçados, pintados pelo Sr. Eduardo de Martino. São dignos de ser apreciados por todos os amadores das belas artes.⁴⁴

2.2 O PINTOR NOS MUNDOS DA ARTE

Desde a sua chegada ao Brasil, Eduardo De Martino esteve muito bem localizado na Corte. De acordo com o catálogo da Exposição Geral de Belas Artes de 1875, ele morou na Rua das Laranjeiras, número 35. Com a vinda da família real para o Brasil, esse era o local onde boa parte da Corte se instalou, o bairro das Laranjeiras. De Martino ficava próximo ao

⁴³ *Jornal do Commercio*, em 19 de setembro de 1868. Disponível na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Ver o Anexo – Documento 2.

⁴⁴ *Diário do Rio de Janeiro*, em 29 de novembro de 1868. Disponível na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

Palacete Imperial da Rua Guanabara – atualmente o Palácio Guanabara na Rua Pinheiro Machado – onde moravam a Princesa Isabel e pelo Conde d’Eu.

Era uma região espacialmente bem localizada, próxima da região central da cidade, onde se concentrava a dinâmica cultural do Império. A presença do rio Carioca, que descia do Corcovado, era fundamental para o acesso da população da região à água potável. Essa fácil circulação possibilitou Eduardo De Martino conhecer uma maior quantidade de pessoas e a geografia da cidade. Foi a partir daí que ele realizou a pintura que hoje está presente no Museu da República, *O Alto do Corcovado* (1868).



Figura 1: MARTINO, Eduardo De. O Alto do Corcovado (1868). Óleo sobre tela. Dimensões: 99 cm x 114 cm. Acervo: Museu da República

Em 1869, De Martino conseguiu uma maior aproximação com os mundos da arte do Rio de Janeiro e pôs seus quadros em leilão, incluindo o quadro apresentado acima, *O Alto do Corcovado*. Essa afirmação pode ser verificada por meio de anúncios que circulavam na imprensa da época a respeito da sua oficina de pintura na Rua do Ouvidor, número 35, no 2º

andar, onde além de criar, também vendia obras. Uma das publicidades foi publicada no *Jornal do Commercio*, tecia elogios e enumerava os quadros expostos em leilão:

Leilão de Obras de De Martino: Magníficos e lindos quadros pintados a óleo com ricas molduras douradas na sala de pintura do ilustríssimo Sr. Eduardo de Martino na Rua do Ouvidor, 35 2º andar. Roberto Grey encarregado pelo procurador do celebre e distinto artista. [...] 18. Entrada de Santos; [...] 53. O cume do Corcovado [...]; 58. Uma noite de Luar; [...] 77. A ponta da Armação (Niterói); [sic][...] ⁴⁵

Roberto Grey, citado no anúncio, foi procurador de De Martino, sendo uma pessoa de confiança e prestígio nos mundos da arte no Brasil, responsável por realizar o leilão dos quadros de De Martino no início da sua carreira em solo brasileiro. Como destacou *A Reforma: Órgão Democrático*, muitos dos quadros eram cópias de grandes mestres e originais de autores estimados, provavelmente era esse o tipo de interesse do público e o que mantinha economicamente o pintor no início da sua chegada ao Brasil.

Um artista que foi oficial da Marinha italiana empreendeu reproduzir na pintura alguns dos episódios da guerra do Paraguai, em que a nossa esquadra e o nosso exército se cobriram de glória. Esses quadros estão expostos a apreciação dos amadores na oficina de seu autor o Sr. De Martino, na Rua do Ouvidor, no 35, 2o andar. Das 10h da manhã até às 5h da tarde podem ser vistos bem como uma coleção importante de outros quadros à óleo cópias de grandes mestres e originais de alguns autores estimados.⁴⁶

Poucas informações na historiografia foram encontradas sobre Roberto Grey, mas sabe-se que era um leiloeiro que possuía uma Casa de Leilões com o seu nome, fundada em abril de 1860. Localizada na Rua do Hospício, número 62. Esse último dado está presente em um documento, uma nota fiscal de compra de cestas realizada em 1890, como pode-se conferir:

⁴⁵ *Jornal do Commercio*, em 9 de setembro de 1869. Disponível na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

⁴⁶ *A Reforma: Órgão Democrático*, em 26 de junho de 1869. Disponível na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

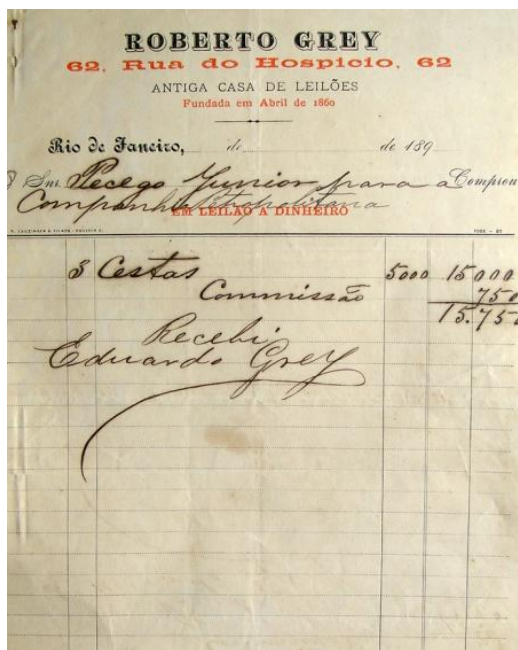


Figura 2: Nota fiscal, Casa de leilões Roberto Grey, Rio de Janeiro 1890. Conrado Leiloeiro: Disponível em: <http://www.conradoleiloeiro.com.br/peca.asp?ID=1416225#simple3>

A citação do leilão de quadros de De Martino foi o primeiro registro de que se tem conhecimento em que seus quadros estiveram à disposição dos compradores em solo brasileiro. É possível perceber pelo título das primeiras telas vendidas por De Martino nos leilões, que seus quadros representavam a paisagem e assim como a tela do *O Alto do Corcovado*, muito provavelmente as demais telas também eram de menor porte. Esses dois fatores facilitaram o consumo do público frequentador dos leilões que utilizar essas telas para a decoração do ambiente doméstico.

As pinturas em leilão, citadas anteriormente pelo Jornal do Commercio, têm os seus títulos referentes a quadros que são prováveis pinturas de paisagens próximas ao porto e pinturas de marinha: *Entrada de Santos*; *O cume do Corcovado*; *Uma noite de Luar*; *A ponta da Armação (Nitherohy)*. Os títulos sugerem com clareza que De Martino praticava o gênero da pintura de paisagem com motivo naval, fazendo do barco o protagonista da cena como elemento chave de compreensão da vida no mar.

Ainda que muitas vezes sua pintura seja associada ao gênero da pintura histórica, os trabalhos de Rafael Cardoso⁴⁷ e Walter Pereira⁴⁸ cumprem o papel de apresentar Eduardo De Martino como pintor do gênero da pintura de marinha à historiografia da arte brasileira. Durante a pesquisa realizada na minha monografia sobre as pinturas de marinha de De Martino⁴⁹, procurei construir o significado do conceito de pintura de marinha a partir das exposições de arte que De Martino participou no Brasil.

Tomando como base o livro de Carlos Roberto Maciel Levy, *150 anos de pintura de marinha na história da arte brasileira*⁵⁰, as telas do italiano destacavam a embarcação como tema central da sua arte a fim de valorizar o desenvolvimento tecnológico do Brasil frente ao inimigo nas batalhas da Guerra da Tríplice Aliança. Diferentemente das telas históricas que valorizavam a construção de uma narrativa com os personagens históricos bem destacados, fazia da figura humana um elemento decisivo da composição e central do exercício pictórico. Enquanto De Martino contribuía com uma nova abordagem:

A pintura de marinha de Eduardo de Martino contribuiu naquele momento para propagar um discurso internacional que estabelecia uma dualidade entre o Brasil e o Paraguai, o primeiro como uma nação civilizada com uma armada desenvolvida e equipada com embarcações modernas e o segundo como uma nação atrasada onde seu líder Solano López, louco e suicida que praticava a barbárie.⁵¹

Roberto Romano, pouco estudado em pesquisas no Brasil por não haver uma tradução do seu livro, oferece uma distinção de pintores de marinha no século XIX na Península Itálica que serve para situar a criação de Eduardo de Martino. O autor apresenta três categorias de pintores de marinha: a primeira categoria seria composta por paisagistas genéricos, que tal como ele anotava se referia: “aqueles que praticaram a representação do

⁴⁷ CARDOSO, Rafael. Ressuscitando um Velho Cavalo de Batalha: Novas Dimensões da Pintura Histórica do Segundo Reinado. **19&20**, Rio de Janeiro, v. II, n. 3, jul. 2007.

⁴⁸ Ver: PEREIRA, Walter Luiz. **Óleo Sobre Tela, Olhos Para a História**. 1. ed. Rio de Janeiro: 7 Letras/FAPERJ, v. 01. 180p. 2013. Outro trabalho que Walter Pereira desenvolveu um artigo sobre a produção de memória a partir das telas de De Martino: PEREIRA, Walter Luiz. E fez-se a memória naval. A coleção de Edoardo Martino no Museu Histórico Nacional. **Anais do Museu Histórico Nacional**, Rio de Janeiro, vol. 31, 1999. p.

⁴⁹ OLIVEIRA, Raphael Braga de. **Mar calmo nunca fez bom pintor : as pinturas de marinha de Eduardo de Martino (1868 - 1876)**. Monografia de bacharelado - UFF, Niterói, 2017.

⁵⁰ LEVY, Carlos Roberto Maciel. **150 anos de pintura de marinha na história da arte brasileira**. Rio de Janeiro: MNBA, 1982.

⁵¹ OLIVEIRA, Raphael Braga de. **Mar calmo nunca fez bom pintor: as pinturas de marinha de Eduardo de Martino (1868 - 1876)**. Monografia de bacharelado - UFF, Niterói, 2017.

mar e de seu ambiente ocasionalmente ou para dar maior profundidade a eles”⁵²; a segunda categoria seria de habitantes da costa-artistas:

eram aqueles que viviam ao longo das costas e que se dedicavam principalmente, quando não exclusivamente, à pintura de marinas. Retratavam cenas tiradas da beira-mar, dos portos, ou seja, faziam a paisagem marinha de dentro, quase achatando-a, repetindo continuamente suas características da mesma visão;⁵³

E a terceira categoria seriam os navegadores-artistas:

eram aqueles que realizavam, ou que ainda realizavam profissionalmente, a atividade marítima, intercalada com a pintura do fuzileiro naval. Eles realizavam trabalhos impregnados de sua mentalidade e imprimiam a mais fiel transcrição da realidade objetiva que caía sob o olhar deles, evitando tanto a representação de modos quanto a reinvenção caligráfica. Sua produção é um documento paralelo e um resultado inevitável de sua profissão: uma profissão no ofício, para não dizer uma vocação na vocação.⁵⁴

Evidentemente, que Eduardo de Martino se encaixava nessa terceira categoria de pintores de marinha, como navegador-artista, até o momento em que trocou sua carreira militar pela de pintor artístico. A partir desse momento, De Martino criou a demanda de um espaço ainda não preenchido no cenário artístico brasileiro: pintores qualificados que conseguissem representar o mar, as embarcações e o ambiente noturno.

Ao analisarmos a produção de De Martino e a crítica dos jornais o pintor é destacado como um dos artistas mais destacados nesse período, com uma quantidade vasta de matérias publicadas nos jornais, às vezes pequenas notas ou comentários alargados. Esse prestígio de De Martino traduz o interesse pela pintura de marinha no Brasil nesse período.

Como afirma Walter Pereira, o cenário das artes foi muito aquecido com o surgimento de uma ritualização da pintura nesse momento, por meio da promoção de exposições que chegavam a ter muitos visitantes.⁵⁵ Por ter sido pioneiro na representação de batalhas da Guerra da Tríplice Aliança, ter estado no campo de batalha e dominar as técnicas artísticas, as telas de marinha de De Martino ganharam um destaque especial nas exposições,

⁵² ROMANO, Roberto Vittorio. **Eduardo de Martino: Ufficio Storico della Marina Militare**. Roma, 1994. p.5

⁵³ Idem.

⁵⁴ Idem.

⁵⁵ PEREIRA, Walter Luiz. **Óleo Sobre Tela, Olhos Para a História**. 1. ed. Rio de Janeiro: 7 Letras/ FAPERJ, v. 01. 180p. 2013.

capaz de anteceder o sucesso de público das grandes telas de pintura histórica da Academia Imperial de Belas Artes.

Esse prestígio foi reconhecido desde as primeiras menções biográficas sobre o pintor escritas em periódicos de época. Em 12 de junho de 1869, foi publicado no periódico *A Vida Fluminense* uma longa crônica assinada por C. M. Lisboa – muito provavelmente se tratava de Henrique Carlos Marques Lisboa⁵⁶, o irmão do Marquês de Tamandaré – onde o mesmo apresentava um resumo da biografia de De Martino, oferecendo grandes subsídios para uma análise da inserção do pintor nos mundos da arte no Brasil.

O início da crônica é assinado por “A. de C.”, se tratava de Augusto de Castro, comentarista político e proprietário do jornal *A Vida Fluminense* em uma sociedade com o português Antônio Pedro Marques de Almeida e com o ilustrador italiano Angelo Agostini. De Martino é tratado como pintor de marinha por Augusto de Castro e com um tom nacionalista em sua escrita ao se referir à representação da Armada brasileira nas telas que se referiam a Guerra da Tríplice Aliança.

Álvaro Saluan da Cunha em sua pesquisa de mestrado sobre a série de litografias da coleção *Quadros históricos da guerra do Paraguay*⁵⁷ analisou como os proprietários da *Vida Fluminense* foram responsáveis, na década de 1870, pela edição da coleção de *Quadros Históricos da Guerra do Paraguay* e contribuindo para a formulação de representações e narrativas elaboradas sobre a Guerra da Tríplice Aliança.

Augusto de Castro repercutiu, no dia 12 de junho de 1869, uma biografia enviada por Carlos Marques de Lisboa, irmão do Marquês de Tamandaré, aos editores da *Vida Fluminense*.⁵⁸ Por se tratar de uma longa crônica, algumas questões foram escolhidas para análise. A primeira é a valorização do pintor a partir da sua nacionalidade, o início com “*Eduardo De Martino: Anche Tu Sei Pittore!*” indica o esforço de apresentar o artista ao público como um estrangeiro de destaque e com algumas referências à cultura italiana e a

⁵⁶ Henrique Marques de Oliveira Lisboa (1799 – 1869) foi um militar e político brasileiro. Filho de Francisco Marques Lisboa e de Eufrásia Joaquina de Azevedo Lima e irmão de Joaquim Marques Lisboa, o Almirante Tamandaré. Chegou ao posto de tenente-coronel pelo exército, foi deputado pela Assembleia Legislativa Provincial de Santa Catarina na 1ª legislatura e foi presidente da província de Alagoas.

⁵⁷ CUNHA, Álvaro Saluan. *As litografias da coleção “Quadros históricos da guerra do Paraguay” na década de 1870: projeto editorial e imagens*. Dissertação de Mestrado - UFJF, Juiz de Fora, 2019.

⁵⁸ *A Vida Fluminense*, em 12 de junho de 1869. Disponível na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

vida do pintor: “Sorrento”, “a pátria de Tasso e de Gioja”, “Golfo de Nápoles”, “Carregio”. O conhecimento da arte grega por De Martino aparece na crônica, era uma forma de afirmar as suas experiências e valências intelectuais, inserindo o pintor em um contexto de exaltação do neoclássico.

Surge nessa crônica algo que é fundamental para compreender a marca autoral de Eduardo De Martino, pois na composição das cenas representadas em seus quadros verificase a recorrência o céu, da lua, dos mares como destaques, assim como é o trato com as cores. Na documentação sobre o pintor, descobre-se como elaborava estudos de cenas em croquis nos seus álbuns de viagens, eram resultados do contato com o céu dos mares do Norte com suas auroras boreais, suas miragens e seu gelos eternos, assim como a sua capacidade de representar embarcações em mares tranquilos ou um medonho naufrágio.

Carlos Marques Lisboa contribuiu para publicizar a imagem do pintor como um estudioso e alguém capaz de representar de forma descritiva conflitos militares que presenciou em suas viagens como oficial da Armada italiana. Dessa forma, o napolitano se habilitou e foi o primeiro capaz de tratar as glórias militares brasileiras em quadros, fruto de estudos que realizou a bordo da corveta *Ércole*, na volta pelo Cabo Horn para Montevideú.

Nesse contexto, os militares conseguiram maior destaque social e procuravam consolidar a sua participação na política e as telas de De Martino, onde destacavam as vitórias da Marinha do Brasil e as lideranças militares dos campos de batalha. Pierre Bourdieu denuncia a função da arte de distinguir socialmente.⁵⁹ Bourdieu rebateu o padrão de dominação simbólico típico das sociedades de capitalismo tardio que legitimam a ideologia da igualdade de oportunidades, que consideram o gosto como inato de cada indivíduo.

O julgamento dos gostos e preferências estão ligados a um espaço social, com uma relação próxima entre gosto e o *habitus* social, perceptíveis por meio de práticas culturais em busca uma dominação, como elucida Bourdieu.⁶⁰

De fato, por intermédio das condições econômicas e sociais que elas pressupõem, as diferentes maneiras, mais ou menos separadas ou distantes, de entrar em relação com as realidades e as ficções, de acreditar nas ficções ou nas realidades que elas

⁵⁹ BOURDIEU, Pierre; DARBEL, Alain. **O amor pela arte: os museus de arte na Europa e seu público**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Zouk, 2003.

⁶⁰ BOURDIEU, Pierre. **A distinção: crítica social do julgamento**. São Paulo: Edusp; Porto Alegre, RS: Zouk, 2007.

simulam, estão estreitamente associadas às diferentes posições possíveis no espaço social e, por conseguinte, estreitamente inseridas nos sistemas de disposições (habitus) características das diferentes classes e frações de classes. O gosto classifica aquele que procede à classificação: os sujeitos nas classificações: os sujeitos sociais distinguem-se pelas distinções que eles operam entre o belo e o feio, o distinto e o vulgar; por seu intermédio, exprime-se ou traduz-se a posição desses sujeitos nas classificações objetivas.⁶¹

Sendo assim, a arte é apropriada como representação simbólica do poder dos militares que passaram a se afirmar socialmente, reforçando igualmente sua associação com a força política do Estado nacional.

Essa aproximação de De Martino com os militares ocorreu de forma mais intensa no Brasil durante a exposição de dois quadros na cerimônia fúnebre em Memória do Visconde de Inhaúma, na loja maçônica Grande Oriente do Vale dos Beneditinos, no Rio de Janeiro.⁶² Uma das telas foi tratada como a representação de glórias militares brasileiras, enquanto a segunda se refere à última viagem do pintor como oficial da corveta *Ércole* na volta pelo Cabo Horn para Montevideú.

No segundo quadro, é interessante perceber como a recepção da obra do artista valorizava os motivos da sua criação em tela: o mar, o céu, a luz da lua, e a embarcação. O mar era narrado como alteroso e ameaçador com seus gelos flutuantes, águas com vida e movimento, escuras e alterosas. O céu é descrito como prenhe de borrascas, com nuvens pesadas, amontoadas e negras que interceptam a luz da lua que aparece em alguns pontos iluminados. A embarcação é relatada ao longe no horizonte como protagonista da tela, o que é uma característica do gênero de pintura de marinha praticado por De Martino.

Ainda no final dessa crônica, Carlos Marques Lisboa faz duras críticas às abordagens negativas referentes a pintura de De Martino: “Não há de faltar por certo a De Martino críticos mesquinhos e baixamente invejosos do seu talento...”⁶³ E ao mesmo tempo valoriza a presença de oficiais estrangeiros e nacionais presentes na cerimônia, que legitimaram a arte produzida pelo pintor napolitano.

⁶¹ Idem. p.13.

⁶² Em 16 de dezembro de 1863 foi fundado pelo Grão Mestre Joaquim Saldanha Marinho a Maçonaria Grande Oriente ao Vale dos Beneditinos, ou simplesmente Grande Oriente dos Beneditinos. Foi uma potência dissidente, surgiu de uma cisão com a Maçonica o Grande Oriente do Brasil ao Vale do Lavradio.

⁶³ **A Vida Fluminense**, em 12 de junho de 1869. Disponível na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

Era posto em um debate público pelos militares além de aspectos artísticos, os aspectos técnicos do aparelho náutico das embarcações e a posição geográfica das embarcações, assim como as paisagens no campo de batalha que eram representadas nas pinturas. É importante ter em mente que o pintor não era unanimidade entre o público e ainda buscava o reconhecimento e a consagração nos mundos da arte em terras brasileiras.

Essa entrada de De Martino nos mundos da arte no Brasil não ocorreu de forma automática e simples. Em mais de uma ocasião entre 1869 e 1870 foi noticiada a ida do italiano a Montevideú. No dia 12 de junho de 1869 – mesma data da reportagem do jornal *A Vida Fluminense* que foi apresentada anteriormente – o jornal *Diário do Rio de Janeiro* registrou que o pintor saiu em direção ao Rio da Prata, no vapor *Humboldt*.⁶⁴ Notícia parecida foi dada no *Jornal do Commercio*, em 13 de dezembro de 1870, que registrou a ida de De Martino a Montevideú.⁶⁵ Essa circulação do artista, demonstra como demorou tomar a decisão de se fixar no Rio de Janeiro.

Apesar de suas viagens constantes para a região do Prata, não é possível classificar De Martino como um artista-viajante. A noção de artista-viajante é aplicada sobretudo para os casos em que o artista – principalmente da segunda metade do século XIX – participava de comissões ou expedições de pesquisa da natureza, o que não é o caso de De Martino que viajava mais para conquistar clientes ou encomendas de sua arte.

Considerando as dificuldades e poucas oportunidades que teve de vender telas em suas viagens, pode-se dizer que sua decisão de se fixar no Rio de Janeiro resultou do fato que nessa cidade ele encontrou uma maior clientela interessada em sua obra, conseguindo conquistar um espaço próprio no mercado de bens culturais da sua época.

⁶⁴ **Diário do Rio de Janeiro**, em 12 de junho de 1869. Disponível na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

⁶⁵ **Jornal do Commercio**, em 13 de dezembro de 1870. Disponível na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

2.3 A CONSAGRAÇÃO DO PINTOR

Na primeira metade do século XIX, depois de uma temporada em terras americanas, boa parte dos artistas europeus que vieram ao Brasil retornaram à Europa. Na segunda metade do oitocentos, com a prosperidade econômica do café nas décadas de 50 e 60, os artistas permaneceram mais tempo em terras brasileiras. Atrelado a isso o Estado brasileiro foi um dos protagonistas na Guerra da Tríplice Aliança, despertou o interesse das pessoas pelo conflito e por informações constantemente, promovendo a disseminação de imagens da guerra.

Victor Meirelles e Eduardo De Martino foram artistas enviados ao campo de batalha para descrever pelo desenho e a pintura as batalhas e o campo de operação militar. De Martino, com sua experiência de oficial de marinha, já conhecedor do território do Prata e dos aparelhos náuticos da guerra, em 1868, foi o primeiro a expor uma tela que representava a cena de batalhas navais. Victor Meirelles, por sua vez, mesmo tendo estado nos campos de batalha, somente depois do fim da guerra, expôs pela primeira vez uma tela representando uma cena de batalha na Exposição Geral de Belas Artes de 1872.

Nessa altura, Victor Meirelles já era um pintor consagrado. Por sua vez, o pioneirismo abriu espaço para De Martino, chamando atenção para a sua criação artística por ser o primeiro a apresentar uma tela com cena da Guerra da Tríplice Aliança. Foi nessa Exposição Geral de Belas Artes de 1870 que recebeu a distinção da medalha de ouro da categoria de pintura. Esse momento representou a consagração local do artista de origem napolitana estabelecido na cidade do Rio de Janeiro, afirmando assim definitivamente sua carreira de pintor.

O artista conseguiu naquele momento criar uma das obras mais comentadas pela crítica de arte da época, alcançando na maioria das vezes juízos positivos publicados na imprensa pautada pelas belas-artes, garantindo o seu reconhecimento nos mundos da arte. A partir dessa data, o italiano conquistou participação em outras Exposições Gerais da Academia Imperial de Belas Artes e nas Exposições Nacionais, além de títulos e premiações em exposições.

Eduardo De Martino ainda era um pintor iniciante na carreira que chegava ao Brasil ainda sem o reconhecimento dos mundos da arte e que praticava um gênero, a pintura de marinha, pouco produzido no Brasil. No quadro do sistema das belas artes, os gêneros de pintura eram hierarquizados, cabendo à pintura histórica maior destaque, sobrepondo-se à pintura de paisagem que abarcava a vertente da pintura de marinha.

Em 27 de setembro de 1870, o jornal *A Reforma: Órgão Democrático* divulgou que Eduardo De Martino ganhou a premiação da medalha de ouro com a Exposição do quadro *Uma noite de Luar no Cabo Horn*: “Medalha de ouro concedida a Eduardo de Martino pelo seu quadro Uma noite de luar no Cabo d’Horn [sic]”.⁶⁶ O pintor que se destacava por representar os conflitos ocorridos na Guerra da Tríplice Aliança apresentou ao público uma obra criada na sua última viagem em missão na América do Sul à bordo da Armada italiana. Dessa vez ele representava um território de outro conflito da história do Brasil, a Guerra da Cisplatina (1825 – 1828).⁶⁷

O *Diário do Rio de Janeiro*, na data de 9 de março de 1870, divulgou a qualidade das cores do trabalho de De Martino, digno de ser apreciado na Exposição Geral de Belas Artes daquele ano. Todos os profissionais de belas-artes citados nessa notícia têm as suas obras ligadas a combates navais, o que pode dar uma dimensão do interesse do público por seus quadros, da sua qualidade artística e dos motivos que o levaram a ser agraciado com a medalha de ouro na exposição:

Academia das Belas Artes Na exposição Geral das obras da Academia Imperial das Belas Artes são dignos de menção especial os trabalhos dos seguintes expositores e artistas: do Sr. Agostinho José da Motta; do Sr. Souza Lobo, que apresentou um belo quadro representando o bombardeamento de Itapiru pelo encouraçado Tamandaré; a miniatura sobre marfim, S. Jeronymo, devida ao pincel do Sr. Antonio José da Rocha, professor de desenho da escola de marinha. Uma noite de luar no cabo d’Horn, é um mimoso estudo de cores e natureza pelo Sr. Eduardo de Martino. A Passagem do Humaitá, trabalho do mesmo artista, prende atenção e revela incontestável perspicácia artística.⁶⁸

Em 21 de outubro de 1871 foi feita uma minuta de ofício da Academia Imperial de Belas Artes direcionada a Eduardo de Martino, agradecendo a doação de sua marinha A

⁶⁶ **A Reforma: Órgão Democrático**, em 27 de setembro de 1870. Disponível na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

⁶⁷ A Guerra da Cisplatina ou campanha da Cisplatina, foi um conflito ocorrido entre o Império do Brasil e as Províncias Unidas do Rio da Prata, no período de 1825 a 1828, pela posse da Província Cisplatina, a região da atual República Oriental do Uruguai.

⁶⁸ **Diário do Rio de Janeiro**, em 9 de março de 1870. Disponível na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

esquadra inglesa bordejando nos mares do Stramboli. Nessa correspondência é reconhecido o seu talento pela congregação de professores, através da medalha de ouro oferecida na Exposição Geral:

Ilustríssimo Sr. Tenho a honra de me dirigir a Vossa Senhoria para agradecer-lhe o valioso presente que se dignou de fazer a Academia das Belas Artes, ofertando-lhe a sua belíssima Marinha a óleo denominada “A esquadra inglesa bandejando nos mares do Stromboli. A maestria com que foi pintado este painel, me admirou aqueles que muito esperou do notável talento de Vossa Senhoria, confirmaram o juízo prenunciado pela Congregação de professores quando, pela última Exposição Geral, teve a satisfação de notar-lhe uma medalha de ouro.⁶⁹

Alguns meses depois, De Martino enviou uma carta, escrita em italiano, direcionada ao Diretor da Academia Imperial de Belas Artes em agradecimento a premiação da medalha de ouro, resultado do seu quadro exposto recebido em 1870:

Dichiarò ao sottoderetto de aver mérito considerad dall ilustepo seguire Direttore dell Academia de Belle Artes, um medalha de oro, um premio de um quadro esposto nella sopradetto Academia. In fede di caso mi sottoderesio.” Rio de Janeiro, 16 de dezembro de 1870. E. De Martino.⁷⁰

No ano seguinte, De Martino conseguiu um título importante, que o tornou mais próximo da principal instituição que promovia as artes no Brasil, a Academia Imperial de Belas Artes. A nomeação como Membro Correspondente da Academia Imperial de Belas Artes em guerra foi concedida ao pintor em 1871. No catálogo da Exposição Geral de Belas Artes do ano seguinte, De Martino é anunciado com esse título. Nesse momento o italiano não ia mais ao campo de batalha, todos os estudos para as telas sobre a Guerra da Tríplice Aliança ele já havia feito anteriormente.

Em 1871, dois jornais repercutiram assim a informação de que o pintor passou a ser Membro Correspondente da Academia. O *Diário do Rio de Janeiro*, no dia 5 de novembro, anunciava: “Eduardo de Martino é nomeado como membro correspondente da Academia de Belas Artes”.⁷¹ E o jornal *A Reforma: Órgão Democrático* publicava: “Foi pelo governo

⁶⁹ Acervo Museu Dom João VI: Pastas avulsas: 1357. Acesso em: <http://www.docvirt.com/docreader.net/docreader.aspx?bib=MuseuDJJoaoVI&pasta=&pesq=>

⁷⁰ Idem. Pastas avulsas: 4950.

⁷¹ **Diário do Rio de Janeiro**, em 5 de novembro de 1871. Disponível na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

aprovada a nomeação feita pela congregação da Academia de Belas Artes, do artista italiano Eduardo De Martino para membro correspondente da mesma academia.”⁷²

Roberto Amigo ao pesquisar sobre a relação entre a maçonaria, a igreja e as artes no Uruguai e na Argentina chegou à conclusão de que a instituição gera uma maior possibilidade de se estabelecer redes entre as elites.⁷³ Nas palavras do autor:

De certa forma, a igreja e a maçonaria eram instituições capazes de exercer controle, estabelecer a ordem e moldar a nacionalidade. Assim, os párocos e os comandantes de campanha foram peças fundamentais na homogeneização da política nacional. O catolicismo era necessário para construir a ordem social a que a crescente burguesia aspirava, embora pudesse socializar na Maçonaria. Em outras palavras, o valor moral da doutrina cristã foi aceito, mas não o seu conteúdo sobrenatural.⁷⁴

O caso de De Martino pode ajudar a refletir sobre a relação entre a maçonaria e a Igreja no caso brasileiro, em especial a circulação de seus membros entre essas duas instituições. Pelo dicionário de maçonaria de Joaquim Gervásio de Figueiredo, beneficência tem como significado ser uma das bases e finalidades da franco-maçonaria em todos os seus ritos.⁷⁵ Esse princípio da filantropia a Igreja também tinha como prática, no século XIX foram criadas instituições que pudesse realizar a caridade, principalmente nos espaços urbanos.

A religiosidade era algo tratado com seriedade por De Martino em sua estada no Brasil, onde o catolicismo era praticado pelo pintor, algo que fazia questão de reiterar publicamente. Em mais de um momento realizou caridade com doações em dinheiro, fruto de leilões de quadros de arte, à familiares de marinheiros que sofreram com algum acidente.

Em um artigo no *Jornal do Commercio*, em 10 de agosto de 1871, expõe seu compromisso filantrópico. Uma das exposições que participou foi dedicada às vítimas do incêndio da embarcação Santa Bárbara, que continha toneladas de pólvora e atingiu a Nau Inglesa Bombay, no Rio da Prata, ferindo os 90 marinheiros que pertenciam a tripulação brasileira, tudo observado pelo pintor que estava a bordo da embarcação *Ercole*.

Belas-Artes: Mais um trabalho primoroso do incansável pintor poeta E. De Martino se acha exposto no salão Moncada, à rua do Ouvidor. O quadro exibido a bordo da

⁷² **A Reforma: Órgão Democrático**, em 5 de novembro de 1871. Disponível na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

⁷³ AMIGO, Roberto. *El Taller. Masones y católicos en la pintura rioplatense del siglo XIX. Studi Latinoamericani / Estudios Latinoamericanos*, núm. 2. Udine: Forum, 2006.

⁷⁴ Idem.

⁷⁵ FIGUEIREDO, Joaquim Gervásio de. **Dicionário de Maçonaria**. São Paulo, Pensamento, 4. Ed. s.d.

nau inglesa Bombay, horrível catástrofe que teve lugar no Rio da Prata em fevereiro de 1864, presenciada por E. De Martino de bordo da corveta italiana Ercole, onde então era o oficial da marinha muito distinto. Noventa marinheiros pertenciam à tripulação da Bombay perecerão naquela pavorosa hecatombe, uns presos nas chamas, que o surpreenderam no porão do navio, outros saltando pelos ares com a terrível explosão da Santa Bárbara que naquela ocasião continha grande número de toneladas de pólvora. [...] ⁷⁶

O artigo assinado por “O Amigo das artes” destacou o ato filantrópico do pintor que permitiu a reprodução e venda de fotografias de sua pintura intitulada *Nau Inglesa Bombay*, exposta na Galeria Moncada, na Rua do Ouvidor, tal atitude rendeu quatro mil pesos aos familiares das vítimas. Foi destacado que De Martino recebia encomendas do governo imperial e de muitos amadores particulares, pois suas telas transmitiam à posteridade o heroísmo da Marinha.

A figura de um comprador em especial foi realçada, um senhor chamado José Carvalho, comprador e colecionador de suas obras, que apoiava as artes e tinha uma galeria.

[...] A filantropia da população de Montevideu a favor daqueles desgraçados chegou ao delírio, e De Martino que além de ser um gênio na arte da pintura, possui um coração excessivamente caridoso, também concorreu com seu talento para mitigar a dor de tantos infelizes, reproduzindo na tela com admirável maestria o sinistro episódio do incêndio; e mandando-o fotografar, produzirão as cópias 4000 pesos, que unida a outras quantias, que mãos caridosas dispensarão, lá farão sua visar a miséria das famílias das vítimas de tão fatal acontecimento. [...] O governo brasileiro, apreciando devidamente o elevado mérito de E., De Martino como pintor de marinhas, seu gênero especial, e por consequência único capaz de compreender e executar fielmente os honrosos feitos da nossa esquadra na guerra que sustentamos contra o Paraguai, fez aquisição de alguns dos seus melhores quadros representando os mais salientes episódios dessa luta para ornar as salas da nossa repartição da marinha nesta coroa. O governo imperial que sabiamente assim procedeu além da vantagem de transmitir à posteridade o heroísmo da nossa marinha de guerra, fez convencer aos incrédulos que no Brasil também se sabe aquilatar o merecimento da arte quando ela realmente existe, muitos amadores particulares têm também obtido produções de De Martino, figurando grande número delas na magnífica galeria do Sr. José Carvalho, um dos mais distintos apoiadores das obras de arte.[...] ⁷⁷

Outro ato filantrópico que repercutiu no *Jornal do Commercio* ocorreu alguns meses depois, em 26 de novembro de 1871, quando De Martino doou a diretoria da Sociedade Portuguesa de Beneficência um quadro representando o naufrágio de Camões, leiloado no 1º leilão de prendas da entidade para atender necessidades da instituição.

Título: Donativos: o Sr. E. De Martino acaba de oferecer a diretoria da Sociedade Portuguesa de Beneficência um quadro devido ao seu apreciado painel,

⁷⁶ **Jornal do Commercio**, em 10 de agosto de 1871. Disponível na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Ver o Anexo – Documento 3.

⁷⁷ Idem.

representando o naufrágio de Camões, a fim de ser vendido no primeiro leilão de prendas da sociedade, revertendo o produto à caixa da mesma. A companhia Ferry ofereceu a irmandade da capela de Sant'anna de Icarahy a renda bruta de domingo 3 de dezembro próximo futuro para ajudar as obras da mesma capela.⁷⁸

Como resultado, De Martino recebeu uma medalha de ouro da diretoria da Sociedade Portuguesa de Beneficência, exposta na casa do Sr. José Joaquim Godinho⁷⁹, o Visconde de São Tiago de Riba VI, localizada na Rua do Ouvidor. Apesar de não estar evidenciado na reportagem a seguir, José Joaquim Godinho era de nacionalidade portuguesa e presidente da Sociedade Portuguesa de Beneficência do Rio de Janeiro.

O trabalho feito para a ornamentação da medalha foi realizado pelas oficinas do Sr. Domingos Moitinho⁸⁰, e continha em uma das partes os escritos “A diretoria da Sociedade Portuguesa de Beneficência, agradecida.” E na outra parte “Dar aos pobres é emprestar a Deus.” E em torno estava gravada a dedicatória: “Ao artista insigne Eduardo de Martino, novembro de 1871.”. Dois jornais repercutiram essa mesma notícia, o *Jornal do Commercio* e o jornal *A Reforma: Órgão Democrático*:

Exposição: Acha-se exposta na rua do Ouvidor, em casa do Sr. José Joaquim Godinho, uma linda medalha de ouro que vai ser oferecida ao bem conhecido pintor Eduardo de Martino, cujas iniciais em relevo ocupam o centro de uma das faces, lendo-se em torno A diretoria da Sociedade Portuguesa de Beneficência, agradecida. No centro do outro lado está também em relevo a sentença: Dar aos pobres é emprestar a Deus, e em torno vê-se gravada a dedicatória: Ao artista insigne Eduardo de Martino, novembro de 1871. Uma palheta entre a folhagem está sobreposta a medalha que prende de um passador também de ouro. É delicado o trabalho de ourivesaria, feito nas oficinas do Sr. Domingos Moitinho.⁸¹

Para coroar todas as conquistas e atitudes em sua trajetória nas artes no Brasil, Eduardo De Martino recebeu a Medalha de Cavaleiro da Ordem da Rosa também em novembro de 1871. Essa condecoração consagrou o artista na medida em que simbolicamente integrava-se ao mundo das elites locais, não se caracterizando mais como um artista estrangeiro de passagem pelo Brasil a trabalho.

⁷⁸ **Jornal do Commercio**, em 26 de novembro de 1871. Disponível na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

⁷⁹ José Joaquim Godinho, 1º visconde de São Tiago de Riba VI (1836-1885). Foi presidente da Sociedade Portuguesa de Beneficência do Rio de Janeiro, diretor do Banco Rural e Hipotecário do Rio de Janeiro, mercê de Comendador da Ordem M. N.ª. S.ª Conceição de V. Viçosa e fidalgo Cavaleiro da Casa Real.

⁸⁰ Domingos Moitinho (1813-1895) proprietário da fazenda Resgate, comerciante, comerciante do ramo de ferrovias e proprietário de oficinas onde havia a prática da ourivesaria.

⁸¹ **Jornal do Commercio**, em 5 de dezembro de 1871; **A Reforma: Órgão Democrático**, em 6 de novembro de 1871. Disponíveis na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

Muito provavelmente esses títulos recebidos e o mercado das artes aquecido no Brasil fizeram com que o pintor permanecesse por mais tempo em solo brasileiro. Essa condecoração foi noticiada assim pelo *Jornal da Tarde* em 17 de novembro: “Condecorações: foram nomeados: Ordem oficial da Rosa, José Maria dos Reis, os cavaleiros, Eduardo De Martino e o Dr. Augusto Trajano Holanda Chacon; cavaleiro de Christo, o padre José Cardoso da Fraga.”⁸²

A prática filantrópica de De Martino abriu portas também em outro momento, no dia 27 de março de 1873, houve um acidente no Arsenal da Marinha que matou muitos profissionais que trabalhavam no Arsenal. O pintor de marinhas organizou uma exposição com os seus quadros no Teatro São Pedro para angariar fundos as viúvas e órfãos. O *Jornal do Commercio* em dois artigos publicizou essa exposição e definiu os resultados que chegaram à quantia de 190\$580, considerada pelo redator do periódico uma quantia bem alta.

Arte e caridade – O conhecido e estimado pintor de marinha, o Sr. E. de Martino, expõe no dia 15 do corrente, em um salão do teatro de S. Pedro, a sua coleção de quadros. Querendo concorrer para aliviar a miséria em que a catástrofe do arsenal de marinha no dia 27 de março deixou sepultadas muitas viúvas e órfãos, o Sr. De Martino aplicará o produto dessa exposição em benefício daqueles infelizes. Não há preço de entrada para a galeria do excelente artista: qualquer espórtula será recebida com gratidão. Fazendo um tal apelo a filantropia fluminense, prova o Sr. De Martino não desconhecer a nunca desmentida caridade do público fluminense, a quem viúvas e órfãos nunca estendem debalde a mão.⁸³

Título: Subscrição: promovida em benefício das famílias dos operários que faleceram no desastre acontecido no Arsenal da Marinha da Corte no dia 27 de março do corrente ano: Eduardo de Martino arrecadou 190\$580 uma quantia bem alta entre as quantias listadas.⁸⁴

Esse acontecimento trágico teve como consequência um ato pouco praticado por De Martino, a sua manifestação de forma escrita em jornais, talvez o domínio da língua portuguesa o limitasse a se posicionar nesse meio escrito. Foi por meio do jornal *A Reforma: Órgão Democrático* que De Martino escreveu uma carta no dia 13 de maio com um pedido de ajuda e doações aos órfãos e as viúvas do acidente no Arsenal. A nota no jornal se direciona especialmente ao alto oficialato da marinha brasileira e diz o seguinte:

De Martino: esse ilustre artista mandou-nos a seguinte carta: “Sr. Redator – O artista também tem coração, o artista também costuma valer os necessitados. No dia 15 de maio faço uma exposição de meus quadros, fruto de muitas horas de trabalho, e como não posso por outro meio prestigiar o meu óbolo as infelizes viúvas dos desgraçados que sucumbiram nas catástrofes, que teve lugar no Arsenal

⁸² *Jornal da Tarde*, em 17 de novembro de 1871. Disponível na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

⁸³ *Jornal do Commercio*, em 13 de maio de 1873: Disponível na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

⁸⁴ *Jornal do Commercio*, em 20 de agosto de 1873. Disponível na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

de Marinha no dia 27 de março, destino o produto dessa exposição a essas infelizes. Não era possível ficar surdo e imóvel a tanta lágrima derramada no lar do operário; marítimo desde a infância, também conheci muitos perigos, também possui muitas misérias, também vesti muitas lágrimas; portanto o marinheiro e o pintor quer entrar com o seu trabalho no mitigar de tanto pranto e de tanto pranto infeliz. Venho, portanto, Sr. Redator, pedir um lugar nas colunas do seu jornal para esse ato. Para que os protetores da orfandade e da viuvez não se acanhem diante das infelizes esposas dos operários mortos que colocados na entrada da minha oficina receberam o óbolo da caridade, permitia que lhe lembre, que cada um dará aquilo que sua consciência ditar. Deus pagará um dia essa dívida contraída pelos homens; e pressuroso espero que a sociedade brasileira e os distintos oficiais da armada abrilhantem e corroborem a um princípio tão nobre, principalmente aqueles que me honram com sua amizade e constituem a maior parte de tão distintas corporações.⁸⁵

O periódico ilustrado *A Vida Fluminense*, por seu turno, também não deixou de assinalar esse caso de filantropia no Arsenal da Marinha e sua exposição do Teatro São Pedro, onde foram expostos dois quadros da Guerra da Cisplatina referentes a fatos de 1826 e 1827 e um outro que representa o desembarque da S. M. Imperatriz no porto do Rio de Janeiro. Destacou-se as virtudes de De Martino, em especial a caridade e o benefício dos excluídos.

Eduardo de Martino: Este distinto pintor, - cujo retrato ocupa a quarta página da nossa folha de hoje – leciona efetuar no fim do mês corrente, no seu ateliê do teatro São Pedro de Alcântara, uma exposição de algumas primorosas telas históricas, cujo produto reverte em favor das famílias que prenderam seus chefes na recente catástrofe do Arsenal. Três quadros novos – onde brilhantemente se manifesta a fervida imaginação do grande pintor, que, pelo seu muito amor ao trabalho, e numerosa coleção de quadros feitos entre nós, bem merece o cognome de incansável que muitos por ali lhe dão já – serão entregues ao juízo do público. Dois desses quadros representam alguns feitos notáveis da guerra da Cisplatina em 1826 e 1827 – o outro mostra-nos o desembarque de S. M. a Imperatriz no porto do Rio de Janeiro em 4 de setembro de 1843. Em qualquer desses quadros há belezas dignas do pincel de um grande mestre; vê-se ali claramente que a glória é a única ambição do artista viu a luz sob o céu esplêndido de Sorreto, a pátria do Tasso, que, trabalhando com afincos e desvelado cuidado para obter um nome imorredouro, não se esquece ao mesmo tempo da principal virtude do homem, a caridade, expondo, em benefício dos infelizes, os quadros cujo mérito em breve será aquilatado pelos que visitarem aquela rica galeria.⁸⁶

Mesmo após a saída de De Martino do Brasil havia a venda de telas em leilões e participação de seus quadros em coleções privadas e exposições nacionais. Uma das suas últimas atitudes antes de sair das terras brasileiras para a Inglaterra, em 1875, foi a união com Isabel Maria Gomes, com quem se casou no religioso, na Igreja católica. Em 25 de fevereiro

⁸⁵ **A Reforma: Órgão Democrático**, 13 de maio de 1873. Disponível na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

⁸⁶ **A Vida Fluminense**, em 26 de abril de 1873. Disponível na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

de 1874, foi concedido passaporte a Eduardo De Martino, como residente no Rio de Janeiro e a sua esposa, Isabel Maria Gomes, natural do Rio de Janeiro, na época com dezoito anos.

Foi localizado, na Matriz da Glória, o registro de casamento⁸⁷, datado de quatro de janeiro de 1875, realizado pelo reverendo José Herculano da Costa Brito. Nesse documento, foi possível localizar a família da esposa, filha legítima de João Coelho Gomes Filho (1827 – 1864) e Maria Henriqueta Pacheco Gomes (1833 – 1904). O jornal *O Globo: Orgão da Agência Americana Telegraphica*, que era dedicado aos interesses do comércio, lavoura e indústria, em 16 de janeiro de 1875, registrou esse acontecimento: “Proclamas: Foram lidos os seguintes: no dia 10, Eduardo De Martino com Izabel Maria Gomes.”.⁸⁸

De Martino não chegou a conhecer o pai da esposa que faleceu em 1864, mas uma figura interessante ganha projeção nesse acontecimento. Francisco Joaquim Pacheco, o Visconde de São Francisco e II Barão de São Francisco, por Portugal⁸⁹, testemunha do casamento e personagem importante na alta sociedade junto à classe senhorial imperial. Esse foi um marco representativo da integração de De Martino à sociedade brasileira oitocentista, estabelecendo vínculo do italiano com o Brasil.

Existem duas provas de que houve um laço afetivo de De Martino com o Brasil, mesmo após a sua saída rumo a Inglaterra. A primeira foi anotada por Walter Luiz Pereira que atentou para o fato de que De Martino, mesmo após sucessivos problemas de saúde que deixaram o lado direito do seu corpo paralisado, passando a desenhar e pintar com a mão esquerda, já com idade avançada, no ano de 1912, depois de um encontro com o Almirante Huet Bacelar⁹⁰ e outras autoridades, desenhou de memória a fragata Amazonas, no cardápio do almoço.⁹¹ A outra prova, foram os trabalhos desenvolvidos por De Martino em Londres, ainda sobre a história naval brasileira, destacados na *Revista Ilustrada*, em 1876:

Chamamos a atenção dos nossos assinantes para o quadro do Sr. E. De Martino, que hoje damos, representando a chegada de S. S. M. M. Imperiais a Liverpool a

⁸⁷ Cúria na Arquidiocese de São Sebastião do Rio de Janeiro: Registros de Casamento: Livro 5 de casamentos da Freguesia da Nossa Senhora da Glória, Folha 21 no verso.

⁸⁸ **O Globo: Orgão da Agência Americana Telegraphica dedicado aos interesses do Comercio, Lavoura e Indústria**, em 16 de janeiro de 1875. Disponível na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

⁸⁹ Francisco Joaquim Pacheco, o Visconde de São Francisco e II Barão de São Francisco por Portugal (1831-1880) foi diretor do Banco do Brasil, comendador da Ordem Militar de Cristo de Portugal e da Imperial Ordem da Rosa.

⁹⁰ Duarte Huet de Bacelar Pinto Guedes (1852-1919) foi um militar e político brasileiro.

⁹¹ Palestra do Comandante Geral da Marinha Max Justo Guedes no SERU - **Serviço de documentação da Marinha** – MAR – VIII – 170.

bordo do Russian. Reproduzindo este quadro em nossa folha, supomos ser agradáveis ao público já pelo assunto do desenho, já pela feliz execução que lhe deu o artista. O Sr. De Martino, pelo seu talento e pela simpatia que vota ao Brasil tem se tornado merecedor de todas as atenções dos brasileiros. Embora em Londres, os trabalhos que se admiram no seu ateliê são quase todos inspirados pela nossa história, pela natureza brasileira. Na visita que lhe fez, S. M. muito admirou entre outros quadros e esboceto de um representando o episódio da guerra da Cisplatina e o Combate de 30 de julho, em que a esquadra argentina foi batida pela brasileira, em frente a Buenos Aires.⁹²

A instalação de De Martino em Londres se deu em grande parte devido a três fatores: as credenciais prestadas por Dom Francisco Ignácio de Carvalho Moreira, o Barão de Penedo⁹³, representante do imperador do Brasil Dom Pedro II junto à coroa britânica; o contato por correspondência com o almirantado britânico, principalmente aquele que realizava atividades econômicas, com o Sr. Edward James Reed⁹⁴, ex-chefe construtor da Sua Majestade e o Sr. Nathaniel Barnaby⁹⁵, o construtor chefe da Marinha Real inglesa, estreitando laços com os principais nomes do setor de transporte e de seguro da Inglaterra; e, por último, De Martino conseguiu fixar residência principalmente devido à proximidade com lojas maçônicas ativas em Londres.⁹⁶

O napolitano preparou seu estúdio em uma posição estratégica, no bairro dos artistas, n. 1 da St. John's-Wood, na área do Queen's Terrace⁹⁷. Romano descreve seu ateliê londrino:

O workshop consistiu de uma grande sala reservada para a pintura, com uma salas adjacentes decoradas como uma cabine a bordo, desde mobiliário essencial para a vida normal de homem do mar, mas fez menos grave por fotografias com autógrafos dos personagens mais importantes conhecido por ele e com quem ele manteve suas relações de familiaridade e confiança. No jardim anexo de um mastro com um pico que foi instalado, em que, nas férias, o pintor levantou a bandeira italiana, mesmo visível da rua. A casa era perto de cerca de um quilômetro e meio do estudo e foi aos 16 Faculdade Crescent, Swiss Cottage na área, considerado um dos mais elegantes da cidade, habitada por banqueiros, cirurgiões, negociantes de arte, em suma, a boa burguesia vitoriana.⁹⁸

⁹² **Revista Ilustrada**, em 9 de setembro de 1876. Disponível na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

⁹³ Francisco Inácio de Carvalho Moreira, primeiro e único Barão e Visconde de Penedo (1815 – 1906) foi um político, diplomata e advogado brasileiro.

⁹⁴ Edward James Reed (1830 – 1906) foi um arquiteto naval britânico, político e empresário do meio de ferrovias. Foi o construtor Chefe da Marinha Real de 1863 até 1870.

⁹⁵ Nathaniel Barnaby (1829 – 1915) foi diretor de construção naval, designer-chefe da Marinha Real inglesa de 1872 até 1885.

⁹⁶ ROMANO, Roberto Vittorio. **Eduardo de Martino: Ufficio Storico della Marina Militare**. Roma, 1994. p.18-21

⁹⁷ Idem. p.18

⁹⁸ Idem. p.18-21

Um dos personagens citados acima, Sr. E. J. Reed foi o responsável pela realização da descrição de cinco embarcações ilustradas por De Martino que foram publicadas em uma revista em Nova York, que eram marinhas de guerra da Inglaterra, França, Itália, Alemanha e Rússia. A *Gazeta de Notícias*, em 18 de junho de 1885, publicou essa notícia:

O Harper's Monthly Magazine, de New York, acaba de contratar com o distinto pintor cavalheiro De Martino a ilustração das cinco grandes marinhas de guerra: da Inglaterra, França, Itália, Alemanha e Rússia, cujas gravuras vão ser publicadas acompanhadas de descrição técnica pelo notável engenheiro naval Sr. E. Reed. As ilustrações dos vasos da marinha de guerras inglesas foram já remetidas para New York. Será uma publicação de interesse para quem se ocupa de assuntos navais e artísticos.⁹⁹

Ao realizar uma viagem de negócios a Londres, o Imperador Dom Pedro II no intervalo dos seus compromissos conheceu o ateliê de De Martino. A *Revista Ilustrada* registrou que boa parcela dos quadros criados pelo pintor se referia à história do Brasil, provavelmente, o italiano sabendo da visita do imperador estudou e preparou esses materiais. Em especial, chamaram a atenção de Dom Pedro II, os esboços e quadros sobre a Guerra da Cisplatina – onde a esquadra argentina, comandada pelo comandante Brown, foi abatida pela brasileira, comandada pelo chefe de divisão Jayme Norton¹⁰⁰, em Buenos Aires. Evidentemente, tratava-se de um tema relacionado à história naval do Atlântico Sul, mas em que a participação de oficiais de origem britânica foi decisiva.

O resultado dessa visita do Imperador a Londres gerou duas consequências. A primeira foi um desenho de De Martino publicado no mesmo número da *Revista Ilustrada* representando a chegada de S. S. M. M. Imperiais a Liverpool, a bordo do Russian. A segunda consequência foi o retorno de De Martino ao Brasil, em 1876, para a realização de uma exposição na galeria Glace Elegante, no Rio de Janeiro.

De acordo com a *Revista Ilustrada*, na ocasião, foram mostradas novas técnicas que aprendeu na Inglaterra, que distinguiu por exemplo uma tela que representava o luar no Mediterrâneo:

Talvez os eleitores não tenham visto o quadro que expôs o Sr. De Martino na Glace Elegante. E si não viram perderam realmente uma ocasião de bem apreciarem o progresso que fez aquele artista durante seu último passeio à Europa. Representava

⁹⁹ *Gazeta de Notícias*, em 18 de junho de 1885. Disponível na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

¹⁰⁰ William Brown, conhecido na Argentina como Guillermo Brown (1777-1857) foi o primeiro almirante da Armada argentina; James Norton (1789-1835) foi um militar britânico que participou como combatente e comandante da marinha brasileira durante a Guerra da Cisplatina.

um luar no mediterrâneo. A cor do mar, a forma das ondas o brilho da lua aparecendo por entre nuvens esfarrapadas eram de uma execução e de uma verdade surpreendente. Conhecíamos dele diversas telas e algumas de muito maior dimensão, mas nunca uma outra impressionou-nos tanto como o seu último quadro. Fiquei tão sinceramente apaixonado por este pequeno quadro que se não receasse que o Sr. De Martino, em um acesso de rabia, me rompesse l'anima, não só pedia como até instava para que ele me fizesse presente do luar no Mediterrâneo.¹⁰¹

Algo pouco usual foi a reprodução dessa imagem na quarta página do jornal, uma reprodução de um estudo em desenho do pintor que representa o desembarque da S. M. Imperatriz no porto de Liverpool. Se observa a representação de pessoas, de forma bem definida, não muito comum em seus trabalhos, apesar de ser um acontecimento histórico de uma cena no porto e da embarcação ser também o destaque na imagem.

Álvaro Saluan da Cunha chegou a tratar da representação de pessoas em cenas de conflito militar em sua dissertação, quando encontrou litografias de De Martino referentes à representação do exército em batalha, diferentes das costumeiras pinturas de marinha. É perceptível a ênfase dada aos personagens centrais, como é observado no gênero de pintura histórica. Segundo Cunha: “Abandonam-se as embarcações e entra em cena o exército. A posição central dos personagens, bem como o tratamento dado aos rostos desses e dos demais soldados que se misturam aos montes, mostram o domínio de De Martino sobre os traços.”¹⁰²

¹⁰¹ **Revista Ilustrada**, em 24 de fevereiro de 1876. Disponível na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

¹⁰² CUNHA, Álvaro Saluan. **As litografias da coleção “Quadros históricos da guerra do Paraguay” na década de 1870: projeto editorial e imagens**. Dissertação de Mestrado - UFJF, Juiz de Fora, 2019.p.156

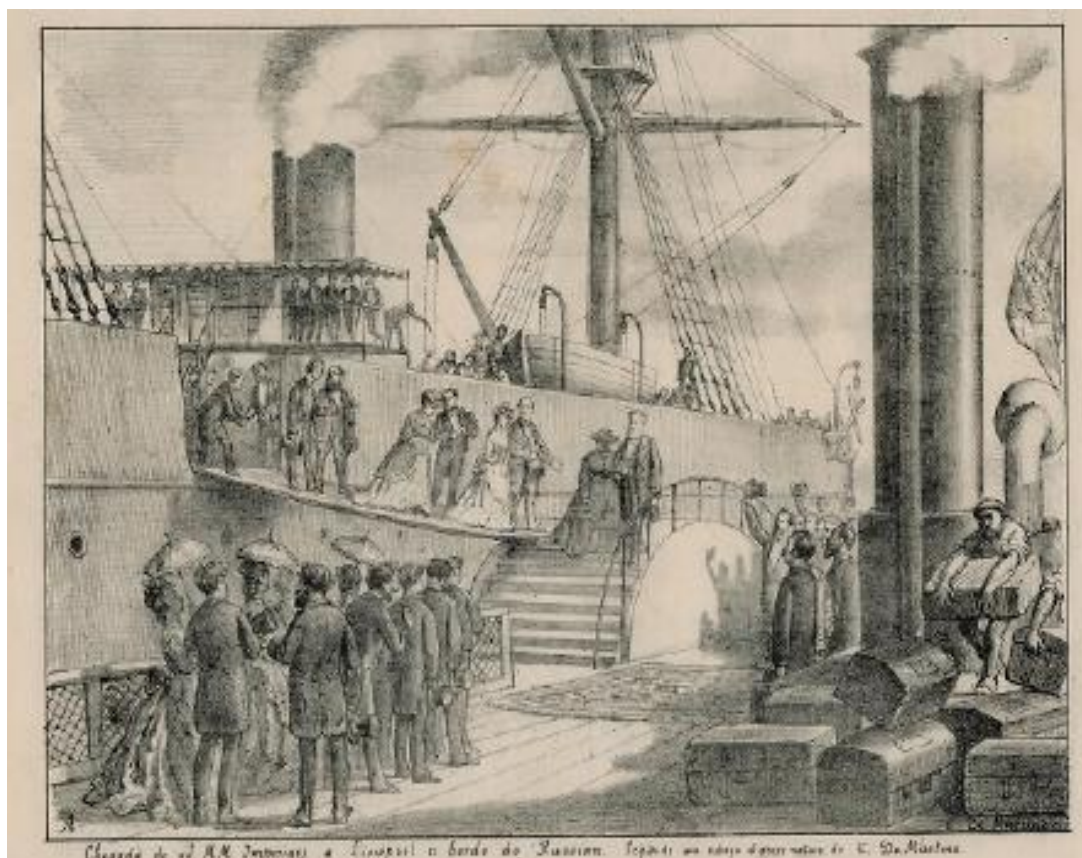


Figura 3: Recorte da Revista Ilustrada. Chegada de S.S. M.M. Imperiais a Liverpool a bordo do Russian. Segundo um esboço d'apres nature de E. De Martino. Revista Ilustrada, em 24 de fevereiro de 1876. Disponível na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

Em 1877, Eduardo De Martino a bordo do vapor Maskelyne retornou à Inglaterra¹⁰³ e, como expressão máxima da consagração de sua jornada como pintor, decidiu continuar a sua carreira na Corte da Inglaterra.¹⁰⁴ Em seu auge artístico na Europa, foi designado pela Rainha Vitória como pintor oficial da Marinha Inglesa. Foi o último a receber esse título, o que lhe rendeu encomendas, homenagens de outros governantes europeus, como o Kaiser

¹⁰³ **Diário do Rio de Janeiro**, em 16 de maio de 1877. Disponível na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

¹⁰⁴ Onde suas pinturas de marinha chegaram a ser noticiadas no Jornal *New York Times*, como foi informado pelo *Jornal do Commercio* em 11 de março de 1879: “Antes de passar a outro assumpto, talvez interesse ao leitor saber que as marinhas do pintor o Sr. de Martino estão sendo exibidas em Londres e que o seu merecimento tem sido lisonjeiramente discutido em longo artigo no Times.”

Guilherme II e o Czar Nicolau II¹⁰⁵, além de uma nomeação como professor honorário de pintura do Instituto Real de Belas Artes de Nápoles.¹⁰⁶

A sua morte, em 21 de maio de 1912 foi noticiada no Brasil, por exemplo, em um artigo publicado na *Revista Marítima Brasileira* de junho de 1912.¹⁰⁷ Encerrava-se, assim, a trajetória do artista europeu que a partir do Brasil ganhou protagonismo nos mundos da arte e construiu o percurso de consagração de sua obras artística.

¹⁰⁵ PEREIRA, Walter Luiz. E fez-se a memória naval. A coleção de Edoardo Martino no Museu Histórico Nacional. **Anais do Museu Histórico Nacional**, Rio de Janeiro, vol. 31, 1999.p. 150.

¹⁰⁶ PUGLIA, Luigina de Vito. **Eduardo de Martino. Da ufficiale di marina a pittore di corte**. Bolonha: ConFine Edizioni, 2012.

¹⁰⁷ PEREIRA, Walter Luiz. E fez-se a memória naval. A coleção de Edoardo Martino no Museu Histórico Nacional. **Anais do Museu Histórico Nacional**, Rio de Janeiro, vol. 31, 1999 p. 150/152.

3 OS QUADROS EM EXPOSIÇÃO

3.1 A CRONOLOGIA

Com a chegada da família real portuguesa, em 1808, e a consequente criação de uma vida de Corte no Rio de Janeiro, instalou-se a necessidade de implementação de um projeto de estado para as artes no Brasil, que originou a Escola Real das Ciências, Artes e Ofícios, em 1816, que depois da Independência nacional daria forma à Academia Imperial de Belas Artes. Até essa altura, a produção artística era definida como ofício exclusivamente manual. O que foi modificado com a institucionalização do ensino artístico valorizando a produção do artista como uma criação intelectual, instalando no Brasil um debate que começou no século XVI nas Academias da Itália.¹⁰⁸

O projeto de atrair uma colônia de artistas franceses, sob a liderança de Joachim Lebreton, em 1816 para implantar o ensino das belas-artes no Brasil, foi decisivo para essa transformação. Ainda que a missão artística tenha instalado um ambiente de disputa entre pintores franceses e portugueses, é inegável o papel decisivo que teve na renovação dos mundos da arte no Rio de Janeiro. Mesmo Joachim Lebreton tendo morrido em 1819, deve-se a ele a proposta de realização de exposições para apresentar a produção artística.

Foi seu colega e discípulo Jean-Baptiste Debret, professor de pintura histórica, que dirigiu a organização das primeiras mostras de pintura nos salões da Academia Imperial de Belas Artes, nos anos de 1829 e 1830, promovido sob os auspícios da instituição. Se nas suas primeiras mostras apresentou-se apenas a produção artística de alunos e professores, a partir da edição de 1840 a denominada I Exposição Geral de Belas Artes, com a direção de Félix Émile Taunay¹⁰⁹, foi aberta a todos os artistas estabelecidos no Brasil.

A pintura de Eduardo De Martino foi apresentada no Brasil, em 1868, quando dois de seus quadros foram apreciados por Dom Pedro II e toda a sociedade da Corte em uma das salas da Academia Imperial de Belas Artes. A boa aceitação num espaço institucional

¹⁰⁸ PEREIRA, Sonia Gomes. **Arte Brasileira no Século XIX**. 2. ed. Belo Horizonte: C/Arte, 127p . 2011.

¹⁰⁹ Félix Émile Taunay (1795-1881), 2º barão de Taunay, foi um pintor francês, também professor de desenho, pintura, língua grega e literatura na Academia Imperial de Belas Artes do Brasil, que assumiu a direção da instituição em 1834.

importante para validar a obra artística fez com que o pintor napolitano iniciasse seu processo de inserção social nos mundos da arte do Brasil.

Seguindo os padrões acadêmicos, os quadros de De Martino se enquadravam como pintura de paisagem marinha e naval, gênero artístico de pouca expressão no meio artístico brasileiro. Sua criação tinha por base estudos preliminares com base em desenhos realizados ao ar livre, antes da pintura do quadro realizada em ateliê. Apesar de não serem quadros que possam ser classificados no marco das classificações acadêmicas como sendo pintura histórica, o gênero artístico com maior destaque na hierarquia das belas-artes, as telas *Passagem do Humaitá* e *Abordagem dos encouraçados por canoas paraguaias* de autoria do pintor italiano, atraíram muito a atenção social. Essas telas foram as primeiras representações pictóricas de belas artes em torno da Guerra da Tríplice Aliança que mobilizavam a sociedade imperial naquela altura.

Eric Hobsbawm caracterizou o século XIX como marcado pela difusão dos grandes acontecimentos artísticos entre nações europeias, com capacidade de atrair maior público e artistas inspirados em assuntos públicos. Temas como a consciência nacional, movimentos de libertação e unificação nacional eram a preferência desses artistas da época e suas obras eram apresentadas em exposições que mobilizavam o debate, o que modificou a dinâmica das artes.¹¹⁰ O Estado imperial brasileiro não ficou distante disso e fomentou a produção de arte no país, promovendo o ensino artístico, a realização de exposições e premiações artísticas, instituindo encomendas de obras de arte.

Ao lado disso, implementou a participação nacional no circuito das Exposições Universais, inaugurado com a edição em Londres, Inglaterra, em 1851, e que tinha seu correlato brasileiro na produção das Exposições Nacionais. Integrando o Brasil no concerto das nações promovido por essas grandes feiras mundiais de ciência e indústria que exibiam a riqueza das nações e as conquistas do progresso, tal como concebido na época.¹¹¹

As Exposições Gerais de Belas Artes realizadas pela Academia Imperial de Belas Artes estavam inseridas no contexto de construção de uma identidade nacional em torno da

¹¹⁰ HOBBSAWM, Eric J. **A Era das Revoluções**. 9.ed. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

¹¹¹ TURAZZI, Maria Inez. **Poses e Trejeitos: a fotografia e as exposições na Era do Espetáculo**. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

monarquia imperial.¹¹² As exposições e as pinturas, principalmente às que faziam referência à Guerra da Tríplice Aliança, adquiriram uma função pedagógica de forjar a manutenção da ordem vigente e exaltar as virtudes de homens do Império.¹¹³ Eram capazes de atrair a atenção da população, assim como representavam o Brasil nas Exposições Universais.¹¹⁴

No Brasil da década de 1870, as exposições de arte são um elemento importante para se compreender a formação de uma comunidade imaginada¹¹⁵ no Brasil. Segundo Benedict Anderson, é inviável um controle absoluto dos governos na organização dos Estados-Nação, mas é possível a formação de uma “comunidade política imaginada”, para isso é necessária a criação de valores simbólicos que fossem legitimados por seus compatriotas. Essas comunidades se relacionam em muitos momentos sem terem tido até uma relação direta, elas têm, o contato na imaginação como iguais, seja pela língua, pela imprensa, pela religião e até mesmo pela morte.

A produção artística de De Martino foi construída e permeada por meio desses elementos, na medida em que o italiano se projetava no cenário artístico brasileiro. Como foi discutido no primeiro capítulo, a religiosidade e a morte estavam presentes em suas telas e na sua vida. O elemento religioso se relacionava com a morte, na medida em que a religião tentava explicar a morte para amenizar a dor, e transformava a fatalidade (falecimento) em continuidade (salvação). Somado a isso, a linguagem e a imprensa foram fundamentais para a divulgação das exposições em que continham a arte do napolitano, contribuindo para a formação dessa comunidade imaginada no Brasil.

¹¹² PEREIRA, Sonia Gomes. Academia Imperial de Belas Artes no Rio de Janeiro: revisão historiográfica e estado da questão. **Arte & Ensaio** (UFRJ), Rio de Janeiro, v. 1, p. 72-83, 2001.

¹¹³ SANTOS, Afonso Carlos Marques. A Academia Imperial de Belas Artes e o Projeto Civilizatório do Império. 180 anos da Escola de Belas Artes: **Anais do Seminário Eba 180**. Rio de Janeiro, EBA-UFRJ, 1997. p. 127-146

¹¹⁴ SCHUSTER, Sven. A visão dos vencedores: O Brasil e a glorificação da Guerra do Paraguai nas exposições universais do século XIX. **Iberoamericana**, n. 17, 64, 2017. p. 147-174

¹¹⁵ O conceito chave criado por Benedict Anderson é o de *comunidades imaginadas*. Esse conceito foi criado dentro do espírito antropológico com o objetivo de definir uma nação como uma comunidade política imaginada. O conceito englobaria aspectos como: uma nação limitada – que teria fronteiras finitas, ainda que elásticas em algum momento; uma nação soberana – que no contexto do iluminismo e da Revolução francesa surgiu com a garantia e o emblema dessa liberdade por meio do Estado Soberano; uma comunidade – que apesar da desigualdade social e da exploração é composta de fraternidade De acordo com Anderson as comunidades não se distinguem por sua falsidade ou autenticidade e sim pelo estilo em que são imaginadas.

As exposições eram capazes de atrair grande público ¹¹⁶, estabeleceram hábitos que contribuíram para a prática do olhar, na medida em que, o conduziram para certa leitura das obras, além da produção de folhetos de descrição do circuito e catálogos. Além disso, a escolha da forma expositiva com que os autores organizavam os salões para que os visitantes contemplassem as obras contribuiu para distintas formas de recepção, desde uma reflexão crítica ao simples despertar das emoções.

Esse caráter pedagógico, de ensinar e publicizar a história do Brasil compunha o projeto político da nação coesa e ordeira que era transmitido aos brasileiros e aos estrangeiros em exposições nacionais ou no exterior. A fim de suavizar as críticas à escravização de africanos e afrodescendentes, às revoltas presentes em território brasileiro e questionamentos da permanência do Brasil na Guerra da Tríplice Aliança.

Walter Luiz Pereira buscou analisar os meios pelos quais, a imagem, no caso a pintura histórica, pode ser consagrada como um símbolo nacional. A partir dos processos de ritualização das exposições nos salões da Academia Imperial de Belas Artes, nos anos de 1872 e 1879.¹¹⁷ Nas duas exposições, estudadas em sua pesquisa de mestrado, foram expostos quadros, produzidos por Victor Meirelles e Pedro Américo, professores da instituição, que representam episódios e personagens em momentos decisivos da história da nação. Considerados assim pela dimensão que as cenas representadas por combates e batalhas poderiam assumir, emprestavam um forte significado para a construção de uma memória nacional.¹¹⁸

A participação do Brasil na Guerra da Tríplice Aliança, ocorrida entre 1864 e 1870 fez com que o estado nacional imperial se envolvesse com a promoção das artes, especialmente, por meio de encomendas de pinturas históricas representando batalhas e guerras memoráveis. A imprensa teve a função de publicizar a participação social nos eventos artísticos, como exposições, vendas e leilões, principalmente por meio pequenas notas publicadas nos periódicos. A partir de sua estreia bem-sucedida no Rio de Janeiro em 1868,

¹¹⁶ No levantamento feito por Walter Luiz Pereira, a Exposição Geral da Academia Imperial de Belas Artes de 1872 mobilizou um público de 63.949 pessoas, uma média de 2906 pessoas por dia. No ano de 1879 ela recebeu 292.286 pessoas, em média 4.639 pessoas por dia.

¹¹⁷ Pereira, Walter L. C. de M. *Imagem, nação e consciência nacional: os rituais da pintura histórica no século XIX. Cultura Visual*, n. 17, maio/2012, Salvador: ED. UFBA, p. 93-105.

¹¹⁸ PEREIRA, Walter Luiz. *Óleo Sobre Tela, Olhos Para a História*. 1. ed. Rio de Janeiro: 7 Letras/ FAPERJ, v. 01. 180p. 2013.

De Martino continuou apresentando publicamente os seus quadros e participando com a sua criação de diversos salões de exposição, inclusive das Exposições Gerais de Belas Artes promovidas pela Academia Imperial de Belas Artes.

O objetivo desse capítulo é por meio da imprensa localizar as exposições de arte que envolveram as telas de Eduardo De Martino, compreendendo esse espaço de interação dos artistas com os promotores da arte do século XIX. Para isso foram levantados alguns questionamentos: Quais as condições de produção das exposições? Onde e quando se realizaram? Quem produziu? Foi coletiva ou individualmente? Com que motivação? Comercial ou beneficente? O que esteve em exposição? O que vendeu ou se a partir daí recebeu encomenda? Para quem? Quem foram os clientes, colecionadores?

Quadro 1: Lista de Exposições de telas Eduardo De Martino

Data	Periódico	Local	Quadros	Descrição das telas
13 de maio de 1866	Correio Mercantil, e instructivo, político e universal	Galeria Bernasconi & Moncada (RJ)	1 quadro	Representava a saída da esquadra brasileira de Buenos Aires para o Paraná, salvando a bandeira argentina.
19 de setembro de 1868	Jornal do Commercio; A Vida Fluminense	Salas da Academia Imperial de Belas Artes (RJ)	2 quadros	Um representava a Passagem do Humaitá e o outro a Abordagem dos encouraçados por canoas paraguaias.

29 de novembro de 1868	Diário do Rio de Janeiro	Teatro São Pedro de Alcântara (RJ)	2 quadros:	As mesmas telas expostas acima nas salas da Academia Imperial de Belas Artes.
25 de junho de 1869	A Reforma: Órgão Democrático	Oficina de De Martino na Rua do Ouvidor, n° 35, 2° andar (RJ)	1	Quadros sobre a Guerra da Tríplice Aliança e uma coleção de quadros: cópias e originais de grandes mestres pintores.
12 de junho de 1869	A Vida Fluminense	Maçonaria Grande Oriente do Valle dos Beneditinos (RJ)	2 quadros	Um representava as glórias militares brasileiras e o outro a última viagem de De Martino como oficial do <i>Ércole</i> na volta pelo <i>Cabo de Horn</i> para Montevidéu.
9 de março de 1970	Diário do Rio de Janeiro	XXI Exposição Geral de Belas Artes da Academia Imperial de	2 quadros	<i>Uma noite de luar no Cabo d' Horn e Passagem de Humaitá por uma divisão da esquadra</i>

		Belas Artes (RJ)		<i>brasileira na noite de 19 de fevereiro de 1868.</i>
17 de abril de 1870	Diário do Rio de Janeiro	Salão da Sociedade Firmeza e Esperança (RS)	4 quadros	Um quadro representava funerais em Atahualpa, um quadro representava o acampamento no Chaco, um quadro histórico, um retrato de João Manuel Mena Barreto para as suas filhas órfãs.
31 de janeiro de 1871	Diário do Rio de Janeiro; Mundo da Lua	Teatro São Pedro de Alcântara (RJ)	6 quadros de diversos gêneros	Dois representavam o Combate do Riachuelo e o Gran Chaco, e os outros quatro quadros são menores e representavam uma paisagem inglesa, um gaúcho no pampa montado, uma ação do Riachuelo que

				representava uma jangada feita de destroços de um navio perdido com ondas negras, um homem em situação de desespero com um mastro na mão e uma lanterna na outra.
17 de julho de 1871	Jornal do Commercio	Teatro Gymnasio (RJ)	1 quadro	Representava a passagem de Humaitá
10 de agosto de 1871	Jornal do Commercio	Galeria Moncada (RJ)		Quadros expostos por motivo beneficente, o destaque da exposição era uma tela que representava a Nau Inglesa Bombay.
01 de outubro de 1871	Diário do Rio de Janeiro	Galeria Moncada (RJ)		Quadros de Marinha de De Martino e a tela Batalha de Campo Grande

				de Pedro Américo.
03 de dezembro de 1871	Jornal do Commercio	Casa do Sr. José Joaquim Godinho, 1º visconde de São Tiago de Riba VI, na Rua do Ouvidor (RJ)		Medalha de ouro da diretoria da Sociedade Portuguesa de Beneficência.
5 de julho: de 1872	A Reforma: Órgão Democrático	XXII Exposição Geral de Belas Artes da Academia Imperial de Belas Artes (RJ)	1 quadro	<i>Esquadra Inglesa bordejando por fora da Ilha de Stromboly.</i>
1 de fevereiro de 1873	Diário de Minas; Jornal do Commercio	III Exposição Nacional (RJ)	18 quadros	Uma tela de cena noturna religiosa no campo de batalha do Paraguai de capitulação no Gran Chaco premiada com o direito de se apresentar na Exposição Universal de Viena meses depois

26 de abril de 1873	A Vida Fluminense; A Reforma: Órgão Democrático; A Nação	Teatro São Pedro de Alcântara (RJ)		Quadros expostos por motivo beneficente: <i>A Abordagem da Corveta Maceió e da Escuna Dois de Dezembro</i> e a <i>Chegada da Fragata Constituição ao Rio de Janeiro</i> e representação de Episódios da guerra contra a Argentina na Guerra Cisplatina e quadro da representação da <i>Chegada da Tereza Cristina</i> .
1 de maio de 1873		Exposição Universal de Viena	1 quadro	A mesma tela citada na III Exposição Nacional.
25 de maio de 1874	Jornal do Commercio	Exposição na Casa de Peralta & Figueiroa na Rua do Ouvidor (RJ)	1 quadro	Uma vista de Montevideú.

31 de janeiro de 1875	Diário do Rio de Janeiro	Ateliê do Eduardo De Martino no Arsenal da Marinha (RJ)	35 quadros	<i>A Abordagem de Encouraçado Brasil, o Pirata grego; Jangada no Norte do Brasil; Fragata inglesa no Cabo da Boa Esperança; O interior do arsenal de Spezzia (Itália); Navio napolitano Monarcha, correndo à popa em gavease traquetes; O vento sudoeste na costa da Inglaterra.; A praia-mar (Inglaterra); Pescadores no canal da Mancha; Navio francez Grã Bretanha na Bahia de Brest; Smyrna e estação francesa; Praia de Botafogo (noite de luar); A</i>
-----------------------	--------------------------	---	------------	--

				<i>Corveta inglesa</i> <i>Satellite na</i> <i>colônia do</i> <i>Sacramento;</i> <i>Barca turca; A</i> <i>partida para o</i> <i>mercado (quadro</i> <i>de Perret); A</i> <i>capa; Vapor no</i> <i>gelo do Cabo de</i> <i>Horn; A cozinha</i> <i>marítima,</i> <i>embarcação que</i> <i>vende comida aos</i> <i>pescadores na</i> <i>baia do Rio de</i> <i>Janeiro; Quatro</i> <i>aquarelas; Três</i> <i>bustos (em</i> <i>gesso); Estudos</i> <i>anatômicos (em</i> <i>gesso); Duas</i> <i>aquarelas;</i> <i>Cristal para luz;</i> <i>Cavalete</i> <i>mecânico; Os</i> <i>dois náufragos; A</i> <i>calmaria; Navio</i> <i>francês tomando</i> <i>piloto; A</i> <i>fornaria;</i> <i>Cleópatra.</i>
--	--	--	--	--

02 de dezembro de 1875 até 16 de janeiro de 1876	Diário do Rio de Janeiro; Gazeta de Notícias	IV Exposição Nacional (RJ)	2 quadros	<i>Desembarque de sua Majestade a Imperatriz e Um efeito de luar.</i>
13 de março de 1875		XXIII Exposição Geral de Belas Artes da Academia Imperial de Belas Artes (RJ)	8 quadros	<i>O pirata; A Corveta Trajano; Pai, perdoa-me!; La Goda di vento; A torre de São Miguel em Rodes e a estação inglesa; Nau francesa Grã Bretanha no porto de Brest; Navio Algiers no porto de Smirna; Smirna e a estação francesa.</i>
07 de dezembro de 1876	O Globo: Órgão da Agência Americana Telegraphica dedicado aos interesses do Comercio, Lavoura e Indústria	Galeria Moncada	2 quadros	<i>Fragata Niterói fundeada em Montevideu e Enseada de Botafogo.</i>

16 de fevereiro de 1877	O Globo: Órgão da Agência Americana Telegraphica dedicado aos interesses do Comercio, Lavoura e Indústria	Casa do Sr. Clement Monpoint à Rua do Ouvidor n.108 (RJ)		Quadro devido ao pincel do distinto artista Eduardo De Martino que representa uma noite de luar no Mediterrâneo.
24 de fevereiro de 1877	Revista Ilustrada	Galeria Glace Elegante (RJ)	1 quadro	Tela que representa o Luar Mediterrâneo
03 de abril de 1877	Revista Ilustrada	Exposição na Província de South-Wales na Inglaterra a convite do Sr. Reed	1 quadro	Quadro: Representava a Praia de Temby
19 de abril de 1877	Jornal do Commercio	Club Polytechnico (RJ)	3 quadros	<i>Encouraçado Independência; Uma noite de luar; Um rochedo da Inglaterra</i>
5 de maio de 1877	Jornal do Commercio	Galeria Glace Elegante (RJ)	1 quadro	<i>Fragata Independência</i>
4 de abril de 1884	Diário de Pernambuco			Inauguração do Museu da Marinha: quadros: A defesa da

				<i>Imperatriz, a da Maceió de parcel da pria Honda, e o aprisionamento do General Dorrego pela Corveta Bertioga e escuna Bella Maria, ao mando do atual Visconde de Tamandaré, todos da campanha da Cisplatina; o bombardeamento do Curuzú, abordagem do Barroso, abordagem de 2 de março, Riachuelo, e passagem de Humaitá por De Martino, da campanha do Paraguai.</i>
--	--	--	--	---

3.2 OS ESPAÇOS DE REALIZAÇÃO

No decorrer da década de 1870 houve o crescente interesse público por salões de exposição de belas artes, demarcando o alcance dos mundos da arte no Brasil. Com o aumento do número de quadros expostos foi necessário a ampliação dos espaços de

exposição. Ocorreu a saída do Palácio Acadêmico para espaços públicos, em exposições que passaram a contar com a participação de artistas nacionais e estrangeiros. Foi partir da Reforma Pedreira, em 1855, que as Exposições Gerais passaram a ser organizadas pela Academia Imperial de Belas Artes com uma proposta de regularidade, ocorreriam a cada dois anos, com a duração de 15 dias no salão da pinacoteca da AIBA.¹¹⁹

Ao analisarmos a cronologia das exposições de Eduardo de Martino no Brasil, a XXI Exposição Geral de Belas Artes da Academia Imperial de Belas Artes, realizada no Rio de Janeiro, em 1870, contou a presença de dois quadros: *Uma noite de luar no Cabo Horn* e *Passagem de Humaitá por uma divisão da esquadra brasileira na noite de 19 de fevereiro de 1868*. Foi o primeiro momento em que o pintor foi o protagonista nos mundos da arte local, muito devido a temática da Guerra da Tríplice Aliança que foi um fator de estímulo a curiosidade do público, que compareceu em massa nas Exposições Gerais de Belas Artes seguintes, de 1872, 1875 e 1879.¹²⁰

Não ocorreu por acaso a avaliação dos jurados que concederam a medalha de ouro pela tela *Uma noite de luar no Cabo Horn*, De Martino fora o primeiro pintor no Brasil a retratar em um evento grandioso nacionalmente, a temática da guerra. Essa conquista aconteceu apesar de todas as adversidades enfrentadas pelo pintor napolitano devido à sua imigração para o Brasil e o início de uma nova vida. Diferentemente de Victor Meirelles que tinha um cargo público de professor da Academia Imperial de Belas Artes e pintou encomendas do Estado, De Martino criou a demanda, pintou as telas que foram compradas posteriormente.

Nas Exposições Gerais de Belas Artes seguintes, quando já era reconhecido nos mundos da arte, o pintor se afastou da temática da guerra e se aproximou da pintura do gênero que tinha maior conhecimento, as marinhas, um nicho de mercado ainda não preenchido no

¹¹⁹ Idem. p. 56.

¹²⁰ Walter Luiz Pereira realiza uma crítica à tese de Toral de que não havia um grande público no Brasil interessado em pintura nas Exposições Gerais, porque os quadros de pintura histórica brasileira eram símbolos que reafirmavam a nacionalidade emergente com base em projetos modernizantes organizados pela elite, ou seja, eram símbolos da elite para a elite. A crítica à tese de Toral se baseia na falta de dados empíricos que comprovem o pressuposto para chegar a uma conclusão definitiva capaz de caracterizar quem é esse público, ou mesmo de definir a ausência dele nas exposições da época.

Brasil. Em 1872, foi apresentado na Academia a tela de marinha *Esquadra Inglesa bordejando por fora da Ilha de Stromboly*, especialidade do pintor.

Essa escolha foi também uma forma de se distinguir dos pintores brasileiros, na medida em que, os quadros de Pedro Américo¹²¹ e de Victor Meirelles¹²² sobre Guerra da Tríplice Aliança foram preparados para a exposição daquele ano. As telas dos pintores brasileiros tinham grandes dimensões, eram encomendas do Estado, e os dois eram professores da Academia Imperial de Belas Artes, acabavam tendo um interesse maior do público por se tratar do gênero de pintura histórica.

Na XXIII Exposição Geral de Belas Artes realizada, em 1875, realizada na cidade da Corte, a última em que De Martino participou, a maior parte dos oito quadros que apresentou tinham a marinha como motivo artístico. O quadro de destaque foi a marinha *O Pirata*, um presente ao Imperador Dom Pedro II que visitou seu ateliê no Arsenal de Marinha, no dia 31 de janeiro daquele mesmo ano¹²³.

Tratava-se de uma despedida do artista que tinha como destino a Inglaterra, onde continuou a sua carreira de pintor. A *Corveta Trajano* – pertencente a Sociedade de Beneficência Italiana – era outra pintura de marinha que representava uma embarcação de mesmo nome, em homenagem ao Engenheiro Naval Trajano de Carvalho, que planejou a construção do barco representado. O quadro simbolizava o desenvolvimento tecnológico da Marinha do Brasil, pois foi construído no Arsenal de Marinha do Rio de Janeiro, teve sua quilha batida em 27 de maio de 1872, foi lançada ao mar em 12 de julho de 1873 e incorporada em 1873.

Nesse contexto, De Martino estava deixando o Brasil e a escolha da representação de outra tela de marinha, a tela *Nau francesa Grã-Bretanha no porto de Brest* simbolizava a sua partida e apresentava o conhecimento que o pintor tinha sobre a história do local que iria

¹²¹ Pedro Américo de Figueiredo e Melo (1843-1905) foi teórico de arte, pintor, professor brasileiro e político. Na XXII Exposição Geral de Belas Artes de 1872 expôs as telas que se referiam a Guerra da Tríplice Aliança: *Batalha de Campo Grande* que fora encomendada pelo Ministério da Guerra e *Bosquejo ou primeira ideia do quadro histórico da Batalha de Campo Grande*.

¹²² Victor Meirelles de Lima (1832-1903) foi um pintor e professor brasileiro. Na XXII Exposição Geral de Belas Artes de 1872 expôs as telas que se referiam a Guerra da Tríplice Aliança: *Combate Naval do Riachuelo*, *Passagem de Humaitá*. Ambas encomendadas por Afonso Celso de Assis Figueiredo, então Ministro da Marinha em 1868.

¹²³ **Jornal do Commercio**, 31 de janeiro de 1875. Disponível na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Ver o Anexo – Documento 3.

residir. Brest pertencia ao ducado da Bretanha em 1240 e foi um local de disputa com a França, mas com dominação inglesa de 1342 a 1397. Outra tela simbólica foi *Navio Algiers no porto de Smirna*, que representava um momento importante da história naval da Inglaterra, o bombardeio de Argel ocorrido em 27 de agosto de 1816. Foi uma tentativa da Grã-Bretanha, em aliança com os Países Baixos, para pôr fim às práticas de escravidão do Dey de Argel com o apoio do Império otomano.

As outras telas da Exposição Geral de 1875 são *Smirna e a estação francesa* que se referia ao mesmo conflito citado acima. *A torre de São Miguel em Rodes e a estação inglesa* e a *La Goda di vento*, provavelmente eram telas de marinha que tinham como função descrever a paisagem próxima ao porto. Por fim, a última tela era de cunho religioso, *Pai, perdoa-me!*. A questão religiosa sempre fez parte da trajetória de De Martino, e provavelmente era do interesse do público consumidor.

Nessa última exposição, antes da sua partida para a Corte inglesa, o napolitano mostrou todo o seu conhecimento sobre a história dos mares e das embarcações da Europa, em especial da Inglaterra. Apesar do projeto de estado de promoção das artes por meio da Academia Imperial de Belas Artes ser dominante na sociedade o século XIX foi marcado por uma diversidade da criação artística no Brasil, que a trajetória de De Martino e sua obra exemplificam.

O final da década de 1860 e a década de 1870 foi um período de efervescência nas discussões políticas, mobilizando letrados e políticos do Brasil da época especialmente em torno do debate sobre a participação do Brasil na Guerra da Tríplice Aliança, as resistências abolicionistas internas e externas, a formação de grupos republicanos, reunindo o nome do que compuseram a chamada *Geração de 1870*. As discussões também contagiaram os mundos da arte no Brasil, considerando que nessa mesma época as galerias de arte e as exposições para venda de obras artísticas se estabeleceram, especialmente na rua do Ouvidor, na cidade do Rio de Janeiro.

Essas iniciativas de comércio de arte, desempenhavam um papel decisivo na manutenção da carreira artística de pintores que ganhavam destaque da crítica e no cenário nacional. Essas galerias expunham as telas de pintores promovendo um espaço de interação

não apenas do público com as telas, mas também do público com o artista, visto que muitas oficinas e ateliês se concentravam nessa região ou próximos dela.

Havia uma proximidade não apenas social, mas espacial também, da imprensa com os locais de exposição que eram realizadas em galerias no centro do Rio de Janeiro. Isso favorecia a interação de escritores dos periódicos com os organizadores das exposições, os próprios artistas, visitantes das exposições, compradores e colecionadores de quadros, formando assim uma rede de cooperação e interação que produzia o circuito cultural.

As redações dos jornais analisados que trataram de exposições de quadros do Eduardo De Martino, se localizavam nas ruas: *Rua do Ouvidor*, *Rua do Ourives*¹²⁴, *Rua da Assembléia* e *Rua Uruguayana* como é possível ver no Quadro 2 abaixo. As três últimas ruas são transversais a Rua do Ouvidor, todas na região central do Rio de Janeiro. Sendo a Rua do Ouvidor a região que concentrou a maior quantidade de jornais da época, justamente o local onde o pintor napolitano teve a sua primeira oficina de pintura na Rua do Ouvidor, número 35, no 2º andar.

Quadro 2: Lista de periódicos que escrevem sobre De Martino e suas localizações

Periódico	Localização
Diário do Rio de Janeiro (1870-1874)	Rua do Ouvidor, n.97
Diário do Rio de Janeiro (1875-1878)	Rua do Ouvidor, n.89
Jornal do Commercio (1870-1877)	Rua do Ouvidor, n. 65
Jornal do Commercio (1878)	Rua do Ouvidor, n. 61
Gazeta de Notícias	Rua do Ouvidor, n. 70

¹²⁴ A Rua do Ourives atualmente tem o nome de Rua Miguel Couto.

A Vida Fluminense (1868)	Rua do Ouvidor, n. 59
A Vida Fluminense (1869)	Rua do Ouvidor, n. 52
A Reforma: Órgão Democrático	Rua do Ouvidor, n.148
Gazeta de Notícias	Rua do Ouvidor, n.70
Semana Ilustrada	Rua do Ouvidor, n.87
Mosquito	Rua dos Ourives, n.76 2º andar
O Mundo da Lua	Rua dos Ourives, n.76
O Globo: Órgão da Agência Americana Telegraphica dedicado aos interesses do Commercio, Lavoura e Industria	Rua dos Ourives, n. 51
Revista Ilustrada	Rua da Assembleia, n. 44
Gazeta da Tarde	Rua Uruguayana, n. 43

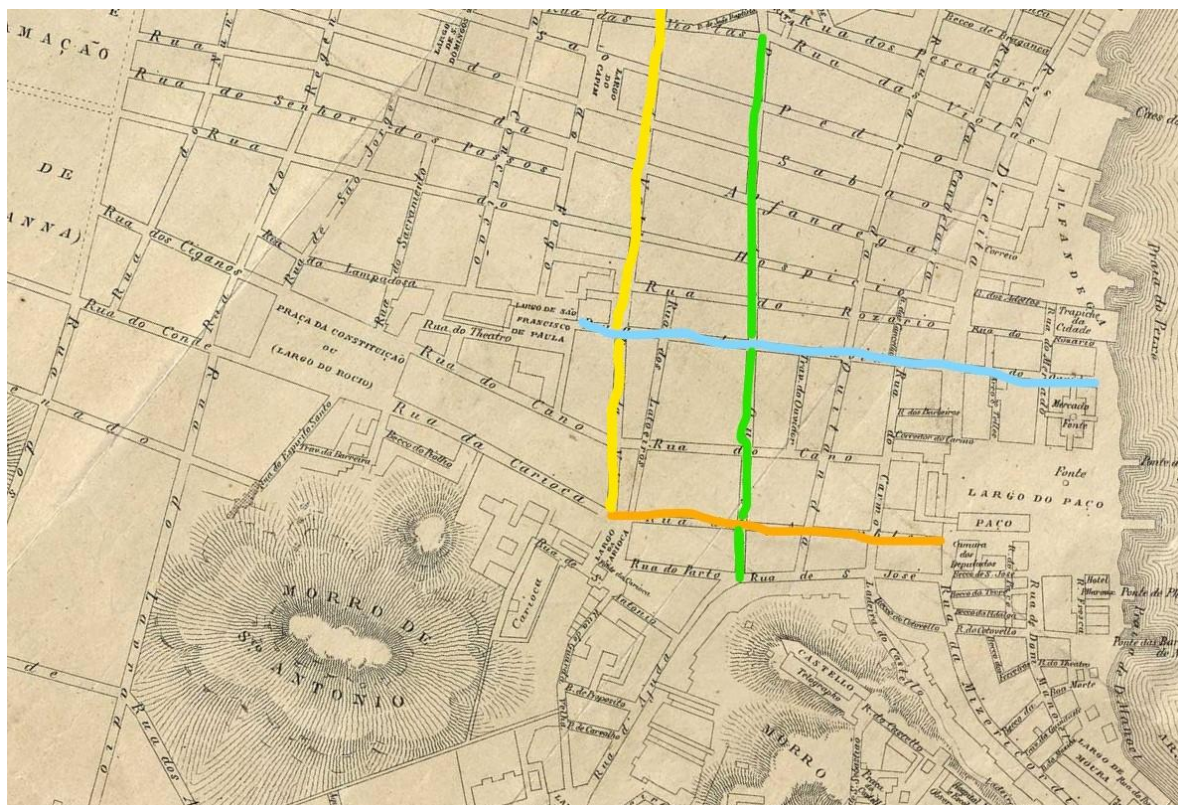


Figura 4: Mapa da Região central do Rio de Janeiro (adaptado)

Fonte: Guia e plano da cidade do Rio de Janeiro, 1858. Biblioteca Digital Luso-Brasileira. MCKINNEY, A. M. & LEEDER, Roberto. Disponível em: http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_cartografia/cart309960/cart309960.jpg. Acessado em 20 de fevereiro de 2020

Legenda:

Azul: Rua do Ouvidor;

Verde: Rua dos Ourives;

Laranja: Rua da Assembléia

Amarelo: Rua Uruguayana

De Martino expôs seus quadros no período em que esteve no Brasil, entre 1868 e 1877, chegando a retornar ao Brasil para expor o quadro *Luar no Mediterrâneo*, na Galeria Glace Elegante, em 1876, e depois no Club Polytechnico, antes de partir definitivamente com a esposa e a filha para a Inglaterra em maio de 1877.

O Quadro 1, se refere à cronologia das exposições ocorridas também em galerias e teatros. Destacaram-se as exposições: Galeria Bernasconi & Moncada¹²⁵, Salão do Teatro

¹²⁵ Propriedade de Henrique Moncada. Localizado na Rua do Ouvidor, nº 143. A sociedade construída para a formação da Galeria Bernasconi & Moncada permaneceu até 1870, quando a sociedade foi desmanchada por Henrique Moncada e a galeria passou a ser chamada de Galeria Moncada.

São Pedro de Alcântara¹²⁶, Ateliê de De Martino na Rua do Ouvidor¹²⁷, Teatro Gymnasio Dramático¹²⁸, Ateliê de De Martino no Arsenal da Marinha¹²⁹, Casa de Peralta & Figueiroa¹³⁰, Casa do Sr. Clemont Monpoint¹³¹, Galeria Glace Elegante¹³² e Club Polytechnico¹³³. Todos esses espaços eram localizados na região central do Rio de Janeiro, o que facilitava o acesso do público e a circulação de informações entre todos aqueles que participavam dos mundos da arte.

As galerias da Rua do Ouvidor, Galeria Moncada e Galeria Glace Elegante, juntamente ao Club Polytechnico, eram locais com uma estrutura física próxima às casas residenciais da época. Sem uma infraestrutura que possibilitasse a mesma iluminação que havia em grandes exposições de arte nacionais ou em teatros da época e também para evitar altos custos com a iluminação, era utilizada a luz natural com a ajuda de janelas largas. Isso restringia o horário das exposições entre as 10h (dez horas) e 17h (dezessete horas). O Teatro São Pedro de Alcântara e o Teatro Gymnasio Dramático eram espaços que contavam com a iluminação a gás, mas a exposição de quadros nesses espaços era limitada ao mesmo horário diurno das exposições citadas anteriormente.

De Martino apresentou seus quadros apenas em uma exposição na Província de São Pedro, atualmente o estado do Rio Grande do Sul. No Salão da Sociedade Firmeza e Esperança em 1869, provavelmente era um espaço com uma iluminação ainda mais dependente da luz natural, pois somente em 1877 chegou a iluminação a gás no subúrbio do Rio de Janeiro. Por se tratar de um local afastado da Corte é difícil que nesse momento já houvesse luz a gás na região Sul.

Esse foi o único momento em que o italiano se aventurou em exposições fora do espaço da Corte no Brasil, era uma época em que o pintor buscava uma projeção nos mundos

¹²⁶ Localizado na Praça Tiradentes, S/N. Este teatro foi inaugurado em 1813, com o nome de Real Teatro de São João; em 1826 passou a ser denominado Real Teatro de São Pedro de Alcântara; de 1831 a 1839 recebeu o nome de Teatro Constitucional Fluminense, posteriormente voltou a ser denominado Teatro São Pedro de Alcântara e, de 1923 até os dias atuais é conhecido como Teatro João Caetano.

¹²⁷ Localizado na Rua do Ouvidor, nº 35, 2º andar.

¹²⁸ O empresário L. C. Furtado Coelho era o empresário do Teatro. Localizado na Rua São Francisco de Paula, entre os nº. 27 e 29, dando os fundos para a Rua do Cano. Atualmente, o local do Teatro Gymnasio Dramático hoje seria o n. 23 da Rua do Teatro.

¹²⁹ Atualmente localizado na Rua da Ponte – Centro, Rio de Janeiro.

¹³⁰ Localizado no Largo de São Francisco de Paula, 2AA.

¹³¹ Localizado na Rua do Ouvidor, nº 108.

¹³² Localizada na Rua do Ouvidor, nº 138.

¹³³ Localizado na Rua da Constituição, nº 47.

da arte e a formação de um mercado consumidor. A escolha do local da Província de São Pedro era o ideal por conta da proximidade com o conflito da Guerra da Tríplice Aliança. Outro fator determinante foi a relação que tinha com as pessoas que compunham a maçonaria, pois como já foi comentado no capítulo anterior, De Martino trabalhou em uma loja maçônica nessa região no mesmo ano.

O pintor conseguiu grande promoção da exposição, principalmente pela imprensa local, o que repercutiu posteriormente em jornais da Corte. O contexto de discurso do sentimento nacional criado com a guerra que estimulou o interesse por conheces quadros de De Martino na região sul. Das quatro obras apresentadas *Gran Chaco*; *Passagem da Esquadra*; *Reconhecimento de Humaitá* e o *Retrato do General João Manoel Mena Barreto* todas fazem referência à guerra, apesar da última ser um retrato era de um oficial militar¹³⁴ morto em combate.

Pela descrição de um artigo do jornal *Diário do Rio de Janeiro*, o espaço parecia ser bem reduzido e oferecia indícios de que não comportava a grande quantidade de visitantes que se interessaram por comparecer ao local. Isso fez com que se definisse o olhar do público, em determinado aspecto, marcando um modo de ver fora do principal circuito de arte que era o Rio de Janeiro. O uso de binóculos e espelhos se tornou necessário para a visualização da tela, devido a limitação de espaço do local e aos efeitos da distância e de luz, que refletiam no olhar sobre as pastas das tintas que representavam cenas noturnas.

Os quadros não têm desgraçadamente nem melhor luz, nem toda a perspectiva que fora conveniente: os limites do salão da sociedade Firmeza e Esperança o não consentem. Aconselhamos ao espectador que os contemple pelos espelhos que lhes ficam ao lado e com um binóculo de teatro. Aqueles, multiplicando a distância, lhes dão a perspectiva que as dimensões do edifício lhes não teriam consentido; este, concertando a cena, dá relevo aos efeitos de luz, e movimento às figuras, neutralizando a pasta das tintas, que faz não ver a quem os contempla demasiado perto. Bem se vê que a pintura do Sr. De Martino não é pintura de salão doméstico: o colorido é firme, e as pastas naturalmente fortes, como que são feiras para ornar os grandes salões públicos, os de palácios, ou de assembleias da província, por exemplo. Porém, que vida, que realidade nesses grupos, nessas luzes, nesses quadros! O Sr. De Martino possui o dom do colorido com uma felicidade rara. Conhece-o, e se apraz a ostentar essa faculdade pouco vulgar nos seus contrastes de noite. Os três painéis históricos que expõe ao público são três cenas de noite ou de alvorada.¹³⁵

¹³⁴ João Manuel Mena Barreto (1824-1869) foi um militar brasileiro. Participou das campanhas do Uruguai, sendo promovido a coronel, em 18 de fevereiro de 1865, após a batalha de Paysandu.

¹³⁵ **Diário do Rio de Janeiro**, em 17 de abril de 1870: Disponível na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Ver o Anexo – Documento 5.

Esse tipo de recomendação que regula o comportamento dos visitantes fazia com que se definisse o olhar do público, em determinado aspecto, marca um modo de ver fora do principal circuito de arte que era o Rio de Janeiro e evidencia uma prática do olhar peculiar.

A respeito da recepção das telas que não circulavam com tanta frequência em exposições na região Sul na década de 1860 e 1870, é possível perceber pelos escritos dos jornais que sofrem interferência de um entendimento previamente adquirido a partir de leituras sobre a guerra. O que acaba conduzindo o seu olhar para a valorização dos grandes personagens do conflito, por exemplo.¹³⁶

A ida de artistas ao campo de batalha possibilitava a troca de informações entre eles, assim como o contato com os militares que participavam do conflito, um fator agregador para a busca por uma verdade topográfica, algo característico da pintura de batalha. Era primordial para os artistas que se aproximavam desse gênero oferecer ao público telas que diferenciasssem uma cena de uma batalha qualquer de uma batalha específica.

A Guerra da Tríplice Aliança é uma referência para os estudos das artes no Brasil. Por se tratar de uma guerra em que ocorreram conflitos à noite essa representação se mostrou mais difícil ainda para os artistas. A maioria dos pintores estavam acostumados a representar as suas telas em ambientes diurnos com cores fortes, que trouxessem luz, para facilitar a visualização dos quadros nos ambientes das exposições que tinham iluminação precária.

Esse desafio foi aceito por Victor Meirelles na tela *Passagem do Humaitá de 1872*, que hoje integra acervo do Museu Histórico Nacional. O artista fez uso da técnica de pintar em um período diurno e escureceu a mesma com a presença de nuvens, névoa, fumaça e tintas vermelhas, que representavam o fogo das canhoneiras. Foi uma escolha técnica do pintor, que optou por trazer a luminosidade a esse ambiente noturno a partir do combate.

Enquanto a representação da noite por parte do De Martino é diferente, e impactou o público, a luz não parte do conflito, do fogo das canhoneiras, ela parte do luar. Com uma proposta romantizada do local de guerra em suas telas noturnas, sendo expresso na ênfase da

¹³⁶ O ato da leitura dos escritos dos artigos dos jornais que se remetem ao *habitus* que a população deve ter nas exposições e a leitura das pinturas expostas pode ser problematizado de forma parecida com a que Chartier estabelece com a leitura de livros a leitores populares. CHARTIER, Roger. Textos, impressões e leituras. In: Lynn Hunt (org.). **A nova História Cultural**. São Paulo: Martins Fontes, 1992, p.225-226.

atmosfera do ar das cenas e pelo público que tem o olhar direcionado. Essa escolha de De Martino é bem interessante, se trata de uma marca autoral do pintor, pois na região do conflito a noite não tinha a presença da luz do luar, ela era obtida pela luz do fogo dos canhões no campo de batalha.

Em outro trecho, o artigo no jornal se aprofunda na análise da tela *Gran Chaco* (1868). Pela descrição e pela data da tela, pode-se dizer que o quadro mencionado corresponde tela intitulada *Acampamento brasileiro no Chaco* (1868), pertencente hoje ao Museu Histórico Nacional:

[...] Que sombria e patética impressão a que nos causa aquele acampamento do Chaco! É um quadro de grandes proporções (doze sobre nove palmos ao menos) com uma riquíssima moldura, digna de figurar em um salão régio. No centro dois frades capuchinhos, dois desses venerandos cenobitas que se têm identificado com os nossos valorosos soldados, e cujos nomes figuram tantas vezes nas ordens do dia, rezam as últimas orações sobre cadáveres quase escondidos nas grossas folhagens paludosas do Chaco. Perto deles, a um lado um ferido paraguaio levanta-se, e como que se arrasta para escutar pela derradeira vez as palavras santas com que o educaram; do outro um sentinela brasileiro curva-se religiosa e contrita, diante da majestade desta sinistra cena. Um dos padres oculta o rosto, curva-se e lê no livro dos que vão finar-se, porém o outro apresenta a lanterna que alumia a leitura e recebe da chapa a luz avermelhada da vela no rosto macilento e na magnífica barba. De longe, se eleva o luar a medo por cima do arvoredo, lançando os seus raios pálidos como um sudário sobre aqueles mortos, sobre um destacamento que marcha cauteloso, e do qual dir-se-ia que se sente o passo através das algas. Mais além o luar bate no rio e folgara trêmulo nas águas, enquanto um vapor desprende em multiplicadas espirais o seu penacho negro, ao passo que sobre o último plano, à direita, se estende o abarracamento brasileiro, no meio dos sinistros resplendores, os numerosos fogões e dos soldados que se amontoavam ao redor destes. [...] ¹³⁷

Na parte final desse longo artigo de jornal, o escritor evoca elementos nacionais para criar a ideia de um sentimento nacional que se baseia em um heroísmo por parte dos combatentes que foram ao campo de batalha. Discussões essas que não são restritas a debates regionais, são de cunho nacional.

[...] Há o quer que é de solene nesse quadro, que não retraça a vitória nos esplendores da luta, mas nos lúgubres despojos do combate. De Martino é poeta, e de uma inspiração realmente honesta e humana. E grandiosa essa apoteose pela arte. Ele não chama ao povo para vir ver o herói do sangue a consular cadáveres aos pés do seu ginete: não fez como David a apoteose do gênio escalando os Alpes para conquistar o mundo. Não: o poeta cristão pediu a seus pincéis um canto para os soldados mortos por amor da pátria; para os heróis anônimos, pedestres de ossadas sobre que a história idolatra levanta o nome dos príncipes da guerra e da batalha. Ele chamou ao coração das mães, das irmãs e das filhas, chamou o espírito

¹³⁷ **Diário do Rio de Janeiro**, em 17 de abril de 1870. Disponível na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Ver o Anexo – Documento 5.

das almas verdadeiramente pias; e levantou em uma das mais formosas composições artísticas a memória dos heróis humildes, a do cidadão soldado, associando-a na gratidão do povo ao sentimento religioso, que é, como diz Massillon, a única mola real, o verdadeiro elemento da virtude plácida, do heroísmo que morre sem armar a glória. Devemos confessá-lo: o sentimento desse tétrico quadro nos dominou mais e acima dos outros. Amamos o soldado, temos devoção por esses mártires sem número e sem nome, e diante da apoteose que lhes consagra os artistas passaram-nos as horas sem senti-las; mas como é belo também aquele exame dos generais sobre o terreno do que devia ser no dia seguinte a sanguinosa hecatombe Humaitá, branqueando aqui e ali as poças de água e os barracões da planície funesta. Uma coluna de infantaria, cavalaria e riacho, que passam ao mesmo tempo os generais mais para o centro. Um piquete percorre a galope a várzea em segundo plano, e Osório, impávido, porém profundamente atento e meditativo, caminha a frente dos colegas e aponta, não se vê que ignoto objeto, dirigindo-se ao legendário Andrade Neves. [...].¹³⁸

O autor destaca a presença da representação de personagens militares como o General Manuel Luís Osório e o General Joaquim Andrade Neves. A representação de personagens muito bem definidos que compunham os diversos códigos narrativos, seja por meio das pinturas históricas ou pelos artigos dos jornais que coabitavam o mesmo espaço cultural.¹³⁹

A preocupação do pintor em se apresentar de forma variada ao público, ainda em busca de uma marca autoral para o seu trabalho, entre o gênero da pintura de paisagem marinha e a pintura histórica, é uma forma de compreender a sua passagem pela região sul. Estabelecendo relações sociais com outros grupos, o pintor buscava a formação de um circuito de venda de suas obras fora do Rio de Janeiro, afirmando-se como um artista de mercado já no início da sua trajetória.

Athos Damasceno escreveu sobre como a estadia de De Martino na região sul esteve envolvida nas disputas política regionais entre representante dos partidos conservador e liberais. Considerando que os primeiros ocupavam o governo da presidência de província, quanto os segundos eram representados na imprensa pelo jornal *A Reforma: Órgão Democrático*.¹⁴⁰ É possível concluir, assim, que os olhares lançados para a criação de De Martino não eram conduzidos apenas pelo gosto estético, mas igualmente pelo uso com objetivos políticos por parte dos liberais para atacar e causar instabilidade no governo, cujos representantes eram em maioria do Partido Conservador.

¹³⁸ Idem.

¹³⁹ GOULEMOT, Jean Marie. Da leitura como produção de sentidos. In: CHARTIER, Roger (org.). *Práticas de leitura*. São Paulo: Estação Liberdade, 1996, pp. 113.

¹⁴⁰ FERREIRA, Athos Damasceno. *Artes plásticas no Rio Grande do Sul: 1755-1900: contribuição para o estudo do processo cultural sul-riograndense*. Porto Alegre: Globo, 1971.

Um dos artigos publicados no jornal *A Reforma: Órgão Democrático*, foi dividido em trechos para que possa ser mais bem compreendido, devido à riqueza de informações que oferece. Esse discurso do sentimento nacional criado com a Guerra da Tríplice Aliança é destacado pelo público que foi conhecer as telas de De Martino na região sul. O fato do conflito ser próximo a essa região foi um dos fatores que estimulou o interesse dos visitantes pelos quadros. O *Diário do Rio de Janeiro* reproduz um trecho do jornal *A Reforma: Órgão Democrático* sobre esse sentimento nacional:

Lê-se na Reforma de Porto Alegre o seguinte: “tivemos o gosto ontem de apreciar os magníficos quadros do Sr. De Martino, cuja exposição pública deve principiar hoje. Magnífico realmente é o título que lhes cabe. [...] Era soberbo e cheio de vigor aquele belo quadro dos” Funerais de Atahualpa”; mas os de De Martino fizeram-nos vibrar a mesma corda, com mais vigor talvez, porque é beleza artística que admiramos-lhe, reunia-se o sentimento nacional que se orgulhava.¹⁴¹

Sobre essas questões políticas é desconhecida alguma manifestação pública por parte de De Martino, seja em documentos oficiais do governo ou por meio da imprensa. Em sua chegada na província de São Pedro, atualmente Rio Grande do Sul, De Martino foi apresentado “artisticamente” ao público de forma genérica, sem uma definição que o classificasse em algum gênero da pintura, seja ela a pintura de paisagem, de marinha ou pintura histórica.

O fato de ser apresentado sem uma característica específica ou que o classifique como um pintor de um tema foi uma estratégia para a sua carreira. A exposição no Salão Firmeza e Esperança era uma das primeiras em que o pintor participou depois que fixou residência no Brasil. Anteriormente é provável que o artista estivesse estudando, desenhando, pintando e estabelecendo relações comerciais pela região do Prata.

Além das Exposições Gerais de Belas Artes, De Martino participou de outros eventos de projeção no Brasil como as Exposições Nacionais. Esses eventos eram de grande responsabilidade, pois tinham a função de incorporar o Brasil às nações civilizadas, eram escolhidos os trabalhos que iriam representar o Brasil em exposições no cenário internacional.

Em busca de maior prestígio, De Martino conquistou o direito de apresentar a sua arte no velho continente com as demais nações do mundo. A medalha de prata conquistada na III

¹⁴¹ **Diário do Rio de Janeiro**, em 17 de abril de 1870. Disponível na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Ver o Anexo – Documento 5.

Exposição Nacional credenciou o napolitano a participar da Exposição Universal de Viena, ambas em 1873, conforme informou o jornal *A Reforma: Órgão Democrático*, em 12 de janeiro de 1875:

Exposição Nacional: Prêmios conferidos pelo juri geral de qualificação da 3ª Exposição Nacional de 1873 e da internacional de Vienna da'Austria [...] Relação dos Srs. Expositores do juri de Qualificação da 3ª Exposição Nacional de 1873. 1ª classe. Medalha de Prata – Eduardo de Martino¹⁴²

As Exposições Nacionais simbolizavam a promoção das artes a partir da aproximação de setores da sociedade industrial junto ao Estado. Essa aproximação da indústria com as exposições compunha também a ideologia civilizatória do Brasil frente aos demais países da América do Sul. Instituições como a Sociedade Auxiliadora da Indústria Nacional e o Instituto Fluminense de Agricultura ofereceram recursos para a organização da exposição.

A aproximação com outros setores causava uma maior instabilidade para membros da academia, que estavam com a ameaça de cortes sobre o repasse que era direcionado a Academia Imperial de Belas Artes. Dinheiro esse que era utilizado para realizar as exposições gerais e fornecimento de bolsas de viagens ao exterior aos pintores premiados pela academia.¹⁴³

Após o período de sete anos de diferença da anterior, a III Exposição Nacional foi realizada novamente no edifício central da antiga Escola Politécnica no Largo de São Francisco, posteriormente chamada de Escola Nacional de Engenharia. A exposição inaugurada em 12 de janeiro de 1873, e contava com inúmeros produtos que seriam enviados Exposição Universal de Viena meses depois. D. Pedro II participou da inauguração, dentro desse ritual pronunciou algumas palavras em sua abertura e depois caminhou pelos salões da exposição. Foi um evento que contou com um grandioso público, cerca de 42 mil visitantes, que puderam conhecer esse espaço até o dia 3 de fevereiro do mesmo ano, quando o evento foi encerrado.

A participação do público foi grande, mesmo diante da falta de estrutura nos locais de exposição, com espaços inadequados ou insuficientes e até prédios inacabados, somado a falta de organização, o que promovia confusão até nos critérios dos jurados e nas premiações.

¹⁴² *A Reforma: Órgão Democrático*, em 12 de janeiro de 1875. Disponível na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

¹⁴³ TURAZZI, Maria Inez. *Poses e trejeitos; a fotografia e as exposições na era do espetáculo (1839-1889)*. 1. ed. Rio de Janeiro: Rocco e Funarte, 1995. p. 119.

Resultou em recusas do Brasil em participar de eventos internacionais, apesar de convites para participar de exposições no exterior, em razão da falta de um palácio apropriado para exposições no Brasil¹⁴⁴. Maria Inez Turazzi por meio das atas elenca os critérios das premiações das Exposições Nacionais:

Além de subjetivo, o sistema de premiação das exposições, eternamente debatido e reformulado, era também bastante simbólico da escala de valores que orientava a sua instituição. Embora, ao longo dos anos, as exposições nacionais e internacionais tenham variado o esquema de julgamento, o nome das medalhas e dos diplomas conferidos, os critérios de escolha, etc., as instruções da primeira Exposição Nacional já davam uma boa mostra do sistema que seria mais ou menos a tônica das exposições. A medalha de ouro era “conferida aos inventores e introdutores de qualquer indústria nova no país e nos produtores de artigos que se recomendassem pela sua reconhecida utilidade ou que pela sua perfeição possam competir com os dois países mais adiantados e finalmente aos que pelos processos empregados na produção ou fabricação possam influir para a diminuição dos preços no mercado”. Já a medalha de prata era destinada aos artigos “muito perfeitos” que não preenchessem as condições anteriores, e a medalha de cobre aos artigos simplesmente “perfeitos ou úteis”. As menções honrosas eram conferidas aos produtos de artigos que, embora qualificados de “perfeitos ou úteis”, revelassem “aptidão industrial boas disposições e esforços (...) que mereçam ser animados”. O sistema de premiação fazia parte de um regulamento minucioso que chegava ao detalhe de emitir permissão aos visitantes para conservar o “chapéu na cabeça dentro do edifício” e de proibir expressamente “entrar com bengala ou guarda-chuva”, “tocar nos objetos expostos” ou “fumar dentro do edifício”.¹⁴⁵

A premiação de medalha de prata recebida por De Martino na III Exposição era a mais alta que um pintor poderia receber, por se tratar da apresentação de um quadro artístico. Seu trabalho não se referia diretamente a uma invenção ligada ao processo produtivo que era o critério da medalha de ouro. A Guerra da Tríplice Aliança ainda estava na lembrança dos letrados do Império, corroborava com a tese do Brasil ser a nação responsável por civilizar a América do Sul. E despertou o interesse do público por conhecer as dezoito telas expostas de De Martino que faziam uma menção a esse fato histórico da História do Brasil.

De Martino conquistou a medalha de prata com a tela sobre uma batalha marítima no Chaco¹⁴⁶ e Pedro Américo também enviou dois quadros para essa Exposição Nacional que retratavam episódios da Guerra da Tríplice Aliança, *a Batalha de Campo Grande* e *A*

¹⁴⁴ Idem. p. 121.

¹⁴⁵ Idem. p. 124.

¹⁴⁶ Não há o registro de qual tela seria que figurou na exposição, porém em artigo na *A Vida Fluminense*, 11 de janeiro de 1873, França Júnior faz menção a uma batalha marítima no Chaco.

Carioca, o que credenciou os artistas a participarem da Exposição Universal de Viena de 1873.

Sandra Pesavento elenca as características básicas que guiaram a participação do Brasil nas exposições internacionais que marcavam o rumo da modernidade da nação:

Desenvolver o país, atrair capitais, ampliar os negócios, tendo como meta o progresso econômico; Valorizar o trabalho, delimitar as regras do mercado assalariado, garantindo a dominação do capital numa ordem social estável; Estimular o avanço científico e a educação profissional, obtendo com isso não só o aprimoramento técnico da mão de obra como o seu enquadramento político à ordem burguesa.¹⁴⁷

Maria Inez Turazzi atenta para uma questão central das exposições universais: “a inovação técnica que exhibe e materializa em si mesma a prodigiosa capacidade humana de se utilizar das forças da natureza em proveito próprio”. Isso pode justificar a escolha dessa tela de De Martino para essa exposição Universal. A arte de Eduardo De Martino apresenta ao público a capacidade dos seres humanos de dominarem a natureza. A figura da embarcação e da paisagem como elemento principal das telas – seja um encouraçado no caso brasileiro ou canoas no caso dos paraguaios – e a sua capacidade de dominar os mares e rios, principalmente em uma região de difícil acesso, devido à presença de bancos de areia, como em alguns locais ao Paraguai.

Em comparação com as demais exposições e ao local – Viena tinha a população de 400 mil pessoas em 1864 e passou a ter 700 mil em 1880 – a Exposição Universal de Viena recebeu um público impressionante. Uma parcela significativa da população participou do evento que também contava com visitantes de outras cidades, países e até continentes. Cerca de quase 7 milhões e 300 mil pessoas estiveram presentes para conhecer o trabalho de quase 26 mil expositores, que contava com um local que até aquele momento havia sido o maior de toda a história com 16,2 hectares.¹⁴⁸ Essa exposição foi classificada pela crítica como um evento que não deu o retorno esperado, apesar da luxuosidade não chegou a um quinto dos

¹⁴⁷ PESAVENTO, Sandra Jatahy. **Exposições Universais: Espetáculos da Modernidade No Século XIX**. 1. ed. São Paulo: HUCITEC, 1997. p.141.

¹⁴⁸ PLUM, Werner. **Exposições mundiais no século XIX: espetáculos da transformação sociocultural**. Bonn: Friedrich-Ebert-Stiftung, 1979, p.61.

gastos totais efetuados, outro ponto muito criticado foram as mudanças dos critérios de julgamento.¹⁴⁹

Apesar da Exposição Universal de 1873 ter tido repercussão pouco significativa da imprensa brasileira, foi levado em conta a grandiosidade do evento. Muito provavelmente pelas polêmicas que envolveram a participação do Brasil. França Júnior oferece a primeira justificativa para a desvalorização da exposição internacional, apenas pinturas foram expostas, o que possibilitou críticas negativas ao governo pela falta de incentivos à arte por parte do Estado brasileiro pelo crítico de arte.¹⁵⁰ Uma segunda justificativa seria o desleixo do governo brasileiro e dos organizadores da Exposição Universal no transporte das obras de arte para Viena.

A tela de De Martino foi danificada e restaurada de forma grosseira, segundo um trecho de uma carta escrita pelo pintor napolitano e publicada no *Jornal do Commercio* de 1874:

Partindo o quadro por um vapor francês, cujo nome não recordei, chegou a Viena d'Áustria sem a menor novidade. Ali, porém, foi o caixão entregue a um asilo que com as quatro patas o abriu, tendo a minha tela a infeliz sorte de ser completamente arruinada. Para um trabalho desta natureza é costume chamar um homem hábil, mas nunca um asno, que só pode ser empregado no transporte de materiais para construções! O quadro foi restaurado, diz uma correspondência de Viena para o Diário do Rio, mas tal há. Qualquer artista não o faria colando na parte anterior da tela um grosseiro pedaço de papelão, como desgrazadamente se fez com o mal aventurado quadro, que parece ter sido fadado para andar entregue ao cuidado de pessoas inabilitadas para lidar com semelhantes objetos.¹⁵¹

Uma terceira justificativa para a diminuta repercussão é que nenhum dos dois pintores foi exposto como representante oficial do Brasil, com a alegação de não poder oferecer uma sala apenas para dois pintores sendo que um deles não era brasileiro.¹⁵² As telas de Pedro Américo ficaram nos salões da Bélgica. Rafael Cardoso presume que isso ocorreu devido aos laços acadêmicos do pintor que fez seu doutorado em terras belgas. Mas não havia justificativa plausível para o quadro de De Martino sobre uma batalha marítima no Chaco

¹⁴⁹ TURAZZI, Maria Inez. **Poses e trejeitos; a fotografia e as exposições na era do espetáculo (1839-1889)**. 1. ed. Rio de Janeiro: Rocco e Funarte, 1995. p.67

¹⁵⁰ França Júnior, Joaquim José, **Exposição Universal de Vienna. Relatório sobre a pintura e estatuaría** (Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1874), 29-31.

¹⁵¹ **Jornal do Commercio**, 11 de maio de 1874. Disponível na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

¹⁵² CARDOSO, Rafael. Ressuscitando um Velho Cavalo de Batalha: Novas Dimensões da Pintura Histórica do Segundo Reinado. **19&20**, Rio de Janeiro, v. II, n. 3, jul. 2007. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/criticas/rc_batalha.htm>.

figurar nas galerias espanholas.¹⁵³ Tal fato é reclamado em tom furioso por De Martino na carta ao *Jornal do Commercio*:

Passemos adiante: o quadro que pintei, figurando um episódio nacional, tendo seguido justamente com os produtos do país, a expensas do governo Imperial, é claro que devia aparecer na seção brasileira ou, quando mesmo a comissão o entendesse, na seção italiana, mas nunca na espanhola, por isso que nasci em Sorrento e não em Alicante.¹⁵⁴

Mesmo com o governo brasileiro tendo gasto 150:000\$000 para participar da Exposição Universal de 1873, em que foram gastos somente em transporte 30:000\$000¹⁵⁵, e com a tela do pintor sendo danificada no trajeto, a polêmica maior ocorreu na alfândega. Em uma carta, De Martino expõe a situação ocorrida na alfândega, afirmando que sua tela ao chegar ao Brasil totalmente danificada, ele enfrentou dificuldades burocráticas para a retirada da obra, além de sofrer um tratamento desrespeitoso pelos fiscais da alfândega.

Tendo terminado a exposição há cerca de 15 meses, somente há dias tive a desventura de tornar a ver o meu quadro, mas por tal forma arruinado, que até não quis tocar-lhe sem que o Sr. ministro da Marinha (a cuja repartição pertence) me mandasse um oficial de seu gabinete, para que com os seus próprios olhos presenciasse o lastimoso estado do quadro, como também pode o público examinar na minha sala de trabalho no Arsenal da Marinha. Há dias, encontrando-me com uma pessoa que me perguntou se o quadro estava vendido e se o governo me havia já pago, respondi-lhe que sim, e que até já tinha gasto o dinheiro. Então para que te incomodas? Me constatou ele. Que asno! Nem que um pintor vivesse de cevada como ele! Despedi-me mandando-o carregar barras de ferro para a alfândega, porque o bom corpo e cara arredondada como lua de agosto com que voltou de Viena indicam antes que volta do mundo da lua, que da grande exposição da Áustria. Termino, porque não tenho tempo a perder. Deve, porém, recordar aqui o ditado italiano: chi vuole vada, chinon vuole manda. Isto é aplicado especialmente à raça latina, que promete com segurança e falta com certeza, reduzindo tudo à discussão, à discussão, à discussão!¹⁵⁶

Por maiores que tivessem sido os problemas com a tela danificada de Eduardo de Martino, essa exposição internacional marcou a carreira do pintor italiano radicado no Brasil até aquele momento por quatro anos. Foi o primeiro momento em que sua pintura de marinha foi apreciada em território europeu, engrandecendo o cenário das artes do Brasil. A pintura

¹⁵³ De acordo com PUGLIA, Luigina de Vito. **Eduardo de Martino. Da ufficiale di marina a pittore di corte**. Bolonha: ConFine Edizioni, 2012, talvez a recepção espanhola tivesse sido facilitada pelo Rei da Espanha Amadeu I (1845 – 1890) que era napolitano como De Martino.

¹⁵⁴ **Jornal do Commercio**, em 11 de maio de 1874. Disponível na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

¹⁵⁵ Decreto de Lei nº. 5526 – de 17 de Janeiro de 1874 que autorizou o Ministério da Agricultura, Comércio e Obras Públicas a aplicar às despesas de várias verbas deficientes do exercício de 1872 - 1873 a quantia de 532:621\$142, resultantes das sobras dos §§ 10 e 18, art. 8º da respectiva Lei de Orçamento.

¹⁵⁶ **Jornal do Commercio**, em 11 de maio de 1874. Disponível na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

essa que contribuiu naquele momento para propagar um discurso internacional que estabelecia uma dualidade entre o Brasil e o Paraguai. O primeiro como uma nação civilizada com uma Armada desenvolvida e equipada com embarcações modernas e o segundo como uma nação atrasada onde seu líder Solano López, louco e suicida que praticava a barbárie.

A partir da leitura do historiador Sven Schuster, essa interpretação é reforçada. A participação do Brasil nas Exposições Universais de Paris em 1867, Viena em 1873 e Filadélfia em 1876 consideraram a Guerra da Tríplice Aliança como temática central com uma suposta luta entre *civilização* e *bárbaros*. Estava em disputa a construção de uma memória nacional da vitória da moderna nação brasileira contra descendentes dos índios guaranis considerados selvagens e que afirmava o Brasil como potência regional identificada com o legado europeu.¹⁵⁷

3.3 O ATELIÊ NA MARINHA DO BRASIL

Com o decreto de Lei nº 54 de 26 de outubro de 1840, o Arsenal da Marinha foi incorporado ao Corpo Imperial de Marinheiros. Através dessa incorporação, o Arsenal seria reorganizado, além de oferecer uma qualificação na formação dos marinheiros no campo das artes, reestruturando uma subdivisão das Forças Armadas. Logo, essas mudanças trouxeram estabilidade ao Arsenal, que seria preciosa com o futuro desenrolar da Guerra do Paraguai.

Tais transformações já eram almejadas pelos antigos operários do Arsenal. Um novo decreto de lei, nº 470 de 26 de agosto de 1846, definiu aulas de geometria aplicada às artes no Arsenal da Corte e uma biblioteca. O desenho técnico era entendido como uma tradição e fazia parte da formação técnica dos militares, especialmente no estudo de embarcações e mapas. Cerca de uma década depois, em 26 de setembro de 1857, o Decreto de Lei nº 939 determinaria a criação de uma Escola de Instrução Teórica e Prática no Arsenal da Corte para seus artífices na elaboração e estudos de navios de guerra. Observa-se assim o investimento do Império brasileiro na evolução dos estudos artísticos dos marinheiros do Arsenal, voltados para o benefício da própria marinha.

¹⁵⁷ SCHUSTER, Sven. A visão dos vencedores: O Brasil e a glorificação da Guerra do Paraguai nas exposições universais do século XIX. *Iberoamericana*, n. 17, 64, 2017. p. 147-174

O professor contratado para dar aula de desenho técnico neste período foi Félix Matheus Warletta, que no ano de 1872 expôs 14 desenhos de alunos do Arsenal de Marinha da Corte por ordem do Ministro da Marinha. Apesar de serem desenhos técnicos, estes interessavam à Academia Imperial de Belas Artes, que os utilizou para divulgar as inovações tecnológicas realizadas no Arsenal da Marinha. Naquele mesmo ano, De Martino também expôs nos salões da Academia um quadro, *Esquadra inglesa bordejando por fora da Ilha de Stromboli*. O contato entre De Martino e Warletta, conhecedores do aparelho náutico, provavelmente foi uma das causas que aproximou o pintor napolitano do Arsenal.

Um episódio aproximaria De Martino ainda mais do Arsenal. Em 27 de março, uma explosão no Arsenal resultou na morte de muitos marinheiros, gerando grande repercussão dos periódicos. A empatia de De Martino com este desastre o levou a realizar no salão do Teatro São Pedro uma exposição gratuita, na qual todo e qualquer donativo recebido seria destinado em benefício das famílias dos marinheiros mortos e feridos.

O jornal *O Mosquito*, registrou a catástrofe de grande repercussão nacional por meio de um desenho:

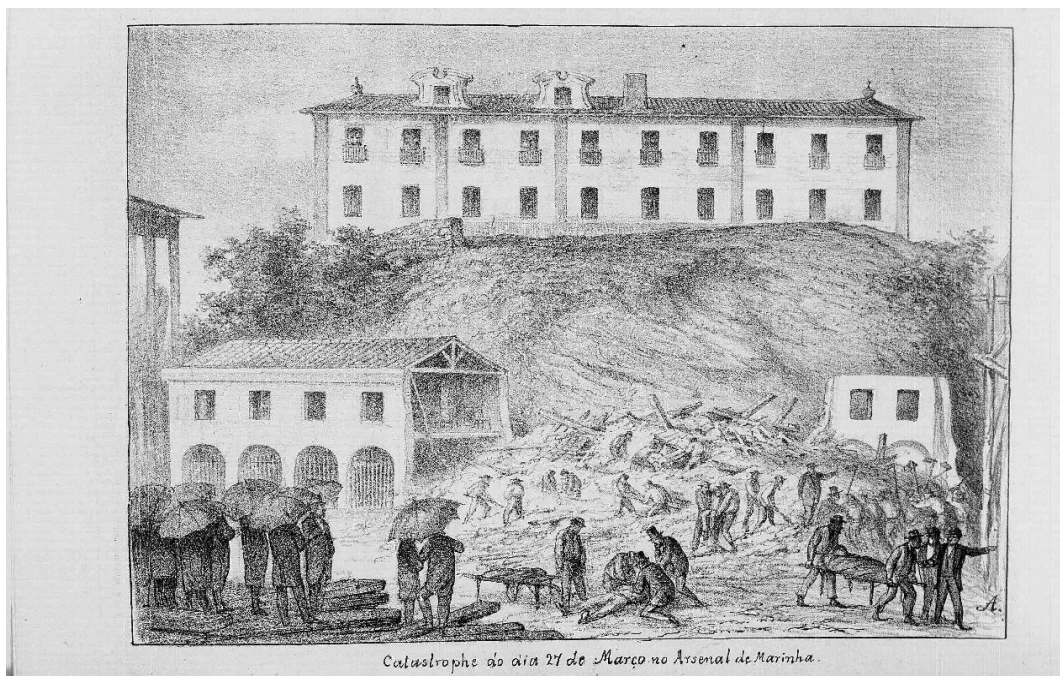


Figura 5: Jornal O Mosquito: Catástrofe do dia 27 de março no Arsenal de Marinha. O Mosquito em 5 de abril de 1873. Disponível na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

No dia 12 de maio, De Martino escreveu uma carta endereçada ao jornal *A Reforma: Órgão Democrático*, a ser publicada no dia seguinte, na qual o pintor divulgava a exposição, convidava os militares a comparecerem ao evento que ocorria no dia 15 de maio, e se solidarizava com as famílias:

De Martino: Esse ilustre artista mandou-nos a seguinte carta: "O Sr. Redator - O artista também tem coração, o artista também costuma valer os necessitados. No dia 15 de maio faço uma exposição de meus quadros, *fruto de muitas horas de trabalho, e como não posso por outro meio prestigiar o meu óbolo as infelizes viúvas dos desgraçados que sucumbiram na catástrofe, que teve lugar no Arsenal de Marinha no dia 27 de março, destino o produto dessa exposição a essas infelizes. Não era possível ficar surdo e imóvel a tanta lágrima derramada no lar do operário; marítimo desde a infância, também conheci muitos perigos, também passei muitas misérias, também vesti muitas lágrimas; portanto o marinheiro e o pintor quer entrar com o seu trabalho no mitigar de tanto pranto e de tanto pranto infeliz. Venho, portanto, Sr. Redator, pedir um lugar nas colunas do seu jornal para esse ato. Para que os protetores da orfandade e da viuvez não se acanhem diante das infelizes esposas dos operários mortos que colocadas a entrada da minha oficina receberão o óbulo da caridade pública, permitia que lhe lembre que cada um dará aquilo que sua consciência ditar. Deus pagará um dia essa dívida contraída pelos homens; e pressuroso espero que a sociedade brasileira e os distintos oficiais da armada abrilhantem e corroborem a um princípio tão nobre, principalmente aqueles que me honram com sua amizade e constituem a maior parte de tão distintas corporações. Rio de Janeiro 12 de maio de 1873 - Eduardo De Martino.¹⁵⁸

Semelhantemente, o *Jornal do Commercio*, no mesmo dia, convidava seus leitores a comparecerem na exposição de De Martino:

Arte e caridade - O conhecido e estimado pintor de marinha, o Sr. E. de Martino, expõe no dia 15 do corrente, em um salão do teatro de S. Pedro, a sua coleção de quadros. Querendo concorrer para aliviar a miséria em que a catástrofe do arsenal de marinha no dia 27 de março deixou sepultadas muitas viúvas e órfãos, o Sr. de Martino aplicará o produto dessa exposição em benefício daqueles infelizes. não há preço de entrada para a galeria do excelente artista: qualquer esportula será recebida com gratidão. Fazendo um tal apelo a filantropia fluminense, prova o Sr. de Martino não desconhecer a nunca desmentida caridade do público fluminense, a quem viúvas e órfãos nunca estendem debalde a mão.¹⁵⁹

Já o jornal *A Vida Fluminense*, no dia 26 de abril de 1873, sinalizou a presença de dois quadros referentes à Guerra da Cisplatina e uma tela que representa o desembarque da Imperatriz Teresa Cristina no porto do Rio de Janeiro na data de 4 de setembro de 1843, os quais seriam expostos no dia 15 de maio:

Eduardo de Martino: Este distinto pintor, - cujo retrato ocupa a quarta página da nossa folha de hoje - leciona efetuar no fim do mês corrente, no seu atelier do teatro São Pedro de Alcântara, uma exposição de algumas primorosas telas

¹⁵⁸ *A Reforma: Órgão Democrático*, em 13 de maio de 1873. Disponível na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

¹⁵⁹ *Jornal do Commercio*, em 13 de maio de 1873. Disponível na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

históricas, cujo produto reverte em favor das famílias que prenderam seus chefes na recente catástrofe do Arsenal. Três quadros novos – onde brilhantemente se manifesta a fervida imaginação do grande pintor, que, pelo seu muito amor ao trabalho, e numerosa coleção de quadros feitos entre nós, bem merece o cognome de incansável que muitos por ali lhe dão já – serão entregues ao juízo do público. Dois desses quadros representam alguns feitos notáveis da guerra da Cisplatina em 1826 e 1827 – o outro mostra-nos o desembarque de S. M. a Imperatriz no porto do Rio de Janeiro em 4 de setembro de 1843. Em qualquer desses quadros há belezas dignas do pincel de um grande mestre; vê-se ali claramente que a glória é a única ambição do artista viu a luz sob o céu esplêndido de Sorreto, a pátria do Tasso, que, trabalhando com afincos e desvelado cuidado para obter um nome imorredouro, não se esquece ao mesmo tempo da principal virtude do homem, a caridade, expondo, em benefício dos infelizes, os quadros cujo mérito em breve será aquilatado pelos que visitarem aquela rica galeria.¹⁶⁰

No Museu Histórico Nacional consta atualmente uma das telas, a *Chegada da Fragata Constituição ao Rio de Janeiro (1877)*, que representa o desembarque da Imperatriz Teresa Cristina no porto do Rio de Janeiro:



Figura 6: MARTINO, Eduardo. Chegada da Fragata Constituição ao Rio de Janeiro (1877); Técnica: Óleo sobre tela; Dimensão: 257,00 cm x 490,00 cm. Acervo: Museu Histórico Nacional.

¹⁶⁰ **A Vida Fluminense**, em 26 de abril de 1873. Disponível na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

No final dessa história, a exposição conseguiu arrecadar 190\$580 com doações para a família dos operários. Nas palavras do *Jornal do Commercio*, tratava-se de “uma quantia bem alta entre as quantias listadas” em prol do Arsenal.¹⁶¹

Não há uma data precisa, nem um documento oficial que ateste com exatidão o momento de instalação de De Martino em seu ateliê no Arsenal da Marinha, mas é provável que tenha ocorrido posteriormente a essa exposição beneficente. Observa-se, porém, que foi a instalação de seu ateliê de pintura no Arsenal da Marinha o auge dessa aproximação do pintor napolitano com a Marinha do Brasil. O periódico *O Mosquito*, de 24 de janeiro de 1874, destacou o possível momento do início da instalação do pintor em seu novo ateliê no Arsenal da Marinha:

O que é certo é que o Sr. D. Vital tem muitas razões de queixa contra o tratamento que lhe dão no Arsenal. Em primeiro lugar a cozinha do hotel de New York que lhe fornece a comida não goza de celebridade, e tanto, que se sujeitou a dar de comer a um bispo por 60\$000 réis diários. Em segundo lugar, a terrível vizinhança do City Improvements, que há oito anos está matando os vizinhos frades bentos, pode causar dano a Athanasio Martyr. Além disso, como ao Se. De Martino foi cedida uma sala, paredes meias com os aposentos ocupados pelo dito Athanasio, onde está pintado algum, Os quadros da Guerra do Paraguai, é provável que o cheiro das tintas incomode o episcopal nariz de S. Ex. Revm. O que os apóstolos devem fazer é mandarem às suas custas boas comidas ao mártir, e mandarem-no passear até Roma, onde os ares são frescos e saudáveis, e onde não há esgotos ingleses. Quanto ao Sr. De Martino, corpo di Bacco! Excomunguem-no, que eu desconfio que ele é maçom.¹⁶²

Nessa última notícia do jornal *O Mosquito* é possível perceber a aversão de funcionários do Arsenal da Marinha durante a instalação de De Martino. Essa rejeição ao pintor foi potencializada a partir do conflito político que se manifestava durante a existência do Segundo Reinado entre duas instituições: a maçonaria e a Igreja Católica. Mesmo sendo católico, o pintor foi hostilizado por ser praticante da maçonaria.

Os funcionários do Arsenal, ainda pouco acostumados com o cheiro das tintas de De Martino, tomaram as dores de membros da Igreja Católica que se alojavam ao lado do seu ateliê e pelo fato do italiano ser maçom, clamaram por sua excomunhão da Igreja. Como aponta a charge abaixo:

¹⁶¹ *Jornal do Commercio*, em 20 de agosto de 1873. Disponível na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

¹⁶² *O Mosquito*, em 24 de janeiro de 1874. Disponível na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

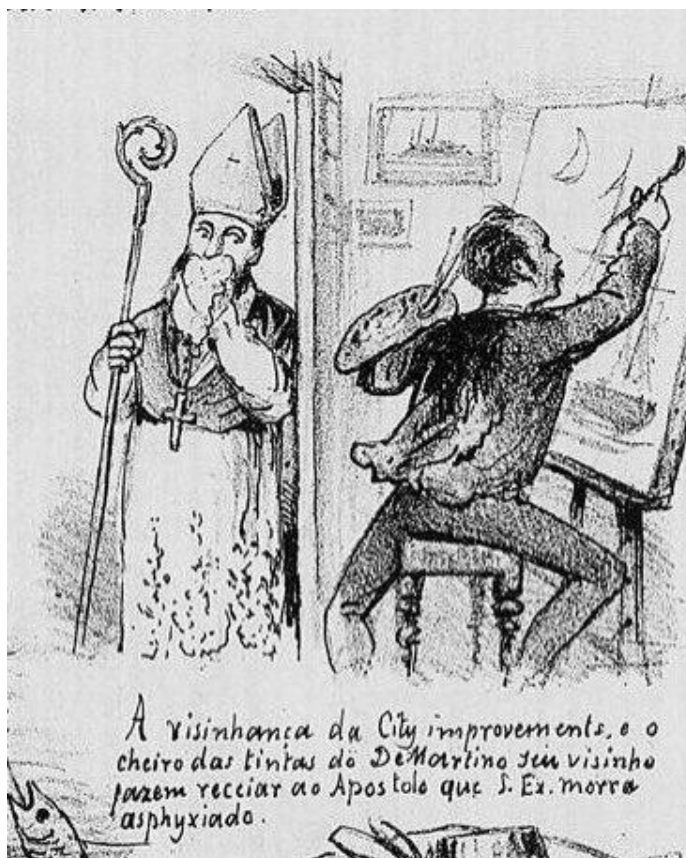


Figura 7: Jornal O Mosquito: A vizinhança da City Improvements e o cheiro das tintas de De Martino seu vizinho fazem recciar ao Apóstolo que S. Ex. morra asphyxiado. O Mosquito, 24 de janeiro de 1874. Disponível na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

Na charge, Sr. Dom Frei Vital¹⁶³ foi representado à esquerda, nitidamente incomodado com o cheiro das tintas, levando a mão ao rosto para diminuir o odor intenso. Do lado direito De Martino é representado em seu ateliê sentado com uma prancha de tintas na mão esquerda e na direita o pincel em riste toca a tela. Nota-se que na tela representada nesta charge constam as duas das maiores características artísticas do pintor: a representação do luar e das embarcações.

Em sua legenda é invocada uma instituição, a *City Improvements Company*. Tratava-se da repartição fiscal do governo imperial que detinha o monopólio do serviço de limpeza das casas e do esgoto das águas pluviais da cidade do Rio de Janeiro, por noventa anos. Com o decreto n. 4.487, de 12 de março de 1870, a empresa contaria com o apoio de agentes da municipalidade e da polícia para a *City Improvements* cumprir a fiscalização das

¹⁶³ Dom Frei Vital Maria Gonçalves de Oliveira (1844 - 1878) foi um frade capuchinho, bispo católico, o vigésimo bispo de Olinda.

casas.¹⁶⁴ Evocar essa instituição era uma forma de pressionar a empresa para uma futura fiscalização no ateliê de De Martino com o objetivo de intimidá-lo.

Desde a sua chegada ao Brasil, Eduardo De Martino formou um circuito de venda de seus trabalhos, tirando proveito de um gênero de pintura pouco usual. O pintor napolitano sempre realizou a venda de telas a partir de leilões e encomendas com o objetivo de se manter financeiramente e ascender na carreira profissional de pintor. Foi a partir da sua instalação no Arsenal da Marinha, espaço onde também se produziu arte e ainda pouco valorizado pela historiografia da arte, que De Martino atingiu o ápice de sua produtividade.

Com a segurança e maior possibilidade de recursos oferecida pelo Estado brasileiro, em 1874 o pintor buscava um espaço para expor 403 quadros:

Quem tiver notícia de uma casa por alugar, na rua do Ouvidor, meta-se em um tálburi e vai dizê-lo ao De Martino. Pretende ele fazer uma breve exposição de 403 quadros pintados todos com a mão direita; mas com o finí que seu hábil pincel sabe dar a todas as produções que têm popularizado. Nota essencial. A casa deve servir para a exposição dos quadros que em seguida serão oferecidos graciosamente aos amadores que os pagarem à cotação artística do dia.¹⁶⁵

Essa notícia de 12 de abril de 1874 do *Jornal do Commercio* demonstra não apenas o interesse de De Martino em expor essas 403 telas. Pela grande quantidade de telas, é provável pensar que se tratava de trabalhos de ‘menor fôlego’, ou seja, eram telas de pequenas dimensões. Assim, tal como atribuiu André Total, essas obras seriam reflexo do ritmo intenso da sua produção durante o período em que esteve na Região do Prata¹⁶⁶. Porém, mesmo menores que suas grandes obras, era necessária uma locação considerável, e, assim, foi pedido que fossem encontrar o artista com um veículo parecido com uma carruagem, chamado tálburi¹⁶⁷.

O aumento do número de quadros era uma forma de criar uma demanda na sociedade, de estimular o interesse pelo consumo das telas, sendo elas de uma dimensão menor, eram

¹⁶⁴ BRASIL Decreto n. 4.487, de 12 de março de 1870. Aprova o regulamento para o serviço da Companhia Rio de Janeiro City Improvements. Coleção das leis do Império do Brasil, Rio de Janeiro, v. 1, parte 2, p. 132-139, 1870.

¹⁶⁵ **Jornal do Commercio**, em 12 de abril de 1874. Disponível na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

¹⁶⁶ TORAL, André Amaral. **Imagens em desordem: a iconografia da guerra do Paraguai (1864-1870)**. 1a. ed. São Paulo: Humanitas FFLCH USP, v. 1. p. 216, 2001

¹⁶⁷ A tálbury é uma carruagem leve de duas rodas, sem cobertura, puxada por um cavalo. Foi criada na cidade de Londres, no início do séc. XIX, pela empresa construtora de carruagens Mount Street. O condutor tem assento junto do passageiro. Na altura em que foi inventada, serviu de carruagem de aluguer em Londres.

utilizadas em ambiente doméstico, para decoração. Como destacou o periódico, essa alta produtividade fez com que o pintor se construísse como um pintor popular, assim, De Martino levava sua arte para as diversas camadas sociais do período. Uma consequência dessa postura do pintor era a possível diminuição das críticas negativas, pois a cada momento teria um quadro novo sendo feito e noticiado, provocando a curiosidade do público consumidor que, ao mesmo tempo, se esquecia de alguma má apreciação da sua arte.

Outro fator que marca a presença das tintas de De Martino no ateliê do Arsenal da Marinha foi a mudança temática dos seus quadros. Produções sobre a Guerra da Cisplatina, da história naval da Itália e dos mares da Inglaterra seriam ampliadas. Porém, o mesmo não ocorria com a temática da Guerra da Tríplice Aliança, visto a limitação das batalhas navais presentes nesse conflito. A expansão da representação das batalhas militares brasileiras e estrangeiras aumentava o número de encomendas de De Martino pelo Império e por colecionadores privados.

A construção da memória história naval brasileira perante as pinturas de De Martino é comprovada pelas encomendas de telas referentes a Guerra da Cisplatina. Antes pertencentes ao Museu Naval, as obras: *Abordagem da Corveta Maceió e da escuna Dois de Dezembro*; *Abordagem da Fragata Imperatriz*; *Rendição da Corveta General Dorrego* (eventos ocorridos respectivamente em 18 de junho de 1827, 26 de abril de 1826 e 24 de agosto de 1828), encontram-se localizadas no acervo do Museu Histórico Nacional desde 1927



Figura 8: MARTINO, Eduardo. Abordagem da corveta Maceió e da escuna Dois de Dezembro (1873)
Técnica: Óleo sobre tela; Dimensão: 291,50 cm x 221,50 cm. Acervo: Museu Histórico Nacional.



Figura 9: MARTINO, Eduardo. Abordagem da Fragata Imperatriz (1875); Técnica: Óleo sobre tela; Dimensão: 219,00 cm x 291,00 cm. Acervo: Museu Histórico Nacional.



Figura 10: MARTINO, Eduardo. Rendição da Corveta General Dorrego (1875); Técnica: Óleo sobre tela; Dimensão: 143,00 cm x 214,00 cm. Acervo: Museu Histórico Nacional.

Essas três telas foram encomendas do Estado imperial, por meio do Almirante Joaquim Marques Lisboa, o Marquês de Tamandaré¹⁶⁸. Foram destacadas pelo *Diário de Pernambuco* em 4 de abril de 1884, no evento de inauguração do Museu Naval, assim noticiado:

4 de abril de 1884. Datas até 27 de março [...] também foi inaugurado no mesmo dia o Museu da Marinha, perante Sua Majestade o Imperador. Logo à entrada examinou Sua Majestade a corrente que fechava o rio Paraguai, em frente as baterias de Humaitá, e sobre a qual passou a divisão ao mando do chefe Delfim; duas chapas de couraça dos encouraçados Barroso e Brasil, ambas com depressões profundas e a segunda atravessada por bala; e um troféu de armas paraguaias, entre as quais se notava uma peça de alma lisa transformada em raiada pelos paraguaios e oferecida ao Museu pelo senador Silveira da Motta, duas belas de 10 polegadas e cinco calibres do Javary e diversas outras armas. O primeiro salão do Museu é ocupado pelos quadros a óleo que representam nossas vitórias navais. Logo a entrada a passagem de Humaitá por Victor Meirelles, e após ele os quadros de De Martino lembrando a defesa da Imperatriz, a da Maceió de parcel da pria Honda, e o aprisionamento do General Dorrego pela Corveta Bertioga e escuna Bella Maria,

¹⁶⁸ Joaquim Marques Lisboa, Marquês de Tamandaré (1807 - 1897) foi um militar da Armada Imperial Brasileira que atingiu o posto de Almirante. Toda a sua vida foi dedicada à Marinha do Brasil, inclusive como membro vitalício do Conselho Militar e de Justiça, depois Supremo Tribunal Militar (a partir de 1946, Superior Tribunal Militar), desde sua criação até 14 de março de 1897, quando o Governo da República lhe concedeu a exoneração pedida.

ao mando do atual Visconde de Tamandaré, todos da campanha da Cisplatina; o bombardeamento do Curuzú, abordagem do Barroso, abordagem de 2 de março, Riachuelo, e passagem de Humaitá por De Martino, da campanha do Paraguai. No segundo salão os modelos de diversos navios nossos, entre os quais sobressaem uma das lanchas-torpedos em que todos os metais são de prata; modelos de diversas embarcações inclusive dos índios e cuidadosamente guardadas em vitrina especial as bandeiras que estavam içadas no Bahia quando passou Humaitá e no Amazonas no dia do Combate do Riachuelo; bem como a bandeira e o estandarte real que a fragata Constituição arvorava na viagem em que trouxe para o Brasil S. M. a Imperatriz. Na terceira sala finalmente figuravam a espada do comandante do vapor Paraguay, tomada pela guarnição do Ypiranga em Riachuelo a figura de proa do vapor Marquês de Olinda, causa da Guerra do Paraguai, um modelo de torpedo usado pelos nossos adversários na campanha de 1865 a 1870, o busto em mármore do general. D. Venâncio Flores, o herói oriental, e muitos outros objetos.¹⁶⁹

No ano de 1868, ainda durante a Guerra da Tríplice Aliança, foi criado o Museu da Marinha no Brasil por meio do decreto n. 4116, de 14 de março de 1868.¹⁷⁰ Contudo, este só seria inaugurado apenas em 24 de março de 1884, no Arsenal da Marinha, no começo em algumas áreas na Ilha das Cobras, dentro do complexo do Primeiro Distrito Naval, passando, posteriormente, a funcionar definitivamente na ilha¹⁷¹. Assim ocorreu, provavelmente, devido aos gastos do Império com a Guerra do Paraguai, e os conflitos políticos existentes no Segundo Reinado.

Neste cenário de crise, o Império brasileiro conseguiu realizar exposição de inauguração do Museu da Marinha do Brasil. A partir da reunião de telas encomendadas que representavam os conflitos navais e de objetos das guerras, a história das vitórias da Armada Imperial brasileira era contada. Já no primeiro salão era possível apreciar o quadro *Passagem de Humaitá* de Victor Meirelles, que era a protagonista, assim como as três pinturas sobre a Guerra da Cisplatina de De Martino citadas anteriormente. Além dessas, as telas do pintor napolitano sobre a Guerra da Tríplice Aliança também estavam presentes: *Bombardeio de Curuzú*; *Abordagem do Encouraçado Barroso e Monitor Rio Grande*; *Combate Naval do Riachuelo*; *Abordagem dos encouraçados Cabral e Lima Barros*; *Passagem de Humaitá por uma esquadra brasileira na noite de 19 de fevereiro de 1868*.¹⁷²

¹⁶⁹ **Diário de Pernambuco**, em 4 de abril de 1884. Disponível na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

¹⁷⁰ BRASIL. Decreto n. 4116, de 14 de março de 1868. Disponível em: <<https://goo.gl/fsu4fN>>. Acesso em: 15 nov. 2017.

¹⁷¹ GOMES, Patrícia Miquilini. **A Coleção Eduardo De Martino no Museu Naval do Rio de Janeiro**. Dissertação de mestrado apresentada ao Departamento Pós-graduação em Museologia e Patrimônio. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2018.

¹⁷² Dessas cinco telas, apenas a última ainda consta no Museu Naval. Todas as outras foram transferidas para o Museu Histórico Nacional.

Muito mais do que um espaço de trabalho, o ateliê de De Martino no Arsenal da Marinha potencializou sua produtividade, tão como a diversidade de suas pinturas. Se mostrou também um espaço de exposição e interação do público com o pintor e vice-versa. Consolidava um público consumidor dos seus quadros e atraía o interesse dos militares e do Estado por suas telas. Dificilmente as pequenas galerias de exposição da Rua do Ouvidor e nas adjacências - não oficiais - conseguiriam receber uma quantidade tão grande de telas, como as produzidas no período em que o pintor esteve atrelado ao Arsenal.

3.4 OS LEILÕES

Quando fixou seu ateliê no Arsenal da Marinha surgiu uma quantidade maior de anúncios nos jornais, que reportavam a participação do pintor em leilões. No ano de 1874, foram organizados três leilões:

No dia 16 de abril de 1874, foram anunciadas duas pinturas de marinha. Silva Guimarães, o encarregado do leilão, tinha a responsabilidade de organizar e vender toda a mobília e outros artigos de ornamento às 4 horas da tarde na Rua Nova do Imperador, no bairro do Engenho Velho. Isso ocorreu, pois, a proprietária, a viúva Prytz, se retirou para a Europa, se tratava da viúva do Almirante Johan Carl Peter Prytz. o catálogo do jornal do Commercio os quadros se referiam ao item 201, localizado no segundo gabinete da casa.¹⁷³

Prytz foi um militar dinamarquês veterano das guerras napoleônicas. Na época, como capitão de mar e guerra, ofereceu seus serviços à Marinha Imperial brasileira após a independência do Brasil. Se destacou na defesa do território do Brasil nas campanhas navais do rio da Prata, contra a Argentina, de 1826 a 1828 e foi promovido a Almirante. João Carlos Pedro Prytz, abrigou seu nome, sempre mantendo relações estreitas com o Império do Brasil, mesmo após a abdicação do trono por D. Pedro I exerceu a função de cônsul-geral e foi encarregado de negócios entre 1835 e 1848. Todo o conhecimento do dinamarquês sobre a história naval brasileira fez dele um admirador e consumidor das obras de De Martino.

No dia 31 de outubro de 1874, a Casa de Leilões M.S. Pinto, pertencente a Martiniano de Souza Pinto e localizada na Rua do Ouvidor, anunciou um leilão de quadros

¹⁷³ **Jornal do Commercio**, em 16 de abril de 1874. Disponível na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

pertencentes ao Sr. Domingos Moutinho, onde havia uma marinha de De Martino. Domingos Moutinho¹⁷⁴ tinha uma oficina na qual realizou o trabalho de uma medalha em ouro em dedicada ao napolitano em 1871. Essa homenagem ocorreu na casa do Sr. José Joaquim Godinho, o Visconde de São Tiago de Riba – VI, devido a doação do quadro que representava o Naufrágio de Camões para o primeiro leilão de prendas da Sociedade Portuguesa de Beneficência.

Leilão feito por M.S. Pinto leilão de quadros à óleo, pertencentes ao Sr. Domingos Moutinho 11h da manhã Rua do Ouvidor, 118 Lote 18.1 dito sobre tela; oval, incêndio de uma nau (De Martino)¹⁷⁵

Próximo a residência de De Martino foi realizado outro leilão, dessa vez organizado por M. P. do Amaral Pimenta, às 4h da tarde Rua do Leão IV na esquina da Rua das Laranjeiras. O leiloeiro era responsável pela coleção de móveis e mais objetos que guarneciam a residência do “Ilustríssimo senhor. A. d’Ordan”. No catálogo presente no *Jornal do Commercio* de 6 de novembro de 1874, consta no item 153 uma “riquíssima e grande pintura a óleo sobre tela, e em moldura dourada (grande naufrágio) do pincel de De Martino”.¹⁷⁶

Em 1874, já estabelecido no seu ateliê no Arsenal da Marinha, De Martino dava provas do aumento da sua produtividade e do seu prestígio. Colocou em leilão quarenta e oito quadros e conseguiu vender todos em apenas um único dia, algo que contagiou até o cronista do periódico *O Mosquito* no dia 30 de maio de 1874:

O leilão do Sr. De Martino na terça-feira passada atraiu grande concorrência, e os quarenta e oito quadros expostos foram todos vendidos. Não se fizeram loucuras por eles, mas os preços foram regulares, e devem ter deixado satisfeito o conhecido artista. A mim satisfez-me a animação que vi, por me parecer um sintoma de desenvolvimento do gosto pelas belas artes.¹⁷⁷

Por meio do *Jornal do Commercio* foi anunciado em 24 de maio de 1874 que a *Casa dos Srs. Peralta & Figueiros*, localizada no Largo do São Francisco, onde ofereceu um leilão quadros com telas de De Martino. A tela do pintor que impressionou esse cronista do jornal estava próxima dessa casa de leilões, no final da Rua do Ouvidor, na loja de moda *Notre*

¹⁷⁴ O comendador Domingos Moutinho foi concessionário da Estrada de Ferro Brasil e comerciante de café.

¹⁷⁵ **Jornal do Commercio**, em 31 de outubro de 1874. Disponível na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

¹⁷⁶ **Jornal do Commercio**, em 6 de novembro de 1875. Disponível na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

¹⁷⁷ **O Mosquito**, em 30 de maio de 1874. Disponível na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

Dame de Paris, a primeira do Rio de Janeiro inaugurada em 1848. Esse quadro que representava uma paisagem noturna em Montevidéu foi colocado na vitrine da loja, exposto ao público que circulava pela região.

Exposição de quadros: Acha-se exposta n'uma das vidraças de Notre Dame, à rua do Ouvidor, uma vista de Montevidéu, pintada pelo Sr. E. De Martino. O colorido, perspectiva e equilíbrio estão admiravelmente representados nesse quadro, que por si só, faria a reputação do artista De Martino, se porventura já a não tivesse adquirido desde muito pela maestria com que enriquecido as galerias dos nossos amadores e algumas repartições públicas, já representando várias fantasias de seu estilo de pintura de marinhas, já reproduzindo na tela, com a maior felicidade, muitos dos gloriosos episódios da nossa marinha de guerra. Consta-se que terça-feira uma coleção de lindos quadros serão vendidos em leilão e que desde já se acham expostos na casa dos Srs. Peralta & Figueiros no largo de S. Francisco.¹⁷⁸

Nesse mesmo anúncio o cronista destacou que as pinturas de marinha de De Martino eram muito presentes em galerias e em repartições públicas, com maior destaque para as pinturas referentes aos conflitos navais. De Martino tinha um público fiel que consumia suas telas, assim como o Estado brasileiro era seu consumidor por meio de encomendas. As primeiras telas que foram adquiridas pela Marinha do Brasil foram o *Combate Naval do Riachuelo* e a *Passagem do Humaitá* compradas pelo Ministro da Marinha, que adornavam as secretarias do Quartel General e do Conselho Naval em 1871.¹⁷⁹

A admiração pelas produções artísticas a respeito da Guerra da Tríplice Aliança atraía o público militar, o que era perceptível até em discussões. Em um debate público no *Jornal do Commercio* a respeito da importância do O Combate Naval do Riachuelo e da estrutura das embarcações de combate, dois militares estiveram envolvidos o, na época Capitão de Mar e Guerra Arthur Silveira da Motta¹⁸⁰ e o, na época, Capitão-Tenente Francisco José Freitas¹⁸¹. As telas de Victor Meirelles e De Martino foram utilizadas no discurso de Francisco José de Freitas para endossar o protagonismo da fragata à vapor Amazonas na batalha e o argumento do militar.¹⁸²

¹⁷⁸ **Jornal do Commercio**, em 24 de maio de 1874. Disponível na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

¹⁷⁹ **A Reforma: Órgão Democrático**, em 5 de agosto de 1871. Disponível na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

¹⁸⁰ Artur Silveira de Motta, Barão de Jaceguai (1843 - 1914), foi Almirante, participou da Guerra da Tríplice Aliança. Foi um imortal da Academia Brasileira de Letras.

¹⁸¹ Francisco José de Freitas (1840 – 1880) Capitão de Fragata, esteve na Guerra da Tríplice Aliança.

¹⁸² **Jornal do Commercio**, em 29 de setembro de 1874 e **Jornal do Commercio**, em 23 de setembro de 1874. Disponível na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

Quando De Martino partiu pela primeira vez rumo a Inglaterra foi anunciada a última exposição dos seus quadros, onde ocorreu um leilão em seu ateliê no Arsenal da Marinha. No dia anterior, o pintor recebeu a visita do Imperador Dom Pedro II, acompanhado do inspetor do Arsenal, e outros oficiais de marinha. A visita ocorreu à tarde, entre 15h e 16h, onde quatro telas foram escolhidas e examinadas com maior atenção pelos presentes: as duas primeiras se referiam a temática da Guerra da Tríplice Aliança: uma representava a abordagem de encouraçado Brasil e a outra a Abordagem do encouraçado Barroso na noite de 9 para 10 de junho de 1868; os outros dois eram de menor tamanho: uma representava uma embarcação chamada Pirata grego e a outra uma jangada no Norte do Brasil, trazendo à bordo um frade capuchinho.¹⁸³

Em uma nota no Diário do Rio de Janeiro, assinado por um pseudônimo, “Amador”, foram convidados os amigos e amadores do seu trabalho para comparecerem a última exposição de telas de De Martino em seu ateliê na Marinha. O evento ocorreu nos dias 31 de janeiro, 1º e 2 de fevereiro de 12h às 15h. Segundo o “Amador” essa era a última exposição antes do pintor se retirar para a Europa. Os membros da Corte que compareceram no dia anterior já tinham ciência da sua saída do Brasil, se tratava de uma visita de despedida, era uma afirmação do prestígio que o pintor conquistou em solo brasileiro.

Foi anunciado no Jornal do Commercio de 24 de fevereiro de 1875, que os quadros leiloados estariam para retirada no gabinete de De Martino no Arsenal da Marinha.¹⁸⁴ Caso os compradores não tivessem feito a retirada eles seriam vendidos em leilão novamente. Esse leilão ocorreu no mês seguinte, dia 22 de março, com a presença de De Martino e do Ministro da Marinha, Manuel Antônio Duarte de Azevedo¹⁸⁵. O público teve entrada liberada no Arsenal da Marinha pelo portão da Rua Primeiro de Março e contou com a organização da

¹⁸³ **Jornal do Commercio**, em 31 de janeiro de 1875. Ver o Anexo – Documento 4 e **Diário do Rio de Janeiro** em 31 de janeiro de 1875. Disponível na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

¹⁸⁴ **Jornal do Commercio**, em 24 de fevereiro de 1875. Disponível na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

¹⁸⁵ Manuel Antônio Duarte de Azevedo (1831-1912) Conselheiro do Império, formou-se em direito pela Faculdade de Direito de São Paulo em 1856. Foi presidente das províncias do Piauí, entre 1860 e 1861, de Alagoas em 1861 e do Ceará, entre 1861 e 1862. Tomou posse como professor catedrático de Direito Romano da Faculdade de Direito em 1871. Deputado geral por São Paulo, em 1868, ministro interino da Marinha e ministro titular da Justiça no gabinete Rio Branco (1870 - 1875). Foi eleito senador por São Paulo. Recebeu a grã-cruz da Ordem Imperial Prussiana de S. Anna de 1ª classe e a grã-cruz da Ordem de Nossa Senhora da Conceição de Vila Viçosa. Foi membro da Ordem Terceira do Carmo. Foi presidente do Senado Estadual de São Paulo, de 1906 a 1912.

exposição e do leilão por M. P. Bastos Júnior. No catálogo presente nesse artigo do jornal constam vinte e oito telas e objetos de estudo de variadas temáticas:

1. Fragata inglesa no Cabo da Boa Esperança; 2. O interior do arsenal de Spezzia (Itália); 3. Navio napolitano Monarcha, correndo à pôpa em gavease traquetes; 4. O vento sudoeste na costa da Inglaterra. 5. A praia-mar (Inglaterra); 6. Pescadores no canal da Mancha; 7. Navio francês Grã Bretanha na Bahia de Brest; 8. Smyrna e estação francesa; 9. Praia de Botafogo (noite de luar); 10. A Corveta inglesa Satellite na colônia do Sacramento; 11. Barca turca; 12. A partida para o mercado (quadro de Perret); 13. A capa; 14. Vapor no gelo do Cabo de Horn; 15. A cozinha marítima, embarcação que vende comida aos pescadores na bahia do Rio de Janeiro; 16. à 19. Quatro aquarelas; 20. à 22. Três bustos (em gesso); 23. Estudos anatômicos (em gesso); 24. à 25. Duas aquarelas; 26. Cristal para luz; 27. Cavalete mecânico; 28. Os dois naufragos; 29. A calmaria; 30. Navio francês tomando piloto; 31. A fornaria; 32. Cleópatra.¹⁸⁶

No dia 1º de abril foi anunciada oficialmente no *Jornal do Commercio* a partida de De Martino para a Inglaterra: “Despedida: De Martino, forçado a retirar-se precipitadamente para a Europa, e não tendo tempo de se despedir pessoalmente de todos os seus amigos, o faz por este meio, oferecendo-lhes o seu limitado prestígio em qualquer lugar em que se achar.”¹⁸⁷ De acordo com o *Diário do Rio de Janeiro*, no dia 29 de março o pintor embarcou no vapor Maskelyne para a Liverpool.¹⁸⁸

Em um breve retorno ao Brasil no ano de 1877, pouco antes da saída definitiva de De Martino rumo a Inglaterra, foram realizadas algumas exposições com um quadro que representava a Fragata Independência no Tâmesa, pintado no período em que esteve na Europa. Uma exposição no Club Polytécnico e na Galeria Glace Elegante apresentou ao público novas telas, fruto de estudo realizado no curto período em que esteve na Inglaterra. Por 4 contos de réis o Ministério da Marinha do Brasil adquiriu a tela.¹⁸⁹ De acordo com o *Diário do Rio de Janeiro*, esse quadro estava localizado na galeria da secretaria da Marinha.¹⁹⁰ Atualmente ele se encontra no Museu Histórico Nacional.

¹⁸⁶ *Jornal do Commercio*, em 21 de março de 1875. Disponível na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

¹⁸⁷ *Jornal do Commercio*, em 1º de abril de 1875. Disponível na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

¹⁸⁸ *Diário do Rio de Janeiro*, em 31 de março de 1875. Disponível na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

¹⁸⁹ *A Reforma: Órgão Democrático*, em 18 de maio de 1875. Disponível na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

¹⁹⁰ *Diário do Rio de Janeiro*, em 25 de maio de 1875. Disponível na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.



Figura 11: MARTINO, Eduardo. Fragata Independência (1877); Técnica: Óleo sobre tela; Dimensão: 71,00 cm x 116,00 cm. Acervo: Museu Histórico Nacional.

A exposição no Club Polytecnico não foi realizada somente com pinturas, segundo o *Jornal do Commercio*, ela abrangia muitas artes: “[...] não só as que, por serem belas, nos encantam, mas igualmente as que dependem das aplicações da mecânica, da física e da química, isto é, da inteligência tirando vantagem das forças naturais [...]”¹⁹¹. Ocorreu em dias santos e aos domingos, onde o público teria contato direto com os expositores, era um espaço de interação e convívio social, como descreve o periódico:

[...] Para facilitar a organização da referida exposição permanente, nos domingos e dias santificados, que promete ser utilíssima, interessante, atrativa, algumas vezes deslumbrante, a comissão empregaria do Club Polytechnico e bem assim sua aliada convidam os inventores, os artistas, os importadores de artefatos que se distinguem pela novidade, pela perfeição de execução ou modicidade de preços, a contribuírem com suas respectivas exibições [...] ¹⁹²

No primeiro domingo da exposição no Club Polytecnico, o *Jornal do Commercio* também anunciou que a comissão organizadora da exposição contava com três quadros para

¹⁹¹ **Jornal do Commercio**, em 20 de abril de 1877. Disponível na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Ver o Anexo – Documento 6.

¹⁹² Idem.

a exposição, a *Fragata Independência no Tâmis, Uma noite de luar* e *Um rochedo da Inglaterra*.¹⁹³

No mês seguinte, ocorreu uma exposição da Galeria Glace Elegante, na Rua do Ouvidor, nº 138, com uma repercussão ainda maior da crítica no *Jornal do Commercio*. É possível perceber o interesse do público especialmente em dois aspectos, nas suas marinhas e no colorido das telas. Em uma crônica assinada por “Nessuno”, correspondente a ninguém em italiano, ainda é destacado que as telas de De Martino são facilmente identificáveis pelo público:

Basta olhar para o quadro, para dizer: é de De Martino. Tem este artista um colorido tal, que quem tiver visto um quadro, um só que seja, não enganará para o futuro. E isto nada é ainda. As marinhas de De Martino são, permitas-me a frase, mais bela que natural. Não é exagero de diletante, é o que eu sinto. O artista observa a natureza e surpreende nos momentos de sua mais esplêndida beleza, fixa na tela, no mármore, ou no bronze a verdade que lhe está patente, dando-lhe a auréola do ideal que tem na imaginação. A poesia do mar, compreende-a De Martino, pintando-a, como Michelet descrevendo-a. Pode agora o Independência ser um baluarte da marinha nacional, pôde ficar posto a margem por trancar, dou por bem empregado os milhões que custou, pois inspirou a De Martino o fazer-lhe o retrato. Ass. Nessuno.¹⁹⁴

No dia 16 de maio de 1877, Eduardo De Martino saiu definitivamente do Brasil, rumo a Inglaterra, onde fixou residência com a sua família.¹⁹⁵ Mesmo com a sua saída do Brasil continuaram os leilões de suas telas. No ano de 1879 outros dois leilões com quadros de De Martino aconteceram. Eles decoravam ambientes domésticos e foram anunciados no *Jornal do Commercio* em uma galeria na Rua do Ouvidor, número 62. Abreu Mello era o responsável pela venda de uma grande quantidade de quadros, onde constava no catálogo publicado no jornal o número 17.1 dito a marinha, os naufragos pedindo socorro Ed. De Martino.¹⁹⁶

Em outro anúncio do ano de 1879, os quadros de De Martino foram o destaque do leilão, o seu nome era utilizado naquele momento para atrair o público. Ele ocorreu na Rua da Praia de Botafogo número 156. Os itens pertenciam ao Senhor J. O. Marcondes Lobato e

¹⁹³ Idem.

¹⁹⁴ *Jornal do Commercio*, em 6 de maio de 1877. Disponível na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

¹⁹⁵ *O Globo: Órgão da Agência Americana Telegraphica dedicado aos interesses do Comercio, Lavoura e Indústria*, em 16 de maio de 1877. Disponível na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. *O Globo: Órgão da Agência Americana Telegraphica dedicado aos interesses do Comercio, Lavoura e Indústria*, em 17 de maio de 1877. Disponível na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

¹⁹⁶ *Jornal do Commercio*, em 26 de março de 1879. Disponível na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

estavam na confiança de Souza Siqueira, o organizador do leilão, em uma quarta-feira dia 15 às 16h30.

“Leilão. Participação do suntuoso leilão de soberbos móveis riquíssimos, piano de bula guarnecido de bronze dourado à fogo, grandes espelhos (franceses), ricas gravuras com molduras douradas. Riquíssima e grande pintura (marítima) à óleo, pincel de E. De Martino; ricas cortinas bordadas (com galerias); lindas jardineiras. Ricos Jarrões de fino cristal Baccarat”¹⁹⁷

O mesmo Souza Siqueira se retirou para a Europa com a sua família e repercutiu outro leilão, no mesmo ano, na Rua do Lavradio, número 135, no dia 26 de março de 1879. Agora se tratava de um leilão dos móveis e objetos que ornavam a residência no Andaraí. Entre esses objetos era destaque uma galeria de quadros que, segundo o anunciante, continha os “principais autores como raras vezes aparecia em leilões, [...] visto não haver um só quadro que não seja de grande merecimento.” A exposição continha duas telas de marinha de De Martino, segundo o catálogo do *Jornal do Commercio*: “151. 2 ditas idem idem, não francesa Bregthagnie, na bahia de Brest; a mesma não em alto mar (de E. De Martino).”

3.5 O PÚBLICO

Os ateliês de De Martino e as exposições em que ele participou não foram apenas espaços de produção e apresentação de obras do artista, ocorria também o comércio de quadros por leilão e interações com o público. Havia o estímulo a circulação de pessoas nesses espaços, o que resultava em uma relação mais estreita com os admiradores da sua arte. O ambiente se mostrava propício para um livre debate artístico estimulado com essas interações.

No dia 7 de maio de 1871 o periódico *Diário do Rio de Janeiro* noticiou a informação de que o quadro a *Passagem de Humaitá* havia sido realizado pelo artista. Nela consta uma descrição da experiência que o público teria ao visitar o ateliê de De Martino. A recepção de forma amigável, com um sorriso receptivo em seu ateliê, juntamente com a apresentação das suas obras a cada um que ia visitá-lo.

¹⁹⁷ *Jornal do Commercio*, nos dias 12, 13 e 15 de janeiro de 1879. Disponível na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

O pintor com a sua bonita front e o seu inalterável sorriso não vos deixa, não vos abandona um momento sequer! Leva-nos pela mão de quadro em quadro e as belezas artísticas do seu atelier erguem-se ante vós como as visões da idade de ouro ao afago amoroso das vozes encantadas!

O comportamento de De Martino no contato com o público é reforçado em 10 de agosto de 1871, quando o crítico que assinou com o pseudônimo “O amigo das artes” no *Jornal do Commercio* o descreve como uma pessoa de fino trato e muito próxima do trabalho.

Eduardo De Martino é um dos mais insinuantes artistas que nos têm visitado, e para confirmar a nossa opinião ali está com o maior agrado e distinção. É que através de seu gênio expansivo vê-se o homem acostumado a frequentar pessoas de fino trato. Visitai-o no seu estudo e ali vereis que os únicos objetos que o cercam são somente telas, tintas e pincéis, completando-lhe os acessórios a mais decidida franqueza lealdade, porém irascível e capaz dos maiores excessos para com aqueles que gratuitamente costumam deprimir a reputação alheia.¹⁹⁸

O artigo do jornal era também uma forma de publicidade, um convite ao público para conhecer o ateliê. O espaço se mostra democrático, não sendo limitado apenas aos conhecedores das artes, podendo-se debater sobre arte, política e qualquer outro assunto do agrado dos visitantes e do pintor.

O sentido pedagógico das artes no Brasil foi incorporado na prática social do pintor, seja por meio do resultado da sua pesquisa histórica na realização dos quadros, ou por suas experiências de vida que deviam ser o assunto principal durante o contato com o público. A necessidade de formar um público nesse momento foi fundamental para De Martino, na medida em que, eram os seus admiradores que compravam as suas obras e o mantinham financeiramente.

Não há uma restrição a respeito da presença de mulheres e crianças nesses espaços, ou distinções de classe e de raça no ateliê do pintor na Marinha. Ao analisar as Exposições Gerais de 1872 e 1879, Walter Luiz Pereira aponta para a circulação de diversos grupos sociais nos salões, com ênfase na participação de mulheres e crianças e o caráter educativo desse espaço.¹⁹⁹ Mas em uma charge da *A Semana Ilustrada*, no dia 30 de novembro de 1873, o público foi representado em desenho, ao mesmo tempo em que são colocadas algumas regras de etiqueta para a circulação nesse espaço.

¹⁹⁸ *Jornal do Commercio*, 10 de agosto de 1871. Disponível na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

¹⁹⁹ PEREIRA, Walter Luiz. *Óleo Sobre Tela, Olhos Para a História*. 1. ed. Rio de Janeiro: 7 Letras/ FAPERJ, v. 01. 180p. 2013. p. 56 – 57.



Figura 12: A Semana Ilustrada: Próximo Leilão e Exposição de Pintura. A Semana Ilustrada em 30 de novembro de 1873. Disponível na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

A charge era um convite ao público para que frequentasse a sua exposição em seu ateliê no Arsenal da Marinha. A figura representada como possível frequentadora do espaço do ateliê seria composta por homens brancos, vestidos de fraque e cartola. A figura feminina não foi representada. Algumas hipóteses podem ser levantadas para isso ter ocorrido, a primeira seria de que por se tratar de uma publicidade para a venda de telas os homens foram os representados. Nessa sociedade patriarcal, os homens tinham o maior ganho financeiro e nessa relação de poder definiam o consumo a ser realizado pelas famílias.

Outra hipótese que merece ser destacada é que esses periódicos são feitos majoritariamente por homens. É um espaço de comunicação entre eles, o que faz com que haja uma tendência dos escritores, desenhistas e editores de representem o seu público receptor como uma figura masculina. Dessa forma a figura feminina e as crianças, mesmo presentes nas exposições acabaram sendo esquecidas nas representações dos periódicos.

Em uma análise mais minuciosa da charge, as legendas de cada quadrinho da imagem aparecem em sequência da esquerda para a direita e de cima para baixo, com uma numeração

de um até oito. Na área central, temos um desenho de De Martino, muito possivelmente uma auto representação, pois logo abaixo temos a sua assinatura. Abaixo do desenho há um quadro de marinha representado, a sua especialidade artística, e acima desse desenho temos uma palheta de cores representada, sendo o colorido o outro destaque das suas composições artísticas.

No primeiro quadrinho, consta um pedido para que os visitantes guiem o seu comportamento na exposição e no leilão localizado no ateliê de De Martino por essa charge da *A Semana Ilustrada*. Na imagem uma quantidade grande de visitantes é representada em um pequeno espaço e conversam entusiasmadamente entre si. Na parede do lado esquerdo está escrito “Leilão de pinturas: E. de Martino”, com uma mão que aponta para o lado direito onde consta uma tela presa na parede. A primeira legenda indicava:

1. O Sr. De Martino franqueará brevemente ao público um esplendido leilão de quadros de marinha. Os amadores da pintura naturalmente hão de afluir ao gabinete do ilustre artista, mas antes de transporem o umbral do templo das nove irmãs, não será mau folhearem a seguinte guia que lhes oferece o Dr. Semana.²⁰⁰

O segundo e o terceiro quadrinho eram uma sátira do mal comportamento de alguns visitantes, que ocorreu em outras exposições organizadas pela Academia Imperial de Belas Artes, ela indica de forma bem-humorada como os visitantes não deveriam agir. Não poderiam chegar muito próximo das telas, devido ao cheiro forte das tintas que poderia trazer um mal-estar ao público. As legendas estão de acordo com as imagens:

2. (Guia) Será conveniente que os senhores entendidos na matéria não vão cheirar muito perto dos quadros à óleo, como costumam fazer (e ultimamente na Academia das Belas Artes), porque o cheiro das tintas é muitas vezes prejudicial à saúde e²⁰¹

3. pode, por acaso, algum painel ter sido envernizado de fresco; é bom saber que o verniz, em tais condições faz o efeito de goma-arábica²⁰²

No terceiro e no quarto quadrinho De Martino foi representado. Visivelmente irritado, o gênio forte do pintor foi representado de forma bem-humorada com uma possível agressão aos visitantes que se comportarem mal durante a exposição.

²⁰⁰ **A Semana Ilustrada**, em 30 de novembro de 1873. Disponível na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

²⁰¹ Idem.

²⁰² Idem.

4. Além disso obrigarão assim o Sr. De Martino a pôr em leilão não só o produto do seu fecundo talento artístico, mas também o produto do seu robusto talento muscular²⁰³

Na legenda número cinco e seis são representados os seus críticos brasileiros e seus admiradores amadores. Os dois são vítimas de uma crítica levemente ácida da *A Semana Ilustrada*, os críticos brasileiros são repreendidos por suas avaliações negativas dos artistas, muitas vezes realizadas de forma pouco ponderada. Enquanto De Martino também é criticado por valorizar os elogios dos seus admiradores, que conhecem pouco sobre arte, e têm um comportamento soberbo durante as exposições e leilões. As legendas complementam o quinto e o sexto quadrinho:

5. o que poderá ainda ocasionar que os críticos (antes hipercríticos) brasileiros procurarem pretextos impossíveis para meter as botas e penas no pintor e seus quadros.²⁰⁴

6. Quanto ao Sr. De Martino (posto que talvez não tenha calos) será prudente não se conservar por trás de certos amadores que recuam para achar o seu ponto de óptico²⁰⁵

No sétimo quadrinho o pintor é representado sentado de pernas cruzadas com uma palheta de cores na mão esquerda, cavalete e uma tela de marinha a sua direita. Com o semblante nitidamente irritado o De Martino esbraveja enquanto gesticula com a mão direita, pois um dos visitantes passava mal. O mais interessante é a legenda, que de forma bem humorada, pede aos visitantes para não observarem por muito tempo as telas, pois poderiam passar mal. Era um elogio as telas do pintor, elas seriam tão fidedignas ao mar que trariam uma imersão aos visitantes, podendo fazer com que eles ficassem enjoados com o balanço das embarcações.

7. nem também entreter-se na execução de alguns dos seus escapelados oceanos durante o leilão, porque há indivíduos que nem podem sentir sequer o cheiro das ondas agitadas, sem mostrar na expressão do rosto uns leves indícios de enjoo²⁰⁶

Por fim, no oitavo e último quadrinho há uma representação dos visitantes ao saírem da exposição. Todos com quadros nos braços, sendo que o visitante representado no primeiro plano, sai com mais de uma tela. Na legenda a *A Semana Ilustrada* desejava que o pintor

²⁰³ Idem.

²⁰⁴ Idem.

²⁰⁵ Idem.

²⁰⁶ Idem.

conseguisse arrecadar bons valores com a exposição, ao mesmo tempo que ela publicizava o leilão também estimulava a compra dos quadros pelo público:

8. E creia o pintor que nós, que já muito conhecemos a justa fama que o cobre. Com seu leilão, desejamos mil felicidades cobre; E que os amantes do belo o cubram todo de cobre²⁰⁷

A mesma *A Semana Ilustrada*, no dia 7 de fevereiro de 1875, também representou satiricamente o público frequentador das exposições de telas de De Martino. O fato inusitado ocorreu em uma outra exposição no seu ateliê na Marinha do Brasil.

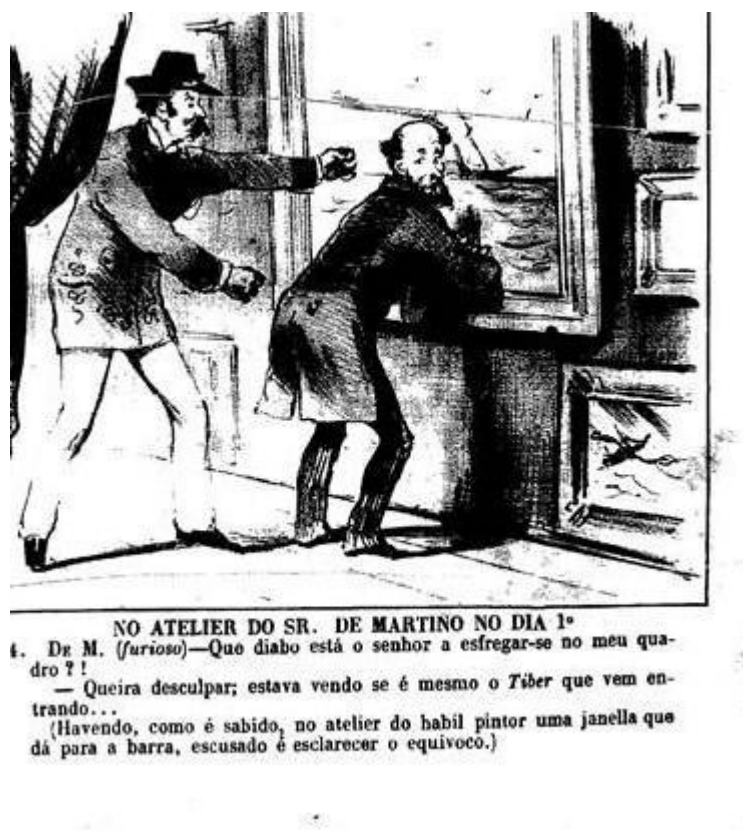


Figura 13: A Semana Ilustrada: No ateliê do Sr. De Martino no dia 1º. Fonte: A Semana Ilustrada em 7 de fevereiro de 1875. Disponível na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

De acordo com a legenda:

De M. (furioso) - Que diabo está o senhor a esfregar-se no meu quadro?!
 - Queira desculpar, estava vendo se é mesmo o Tiber que vem entrando...
 (Havendo, como é sabido no ateliê do hábil pintor uma janella que dá para a barra, escusado é esclarecer o equívoco.)

²⁰⁷ Idem.

A charge representa um visitante da exposição se debruçado sobre um quadro. Ele teria se confundido, achando que era uma janela e foi firmemente repreendido por De Martino. É difícil definir se essa situação representada no jornal tenha ocorrido de fato. Mas o fato é que havia um incômodo sobre o comportamento de parte do público frequentador das exposições realizadas pelo napolitano. Novamente é invocado o papel pedagógico de instruir o público ao comportamento adequado nos espaços de exposição. Além disso, a charge não deixou de ressaltar a capacidade técnica e artística do pintor, cumprindo o seu papel de publicizar a arte.

Em outros momentos anteriores ocorreram críticas ao comportamento do público nos espaços de exposição e leilões. No salão imperial do Teatro São Pedro de Almeida em 1871, o pintor apresentou seis quadros, sendo dois os maiores destaques: a tela denominada *Gran Chaco* e o *Combate Naval do Riachuelo*. Este último era pela primeira vez apresentado ao público, enquanto o primeiro se tratava da tela que representa o Acampamento Brasileiro no Chaco – hoje no Museu Histórico Nacional – que foi apresentada no ano anterior no Salão Firmeza e Esperança na província do Rio Grande do Sul e enfrentou dificuldades de adquirida pelo Estado.

Novamente, De Martino buscava um comprador para a tela referente ao acampamento brasileiro no Chaco. Mas o periódico ilustrado *O Mundo da Lua*, em 4 de fevereiro de 1871, fez duras críticas aos frequentadores da exposição de De Martino. Os visitantes são descritos como deselegantes:

Não me posso esquecer de um episódio, que vem provar infelizmente a pouca cultura que nesta terra merecem as belas artes. Alguns visitantes, ultimamente, examinando o quadro do Chaco, disseram em voz alta e com uma arrogante digna de outro lugar e ocasião: “- Bonito! Bonito! Bonito! Que moldura! Parece Ouro! Ponha-se cada leitor na posição do Sr. E. de Martino.”²⁰⁸

Por fim, no mesmo artigo, *O Mundo da Lua* convida os oficiais da Marinha a verem as telas, devido a capacidade técnica que eles teriam se julgar os quadros: “É de esperar que os amadores concordaram à graciosa exposição, indo em primeiro lugar os oficiais de marinha brasileira capazes de avaliar o mérito e da verdade dos notáveis quadros da guerra.”²⁰⁹

²⁰⁸ *O Mundo da Lua*, 4 de fevereiro de 1871. Disponível na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Ver o Anexo – Documento 7.

²⁰⁹ Idem.

Era interessante a presença dos militares, com o argumento de autoridade eles legitimariam a capacidade técnica de De Martino para representar o aparelho náutico e o campo de batalha. Além dos oficiais militares terem recursos para se estabelecerem como consumidores da sua arte e pleitearem junto ao almirantado a possibilidade de da aquisição das telas pela Marinha do Brasil. Dessa forma as telas do napolitano se comunicavam com um público que não tinha o hábito de frequentar exposições.

Muito provavelmente o público dos jornais era composto também por pessoas com menor poderio econômico. Essa necessidade de educar e civilizar mostra o poder elástico da comunicação desses jornais e da capacidade das exposições de atingir uma parcela grande da sociedade. Ou seja, se há uma comunicação com as classes populares, muito provavelmente se quer que eles frequentem as exposições. Esse espaço plural das exposições de De Martino mostra como o pintor mobilizou um público amplo. O interesse das pessoas pela sua arte se deu por diversos motivos, que podem estar articulados, são eles: políticos, artísticos, técnicos, militares.

A capacidade do pintor de se inserir em distintos ambientes, fez com que o interesse pela sua arte ganhasse cada vez mais admiradores e atraísse atenção da crítica de arte, participando do debate público a respeito das belas artes no Brasil oitocentistas. Dessa forma, verifica-se como a arte se constrói como ação coletiva, sendo a imprensa um valioso instrumento de sua rede de cooperação e visibilidade.

4 A ARTE DA CONTEMPLAÇÃO

4.1 A CRÍTICA E OS CRÍTICOS

A expressão mundos da arte é cunhada para designar a criação artística como ação coletiva que reúne todos que participam da rede de cooperação de construção de obras de arte.²¹⁰ São as interações regulares que fazem existir os mundos da arte. Por isso, nesse capítulo, fez-se necessária a compreensão da crítica e dos críticos de arte no Brasil para a historiografia da arte oitocentista. Os pintores no Brasil do oitocentos pertenciam a distintas classes sociais, com trajetórias variadas. Essa marca não era diferente entre os críticos de arte que escreviam nos periódicos e que faziam da imprensa um meio de projeção social.

É possível identificar duas características distintas entre os escritores dos jornais que se referem às belas artes: o publicista e o crítico. A característica principal do publicista é de comunicar ao público leitor sobre as atividades relacionadas à arte. Suas publicações aparecem em pequenas notas no jornal, geralmente é uma informação de forma direta e breve, por vezes um tom elogioso a alguma pintura ou artista, mas na maioria das vezes isso ocorre de forma impessoal.

Enquanto o crítico de arte dos jornais escreve longos artigos com biografias de pintores, se predispõe a descrever as telas ou as exposições em longas colunas do periódico. Essa crítica pode aparecer de forma positiva ou negativa. O tom reflexivo é uma das suas características principais, repetidas vezes acompanhada de alguma informação ao público leitor. A preocupação desse crítico é pedagógica, a ponto de explicar conceitos artísticos e recomendar práticas sociais necessárias aos visitantes das exposições.

Os críticos são reconhecidos como uma autoridade nos mundos da arte. Eles formulam juízos sobre obras artísticas com base em sistema de classificação estética logicamente coerente e com validade filosófica para definir e justificar o valor da criação. Os juízos da crítica determinam a reputação das obras e dos artistas.²¹¹

²¹⁰ BECKER, Howard. **Mundos da arte**. Lisboa: Livros Horizonte, 2010.p. 27.

²¹¹Idem. p.129

Nos mundos da arte no Brasil oitocentista ainda não havia uma profissionalização dos historiadores da arte no Brasil, o mercado editorial era limitado e não alcançava a maior parcela da população. O principal local de acesso à informação que os letrados interessados pelas belas-artes confiavam eram os jornais. Esse era um rico espaço de interação que possibilitava a circulação de ideias, a aproximação de pessoas, a divulgação de exposições de arte, estímulo ao debate artístico e político e até a formação de uma carreira.

Em um momento repleto de transformações no meio cultural, de mudanças no meio político ocidental, os homens das letras eram vistos como portadores de uma missão política e pedagógica.²¹² Esses mesmos homens tinham interesses diversos, entre as quais é interessante observar a defesa de um posicionamento político, prestígio entre seus pares, a formação de uma maior rede de contatos interessados por suas ideias e a possibilidade de uma atividade que lhe proporcionasse o ganho de recursos financeiros.

Os debates públicos por meio dos periódicos criaram um espaço rico para a liberdade de opinião, de acordo com as políticas editoriais de cada jornal. Era assim desenvolvida uma consciência, com o uso da razão e a construção de leis morais, abstratas e gerais, fontes de crítica ao poder e de uma nova legitimidade. Essa opinião conseguia mobilizar terceiros para influir nos negócios públicos, ultrapassando os limites do privado.²¹³

Essa formação pretenciosa de uma opinião pública racional e prudente se manifestou de maneira antagônica à exaltação política, à revolução, pregando dessa forma a manutenção da ordem.²¹⁴ Os construtores dessa opinião pública integram compõem a chamada República das letras, tendo os letrados como sujeitos. Suas opiniões eram reflexões individuais que se apresentavam como defensoras da ordem e da moderação.²¹⁵

Mesmo a imprensa brasileira do século XIX sendo um espaço híbrido entre o arcaico e os primeiros passos da modernidade política, o desenvolvimento tecnológico e a maior liberdade da imprensa proporcionaram o aumento do número de periódicos. Com o valor financeiro acessível e a capacidade de oferecer uma pluralidade de debates, o interesse do

²¹² MOREL, M.; BARROS, Mariana Gonçalves Monteiro de. **Palavra, imagem e poder: o surgimento da imprensa no Brasil do século XIX**. 1. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2003. 130p. 15-16

²¹³ Idem. p. 22

²¹⁴ Idem. p. 28

²¹⁵ Idem. p. 29

público consumidor era despertado. Estava em jogo a disputa pela opinião pública.²¹⁶ Fosse com o interesse no *status quo* ou na exaltação política, eram construídos os periódicos e seus escritores, o que determinava as preferências e interesses do público consumidor, formando dessa maneira posicionamentos e identidades.

Mesmo com o interesse dos periódicos em se comunicar com seus pares, os escritores dos periódicos eram fiéis ao caráter pedagógico e civilizatório da sua atividade. Por meio da educação, da cultura e do trabalho as classes médias urbanas e pobres também seriam integradas a uma cidadania, por mais limitada que ela estivesse por fatores estruturais da sociedade escravista e de dominação senhorial. A comunicação com outras classes sociais alargava o público leitor restrito, que não era composto apenas por membros da classe proprietária de escravos e terras, diversificando o debate público. Os periódicos também se encontravam em diversos espaços, sendo acessíveis a toda a população por diferentes vias, como as leituras públicas e compartilhadas, ainda que houvesse alguma resistência a essa manifestação coletiva, ainda na década de 1870.

O contexto da Guerra da Tríplice Aliança foi o momento em que os periódicos, especialmente os ilustrados, possibilitaram o fomento de trabalho para pessoas ligadas aos mundos da arte. A conquista de um maior público de leitores e consumidores possibilitou a contratação de desenhistas, litógrafos e escritores. Esses compunham a discussão nos jornais as obras de arte e a prática social dos principais pintores da época. Eduardo De Martino e suas obras eram citados com constância nos periódicos, seja por meio de textos escritos, desenhos, caricaturas ou charges.

Durante a Guerra da Tríplice Aliança não era comum que as imagens fossem publicadas diretamente na imprensa diária devido às dificuldades técnicas de reprodução. Era mais fácil visualizar informações em desenhos e charges. Grandes personagens desse conflito foram registrados nas folhas dos jornais como símbolo de um patriotismo.

No acervo do Museu Imperial há um recorte de jornal com um desenho do pintor napolitano. Pela estrutura do periódico no seu verso e pela localização da tipografia Franco-Americana na Rua da Ajuda, nº 18, é possível chegar à conclusão de que se trata do jornal *O Mosquito*, em uma publicação anterior a 1873. Algo incomum entre os membros dos mundos

²¹⁶ Sobre o conceito de opinião pública: Ver: Idem. p. 21-22

da arte era ter a o seu retrato desenhado nos jornais. *O Mosquito*, tinha como característica homenagear com retratos desenhados personagens do meio político, acompanhado de textos biográficos e com caráter de elogio. Entre as personalidades apresentadas se destacam em 1872, políticos que tinha notoriedade na época: Joaquim José Rodrigues Torres, o Visconde de Itaboraí²¹⁷ ; O Conde de S. Mamade²¹⁸; Padre Guilherme Dias²¹⁹ Joaquim Saldanha Marinho²²⁰; Falcão Filho²²¹; José Bonifácio de Andrada²²².

Outros dois pintores apareceram com o seu busto em destaque nas páginas do *O Mosquito*, Victor Meirelles e Pedro Américo, logo após a inauguração da Exposição Geral de Belas Artes de 1872.²²³ A escolha da representação desses três pintores em um espaço onde quem estava oferecia grandeza à arte nacional atendia à anseios políticos, pois o ponto comum entre os pintores era o fato de representarem a Guerra da Tríplice Aliança em telas. Na visão dos escritores e provavelmente do público leitor eles não eram apenas pintores talentosos, eram atores políticos que contribuíram com a formação de uma identidade nacional e a manutenção da ordem política.

Há um fator curioso nessa imagem de De Martino propagada, a inscrição “Balla” na parte inferior do lado direito. Muito provavelmente se trata de Jules Ballá, na época um pintor francês que naquele momento ainda buscava notoriedade e aperfeiçoamento da sua formação no Brasil. Anos mais tarde, após fixar residência no Brasil, Ballá foi reconhecido e premiado com a medalha de ouro na Exposição Geral da Academia Imperial de Belas Artes em 1879.

A participação de jovens desenhistas era algo comum nas revistas ilustradas. Era um espaço para o aperfeiçoamento da profissão e apresentação do seu trabalho aos mundos da arte no Brasil. Em um país onde predominava a mão de obra escrava, as redações dos jornais abriam a possibilidade de artistas conseguirem um trabalho assalariado e formar novos contatos para conseguir futuras encomendas de desenhos e pinturas.

²¹⁷ **O Mosquito**, em 13 de janeiro de 1872 Disponível na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

²¹⁸ **O Mosquito**, em 3 de agosto de 1872. Disponível na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

²¹⁹ **O Mosquito**, em 10 de agosto de 1872. Disponível na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

²²⁰ **O Mosquito**, em 31 de agosto de 1872. Disponível na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

²²¹ Idem.

²²² **O Mosquito**, em 7 de setembro de 1872. Disponível na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

²²³ **O Mosquito**, em 13 de julho de 1872. Disponível na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

Entre as pinturas realizadas por Ballá, se destacam três temáticas: a religiosa, os retratos e a paisagem. As duas primeiras marcam a sua trajetória, foi com elas e o seu trabalho nos periódicos que Ballá conseguia um maior número de encomendas. Os periódicos ilustrados são a representação de espaço onde havia liberdade de discussão política e a interação entre diversas classes sociais.

Foi por meio das pinturas de temática religiosa que Ballá ganhou maior reconhecimento artístico, foi agraciado com a medalha de ouro recebida na XXV Exposição Geral de Belas Artes em 1879 com a apresentação da tela intitulada *Jesus Cristo*. Essa notoriedade permitiu ao pintor receber valiosas encomendas a partir de 1887 a pedido da família Ferreira Lage, hoje pertencentes ao acervo do Museu Mariano Procópio. Dona Maria Amália fez o pedido de três pinturas, uma de temática religiosa e outros dois retratos. Em 1887, foi pintada a tela *N. Sra. com menino Jesus*.²²⁴ No ano seguinte o francês realizou dois retratos: um era a representação do seu marido o Comendador Mariano Procópio Ferreira Lage e o outro da sua filha Elisa Ferreira Lage.

Não por coincidência a data de 1888, ano do fim da escravidão foi feito um retrato de Dr. Martinho Prado²²⁵ por Jules Ballá, hoje localizada no Museu Paulista. Esse político famoso foi um defensor da abolição da escravidão, algo muito defendido pelo distinto Angelo Agostini nas páginas das revistas ilustradas em que foi editor. Tanto em *O Mosquito* quanto na *Revista Ilustrada*, Ballá participou com a realização de desenhos de retratos²²⁶. Essa efervescência política da época e a acidez dos periódicos contribuiu para que o público se interessasse cada vez mais por conhecer e prestigiar com encomendas os desenhistas de ilustrados de sua preferência política.

Dessa forma, os periódicos ilustrados compunham parte integrante dos mundos da arte, empregando uma parcela dos membros das artes, parte deles artistas, fossem jovens ou consagrados. As discussões políticas se confundiam com as discussões artísticas, as críticas eram capazes de projetar a carreira de artistas, encomendas e o interesse do público.

²²⁴ Localizada atualmente no Museu Mariano Procópio.

²²⁵ Martinho da Silva Prado Júnior (1843 - 1906) era maçom, político e proprietário de fazendas de café. Foi deputado na Assembleia Provincial de São Paulo, pelo Partido Republicano Paulista, por quatro legislaturas.

²²⁶ Retrato a esponja do Ex. Sr. Dr. Chefe de Polícia de Guaratinguetá. **Revista Ilustrada**, em 16 de abril de 1879. Disponível na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

A figura intrigante, crítica, política e ativa de Angelo Agostini marcou com seu traço a história brasileira. Nos periódicos pelos quais passou, ficou seu caráter político, sua ironia e comicidade estampados nos seus comentários. Suas críticas provocaram inquietações e descontentamentos para os quais a imprensa serviu de tribuna de discussão.

Essa integração entre artistas estrangeiros nos periódicos ilustrados se dava pelo âmbito político e por aspectos artísticos. A aproximação de Jules Ballá e De Martino não parece ter ocorrido apenas por uma obrigatoriedade do francês de representar o napolitano em uma página de *O Mosquito*. Ballá também era um pintor de paisagens. A especialidade de De Martino, em representar o litoral e o mar, poderia ter despertado a escolha de Ballá da representação do artista no jornal, em troca do contato com o napolitano com o propósito de receber conselhos artísticos.

A homenagem era fruto também de admiração ao trabalho de De Martino que já estava consolidado em solo brasileiro e poderia estreitar o laço entre os pintores principalmente por suas preferências artísticas. Ângelo Agostino escreveu uma crítica na Revista Ilustrada²²⁷ sobre a participação de Jules Ballá na Exposição Geral da Academia de Belas Artes de 1882, quando apresentou de dezoito telas. Nela Agostini define Ballá como bom paisagista, seguidor das regras da arte e com bastante aptidão para esse gênero de pintura.

Essa crítica de Agostini pode ser um indício que Ballá chegou ao Brasil como um desenhista muito qualificado e com o tempo aprendeu o ofício de pintor. Foi a partir das relações sociais que teve com os demais artistas presentes no Brasil, como De Martino, e por meio dos periódicos, que o francês conseguiu se aprimorar como pintor e até vir a ter o reconhecimento na Exposição Geral de Belas Artes de 1882.

É necessário lembrar que tanto na Europa quanto no Brasil as academias de arte não foram criadas para substituir as oficinas de pintura, escultura e construção ou arquitetura. O princípio fundador das academias era transformar os ofícios de tradição artística em artes liberais, aproximando a condição de pintores, escultores e construtores a estudiosos e pensadores e não meramente mestres de uma arte mecânica. A Academia seria um espaço de

²²⁷ SILVA, Rosângela de Jesus (org.). Notas e artigos sobre crítica de arte na Revista Ilustrada. **19&20**, Rio de Janeiro, v. XI, n. 2, jul./dez. 2016. **Revista Ilustrada**, em 4 de abril de 1882. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/artigos_imprensa/criticas_agostini.htm>.

discussão teórica, com base na tradição clássica. A aprendizagem do desenho era primordial disciplinava o processo artístico.

Algo parecido ocorreu com o então estudante de desenho e pintura, Jerônimo José Telles Júnior. Telles Júnior, que mudou-se com a família para o Rio Grande do Sul e em 1869, em Porto Alegre, teve aulas de pintura com De Martino onde tinha a função de decorar uma loja maçônica.²²⁸ É bem possível que o contato com De Martino influenciou na vinda do jovem ao Rio de Janeiro e na sua entrada como aprendiz no Arsenal da Marinha, além das aulas de desenho na oficina de litagem teve ao frequentar o Liceu de Artes e Ofícios.

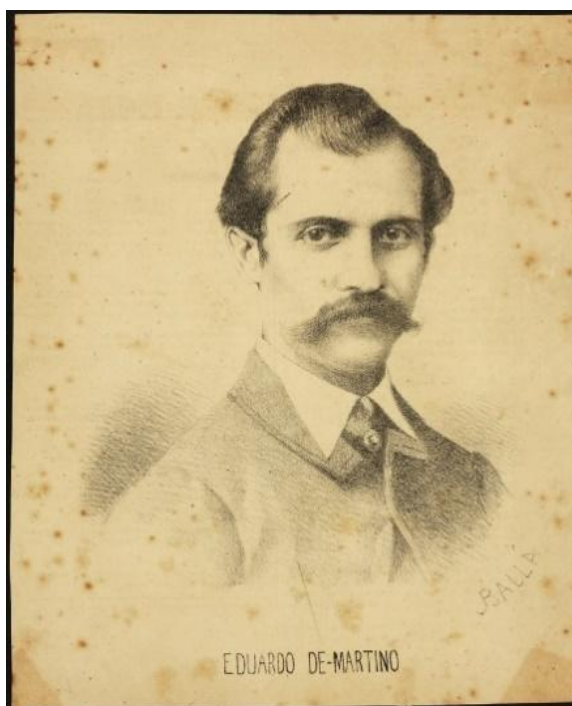


Figura 14: Impresso mostrando Eduardo De Martino, busto (Frente). Museu Imperial

²²⁸ ACQUARONE, Francisco; VIEIRA, Adão de Queiroz. **Primores da pintura no Brasil**. A. de Queiroz Vieira, Rio de Janeiro, 1942, p.173/174.

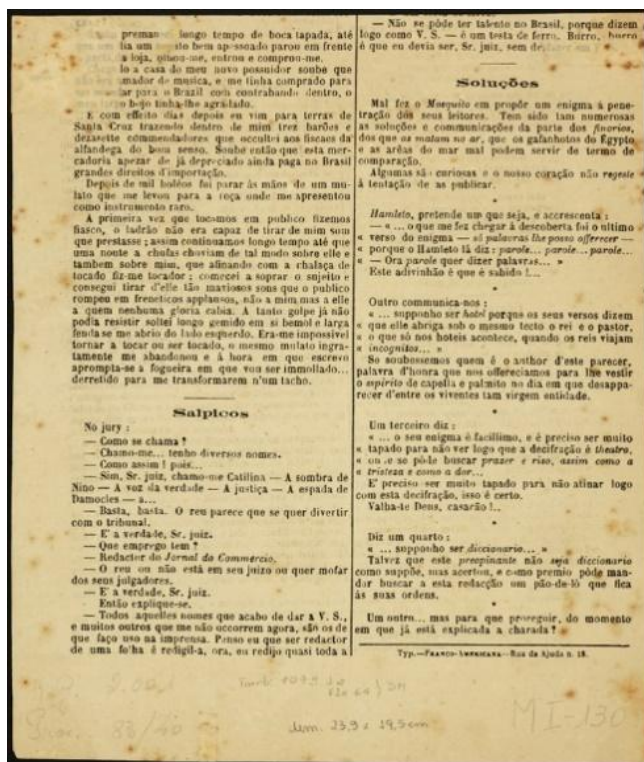


Figura 15: Impresso mostrando Eduardo De Martino, busto (Verso). Museu Imperial

Foram analisados os escritos referentes a De Martino em dois tipos de jornais distintos, os ilustrados e os não-ilustrados. Eram diferentes em muitos aspectos, desde a forma até o conteúdo. Em ambos as notícias sobre o pintor eram presentes no interior do periódico. Em tom satírico e crítico os periódicos ilustrados conseguiam relacionar a imagem ao texto escrito, um recurso pedagógico do periódico que ajudaria na recepção da mensagem ao leitor.

Em relação a forma dos ilustrados se destaca o fácil transporte e a rápida leitura, por se tratar de um jornal com tamanho reduzido. Isso repercutia diretamente na circulação dos periódicos, no caso dos ilustrados uma leitura coletiva do texto e das caricaturas era facilitada, o que expandia as possibilidades de interação do público consumidor. A variedade de leitura é uma marca desse momento, fosse ela individualizada ou coletiva era um ato político.

Nos anos seguintes, após a repercussão nacional bem-sucedida dos quadros de De Martino, em especial os referentes à Guerra da Tríplice Aliança, começaram a surgir longos artigos em periódicos não-ilustrados. Três trechos de dois jornais distintos foram destacados, O Jornal do Pará de 27 de janeiro de 1870 e o Diário do Rio de Janeiro nas datas de 30 de

abril de 1871 e 7 de maio do mesmo ano. Tanto o periódico feito na província do Grão-Pará quanto o periódico do Rio de Janeiro se referem a quadros que representavam a Passagem do Humaitá.

[...] Quadros como estes, perpetuam as vitórias e são monumentos da de glória para os vencedores, e de vergonha e humilhação para os vencidos. [...] Representa o momento no qual o encouraçado comandado pelo jovem herói Maurity faz os sinais ao navio almirante pedindo para seguir apesar de separado do reboque. [...] ²²⁹

[...] O artista escolheu o episódio mais saliente: o momento em que o monitor Alagoas, sob o comando do bravo capitão-tenente Maurity, luta três vezes com a furiosa correnteza, exposto as balas inimigas que perseguem, até transpor o perigoso passo. [...] ²³⁰

[...] Representa o celebre episódio da passagem de Humaitá no momento em que Maurity, a bordo do Alagoas, luta três vezes com a correnteza, recebe o mais terrível fogo da monstruosa fortaleza, e consegue afinal romper a cadeia em que parecia preso havê-lo preso o destino, cioso de tão arrojada coragem! [...] ²³¹

Esse momento, onde se forjam os heróis nacionais, foi escolhido por De Martino para representar, o na época, Capitão-Tenente Joaquim Antônio Cordovil Maurity²³², comandante do monitor encouraçado Alagoas durante a Passagem de Humaitá na Guerra da Tríplice Aliança. Nessas crônicas são criadas narrativas descritivas do conflito com a presença dos personagens da guerra, que se aproximam da imagem das telas de De Martino. Apelando para a lógica dos vencedores contra os vencidos. A partir dessa visão dicotômica, que os críticos cumprem um papel pedagógico de apresentar ao público de leitores os heróis brasileiros que estiveram no campo de batalha.

Por mais que se fale em outros periódicos de forma genérica sobre a honra de todos os brasileiros que estiveram no campo de batalha, há referência nas crônicas apenas ao almirantado. Isso aponta que assim como os críticos, o público que tinha maior facilidade de consumir o jornal e ao mesmo tempo era interessado no conflito tinha uma proximidade social muito maior com o oficialato da Marinha e do Exército. Marco Morel destaca que os militares compunham uma grande parte dos consumidores de periódicos do século XIX.²³³

²²⁹ **Jornal do Pará**, 27 de janeiro de 1870. Disponível na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Ver o Anexo – Documento 1.

²³⁰ **Diário do Rio de Janeiro**, 30 de abril de 1871. Disponível na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Ver o Anexo – Documento 8.

²³¹ **Diário do Rio de Janeiro**, 7 de maio de 1871. Disponível na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Ver o Anexo – Documento 9.

²³² Joaquim Antônio Cordovil Maurity (1844 – 1915): Almirante da Armada Imperial Brasileira e da Marinha do Brasil.

²³³ MOREL, M.; BARROS, Mariana Gonçalves Monteiro de. **Palavra, imagem e poder: o surgimento da imprensa no Brasil do século XIX**. 1. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.p.36

O certo é que esses críticos direcionavam o olhar do público sobre a guerra e sobre as pinturas para os grandes personagens do conflito que atraía à atenção pública.

O fato de que muitas vezes não possuíam uma formação específica no campo das artes pode contribuir para uma característica central dos críticos da época que era a tendência de relacionar a arte de De Martino com os sentidos da política da época. No contexto da Guerra da Tríplice Aliança, as disputas políticas eram efervescentes e abordavam a identidade nacional a partir do conflito e as belas artes eram um meio de afirmar o seu discurso. O debate no aspecto artístico se mostra um pouco limitado nos periódicos, aparecendo secundariamente ou disfarçado em artigos que ressaltam o posicionamento político dos escritores dos jornais.

Howard Becker destaca a importância da questão política nos mundos da arte. Certas formas de arte exacerbariam descontentamentos, tornariam as pessoas avessas ao desempenho pretendido pelo Estado, enquanto outras obras de arte inspiram e dão origem a comportamentos que vão no sentido dos objetivos do Estado. As críticas também estão inseridas em discussões políticas. As opiniões estéticas pessoais incitam a considerar como belo e altamente estético aquilo que condiz com os interesses políticos pessoais ou como inepto o que está em desacordo com a concepção política de quem avalia uma obra, um artista, um gênero artístico.²³⁴

A visão dicotômica de vencedores e perdedores está presente também em 25 de setembro de 1871, quando foi escrito um artigo assinado pelo pseudônimo chamado de “Um Admirador” no Jornal do Commercio. Nele o crítico endossa uma justificativa divina para a conquista da vitória do Brasil na Guerra da Tríplice Aliança. E ao finalizar o artigo, “Um admirador”, cumpre o papel pedagógico de convidar os leitores a visitarem as exposições dos quadros de De Martino.

Esses artigos que continham um pseudônimo ocorriam para que o autor não fosse identificado, com o medo de represálias ou censura, era uma forma dos críticos se protegerem. Nessa situação, o crítico “Um Admirador” fez duras críticas aos pintores brasileiros ao compará-los com De Martino. Caracterizando o napolitano como um pintor estudioso e trabalhador e os brasileiros como mecânicos e meros reprodutores de retratos

²³⁴ BECKER, Howard. **Mundos da arte**. Lisboa: Livros Horizonte, 2010.p. 153

prosaicos. Era uma crítica indireta à Academia Imperial de Belas Artes que tinha como responsabilidade a formação de artistas no Brasil.

Os críticos cumprem o papel de distinguir obras e com isso legitimar e estimular a sua aquisição, numa aliança mais ou menos estreita com os artistas. No caso de De Martino, por exemplo, é notório que ele criou a demanda sobre sua obra. Vários de seus quadros são compradas após a sua criação e exposição. E os críticos cumprem esse papel importante de dar legitimidade à arte e pressionam para que o Estado compre as telas. O periódico *A Reforma: Órgão Democrático*, em 5 de agosto de 1871, informa que as telas *Combate Naval do Riachuelo* e *Passagem do Humaitá* foram compradas pelo Ministro da Marinha e constam nas secretarias do Quartel General e do Conselho Naval.²³⁵

Nesse sentido os críticos são cruciais na relação do pintor com os seus públicos. O público levava em consideração essa reputação quando atribuía um apoio moral ou financeiro ao artista. De acordo com Becker, nos mundos da arte, a relação do pintor com a o seu público incide indiretamente nos recursos materiais possíveis aos artistas e na sua possibilidade de dar continuidade ao seu trabalho.²³⁶

A pintura de De Martino é identificada pelos críticos com a produção de uma memória naval do Brasil. No Jornal do Commercio na data de 10 de agosto de 1871 em um artigo escrito pelo pseudônimo “O amigo das artes” havia o sentido de se transmitir à posteridade o heroísmo da marinha de guerra do Brasil: “O governo imperial que sabiamente assim procedeu além da vantagem de transmitir à posteridade o heroísmo da nossa marinha de guerra”.²³⁷

Em sua grande maioria esses escritores eram compostos por pessoas com distintas profissões. Os motivos da participação em colunas sobre as belas artes são variados, enquanto uns utilizavam do meio de expressão como uma forma para adquirir recursos financeiros, outros queriam prestígio, ou interação com outros personagens políticos. Destacam-se, entre

²³⁵ **A Reforma: Órgão Democrático**, em 5 de agosto de 1871. Disponível na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

²³⁶ BECKER, Howard. **Mundos da arte**. Lisboa: Livros Horizonte, 2010.p.129

²³⁷ **Jornal do Commercio**, em 10 de agosto de 1871. Disponível na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Ver o Anexo – Documento 3.

os críticos de Eduardo De Martino, autores bacharéis em Direito e Letras, bem como militares.

Nesse cenário, desponta J. J. Teixeira que assinou com maior frequência as longas colunas sobre as belas artes no *Jornal do Comércio*, comentando a obra de De Martino. Ele segue nos artigos o mesmo tom elogioso dos críticos anteriores, o papel pedagógico e a exaltação às batalhas navais que marcaram a história da Guerra da Tríplice Aliança. Assim como os outros críticos, no *Jornal do Commercio*, no dia 19 de fevereiro de 1871, ele também realizou a defesa de que as obras de De Martino expostas fossem adquiridas pelo Estado imperial:

[...] Se a minha voz fosse autorizada, este quadro ficaria em minha terra, pagando-se assim ao artista estrangeiro a bela lembrança que de nossas glórias teve, e guardando-se para os nossos filhos e netos um perfeito exemplar da dedicação e bravura brasileiras. J.J.Teixeira ²³⁸

Meses depois, esse mesmo crítico anotou que De Martino apresentava sua nova tela que representava a Passagem de Humaitá, uma de mesmo nome esteve presente na Exposição Geral da Academia de Belas Artes de 1870. É importante salientar que nos jornais se anunciou, em momentos distintos, muitas versões dessa tela, devido ao interesse do público pela guerra. J. J. Teixeira ao tratar dessa tela escreve no *Jornal do Commercio*:

Título: O Sr. E. De Martino: Merece meu louvor a nova produção do Sr. E. De Martino. É um pincel de quatro metros sobre três, representando o memorável feito que ficou registrado com o título de Passagem de Humaitá. A verdade histórica está nele associada à verdade artística. Figuram neles todos os encouraçados com as suas formas e em suas posições, estes buscando romper a passagem, aqueles protegendo-os por meio do bombardeio. O nobre Alagoas já abandonado por seu companheiro, esforça-se para cumprir o dever que tão briosamente cumpriu. Riquíssimo nos efeitos de luz, o artista esmerou-se no contraste da plácida claridade da lua com o horrendo clarão da artilharia. O céu, a água, as bombas que nos ares rebentão, tudo produz um efeito surpreendente. Não é por certo um quadro para se lhe pôr o nariz em cima, mas colocando-se na distância pela grandeza do assunto, já pelo colorido que o representa. Esta produção é para mim superior à outra que a figura o combate do Riachuelo. Devemos todos desejar que tão bela obra nos fique. J.J.Teixeira. ²³⁹

Nos dois artigos é perceptível o caráter pedagógico que as telas e a imprensa têm conjuntamente, um exemplo é que no segundo J.J. Teixeira recomendou ao público que a obra não deveria ser vista tão de perto. Naquele momento, as obras de arte chamavam atenção

²³⁸ *Jornal do Commercio*, em 19 de fevereiro de 1871. Disponível na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Ver o Anexo – Documento 10.

²³⁹ *Jornal do Commercio*, em 7 de maio de 1871. Disponível na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

e guiavam esses críticos a igualarem a verdade histórica à verdade artística. Uma narrativa se conectava à outra, a leitura heroica e dramática identificada espelha a verdade do feito heroico representado no quadro. Além disso, as crônicas cumprem um papel de publicização dessas exposições e direcionam os olhares dos leitores interessados em visitá-las.

Essa manifestação de J. J. Teixeira em crônicas não ocorreu de forma espontânea e desarticulada social e intelectualmente. No fim da década de 1850 e início da década de 1860, foi criada uma instituição chamada de *Sociedade dos Amigos das Belas Arte*. A primeira notícia divulgada nos periódicos disponíveis na hemeroteca digital a respeito dessa instituição está no *Correio Mercantil e Instrutivo, Político e Universal* em 1856, onde um intelectual de nome Dr. Fernando, organizava essa instituição:

Por indicação do rei, o Sr. Dr. Fernando trata-se de organizar uma sociedade dos amigos das Belas Artes; achando-se já incumbidos do plano da organização os Srs. Conde de Mello e Visconde de Menezes.²⁴⁰

Em maio de 1858, o *Diário do Rio de Janeiro* informou sobre a oficialização da Sociedade de Amigos das Belas Artes, nessa notícia foi descoberto que o Sr. Dr. Fernando se tratava do Sr. Dr. Fernando Sebastião Dias da Motta:

Consta-nos que se trata de fundar nesta Corte uma associação intitulada Sociedade dos Amigos das Belas Artes, que o principal propagador desta idéia é o Sr. Dr. Fernando Sebastião Dias da Motta.²⁴¹

Fernando Sebastião Dias da Motta (1812-1869) era bacharel em Direito, formado pela Faculdade de Direito de São Paulo²⁴² no ano de 1832. Foi vereador e delegado de polícia da cidade de Niterói, província fluminense, tendo sido eleito mais tarde deputado provincial e advogado da Corte. Também foi deputado geral pela província de Minas à sexta legislatura.

Por meio de uma publicação no *O Correio da Tarde: Jornal Comercial, Político, Literário e Noticioso* são enumeradas outras figuras importantes que participaram de uma reunião da Sociedade dos amigos das Belas Artes:

²⁴⁰ **Correio Mercantil e Instrutivo, Político e Universal**, em 4 de fevereiro de 1856. Disponível na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

²⁴¹ **Diário do Rio de Janeiro**, em 20 de maio de 1858. Disponível na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

²⁴² De acordo com a associação dos antigos alunos da Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo, Fernando Sebastião Dias da Motta fez parte da primeira turma da faculdade. Em 1827, foi criada inicialmente com o nome de a Academia de Direito de São Paulo, se destinava a formar governantes e administradores públicos que compunham os quadros judiciários, legislativos e executivo.

Ontem ao meio dia unirão-se no escritório do Sr. Dr. Fernando Sebastião Dias da Motta os Srs. Dr. Dias da Motta, Biard, J. J. Teixeira, Moreaux, Drumont, Rubert, Duque Estrada e Ferreira Vianna, com a intenção de constituírem a sociedade dos amigos das belas artes. Faltarão por causa participada os Srs. Moreira de Castro, José Christino da Costa Cabral, Dr. Octaviano e Dr. Alencar, os quais aceitarão os títulos de sócio fundadores. Passando-se a eleição, serão nomeados por aclamação: presidente, o Sr. Ferreira Vianna; Tesoureiro, o Sr. J. J. Teixeira, o Sr. Biard foram nomeados presidente honorário.²⁴³

Os nomes de Duque Estrada e Ferreira Viana se referem, respectivamente, a Luiz Joaquim Duque Estrada Teixeira (1833-1884) e Antônio Ferreira Viana (1833-1903). Ambos são 21 anos mais jovens que Fernando Dias da Motta, formados em Direito pela Faculdade de São Paulo. Duque Estrada foi membro da assembleia provincial do Rio de Janeiro, deputado geral pelo distrito da Corte e chefe do partido conservador. Ferreira Viana foi nomeado advogado dos auditórios da Corte e representou a Corte e a província do Rio de Janeiro na Câmara entre 1869 e 1877.²⁴⁴

A historiografia da arte se especializou em focar a análise sobre artistas e telas presentes na Academia Imperial de Belas Artes e como consequência tratou de forma genérica outros personagens históricos. O Sr. Duque Estrada foi definido pela historiadora Ana Lucia Araújo²⁴⁵ equivocadamente como Luiz Gonzaga Duque Estrada, conhecido como Gonzaga Duque, um dos mais famosos críticos de Arte que influenciou boa parcela das gerações de historiadores da arte posteriores. Mas seria impossível que fosse Gonzaga Duque, pois ele nasceu apenas em 1863 e a notícia do jornal é datada de 1859.

A grande maioria desses letrados presentes na citação anterior têm em comum a sua manifestação política por meio da imprensa. A capacidade da escrita desses agentes ocorreu devido a formação nos cursos de Direito ou Letras²⁴⁶, e aos contatos que formaram na carreira pública. Ferreira Viana também se dedicou a carreira no “jornalismo político”, onde colaborou com o *Correio Mercantil* e foi chefe de redação do *Diário do Rio de Janeiro*.²⁴⁷

²⁴³ **Jornal Comercial, Político, Literário e Noticioso**, em 28 de maio de 1859. Disponível na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

²⁴⁴ BLAKE, Augusto Victorino Alves Sacrament. **Diccionario bibliographico brasileiro**. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, v.1.A-B v.2.C-F v.3.F-J v.4.J v.5.J-L v.6.M-P. v.7.P-Z. (1883-1902).

²⁴⁵ ARAUJO, Ana Lucia. **Brazil through French Eyes: A Nineteenth-Century Artist in the Tropics**. University of New Mexico Press, 2015. p. 264.

²⁴⁶ Pelo decreto de 17 de março de 1808 foi fixado o funcionamento da Universidade. Foram definidas as escolas de direito, medicina, teologia, letras e de ciências criadas no fim da Revolução e integradas à Universidade. No Brasil, já em 1843, o Colégio Pedro II concedia o diploma de Bacharel em Letras, tal título garantia o direito de ex-alunos ingressarem nos cursos de ensino superior sem a prestação dos exames das matérias preparatórias.

²⁴⁷ BLAKE, Augusto Victorino Alves Sacrament. **Diccionario bibliographico brasileiro**. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, v.1.A-B v.2.C-F v.3.F-J v.4.J v.5.J-L v.6.M-P. v.7.P-Z. (1883-1902).

José Christino da Costa Cabral foi outro personagem que era redator gerente do *Correio da Tarde* e deputado da Assembleia provincial.

O nome de J. J. Teixeira aparece no *Almanaque Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro* em 1859 como Tesoureiro da Sociedade de Amigos das Belas Artes.²⁴⁸ Ele é tratado como doutor, muito provavelmente fruto de sua formação como bacharel. É provável que J.J. Teixeira seja Joaquim José Teixeira (1811-1885), pai de Luiz Joaquim Duque Estrada Teixeira – citado anteriormente – que teve seu mandato de deputado da Assembleia provincial no mesmo período de José Christino da Costa Cabral, entre 1846 e 1847²⁴⁹.

Joaquim José Teixeira nasceu no Rio de Janeiro em 1811 e faleceu na mesma cidade, em 1885. Educou-se em Paris, onde se formou bacharel em Letras. No retorno ao Brasil se formou em Ciências Jurídicas e Sociais em São Paulo. Foi juiz municipal e de órfãos, deputado provincial do Rio de Janeiro, presidente da Província de Sergipe, pela qual foi, também deputado-geral entre 1848 e 1851. Sócio correspondente do IHGB em 1845, exerceu durante muitos anos, a advocacia na Corte.

Fernando Sebastião Dias da Motta, presidente da Sociedade de Amigos das Belas Artes, em 1868, se alistou na Guerra da Tríplice Aliança, foi secretário do Marquês (posteriormente Duque) de Caxias²⁵⁰, e faleceu em 1870 de uma doença que adquiriu durante o conflito militar.²⁵¹ A proximidade da idade e a carreira como advogados da Corte pode indicar que J. J. Teixeira e Dias Motta tinham um vínculo de amizade e o interesse pelo conflito no Prata ficou mais forte com a morte do seu amigo no campo de batalha. Atrelado ao fato de J. J. Teixeira vir de uma família de militares, era filho do Brigadeiro Domingos José Teixeira e neto materno do capitão Pedro Ferreira dos Santos. Esses fatores provavelmente contribuíram para que J. J. Teixeira tivesse interesse por uma arte que representava a guerra e os militares brasileiros, e escrevesse críticas sobre De Martino no *Jornal do Comércio* e no *Diário do Rio de Janeiro* na década de 1870.

²⁴⁸ *Almanaque Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro*, em 1859. Disponível na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

²⁴⁹ *Almanaque Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro*, em 1847. Disponível na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

²⁵⁰ Nesse link está disponível uma foto de Dias da Motta secretário do, na época, General em Chefe Marquês de Caxias em Tuyú-Cué. <http://brasilianafotografica.bn.br/brasiana/handle/bras/4158>. Acesso em 05 de janeiro de 2020.

²⁵¹ Disponível em <https://www.literaturabrasileira.ufsc.br/documentos/?action=download&id=39240>. Acesso em 05 de janeiro de 2020.

Outro fator necessário para compreender a figura de J. J. Teixeira nesse cenário que envolve a política e as artes eram as suas coleções que são registradas no catálogo das Exposições Gerais de Belas Artes, onde é possível identificar colecionadores particulares que se utilizavam daquele espaço para apresentarem peças provenientes de suas coleções privadas.²⁵²

Alguns exemplares pertencentes à J. J. Teixeira foram listados no catálogo da Exposição Geral de Belas Artes de 1860²⁵³, principalmente produções artísticas que envolvessem a Marinha e/ou a religiosidade. Na *Seção de Desenhos, Pastéis, Aquarelas, Guaches e Miniaturas* uma Marinha de Antoine Alexandre Auguste Frémy; na *Seção de Pintura* algumas telas são apresentadas: *Martírio de São Sebastião* da Escola Bolonhesa, *Esboço de um Santo* da Escola de Ribeira, *O triunfo de Anfitriote* de Escola Francesa, um retrato de Escola Holandesa, *Salvamento de naufragos* de Antoine Léon Morel-Fatio, as telas que não têm nome de autores são: *Flores, Frutas, As núpcias de Canaã, José explicando o sonho do Faraó, São Francisco de Assis*.

Uma questão a ser refletida é que apesar da formação desses intelectuais como bacharéis de Direito pela Faculdade de São Paulo e da carreira política, eles circularam com facilidade no campo das artes, convidavam artistas estrangeiros que viviam e trabalhavam no Brasil na época, como Biard²⁵⁴ e Moreaux²⁵⁵ para participar da Sociedade dos Amigos das Belas Artes. Nesse espaço realizavam reuniões, discutiam, escreviam em jornais e compravam objetos de arte. É interessante enfatizar que desse grupo da Sociedade de Amigos das Belas Artes, J.J. Teixeira foi o único que fez bacharelado em Letras em Paris, a facilidade da língua era um fator determinante para o maior contato com esses artistas franceses e demais artistas de outras nacionalidades.

Mesmo fazendo parte da sociedade civil, é necessário ter em mente, que a Sociedade de Amigos das Belas Artes, por algum tempo recebeu recurso financeiro do Estado imperial. Essa instituição artística recebeu em 1859, a arrecadação de seis loterias, o que permitiu a manutenção dessa organização. O *Correio da Tarde: Jornal Comercial, Político, Literário e*

²⁵² CHAVES, Mariana Guimarães. **Arte e Estado: um olhar sobre o mecenato artístico no Segundo Reinado (1840-1889)**. Dissertação (Mestrado em História). Universidade Federal de Juiz de Fora. Juiz de Fora, 2015.

²⁵³ LEVY, Carlos Roberto Maciel. **Exposições Gerais da Academia Imperial e da Escola Nacional de Belas Artes, Período Monárquico. Catálogo de artistas e obras entre 1840 e 1884**, Rio de Janeiro, Edições Pinakothke, 1990.

²⁵⁴ François-Auguste Biard (1798 - 1882)

²⁵⁵ François-René Moreaux (1807 - 1860) ou pode se tratar também do seu irmão Louis Auguste Moreaux (1817 - 1877).

Noticioso publicou uma nota sobre “Um parecer da comissão da fazenda concedendo seis loterias à Sociedade dos Amigos das Belas Artes.”²⁵⁶

Como afirma o *Jornal do Commercio* de 8 de abril de 1859, com esse valor a Sociedade de Amigos das Belas Artes conseguiu financiar professores e estudantes em uma escola de desenho na Rua do Ouvidor, nº 177, 2º andar. Nesse momento, a instituição já tinha uma outra liderança na presidência e na secretaria: João Lins Vieira Cansanção de Sinimbu²⁵⁷ e M. J. Almeida, respectivamente.

Escola de desenho. Rua do Ouvidor, n. 117, 2º andar. Segunda-feira, 11 do corrente, às 7h da noite, terá lugar a abertura das aulas, em presença do Exm. Sr. Conselheiro Lins Vieira Cansansão de Sinimbú, presidente da Sociedade de Amigo das Belas Artes. Os discípulos matriculados e os professores que anuirão a tomar parte no ensino são convidados a comparecer no lugar e horas designadas. - O secretário, M. J. Almeida.²⁵⁸

Dentro desse debate sobre questões artísticas, surgiram discussões sobre a Academia Imperial de Belas Artes, desde as exposições até o ensino praticado na mesma. O que de certa forma se conecta com as discussões sobre os gêneros de pintura que também são muito frequentes e foram aprofundadas no próximo capítulo.

A valorização da capacidade de De Martino dominar as técnicas de pintura é um ponto de destaque entre os seus críticos nos periódicos, principalmente no início da sua carreira, quando o pintor se estabeleceu no Rio de Janeiro. Um ponto central é a valorização do conhecimento da arte antiga de De Martino, como realiza Carlos Marques Lisboa, irmão do Marques de Tamandaré, no periódico *A Vida Fluminense* no dia 12 de junho de 1869: “No Levante, visitando os Santos Logares, o Egito e suas pirâmides, a Alexandria, a Grécia e os Dardanellos, encontrou De Martino, já nos primores e majestade da arte antiga e já na pureza e suavidade dos aspectos naturais; grandes estímulos e inspirações.”

A ligação de J. J. Teixeira com a Sociedade só demonstra que De Martino conseguiu se inserir num circuito social da arte que ultrapassa o universo da instituição Imperial de ensino artístico e referência. Colocando-se no circuito de estudiosos e colecionadores de arte

²⁵⁶ **Correio da Tarde: Jornal Comercial, Político, Literário e Noticioso**, em 29 de agosto de 1859. Disponível na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

²⁵⁷ João Lins Vieira Cansanção de Sinimbu, o Visconde de Sinimbu (1810 - 1906) foi um político brasileiro. Nesse momento ele era Ministro dos Estrangeiros do 15º Gabinete, presidido pelo Barão de Uruguaiana, em 1859.

²⁵⁸ **Jornal do Commercio**, em 8 de abril de 1859. Disponível na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

que possuíam vínculos com os mundos da política, confirmando a proximidade entre arte e política na época.

Em 1888, Gonzaga Duque²⁵⁹ escreveu o livro *A Arte Brasileira*²⁶⁰ com fortes críticas à pintura de De Martino. Suas discordâncias se destinavam a aspectos técnicos das obras que ele classifica como fundamentais para uma tela. Alguns desses seriam a má escolha da tonalidade das cores, o erro na luminosidade e na densidade da água, além de apontar o desenho como pouco qualificado. É necessária a contextualização da crítica de Gonzaga Duque, realizada logo após a Exposição de 1879, o autor fazia a defesa de uma arte com jovens artistas brasileiros que negasse os temas tradicionalmente defendidos da Academia Imperial de Belas Artes.

A crítica de Gonzaga Duque era centrada na valorização das paisagens romantizadas e cenários históricos que glorificavam valores ideológicos e a imposição da Academia. Sua preferência na definição da arte brasileira era pelo estabelecimento de novas temáticas com aspectos mais urbanos e realistas. Com esse livro ele lançava um marco na crítica das artes do século XIX, pois estabeleceu novas temáticas responsáveis por definir uma arte brasileira.

Tendo publicado seu livro 20 anos depois da estreia da pintura de De Martino no Rio de Janeiro, o pensamento de Gonzaga Duque estava inserido em um contexto de crise do Império do Brasil. Tal crise afetava as instituições que legitimavam o regime imperial, entre elas a Academia Imperial de Belas Artes. No universo do pensamento artístico, a busca pelo moderno preteriu os padrões da tradição acadêmica e de marca clássica.²⁶¹ Além disso, o interesse pelo elemento não europeu e a busca por histórias e personagens locais atraía os olhares.

Muito por isso Gonzaga Duque passou a elogiar o trabalho que De Martino desenvolvia somente a partir da Inglaterra. Em outra publicação o classificou como o pintor de marinhas mais qualificado que pintou no Brasil:

A pintura de marinhas teve, no Brasil, poucos representantes. Foram esses - Eduardo de Martino, Gustave James e Emílio Rouède. Dos três o que mereceu maior aceitação, sem dúvida exagerada por simpatias pessoais e complacência da crítica, embora tenha hoje vantajosa cotação no mundo oficial da Inglaterra, foi De Martino. Nenhum deles, porém, acusou um temperamento de eleição. De Martino era forte desenhista do aparelho náutico, conhecia bem a construção naval, mas pintava defeituosamente, com maneirismos e descuidos. Gustave James,

²⁵⁹ Luiz Gonzaga Duque Estrada foi crítico de arte, romancista, jornalista e cronista. Nasceu no Rio de Janeiro em 1863 e falecido em 1911 na mesma cidade.

²⁶⁰ DUQUE-ESTRADA, Luiz Gonzaga. *A Arte Brasileira*. (Introdução e notas Tadeu Chiarelli). Campinas: Mercado de Letras, 1995.

²⁶¹ PEREIRA, Sonia Gomes. *Arte Brasileira no Século XIX*. 2. ed. Belo Horizonte: C/Arte, 2011, p. 17/18.

empolgado por uma vesania, teve o desenho correto, mas medíocre, e a palheta desvairada como lhe fora o cérebro. Emílio Rouède, contemporâneo de Castagneto, exerceu apenas uma das muitas habilidades que o tornaram conhecido: pintava marinhas como escrevia artigos para jornais e peças para o teatro, por mera diversão de um espírito apto a praticar a atividade que quisesse, sem lhe sentir necessária à sua vida psíquica. Foi um curioso, tolerado pela comunicativa jovialidade de uma desmedida boêmia.²⁶²

No mesmo ano em que Gonzaga Duque escreveu *A Arte Brasileira*, França Júnior²⁶³ publica uma crônica para o jornal *O Paiz*, do Rio de Janeiro a respeito de De Martino, que nessa época morava em Londres, e foi agraciado com um artigo na *Gazeta Piemontese*, sob o título de Artes e Ciências. França Júnior elogiou capacidade de inter-relacionamento de De Martino e o colocou como pertencente de corpo e alma ao Rio de Janeiro, detendo a simpatia de toda a comunhão fluminense.²⁶⁴

França Júnior elogiou também o fato da produção artística de De Martino estar presente em muitas repartições públicas. Na Inglaterra o escritor destacou representações dos vários episódios do combate naval de Trafalgar feitos pelo pintor e que reproduzidos pelo cromo, e postos à venda, foram vendidos aos milhares. Divulgou um trecho da crítica na revista Times que elogiava suas telas: “Só achamos neles um defeito: é que uma das páginas mais gloriosas da história da marinha inglesa tenha sido reproduzida na tela por um italiano.” E ressaltou que De Martino recebia em seu ateliê em St-John’s Wood a visita de artistas notáveis, o almirantado, tendo recebido inclusive o príncipe D. Pedro Augusto.

França Júnior concluiu o artigo afirmando “De Martino em Londres honra a Itália. E o Brasil, acrescentarei eu, porque De Martino também é nosso.”. Essa colocação fazia parte do debate vigente na época sobre as artes a respeito da arte nacional. Diferentemente de Gonzaga Duque, França Júnior qualificava De Martino como um artista que compunha o cenário de artistas que produziram uma arte nacional.

Posteriormente a queda do Império brasileiro e com a instalação de uma República, o nome de Eduardo De Martino ainda era um nome citado por membros ligados à Escola

²⁶² DUQUE, Gonzaga. **Graves & Frívolos**. Lisboa: Livraria Clássica Editora, 1910, p. 63sg. (Versão com ortografia atualizada do texto publicado na coletânea). Disponível no site: http://www.dezenovevinte.net/artigos_imprensa/gd_castagneto.htm.

²⁶³ Joaquim José da França Júnior (1838 – 1890) foi jornalista e teatrólogo. É o patrono da cadeira número 12 da Academia Brasileira de Letras.

²⁶⁴ Echos Fluminenses - O Paiz, Rio de Janeiro, 20 de agosto de 1888:p.2. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/artigos_imprensa/francajr_paiz2.htm. SILVA, Raquel Barroso; TEODORO, Rumennig Douglas Weitzel (org.). **França Júnior: crônicas sobre arte no jornal O Paiz (1888-1889)**. 19&20, Rio de Janeiro, v. VIII, n. 2, jul./dez. 2013.

Nacional de Belas Artes, por mais que ele não tivesse sido professor dessa instituição. Em dois momentos foi perceptível, 1890 e 1913.

Na década de 1890, em um contexto de instabilidade política, e com receio da Escola Nacional de Belas Artes perder prestígio, recursos e se transformar artisticamente foi escrita uma crítica no *Diário do Rio de Janeiro*. A crítica repercutia o medo da pintura de paisagem acabar após a demissão de Rodolfo Amoedo e faz duras críticas ao academicismo. Em contraposição ao academicismo o crítico destaca Rodolfo Amoedo e Henrique Bernardelli como pintores que tentaram introduzir na Academia novos modelos artísticos. Enfatiza que a tradição acadêmica não valorizava a obra de artistas inovadores, como De Martino, equiparando-o a Manet, Courbet e Meissonier na questão do colorido da pintura de paisagem. É possível chegar à conclusão de que o nome de De Martino circulava nesse momento como uma referência para boa parte dos pintores e entre críticos.

A academia tem horror às liberdades. Manet, Courbet, Meissonier, De Martino e tantos outros se quisessem apresentar-se a concurso, seriam irremissivelmente inabilitados por admitirem a larga mancha à espátula numa tela de efeito e por conceberem diversos tons de colorido num ar livre, gênero que na academia, o templo da concentração, passa por coisa proibida.²⁶⁵

Em 13 de setembro de 1913, no jornal *O Paiz*, o pintor Augusto Luiz de Freitas escrevia sobre as telas expostas, ao se referir em tom elogioso ao um quadro de marinha de Mario Navarro da Costa o nome de De Martino foi relembado: “Entre nós, os marinhistas têm sido raros. Ocorrem-nos no momento os nomes de De Martino e Castagneto, como os principais, seguindo-lhes Emilio Rouéde e Jules Ballá.”²⁶⁶ Foi colocado em destaque, um marinista de qualidade que esteve no Brasil, juntamente com outros nomes: Castagneto, Émile Rouéde e Jules Ballá. Tal artigo foi publicado no ano seguinte ao falecimento de De Martino, possivelmente tratava de prestar uma homenagem.

De todo modo, o que se percebe é que a obra de De Martino continuou a chamar atenção dos mundo da arte, mesmo depois de deixar o Brasil e se estabelecer na Inglaterra, e mesmo diante da nova geração que caracterizou os tempos republicanos e da crítica da arte acadêmica.

²⁶⁵ *Diário do Rio de Janeiro*, 4 de maio de 1890. Disponível na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

²⁶⁶ *O Paiz*, 13 de setembro de maio de 1913. Disponível na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

4.2 OS GÊNEROS DE PINTURA

Antes da República, o desafio da Academia Imperial de Belas Artes de desenvolver um programa artístico capaz de interpretar o Brasil e legitimar a monarquia imperial era muito grande.

Os estudos recentes de Elaine Dias contribuem para uma leitura política da pintura de paisagem. As representações estudadas pela historiadora apontam para o esforço do governo imperial em representar uma nação progressista e bem organizada, sob o poder de um governo liberal e constitucional. Para a historiadora a presença de Félix-Émile Taunay na Corte do Rio de Janeiro, possibilitou o estabelecimento de um debate que envolvesse as relações entre a natureza, a cidade e a política.²⁶⁷

Felix-Emile Taunay foi diretor da Academia Imperial de Belas Artes entre 1834 e 1851, quando estabeleceu a tradição da pintura da paisagem no Brasil, cujas raízes são abertamente políticas. Com debates em relação à queima das florestas, trouxe à tona os elementos de uma paisagem científica e botânica, com uma pintura que instrui e educa, transmitindo um alerta.²⁶⁸ A Academia Imperial de Belas Artes e seus representantes têm o papel central de apresentar as características do gênero da pintura de paisagem e de problematizar a respeito de questões de grande relevância para o Império.

A historiografia da arte iniciou uma redefinição do campo da pintura de paisagem com sua aproximação com o poder. Foi tomado como ponto de partida o enfrentamento entre o homem e a natureza. Tendo como chave de leitura o pensamento a pintura de paisagem enquanto prática cultural.²⁶⁹ Os trabalhos sobre Felix-Émile Taunay indicam como esse personagem ressignificou o conceito de pintura de paisagem, sendo ela um instrumento político de engajamento em prol da defesa pela bela natureza dos trópicos.

As pesquisas sobre pintura de paisagem da Claudia Valladão se debruçam sobre a temática da ocupação do solo brasileiro. Para a historiadora o debate a respeito da

²⁶⁷ DIAS, Elaine. **Paisagem e Academia - Félix-Émile Taunay e o Brasil (1824-1851)**. Campinas: Unicamp, 2009. v. 1. 400p.

²⁶⁸ DIAS, Elaine. Paisagem e Academia: Félix-Émile Taunay e o Brasil. In: Valle, Arthur; Dazzi, Camila. (Org.). **Oitocentos - Arte Brasileira do Império a República**. Rio de Janeiro: EDUR, UFRRJ; DezenoveVinte, 2010, v. 2, p. 208-217.

²⁶⁹ MATTOS, Claudia Valladão de. Política da Paisagem. Arte e Crítica Ambiental no Brasil do Século XIX. In: **XXXII Colóquio do CBHA - Direções e Sentidos da História da Arte**, 2013, Brasília. Anais do XXXII Colóquio do CBHA. Direções e Sentidos da História da Arte, 2012.

preservação do patrimônio natural do Brasil se insere na academia e nos círculos do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro durante a década de 1840. Seguindo os debates presentes na Europa, onde já se compreendia a natureza como um monumento, Dom João VI compreendia a responsabilidade da preservação ambiental.²⁷⁰ Para Taunay essa simbiose entre monumento e natureza, seria também uma simbiose entre natureza e história.²⁷¹

A pintura de paisagem brasileira se divide em duas vertentes de atividades artísticas no século XIX, a naturalista e a histórica. O início do oitocentos foi marcado pelo naturalismo e emergiu lentamente para uma representação do espaço marcado por conotações de tipo histórico cultural marcado pelas paisagens de Taunay, que incorporou a criação de paisagens como espaços humanos.²⁷² Outro tipo de representação foram as obras botânicas, realizadas durante o século XIX, tinham uma intenção histórica. Os artistas nesse período tinham aspirações histórico-culturais, as representações naturalistas são sensíveis e intuitivas e contribui para os estudos científicos, para se ter uma noção totalizadora do universo.²⁷³

O gênero da pintura de paisagem chamava a atenção principalmente dos pintores estrangeiros que desembarcaram no Brasil. Os viajantes encaravam a natureza brasileira como exótica e pitoresca. A diversidade da fauna e da flora brasileira encantava os estrangeiros e oferecia uma multiplicidade de trabalhos. Há uma limitação das lentes fotográficas se comparada ao olho humano, sendo a primeira incapaz de identificar os movimentos dos animais, seus detalhes e cores, somente possível o registro por meio de desenhos e pinturas. Viajantes que retornavam à Europa com uma vastidão de informações e as apresentavam em exposições ocorridas no Velho Mundo. Os artistas estrangeiros compunham praticamente todos os fundadores da pintura de paisagem no Brasil.

A partir da década de 1850, Manoel de Araújo Porto-Alegre assumiu a direção da Academia Imperial de Belas Artes e questionou o ensino do gênero da pintura de paisagem na instituição. As críticas aos pintores, que eram praticamente todos estrangeiros, e apontamentos de suas imprecisões nas representações foram as principais. Ao mesmo tempo

²⁷⁰ Idem.

²⁷¹ MATTOS, Claudia Valladão de. Paisagem, Monumento e crítica ambiental na obra de Félix-Émile Taunay. In: Ana Cavalcanti, Camila Dazzi, Arthur Valle. (Org.). **Oitocentos. Arte Brasileira do Império à Primeira República**. 1ed. Rio de Janeiro: Escola de Belas Artes UFRJ, 2009, v. 1, p. 493-499.

²⁷² DIENER, Pablo. Reflexões sobre a pintura de paisagem no Brasil no século XIX. **Perspective. La revue de l'INHA**, v. 2/2013, p. 1-8, 2013.

²⁷³ Idem.

ocorria a defesa de que o paisagista fosse americano, a fim de que assim tivesse maior conhecimento sobre a paisagem local.²⁷⁴

Estava em debate a construção de uma identidade local, sem se negar as relações com a Europa. O interesse era em formar uma cultura brasileira que se alinhasse à tradição europeia sem perder a sua especificidade. Para Porto-Alegre a pintura de paisagem tinha essa função de registrar o território e seu entorno natural, contribuindo assim para a formação da identidade brasileira.²⁷⁵

A demanda por quadros cresceu a partir da década de 1860, além de atender ao consumo de coleções privadas ou decorações imóveis, o Estado foi o principal cliente dos artistas com o aumento das encomendas a partir do início da Guerra da Tríplice Aliança. Há indícios de que a melhor organização de um circuito de exposições e de galerias particulares fez com que o interesse do público e consequentemente o consumo das telas fosse fomentado.

Com o seu caráter centralizador, a Academia Imperial de Belas Artes dirigiu no Brasil grande parte do seu investimento à pintura histórica e de retratos. Essa característica era típica de academias europeias desde o século XVIII. Desde a formação dos pintores, a composição das obras até a avaliação do júri em exposições de arte, concursos e prêmios de viagem, a pintura histórica era a prioridade e consequentemente despertava o maior interesse do público.²⁷⁶

Não há dúvida de que o objetivo prioritário da Academia foi a produção de pinturas e esculturas de temáticas históricas e retratos. Apesar disso, as paisagens ocuparam um papel significativo para a composição de cenas históricas.²⁷⁷ A presença da pintura histórica não foi um obstáculo ao desenvolvimento da pintura de paisagem e já fazia parte do currículo da AIBA com uma disciplina chamada Paisagem, Flores e Academia, desde 1816.

Em 1799, Pierre-Henri de Valenciennes, publicou um tratado intitulado: “*Éléments de perspective pratique à l’usage des artistes, suivis de réflexions et Conseils à un Élève sur la*

²⁷⁴ Idem.

²⁷⁵ Idem.

²⁷⁶ PEREIRA, Sonia Gomes. **Arte, ensino e academia: estudos e ensaios sobre a Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro**. 1. ed. Rio de Janeiro. Mauad, 2016. v. 1. 360p .158

²⁷⁷ Idem. p. 62 - 63

Peinture et particulièrement sur le genre du Paysage.”. Nele distingue três tipos de paisagem, a Paisagem Histórica já mencionada, a Paisagem Retrato e a Paisagem Pastoral. A Paisagem Retrato é concebida como a representação fiel e descritiva dos lugares reais. A Paisagem Pastoral é uma bela natureza simples e majestosa, inspirada na poesia clássica. E a paisagem histórica é a de maior destaque em sua visão, pois teria as três qualidades principais: a credibilidade da imitação da natureza; o realismo de cada um dos elementos (árvores, céus, rochedos) e a ligação com a narração histórica, antiga ou religiosa, ligação que se apoia sobre uma recomposição imaginária da natureza.²⁷⁸

Sonia Gomes Pereira aponta duas problemáticas nos estudos sobre a pintura de paisagem: a quantidade de pintores estudada que seria limitada e com lacunas nos estudos, sendo concentrados nos nomes de Nicolas-Antoine Taunay e Felix-Émile Taunay nos primórdios da origem da AIBA e nomes da década de 1880 que participaram do Grupo Grimm.²⁷⁹

Em busca do preenchimento essa lacuna, a obra de Eduardo De Martino se mostra valiosa. A diversidade de quadros do pintor era enorme, com a apresentação de quadros que exploram o móvito da marinha, da paisagem e da história. Assim, de acordo com Sonia Gomes Pereira, a historiografia tradicional da arte no Brasil que classificava o estilo neoclássico europeu como sinônimo do termo acadêmico no Brasil era equivocada e essa visão foi modificada com a historiografia da arte do Brasil nas décadas de 1980 e 1990²⁸⁰.

Esse equívoco ocorreu também pela pouca quantidade de trabalhos sobre as artes no oitocentos no Brasil na historiografia, que privilegiava os estudos sobre o Barroco e o Modernismo²⁸¹, a ponto do conceito de acadêmico (pintura acadêmica) ser disfarçado de categoria analítica e classificatória, mas ter o intuito de diminuir e até insultar²⁸²

Sônia define que acadêmico não é um estilo artístico, mas um modo mais específico de ensino e produção artística caracterizada pelo respeito a um sistema determinado de

²⁷⁸ Idem. p .160

²⁷⁹ Idem. p .158

²⁸⁰ PEREIRA, Sonia Gomes. Revisão historiográfica da arte brasileira do século XIX. **Revista IEB**, v. 54, p. 87-106, 2012.

²⁸¹ PEREIRA, Sonia Gomes. **Arte Brasileira no Século XIX**. 2. ed. Belo Horizonte: C/Arte, 127p . 2011.

²⁸² COLI, Jorge. **Como estudar a arte brasileira do século XIX?** 1. ed. São Paulo: Editora Senac. v. 1. 120p. 2006

normas que pretendiam ser eternas²⁸³. Os artistas do século XIX exploravam outras formas e motivos que deram corpo ao que se denominou de romantismo, realismo, impressionismo, simbolismo, entre outros. E o domínio das técnicas de diferentes propostas plásticas fez com que os artistas do período tivessem a capacidade de criar algo no campo das artes de acordo com o gênero da pintura que mais se identificassem.

Na tradição acadêmica, ao hierarquizar os gêneros da arte nos oitocentos, aquele que mais tinha destaque era a pintura histórica, que tinha um valor moralizante em sua natureza, dentro de uma concepção metafísica do mundo, e as narrativas tinham um caráter exemplar, pois revelam a harmonia de um mundo imutável e atemporal²⁸⁴. Outros gêneros então participam da tradição acadêmica com menor destaque, como a pintura de paisagem e de marinha.

A representação da paisagem não necessariamente obedece a critérios exclusivamente artísticos. Pode encontrar sua motivação em fins militares, econômicos, de ilustração científica. Ernst H. Gombrich destaca dois momentos importantes para o desenvolvimento da pintura de marinha. O primeiro deles ocorre no século XVII, na região dos Países Baixos, quando o mercado das artes se modifica e os artistas passam a pintar em seus ateliês antes de receberem encomendas.²⁸⁵

Dessa forma conseguiam liberdade para criar, mas ao mesmo tempo ficavam reféns do público que também era consumidor das telas e tinha interesse por comprá-las ao menor preço possível, visando uma futura revenda das telas. Segundo Gombrich, isso proporcionou uma especialização dos artistas, como no exemplo dos pintores de marinha que retrataram navios, mares e apetrechos náuticos em um contexto de expansão naval na Inglaterra e na Holanda.²⁸⁶

Para Carlos Roberto Maciel Levy, a pintura de marinha e a pintura de paisagem se entrelaçam, sendo a pintura de marinha aquela que fazia referência primordialmente a cenas de mares, lagos, praias, tempestades, rios, córregos, cascatas, baías, enseadas, portos, embarcações.

²⁸³ PEREIRA, Sonia Gomes. **Arte Brasileira no Século XIX**. 2. ed. Belo Horizonte: C/Arte, 127p. 2011.

²⁸⁴ PEREIRA, Sonia Gomes. A sincronia entre valores tradicionais e modernos na Academia Imperial de Belas Artes: os envios de Rodolfo Amoedo. **ArtCultura**, v. 12, p. 50-65, 2010.

²⁸⁵ GOMBRICH, E. **A História da Arte**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1985.

²⁸⁶ GOMBRICH, Ernst. **A História da Arte**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1985.

É conveniente que desde logo fique claro que por pintura de marinha não considero apenas o gênero convencional instituído a partir de uma designação nominal restritiva, ou seja, fundamentada numa explícita referência icônica ao mar. Na história da arte ocidental as marinhas segmentadas no universo maior do paisagismo, representaram uma subdivisão caracterizada pela associação exclusiva à representação do mar, e não às demais fontes naturais também definidas pela água. Na língua inglesa a etimologia é bastante significativa: *landscape* e *seascape*, estando compreendidos na primeira designação todos os acidentes naturais associados à terra (*land*) e não havendo terminologia particular para a pintura de Montanhas, vales, florestas etc. Verificadas algumas das principais e sintomáticas peculiaridades do exercício de classificação dos gêneros tradicionais da pintura, no que se refere a paisagens e marinhas, devo determinar que nesta exposição o termo pintura de marinha designará todo e qualquer assunto que, no âmbito do paisagismo do século XIX até meados do século XX, faça referência primordial (e não necessariamente explícita) ao elemento água: córregos, rios, cascatas, lagos, vistas distantes do horizonte marítimo, etc. Se na verdade estará criada uma certa contradição no que concerne à nomenclatura, historicamente restritiva como já observei, espero poder explicar a manutenção do termo convencional pela disposição de não tentar criar neologismos eventualmente ridículos (como já houve quem procurasse instituir uma dicotomia, talvez brincalhona, entre "marinhas" e "ribeirinhas"...), perfeitamente dispensáveis no plano da reflexão crítica.²⁸⁷

Carlos Roberto Maciel Levy ao selecionar obras que representem a pintura de marinha no Brasil escolheu também pintores de paisagem que haviam feito pinturas as quais ele classifica como marinhas. Mas o autor salienta que alguns artistas se dedicaram com exclusividade a temática dos mares, o primeiro artista no Brasil que ele trata é Eduardo de Martino. Dessa forma, o napolitano foi o pintor pioneiro que consolidou a pintura de marinha no Brasil.

Contudo, fica patente que no âmbito deste período muito poucos foram os pintores que se dedicaram com exclusividade - ou mesmo com maior frequência - ao marinhíssimo. Destes, são unanimemente reconhecidos os nomes de Edoardo De Martino (1838-1912), Gustave James (18??-1885), Émile Rouéde (1850-1912), Giovanni Battista Castagneto (1851-1900), Virgílio Lopes Rodrigues (1863-1944), Carlos Balliester (c. 1870-c. 1927), Pedro Bruno (1888-1949), Antônio García Bento (1897-1929), Mário Navarro da Costa (1883-1931) e José Pancetti.²⁸⁸

Em uma crítica no jornal do Diário do Rio de Janeiro de 31 de janeiro de 1871, há uma valiosa crônica que descreve as qualidades artísticas presentes nas telas de De Martino. O crítico caracteriza a pintura de Marinha exercida pelo pintor em um artigo que trata de uma Exposição no Salão Imperial do Teatro São Pedro de Alcântara.

O Sr. Edoardo De Martino tomou a para si uma tarefa difícil e levou-a a cabo com a maior inspiração e métodos possíveis. Poder-se-ia notar talvez dimensões sensivelmente pequenas nos figurantes do painel: oficiais, soldados, combatentes comparados em relação aos navios quase que não ferem a vista. Isso, porém, cairia

²⁸⁷ LEVY, Carlos Roberto Maciel. **150 anos de pintura de marinha na história da arte brasileira**. Rio de Janeiro: MNBA, 1982. p.16.

²⁸⁸ Idem.

de todo desde o momento em que fosse bem considerado o pensamento primordial do pintor. O grande personagem da celebrada ação de Riachuelo foi o Amazonas. Sobre esse navio altivo e ousado é que devem ser dirigidas as atenções principais, e em um quadro de marinha o navio ocupa o primeiro lugar.²⁸⁹

Em uma tela que representava o Combate Naval do Riachuelo essa crítica demonstra que o público e os críticos compreendiam o significado da pintura de marinha de Eduardo De Martino, que negava o papel principal das figuras humanas nas ações das telas e reforçava o protagonismo das embarcações em quadros de marinha. Nesse caso era a embarcação Amazonas que ganhava destaque diante do olhar do público e se definia como agente da ação histórica e de interação com o meio-ambiente retratado.

O primeiro momento em que De Martino foi caracterizado como pintor de marinhas em crônicas biográficas publicadas em periódicos brasileiros, foi em 12 de junho de 1869. Em um artigo realizado pelo Sr. Carlos Marques Lisboa, irmão do Marques de Tamandaré, publicado no jornal *A Vida Fluminense*.

A Vida Fluminense, que sempre faz garbo de prestar a devida homenagem aos verdadeiros talentos, não podia deixar de apresentar em suas páginas uma notícia biográfica do distinto pintor de marinhas, o Sr. Eduardo De Martino, cujos primorosos trabalhos já o público desta capital teve uma vez a oportunidade para admirar. [...] ²⁹⁰

Com o objetivo de se afirmar nos mundos da arte o pintor necessitava do carisma do público e da atenção da crítica. Nesse momento a quantidade de pintores de marinha era escassa em solo brasileiro, ser caracterizado como um pintor de marinhas era uma forma de destacar a sua maior qualidade, a representação de embarcações em paisagens marítimas.

Em 10 de agosto de 1871, já estabelecido no Brasil, no Jornal do Comercio foi escrita uma crônica assinada pelo pseudônimo “O amigo das artes”, onde De Martino é tratado novamente como pintor de marinhas, um especialista do tema: “E. De Martino como pintor de marinhas, seu gênero especial.”²⁹¹ O crítico buscava convidar o público a visitar o salão da Galeria Moncada, onde foi apresentada ao público um quadro que exibia a nau inglesa Bombay. Essa embarcação foi protagonista de uma catástrofe no Rio da Prata em fevereiro de 1864, com a morte de cerca de noventa marinheiros, pertencentes à tripulação.

²⁸⁹ **Diário do Rio de Janeiro**, 31 de janeiro de 1871. Disponível na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

²⁹⁰ **A Vida Fluminense**, em 12 de junho de 1869. Disponível na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

Ver o Anexo – Documento 11.

²⁹¹ **Jornal do Commercio**, em 10 de agosto de 1871. Disponível na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

Ver o Anexo – Documento 3.

Nessa exposição o quadro foi fotografado e as reproduções foram vendidas para atender às famílias dos marinheiros vitimados do incêndio. Assim como na pintura de paisagem, o sentido político da pintura de marinha era uma característica central, as pinturas estavam atreladas ao sentido histórico. Cada embarcação era representada nas telas por algum episódio importante para a história naval.

Diferentemente da pintura histórica praticada em terras brasileiras, as pinturas de marinha de De Martino não se restringiam à reprodução de embarcações que estivessem relacionadas à história do Brasil. Em geral as telas de marinha representavam portos e embarcações de locais no período em que o pintor serviu pela Armada italiana na Europa ou na América Latina. Muito provavelmente se utilizava de seus estudos feitos nesse período para realizar as telas, que serviam também ao interesse do público.

Esse mesmo público compreendia a proximidade e as relações entre a pintura de paisagem e de marinha, como é perceptível em um artigo no *Diário do Rio de Janeiro*, datado 5 de fevereiro de 1871. Em uma crônica que se referia a quadros expostos pelo pintor no salão imperial do Teatro de São Pedro de Alcântara: “Além destes dois o Sr. De Martino expõe graciosamente mais alguns pequenos quadros de paisagem e marinha, suficientes para formar segura reputação a artista de largas visitas e inteligência rara.”

Para os participantes dos mundos da arte, a hierarquização dos gêneros da pintura fazia parte desse contexto social e era importante em um sistema classificatório das artes nesse período. O que não quer dizer que isso fosse extremamente rígido. Mesmo porque, a capacidade do pintor de mostrar qualidades em diversos gêneros, era colocado como uma capacidade artística de forma meritocrática, fruto um de longo tempo de estudo.

O público estava atento e se surpreendia com pinturas de outros gêneros, como no caso retratado no *Jornal do Comercio* que envolveu De Martino. Quando o escritor se deparou com cenas pitorescas que representavam tradicionais de costumes dos povos das repúblicas do sul (da América Latina), houve um choque. O crítico destaca que o pintor napolitano fugiu do seu gênero, de sua especialidade que seria a pintura de marinha. Mesmo assim foi encarado de forma positiva, para o crítico De Martino tinha a capacidade de inovar.

Há uma descrição densa feita no *Jornal do Commercio*, em 29 de dezembro de 1871, para se afirmar qual seria a tela a que ele se referia. Por mais que a característica dos

personagens esteja em destaque na crítica, acredito que se tratasse de uma pintura de paisagem, pois na crônica foi enfatizada composição da planície e sua vegetação, e a capacidade de colorir do pintor.

Mais uma nova coleção de magníficas pinturas acaba de ser executada pelo incansável e prodigioso pincel de E. De Martino, já muito conhecido na nossa capital pelos seus excelentes quadros de marinhas, que têm sido expostos à admiração pública. Os novos quadros de De Martino afastam-se completamente do gênero da sua especialidade e é isso o que mais nos surpreendeu; representam alguns deles as pitorescas cenas e tradicionais costumes dos povos das repúblicas do sul. O tipo das figuras que formam os principais grupos dessas telas, o vigor do claro escuro nas roupagens, e sobretudo a misteriosa harmonia do colorido pelo qual se destacam as figuras n'uma vasta planície, tudo nos faz crer que E. De Martino muito breve será citado entre os mais celebres artistas contemporâneos.²⁹²

Em outro momento da trajetória de De Martino ficou evidente essa capacidade dos críticos de distinguirem os diferentes gêneros artísticos em suas pinturas. Como foi destacado no capítulo anterior, durante a Exposição Geral de Belas Artes de 1870, De Martino foi o protagonista na principal exposição nacional do Brasil, com as obras *Passagem de Humaitá por uma Divisão da Esquadra Brasileira na Noite de 19 de fevereiro de 1868* e *Uma Noite ao Luar no Cabo de Horn*. Foram consideradas inovadoras, a primeira por representar o conflito da Guerra da Tríplice Aliança e a segunda ao representar o mar. O gênero da pintura de marinha recebeu a medalha de ouro.

É inegável que a pintura histórica era o gênero de pintura com maior destaque nos salões da Academia Imperial de Belas Artes, e que gozava de maior prestígio na instituição e recebia maior atenção do público nas exposições. Mas foi uma tela de marinha que conquistou o maior destaque da principal exposição do país com a medalha de ouro, em 1870. Naquele momento essa pintura era inovadora e o interesse do público por ver uma representação da Guerra, enquanto ela ainda ocorria, fez com que a sua tela de marinha fosse posta em evidência.

Howard Becker traz uma reflexão importante que pode ser pensada para o caso da conquista da medalha de ouro de De Martino. Não existe valor em um objeto, valor é algo construído historicamente e socialmente. Esse valor estético é fruto de convergência dos pontos de vista dos participantes de um mundo da arte. Uma estética coerente e defensável

²⁹² **Jornal do Commercio**, em 29 de dezembro de 1871. Disponível na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

Por mais que a sociedade fosse hierarquizada, havia também uma livre circulação de ideias dos membros que compunham a imprensa com os políticos, em muitos momentos os próprios políticos também compunham a imprensa. A aproximação dos artistas do ambiente dos impressos ilustrado mostra o quanto o mundo das artes é amplo no Brasil Oitocentista e ele se confunde com o espaço da política.

As críticas ácidas eram uma característica desses ilustrados se davam por meio de caricaturas e charges que satirizavam figuras públicas ligadas a política. Mas havia também críticas pelas charges e caricaturas aos pintores, aos seus quadros, as exposições. De Martino foi alvo da *Vida Fluminense*, da *Semana Ilustrada* e do *O Mosquito*

Foi no periódico *O Mosquito* de 22 de junho de 1872 que surgiu uma de série de desenhos satíricos que se referiam as telas apresentadas no salão da Academia Imperial de Belas Artes na Exposição da AIBA de 1872. O desenho que se referia à única tela apresentada por De Martino nessa exposição foi uma sátira do seu quadro. Se tratava da *Esquadra Inglesa bodejando por fora da ilha de Stromboli*, que foi oferecida à Academia. A representação do mar, uma das características mais importantes desse gênero, é comparada a couves e as embarcações a um jogo de xadrez.



Figura 17: Jornal O Mosquito: Um jogo de xadrez dentro de uma plantação de couves-flores. Marinha do Sr. E. De Martino. O Mosquito, em 22 de junho de 1872. Disponível na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

Nessa mesma exposição nacional, Gustave James, outro pintor de marinhas, apresentou uma marinha. E foi alvo de críticas, sendo retratada como uma tela comum, mais uma das apresentadas no Teatro São Pedro. As críticas não atingiam pinturas históricas, eram direcionadas a pinturas de marinha, de natureza morta ou paisagem.

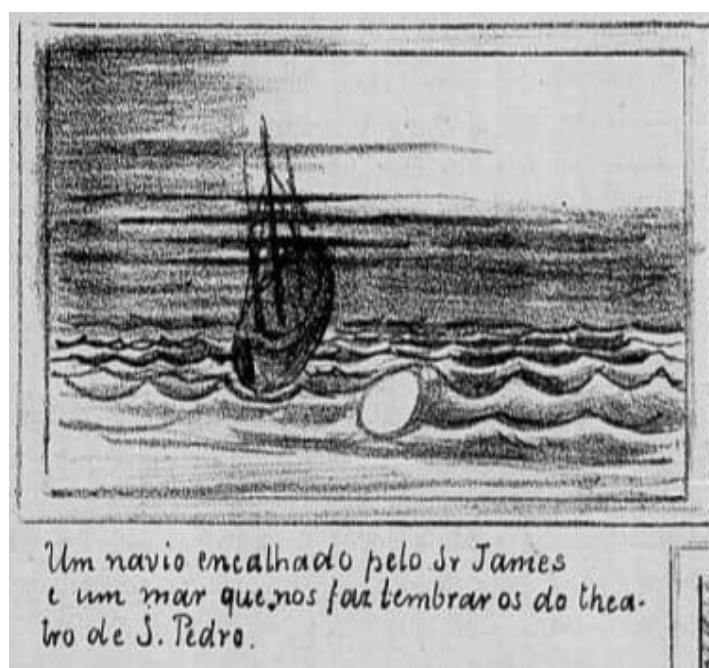


Figura 18: Jornal O Mosquito: Um navio encalhado pelo Sr. James e um mar que nos faz lembrar os do Teatro de S. Pedro. O Mosquito, em 22 de junho de 1872. Disponível na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

Na Exposição Geral de Belas Artes de 1872 as telas de maior destaque foram as telas de pintura histórica que representavam a Guerra da Tríplice Aliança, feitas por Victor Meirelles e Pedro Américo respectivamente. De certa forma, ofuscaram a tela de De Martino, que não se direcionava ao conflito militar, dando brechas para ser alvo de críticas, principalmente em relação ao seu gênero.

Nas semanas seguintes *O Mosquito* continuou as críticas com caricaturas das telas que foram expostas na Academia. Entretanto a tela do Pedro Américo, Batalha de Campo Grande,

passou ileso dos julgamentos negativos e bem-humorados desse periódico.²⁹⁴ Assim como também ocorreu com as telas de Victor Meirelles, *A Passagem de Humaitá* e *Combate Naval do Riachuelo*. Acompanhavam as telas apenas longas crônicas que falavam sobre a importância de cada momento histórico.

Foi uma crítica negativa pintura de marinha realizada por De Martino, mesmo que de forma bem-humorada, sem uma seriedade acadêmica ou exagerada que pudesse ser destrutiva ou causar constrangimento social. Mas era uma crítica negativa, que atingia o público, o maior consumidor das suas telas. Muito provavelmente essa crítica não se desconecta da percepção que o público teve na época. Representava o senso crítico do público ou de parte dele, a partir de uma expectativa criada dois anos antes quando o pintor conquistou a medalha de ouro no mesmo salão da Academia Imperial de Belas Artes.

Diferentemente dessa última crítica bem-humorada, foi a crítica escrita em 2 de julho de 1872 no *Jornal do Commercio*. O crítico analisava todos os quadros do catálogo dessa mesma exposição, ao se referir a tela apresentada por De Martino elogiou o desenho das embarcações, mas fez duras críticas ao colorido da tela e a representação do mar: “Os navios que se veem nesta marinha são conscientemente traçados, as vagas do mar são muito bem reproduzidas nas formas, a cor, porém, não tem suficiente transparência, faltando-lhes sombra nas águas do primeiro plano.”²⁹⁵

Continuar pintando, expondo suas telas e as leiloando quadros era o meio de Eduardo De Martino se manter financeiramente. Era também uma forma de se proteger das críticas e de uma receptividade negativa do público. Mesmo que uma tela não fosse do agrado da opinião pública em alguma exposição, a construção de quadros novos despertava o interesse do público. Os comentários e a euforia do público a cada nova tela apresentada faziam com que alguma visão crítica sobre o seu trabalho fosse esquecida. O artista fez da promoção da novidade um recurso da promoção de sua obra.

²⁹⁴ **O Mosquito**, em 6 de julho de 1872. Disponível na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

²⁹⁵ **Jornal do Commercio**, em 2 de julho de 1872. Disponível na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

4.3 O INUSITADO

A pintura de paisagem sempre se mostrou diversa no Brasil, dentro e fora da Academia Imperial de Belas Artes, mesmo antes da década de 1880. De Martino foi um dos pintores que se apresentaram antes da experiência do Grupo Grimm. Nas telas que representam o conflito militar o pintor se utiliza de suas valências artísticas para representar uma pintura de paisagem com sentido histórico, algo muito característico dos pintores históricos no Brasil nesse período.

Para compreender a relação de De Martino com os diferentes tipos de gênero e como as suas pinturas se destacaram no oitocentos nos mundos da arte é necessário analisá-las e compará-las com autores de destaque na época no Brasil. Para isso, foram escolhidas duas telas que envolviam conflitos militares vividos na Guerra da Tríplice Aliança, ambas do início da estadia do pintor no Brasil, são de conquistas heroicas da marinha do Brasil. Representam momentos decisivos da batalha, em que o Brasil conseguiu estabelecer um domínio militar sobre o Paraguai: o combate do Riachuelo e a passagem de Humaitá.

J. J. Teixeira ao se referir às telas de De Martino que representam os conflitos navais, destaca algo de inusitado. Nesse artigo, publicado no *Jornal do Comércio*, no dia 19 de fevereiro de 1871, o crítico se refere a uma recente tela exposta no Salão Imperial do Teatro São Pedro de Alcântara que representava o Combate Naval do Riachuelo.

[...] Com efeito no seu painel existem a verdade histórica, conhecendo-se à primeira vista quem o vencedor e quem o vencido, assim como dificuldades com que lutamos. De um lado figurão o Amazonas, o Araguari e a infeliz Jequitinhonha, cuja encalhação prova bem os embaraços que nos cercavam: do outro figurão o Paraguai, marques de Olinda, Tacuari e o Salto. O Amazonas, o protagonista, depois de inutilizar dois vapores inimigos, acaba de dar sua bicada no Paraguai, e recua para dirigir-se ao Salto, que lá apareceu entre as barrancas. Esse nosso vapor imortal prende logo a atenção do espectador, e assim devia ser. [...] ²⁹⁶

J.J. Teixeira partiu de uma visão dualista das batalhas para a compreensão de que os principais personagens representados na pintura de De Martino são as embarcações, representadas no primeiro plano da pintura. A fragata a vapor Amazonas ganha maior destaque, sendo o personagem central nas telas, mas são representadas também as embarcações brasileiras, a canhoneira Mista Araguaia e a corveta à vapor Jequitinhonha. Em

²⁹⁶ *Jornal do Commercio*, em 19 de fevereiro de 1871. Disponível na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Ver o Anexo – Documento 10.

contraposição são representadas as embarcações paraguaias: vapor Salto Oriental, o vapor Tacuarí e o vapor Marquês de Olinda.

Pela quantidade de representações de embarcações é bem provável que a tela que representa o Combate Naval do Riachuelo pintada por De Martino, presente no Museu Histórico Nacional, seja o quadro ao qual J. J. Teixeira se referia. Por meio da crítica do periódico sabe-se que essa tela tem aproximadamente as mesmas dimensões do quadro em exposição no Salão do Teatro São Pedro de Alcântara, em 1871 (“2 metros e tanto de altura, cobre mais de 3 de largura”). Além disso, outro argumento, é que a posição das embarcações descritas nos longos artigos dos periódicos coincide com a tela do Museu Histórico Nacional.²⁹⁷



Figura 19: MARTINO, Eduardo De. Combate naval do Riachuelo (1870). Óleo sobre tela. Dimensões: 172,50 cm x 257,00 cm Acervo: Museu Histórico Nacional

²⁹⁷ Foram consultados os seguintes jornais: **Diário do Rio de Janeiro**, em 31 de janeiro de 1871; **Diário do Rio de Janeiro**, em 5 de fevereiro de 1871; **Jornal do Commercio**, em 19 de fevereiro de 1871. Disponível na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Ver Anexo – Documento 10.



Figura 20: MARTINO, Eduardo De. Combate Naval do Riachuelo. Óleo sobre tela. Dimensões: 121 cm x 227 cm. Acervo: Museu Naval do Rio de Janeiro



Figura 21: MARTINO, Eduardo De. Batalha Naval do Riachuelo. Acervo: Grande Oriente do Brasil.

Existem mais duas telas, hoje pertencentes respectivamente ao Museu Naval e a Coleção Grande Oriente do Brasil, ambas representam o Combate Naval do Riachuelo. Essa realização de mais de um quadro sobre uma mesma temática era uma característica da produção artística de De Martino, a sendo importante salientar que elas não são cópias umas das outras. O quadro presente na Coleção Grande Oriente do Brasil foi feito em um outro ângulo, com a visão oposta à dos quadros presentes no Museu Histórico Nacional e no Museu Naval. Em alguma medida é possível duvidar do título.

Eduardo de Martino recorreu a anotações nos diários de bordo do Almirante Inácio da Fonseca para compor o quadro da batalha do Combate Naval do Riachuelo, ocorrido em 1865, ou seja, se baseia num documento de testemunho, procedimento típico da pintura histórica. Representando um momento que foi decisivo na guerra, quando ocorreu o bloqueio das ações paraguaias pelo mar.²⁹⁸ Isso permitia a melhor visualização do público e a sua melhor compreensão do aspecto territorial do campo de batalha. Essa composição de um quadro que representava uma batalha marítima da Guerra da Tríplice Aliança em diferentes ângulos foi realizada apenas por De Martino.

Por ordem do ministro da Marinha na época, o quadro do Combate do Riachuelo, localizado hoje no Museu Histórico Nacional, foi comprado pelo Estado imperial. Os quadros comemorativos do Combate Naval do Riachuelo e da Passagem do Humaitá foram colocados nas secretarias do Quartel General e do Conselho Naval.²⁹⁹ Esse último quadro, da Passagem do Humaitá, hoje está localizado no acervo do Museu Naval.

²⁹⁸ PEREIRA, Walter Luiz. E fez-se a memória naval... A coleção de Edoardo Martino no Museu Histórico Nacional. **Anais do Museu Histórico Nacional**, Rio de Janeiro, vol. 31, 1999. p.152/153.

²⁹⁹ **A Reforma: Órgão Democrático**, em 5 de agosto de 1871. Disponível em: Hemeroteca digital da Biblioteca Nacional



Figura 22: MEIRELLES, Victor. A Batalha Naval do Riachuelo. Óleo sobre tela. Dimensões: 400 cm x 800 cm. Acervo: Museu Histórico Nacional

Os quadros não são meras repetições do que ocorreu no campo de batalha, há uma composição artística nas telas. A presença de uma narrativa histórica relacionada as batalhas era exigida pelo júri em exposições de arte e estimulava o maior interesse do público, ganhando assim maior destaque. Mas há diferenças entre quadros realizados por Victor Meirelles e de De Martino sobre o Combate do Riachuelo, o que acabava interferindo na própria narrativa das telas.

A tela de Victor Meirelles sobre o Combate do Riachuelo se caracteriza como uma pintura histórica. Apesar da presença da embarcação Amazonas no centro da tela, ela não é a protagonista nessa tela, sendo possível distinguir facilmente vencedores e vencidos, heróis e anônimos. O pintor formula uma narrativa histórica implementando uma dimensão épica a batalha, onde no primeiro plano de sua pintura o soldado brasileiro próximo a bandeira é representado após ser alvejado pelos paraguaios. Esse herói anônimo lembrava ao público os custos da vitória, celebrada pelos oficiais a bordo da fragata Amazonas com os braços

levantados, tendo o Almirante Barroso³⁰⁰, comandante da Marinha Imperial na Batalha do Riachuelo, a posição central dentro da fragata à vapor.³⁰¹

A escolha do posicionamento da embarcação Amazonas que toma a maior parte da tela, em contraposição ao espaço territorial, faz com que haja uma definição dos vencedores e vencidos que contribui para a narrativa. O tamanho da embarcação na tela conduz olhar do público para uma interpretação do total domínio da Armada brasileira sobre os mares, ela estaria avançando e encurralando os paraguaios em primeiro plano.

Enquanto a pintura de De Martino era característica de uma pintura de paisagem com uma preocupação histórica. Era uma pintura panorâmica, com a preocupação em retratar as embarcações, o mar, o cenário e seu ambiente conturbado e violento, que além de ser fruto da indecisão sobre a vitória na batalha também valoriza a vitória da Armada Imperial brasileira. Diferentemente de um pintor histórico que transferiria para a tela os agentes históricos de forma definida e harmônica, o quadro é dividido em cenas e ambientes que favorecem um desfecho histórico.³⁰²

A representação de militares no campo de batalha no quadro do pintor napolitano não garantia a eles o destaque central na composição da tela de De Martino. O olhar do público era direcionado ao teatro de operações dos conflitos navais. A dimensão das embarcações, assim como a paisagem são muito superiores aos militares. Mas isso não quer dizer que o público e a crítica vissem como menor a importância os militares no conflito, ou que fosse um ponto negativo artisticamente.

Em algumas crônicas dos jornais são citados os nomes dos comandantes das embarcações, valorizando os militares que estavam em combate, apesar de nem sempre haver uma concordância na relação entre texto dos jornais, imagem dos periódicos e legendas das obras. De certa forma as crônicas dos jornais complementavam a apresentação das telas de De Martino que representavam a guerra, cumpriam assim o seu sentido pedagógico.

³⁰⁰ Francisco Manuel Barroso, Barão do Amazonas (1804 - 1882). Almirante da Marinha Imperial Brasileira.

³⁰¹ CHRISTO, M. C. V.. Uma batalha cromática: Victor Meirelles e a 'Passagem de Humaitá'. In: **XI EHA – Encontro de História da Arte – UNICAMP**, 2015, Campinas: São Paulo, vol.1, Anais: XI EHA – Encontro de História da Arte – UNICAMP, p. 352-366, 2015

³⁰² Oliveira, Raphael Braga de. **Mar calmo nunca fez bom pintor: as pinturas de marinha de Eduardo de Martino (1868 - 1876)**. Monografia de bacharelado - UFF, Niterói, 2017.

A escolha de De Martino por esse gênero de pintura para representar os conflitos militares se deu por suas qualidades e preferências artísticas, mas ganhou a aceitação do público já no período da Guerra da Tríplice Aliança. O fato de estar presente no teatro de operações despertou ainda mais o interesse do público, que viu pelas tintas do italiano pela primeira vez uma tela que representava uma cena dessa guerra no Brasil. Não era uma pintura histórica nos moldes estabelecidos pela Academia Imperial de Belas Artes, mas marcava um momento importante da história do Brasil, onde era construída a identidade nacional.

O sentido histórico de suas telas é o mais marcante nos seus traços. Seja como pintor de marinhas ou pintor de paisagem, os quadros de De Martino apresentavam uma carga de sentido histórico latente para o gênero ao qual pertencia. Acompanhado a isso, a sociedade estava permeada de debates sobre a guerra, a imprensa se utilizava das telas como um meio político e propunha uma narrativa, o que gerava maior interesse da crítica em visitá-las nos ateliês, galerias e exposições.

De Martino tinha facilidade em representar as embarcações, devido a todo o seu conhecimento acumulado sobre o aparelho náutico e ao pertencimento gênero da pintura de marinha. Ao mesmo tempo em que a dificuldade em representar figuras humanas era sua principal deficiência artística. A representação das figuras humanas tomava um tempo maior do pintor napolitano, que tinha como característica a vultuosa produtividade de quadros. Devido a isso, os homens representados nos quadros eram resultado de um desenho pouco preciso, geralmente aparecem de costas, ou escondidos pelo jogo de luzes da tela. Como quem buscava a fuga de críticas e da polêmica a respeito da sua dificuldade para a representação humana e deixava todo o protagonismo para as embarcações.

De Martino inaugurou a pintura de marinha no Brasil, a partir do conhecimento adquirido em sua formação na Itália, mas isso não impediu que o napolitano incluísse novos aprendizados a sua pintura. O maior exemplo disso foi representação de figuras humanas, algo que não era característico em suas pinturas de marinha, mas que ele incluiu em suas telas de paisagem histórica.

Todo o conhecimento sobre os conflitos dos mares e sua experiência como combatente na Armada, além da sua rede de interação com o almirantado brasileiro contribuiu para a compreensão das batalhas marítimas e suas consequências para a guerra. O

que fazia com que o pintor reconhecesse previamente e se antecipasse aos demais pintores na composição e formulação das telas. Ao mesmo tempo em que o pintor se valeu das transformações tecnológicas aceleravam o acesso à informação e ao transporte.

As embarcações brasileiras também cumpriam um papel político, representavam o desenvolvimento tecnológico do Brasil Imperial. Foram decisivas na vitória do Brasil na Guerra da Tríplice Aliança, onde a Esquadra brasileira dispunha de 45 embarcações armadas, sendo 33 de propulsão mista, a vela e a vapor, e apenas 12 dependiam exclusivamente do vento. Eram um símbolo da capacidade industrial brasileira e da modernização do Arsenal de Marinha do Rio de Janeiro, onde diversos dos navios do início da guerra foram projetados e construídos.

Com o desenvolvimento da guerra foram construídos encouraçados no Arsenal da Marinha, o que fez com que se criasse uma disparidade tecnológica com o Paraguai. A esquadra paraguaia possuía 32 embarcações, incluindo as que eles apresaram do Brasil e da Argentina, sendo 24 de propulsão mista a vapor e vela e oito eram navios exclusivamente a vela. Praticamente todos de madeira, embora fossem adequados para navegar nos rios da região, não eram preparados para o conflito bélico, o que os tornava muito vulneráveis à artilharia por terra. Assim, a pintura de De Martino tratou o contraste dos rivais do conflito militar distinguindo a modernidade da Marinha do Brasil Imperial pela representação de sua frota e ação naval.

4.4 A INOVAÇÃO DOS NOTURNOS

Ao lado do tema das batalhas navais, a pintura de De Martino ganhou repercussão pela inovação de representar noturnos. Esse tema de sua pintura contribuiu para a popularidade do artista e sua obra a partir do humor ilustrado. Do mesmo modo que as charges e caricaturas podiam prejudicar a boa imagem de um artista, também podiam operar inversamente valorizando sua figura carismática e aproximando-o do público, expondo aspectos da vida cotidiana do pintor, humanizando-o. A sátira não destruiu a reputação de De Martino ou das suas obras de arte, antes fez o pintor e sua pintura mais populares, explorando uma marca de sua criação artística: a representação da noite, recorrentemente destacada na crítica de arte publicada nos periódicos.

No dia 24 de junho de 1871, o jornal *A Vida Fluminense* destacou a questão noturna de forma satírica, ao publicar a charge que tinha como título “Eduardo De Martino e seus espelhos”. Nela o pintor é representado sentado sobre um quadro, sendo o corpo intencionalmente desproporcional em relação à cabeça e o bigode, que distinguia a figura de De Martino. O quadro, por sua vez, está instalado em uma coluna fixada numa paleta de cores flutuante com uma embarcação no mar aberto. Uma corda sustenta a inclinação da coluna em que o quadro está instalado e serve para equilibrar um espelho pendente ao lado do quadro. O espelho está posicionado para refletir a luz do luar e a vela em posição central. Nesse contexto, o pintor sentado sobre o quadro, como, piloto de barco, está com semblante concentrado dirigindo seu olhar para o horizonte de mar, observando em detalhes a cena que está representada no quadro.

Até a data da publicação dessa charge, De Martino era o único pintor a apresentar publicamente uma tela que representasse alguma batalha da Guerra da Tríplice Aliança. A partir de então, o pintor italiano seria representado igualmente como o responsável por representar cenas noturnas do conflito, conduzindo o olhar do público para a luz da noite, definida como motivo pictórico. Por meio da caricatura é construída uma percepção carismática e romântica do pintor e de suas obras. Trata-se de um convite ao público que desejava conhecer as suas pinturas noturnas, algo único entre os pintores da época e pouco visto no cenário das artes do Brasil.



Figura 23: A Vida Fluminense: Eduardo De Martino e seus espelhos. A Vida Fluminense em 24 de junho de 1871. Disponível na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

As pinturas no oitocentos eram criadas por cores e luzes que representavam em grande medida a tradição valorizadas pela Academia Imperial de Belas Artes e que identificava artisticamente um pintor. A representação da Guerra da Tríplice Aliança e de batalhas que ocorreram à noite, foi um enorme desafio para os pintores mais experientes e uma novidade na cena artística brasileira. Os pintores se valeram dos seus diversos recursos técnicos e artísticos, além de criarem recursos para a elaboração das obras.

A Passagem de Humaitá, representada por Victor Meirelles e De Martino, é uma das cenas noturnas mais conhecidas da Guerra da Tríplice Aliança. A tela realizada pelo pintor brasileiro hoje está localizada no Museu Histórico Nacional, enquanto a do italiano pode ser apreciada no Museu Naval. Como foi caracterizado, nos tópicos anteriores desse capítulo, essas telas são pinturas de paisagem carregadas de um sentido histórico. Mas as duas possuem características próprias, fruto da escolha dos seus pintores.

Segundo Maraliz Christo, as pinturas noturnas tinham algumas características:

“Obras de diferentes pintores revelam a retórica [...]: as massas vermelhas e pretas predominam a luz infiltrada da lua e, principalmente, a luminosidade das explosões e do fogo ressaltam na escuridão os combatentes. [...] Grandes contrastes luminosos animam as telas, deixando visível o que se quer narrar”³⁰³

O caráter romântico das telas noturnas é expresso na ênfase da atmosfera do ar das cenas, com a variedade de técnicas que os artistas da época dominavam. A escolha por uma composição que investia na exploração da luz e da cor para a composição de luares é muito presente na pintura de Eduardo De Martino. Enquanto Victor Meirelles fez outra opção para a tela *Passagem do Humaitá* (1872), evitou a luminosidade e utilizou nuvens, névoa e fumaça para representar a noite.

Victor Meirelles não realizou uma pintura que tivesse como evidência um evento histórico. Ele trocou o papel de narrador de um acontecimento pelo de expectador. A falta de uma narrativa deixava, assim, o público perto de se tornar cego, incapaz de sentir diante da tela *Passagem de Humaitá*.³⁰⁴ Em relação à crítica, Maraliz Christo enfatiza a frustração que envolveu os críticos de Victor Meirelles. A principal crítica negativa foi realizada por Gonzaga Duque e consta em um texto assinado pelo pseudônimo de Frascati Mangini, a decepção ao não encontrarem no quadro a narrativa da batalha, pois faltava o discurso pedagógico próprio da pintura histórica em sua tarefa de descrever os fatos e apresentar uma lógica de vencedores e vencidos.³⁰⁵

Meses após a exposição da tela *Combate Naval do Riachuelo* de Eduardo De Martino no Teatro São Pedro de Alcântara, J. J. Teixeira destacou novamente a representação da embarcação como a um destaque nas pinturas de De Martino. Dessa vez se referia a uma tela que representava a *Passagem de Humaitá*, a qual considerou superior artisticamente a tela anterior que representava o *Combate do Riachuelo*. Nessa oportunidade, não se referiu aos militares combatentes. Acabou visualizando de forma mais enfática a representação de todos os encouraçados na tela e os seus posicionamentos, destacando a embarcação Alagoas: “O nobre Alagoas já abandonado por seu companheiro, esforça-se para cumprir o dever que

³⁰³ CHRISTO, M. C. V. Victor Meirelles e a *Passagem de Humaitá*. *Navigador*, Rio De Janeiro, v. 15, p. 14-21, 2019.

³⁰⁴ Idem.

³⁰⁵ Idem.

tão briosamente cumpriu”³⁰⁶. Contudo, o aspecto que mais chamou a atenção de J. J. Teixeira dizia respeito aos efeitos de luz e do clarão de artilharia, assim como a representação do mar e da lua na tela. Segundo o crítico: “Riquíssimo nos efeitos de luz, o artista esmerou-se no contraste da plácida claridade da lua com o horrendo clarão da artilharia. O céu, a água, as bombas que nos ares rebentão, tudo produz um efeito surpreendente.”³⁰⁷

Essa representação da noite era muito característica de pintores de paisagem vindos de uma tradição europeia consolidada. Duas vertentes desse gênero são características naquele momento. A primeira caracteriza um tratamento fiel à tradição do classicismo francês do século XVII, herdada de Nicolas Poussin e Claude Lorrain que defende a representação idealizada da natureza. A segunda era uma concepção mais realista e topográfica, alimentada pelos paisagistas holandeses dos séculos XVII e XVIII, que inspiraram a pintura inglesa que se afirmava no início do século XIX, por exemplo, na obra de John Constable e depois na vertente artística francesa que ficou conhecida como Escola de Barbizon, que valorizam a realização de composições com maior espontaneidade, assim como a pintura ao ar livre liberando-se das restrições do modelo clássico.³⁰⁸

Faz-se necessário salientar que a primeira vertente, da paisagem clássica, é uma concepção idealizada da natureza, mas ancorada nas escolhas da imaginação e experiência pessoal do pintor a partir de sua relação com a natureza. No fim do século XIX e início do século XX, essa vertente passou por uma renovação que encontrou, por exemplo, expressão na obra e no pensamento do pintor francês Pierre-Henri de Valenciennes, influenciando figuras importantes para a arte nacional no Brasil como Felix-Émile Taunay.³⁰⁹

Foram localizadas três telas que representam a Passagem de Humaitá, feitas por De Martino, uma pertencente ao Museu Naval, outra da Coleção Fardel e a última da Coleção Grande Oriente do Brasil.

³⁰⁶ **Jornal de Commercio**, em 7 de maio de 1871. Disponível na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

³⁰⁷ Idem.

³⁰⁸ PEREIRA, Sonia Gomes. **Arte, ensino e academia: estudos e ensaios sobre a Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro**. 1. ed. Rio de Janeiro: Mauad, 2016. v. 1. 360p .159

³⁰⁹ Idem.



Figura 24: MARTINO, Eduardo De. Passagem de Humaitá. Óleo sobre tela. Dimensões 187 cm x 336 cm. Acervo: Museu Naval do Rio de Janeiro. Fotografia: Miriam Benevenute Santos



Figura 25: MARTINO, Eduardo De. Passagem de Humaitá 1868. Óleo sobre tela. Dimensões: 50cm x 150cm. Acervo: Coleção Fadel.



Figura 26: MARTINO, Eduardo De. Passagem de Humaitá. Óleo sobre tela. Dimensões: 198,00 cm x 130,00 cm. Acervo: Grande Oriente do Brasil

As pinturas de De Martino não foram realizadas ao ar livre, mas sim em seu ateliê, a partir dos estudos e desenhos feitos pelo pintor durante seu acampamento no campo de batalha da Guerra da Tríplice Aliança. Devido a demanda do público por telas que representassem essa guerra, o artista elaborou variados quadros que representavam a passagem do Humaitá, o que valorizava sua capacidade artística. O pintor valia-se da paisagem representada nos quadros para buscar uma verossimilhança topográfica nestas três pinturas, as quais representam um conflito ocorrido no ambiente noturno, agraciando o público com a visão de diferentes perspectivas do conflito.

As cores escolhidas pelo pintor dão o tom avermelhado a região central das telas, fruto dos clarões da artilharia das embarcações que participavam da operação naval, sendo a frota brasileira composta por seis encouraçados e monitores – os encouraçados Barroso, Bahia e Tamandaré e os monitores fluviais Rio Grande, Pará e Alagoas – que forçaram a passagem sob o fogo da artilharia inimiga na fortaleza de Humaitá. O sucesso dessa estratégia de combate ocorreu em 19 de fevereiro de 1868, sendo um momento decisivo no conflito a favor do Império do Brasil e seus aliados, provocando a fuga dos paraguaios da capital

Assunção e, conseqüentemente possibilitando o desenrolar do cercamento da fortaleza de Humaitá pelas forças aliadas.

Além do tom avermelhado representando o fogo que saía das canhoneiras, nessas três telas noturnas de De Martino é possível perceber a representação do luar entre as nuvens, sendo este o outro ponto do quadro onde irradia maior luminosidade. No quadro da Coleção Fadel, o luar é representado sobre nuvens mais acinzentadas, enquanto nos quadros do Museu Naval e da Coleção Grande Oriente a luz do luar é irradiada por meio das nuvens. Esses efeitos criados pelo pintor para a representação da noite enfatizam ainda mais as embarcações que estão na região central das telas.

Mesmo as embarcações sendo os personagens principais dessas telas noturnas, apenas no primeiro quadro, localizado no Museu Naval, têm-se uma perspectiva mais aproximada das embarcações, onde é possível perceber a presença da figura humana na embarcação e representada no primeiro plano. Trata-se de uma representação do comandante do monitor Alagoas, o Almirante Joaquim Antônio Cordovil Maurity³¹⁰, que, mesmo sob fogo de artilharia por aproximadamente duas horas, permaneceu determinado na missão de romper as barreiras inimigas. Como destacou o *Jornal do Pará* em 27 de janeiro de 1870: “[...] Representa o momento no qual o encouraçado comandado pelo jovem herói Maurity faz os sinais ao navio almirante pedindo para seguir apesar de separado do reboque. [...]”³¹¹

De acordo com Marcello Loureiro e Fernanda Deminicis, De Martino conseguiu por meio da representação do conflito da Passagem de Humaitá, apresentar ao público o acontecimento, o que fez com que ele tivesse a possibilidade de deduzir o instante anterior e supor o posterior.³¹² Essa representação das lideranças militares nas embarcações, em posição de destaque fazia com que o público conseguisse mais facilmente distinguir os acontecimentos do conflito.

³¹⁰ Joaquim Antônio Cordovil Maurity (1844 – 1915): Almirante da Armada Imperial Brasileira e da Marinha do Brasil que foi condecorado na Guerra da Tríplice Aliança.

³¹¹ **Jornal do Pará**, 27 de janeiro de 1870. Disponível na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Ver o Anexo – Documento 1.

³¹² ALBUQUERQUE, Fernanda Deminicis; LOUREIRO, Marcello José Gomes Não havia um coração que não fosse presa dos mais desconhecidos sentimentos: Passagem de Humaitá, projetos de nação e representações da guerra. **Navigador**, Rio de Janeiro, v. 14, p. 58-72, 2018.

Outro fator que causou boa impressão no público foi a capacidade artística de De Martino lidar com a representação da morte em um conflito militar. A característica de priorizar a representação das embarcações, fazia com que a morte não fosse algo explícito, não causava um impacto negativo ao público nas exposições de arte da época. Algo muito bem aceito pela crítica e pela Academia na época, em um momento que a guerra não gozava de prestígio com a maioria da população, devido aos altos custos e a insistência da permanência no conflito.

Uma crônica escrita no *Jornal do Pará*, em 27 de janeiro de 1870, se referia a dois quadros de De Martino, o primeiro era a *Passagem de Humaitá* e o outro representava a abordagem dos paraguaios a dois navios encouraçados é destacada essa questão da morte. Sendo primeiramente abordado o aspecto artístico da natureza presente na tela de De Martino sobre a *Passagem de Humaitá* e a sua relação com a valoração dos combatentes brasileiros que que desafiaram os perigos da guerra e a morte.

[...] O céu meridional, cheio de fogo e a virgem natureza do Paraguai parecem sorrir-se e aplaudir aos valorosos que desafiam a morte. Perante esta tela o mais indiferente espectador anima-se e sente agitar-se o coração cheio de admiração pelos valentes que vê afrontar o mais tremendo perigo dos combatentes navais o nosso século. [...] ³¹³

Durante a continuidade dessa crônica, ao se referir ao primeiro quadro, o crítico destaca o sentimento de horror do público ao se deparar com o episódio de um oficial paraguaio descarregando um revólver à queima roupa sobre um soldado que tentava fugir.

[...] Os últimos e pálidos aios de lua iluminam a triste cena do rio e das matas adjacentes, no entretanto por outro lado a rubra luz dos mortíferos bronzes dos nossos encouraçados, que vomitam a morte, reverbera seus raios sobre os grupos mais salientes dos ousados paraguaios assaltantes. O grupo das canoas carregadas de vítimas que obedientes às ordens de el supremo, vão encontrar morte certa no temerário ataque ao qual foram destinados, e todos os detalhes desta desgraçada quadrilha, são de uma verdade incontestável. O tipo de guarani é perfeitamente representado. O fanatismo, valor inconsiderado, o espanto selvagem e até a cega resignação das vítimas, foram pelo artista pintados com tanta felicidade que ao contemplar esta tela, sentimos correr pelas veias um frio de horror. Um dos mais notáveis episódios da cena é o de um oficial paraguaio descarregando um revólver à queima roupa sobre um soldado que tenta fugir. [...] ³¹⁴

A tela *Acampamento brasileiro no Chaco* é um noturno de morte. Nela há uma preocupação do pintor em representar uma paisagem histórica que representa a consagração da vitória brasileira no Chaco, com a fuga dos paraguaios encurralados após a rendição de

³¹³ *Jornal do Pará*, em 27 de janeiro de 1870. Disponível na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Ver o Anexo – Documento 1.

³¹⁴ Idem.

Humaitá. Na tela observa-se três tendas próximas aos feridos estendidos em terra, desfalecidos pela fome ou mortos. Dois frades capuchinhos, Frei Félix e Frei Salvador, que acompanharam o exército imperial são o destaque da tela, no primeiro plano, um lê a oração última no breviário, e o outro deixa cair a água santificada sobre os mortos. Atrás dos frades, encostada à espingarda, com a fronte baixa, triste e respeitosa, está a figura do sentinela brasileiro.³¹⁵

A luminosidade da tela vem do archote que aclara o busto dos frades e ao longe, no fundo do quadro, aparece a lua entre nuvens por de trás do arvoredor, refletindo na água do rio e oferecendo a maior luminosidade a tela. A representação da morte não choca o público, visto que ele é preservado na medida em que a barbárie do assassinato em uma guerra dá lugar ao aspecto civilizatório, um gesto de generosidade católica, a reza pelo seu inimigo.



Figura 27: MARTINO, Eduardo De. Acampamento brasileiro no Chaco. Óleo sobre tela. Dimensões: 150 cm x 249,1 cm. Acervo: Museu Histórico Nacional.

³¹⁵ **Diário do Rio de Janeiro**, em 17 de abril de 1870. Disponível na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Ver o Anexo – Documento 5.

Nas telas *Praia de Botafogo*, presente na Pinacoteca de São Paulo e *Uma noite de Luar em Montevideú*, no Museu Histórico Nacional, percebe-se um outro tipo de noturno, um noturno como expectativa. Os quadros não representam cenas de guerra e morte, nelas o destaque é a paisagem marítima, sempre acompanhada da representação de algumas embarcações.



Figura 28: MARTINO, Eduardo de. Noite de luar em Montevideú (1868). Óleo sobre tela. Dimensões: 127 cm x 188,5 cm. Acervo: Museu Histórico Nacional



Figura 29: MARTINO, Eduardo De. Praia de Botafogo (1870). Óleo sobre tela. Dimensões: 43,6 cm x 75,3 cm. Fotografia: Isabella Matheus. Acervo: Pinacoteca do Estado de São Paulo

A tela *Noite de luar em Montevideú* (1868) é uma representação do porto de Montevideú, onde De Martino esteve presente em operação naval quando pertencia ao corpo da Armada italiana. Diferentemente das telas noturnas que registravam o conflito na Guerra da Tríplice Aliança com a presença de encouraçados em ação, o alto oficialato em destaque e o registro de combatentes feridos ou mortos, esse noturno tem como preocupação central a representação da paisagem.

Nessa tela é possível perceber, no primeiro plano, uma vela de pequeno porte representada à esquerda, localizada em terra firme com alguns homens à sua volta, que são iluminados com uma luz avermelhada, provavelmente uma pequena fogueira feita para se aquecerem do frio. Apesar da embarcação de maior porte, próxima a região central do quadro, estar com as velas içadas, nem ela ou as demais embarcações estão representadas com o intuito de transmitir movimento a cena, estando provavelmente ancoradas.

A maior parte da luminosidade desse quadro emana de dois pontos: do luar e do seu reflexo na água. Essa mesma luminosidade irradia e reflete a fortaleza à direita. No topo desta última, encontram-se três sentinelas escondidos na escuridão, onde a luz do luar pouco alcança. Nesse noturno a luminosidade também surge de pequenas fogueiras ou faróis,

sempre se apresentam em menor proporção se comparadas a luminosidade da natureza, como quem faz um paralelo das forças da natureza com as do homem.

A luminosidade do luar é o destaque do noturno como expectativa, a representação do seu reflexo no mar ilumina toda a tela *Praia de Botafogo (1870)*. O olhar do público se direciona à tela como um todo e não a um ponto específico, não se reduzindo a um personagem ou uma embarcação, ampliando a visão do expectador, oferecendo o protagonismo à paisagem. Dessa forma, o olhar de contemplação da natureza se transforma em olhar de contemplação do quadro.

Na tela *Praia de Botafogo (1870)* a representação de embarcações continua presente, algo característico dos noturnos de De Martino: uma vela em terra firme e duas canoas. Mas o complexo de morros do Pão de Açúcar acaba ganhando destaque por ser um dos principais elementos da paisagem representados no quadro. Esses morros continham uma importância para as operações navais, sendo locais estratégicos, visto que guardavam a entrada da Baía de Guanabara e, também, a montanha era considerada um importante marco natural para a sinalização de embarcações.

Os dois noturnos como expectativa acima, pintados por De Martino, são realizados de forma panorâmica, nas duas telas onde constam duas figuras humanas representadas no primeiro plano sem expressividade, em pontos de penumbra ou de costas para o observador. O que elas têm em comum é a representação de cenas cotidianas daqueles que lidam com o mar e os costumeiros passeios a beira-mar ao anoitecer. Representada em dupla, no centro da tela e em primeiro plano, de chapéu e paletó figuras masculinas conversam gesticulando como quem conta histórias de aventuras vividas. Ao mesmo tempo em que são também representadas nas laterais das telas pessoas que lidam com o mar, com o pescado, em pequenas canoas, pequenos barcos. A relação do conhecimento e do trabalho com o mar se mistura com a contemplação a paisagem, a luz do luar.

A sensação de equilíbrio presente nos quadros era algo difícil de ser encontrado em um mundo moderno. Em um país onde se tinha contato com as mazelas sociais adquiridas com a instituição da escravidão, que violentava o escravizado e embrutecia o seu senhor, o conflito bélico, as grandes transformações tecnológicas e a efervescência do debate político estava sempre em jogo, a fuga para a arte era vista como uma escapatória de um mundo

inóspito. Como descreve no jornal um dos admiradores da arte de De Martino: “Isso não se descreve: se vê, se contempla, se admira, sente-se!”³¹⁶

De Martino alcançou reconhecimento nos mundos da arte. Primeiro com a apresentação de telas que representavam batalhas. Depois, pelos noturnos, fez da novidade uma forma de manter a sua criação em destaque. Tais características presentes em suas obras contribuíram para a valorização do tema do noturno na pintura no Brasil oitocentista.

³¹⁶ Idem.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Até hoje, as telas de De Martino são objeto de exposições e despertam o interesse dos visitantes, que fazem os mais variados comentários sobre os quadros nos corredores dos museus, eventos são criados e debates são construídos coletivamente, assim como o mercado privado de arte é aquecido com a circulação de seus quadros. Toda essa efervescência com a qual tive contato influenciou a forma com que percebia a trajetória do pintor napolitano no Brasil. Estimulava em mim indagações, reflexões e percepções, que não se limitavam ao artista ou a algum quadro em específico, mas englobavam a participação de Eduardo De Martino nos mundos da arte do Brasil oitocentista.

Localizados hoje no Museu Histórico Nacional e no Museu Naval e posicionados em destaque, os quadros de autoria de De Martino chamam a atenção do público frequentador das exposições. Essa repercussão positiva da sua obra já ocorreu no oitocentos, antes do pintor fixar residência no Brasil, o nome do napolitano circulava nos jornais, muito por conta da publicização da recepção do Imperador Dom Pedro II ao pintor e suas telas nas salas da Academia Imperial de Belas Artes. Os cronistas de jornais da época enfatizavam o fato de o pintor ter estado no teatro de operações da Guerra da Tríplice Aliança e a sua capacidade artística, como nas cores utilizadas, e em sua representação do luar e das embarcações nos quadros.

O objetivo desse trabalho nunca foi a elaboração de uma biografia sobre Eduardo De Martino, mas sim, discutir sobre a trajetória do pintor. Como metodologia, foram caracterizados os mundos da arte no Brasil no século XIX. Foram mapeados os contatos que o pintor estabeleceu, desde a sua chegada com membros da Corte e outros pintores até os seus críticos e colecionadores. Sua trajetória foi marcada por novos desafios. Em um contexto histórico de transformações políticas e tecnológicas o pintor conseguiu se inserir nos mundos da arte do Brasil.

De Martino enfrentou dificuldades para comercializar seus quadros em suas viagens, assim como poderia enfrentar a escassez de recursos necessários para a elaboração de uma obra de arte. Diante desta situação, surgiu a decisão do pintor de se fixar no Rio de Janeiro, com o seu ateliê localizado em uma das principais ruas da região central. Próximo a

Corte imperial o artista encontrou uma considerável clientela interessada em sua obra, conquistando um espaço nos principais eventos de arte que existiam no Rio de Janeiro.

As primeiras biografias de De Martino, publicadas em enciclopédias de artistas, foram valiosas fontes valiosas para pesquisa, além de oferecerem indícios para problematizações que foram elaboradas. Mas a dissertação procurou se afastar do modelo narrativo dessas primeiras biografias, que em muitos momentos se utilizam de elementos factuais e fazem uma análise concentrada em torno dos eventos da Academia Imperial de Belas. Outro aspecto que essa pesquisa se afastou foi a de uma tradição historiográfica que valorizava os artistas classificando como gênios e buscando sua excepcionalidade individual.

O estudo de De Martino demonstra que os mundos da arte no Brasil do século XIX ultrapassaram as usuais fronteiras institucionais. Na Academia Imperial de Belas Artes, onde não foi aluno e nem professor, o pintor conseguiu participar e se distinguir em exposições gerais de belas artes promovidas pela instituição. Por outro lado, como artista de fora da Academia, o estudo da trajetória de De Martino chama atenção para o papel social que a Marinha passou a cumprir, sendo conduzida inclusive a apoiar a criação artística e valorizando a pintura de paisagem ao promover a representação de batalhas navais. Nesse sentido, De Martino chamou atenção para sua pintura não apenas pelo domínio do conflito naval, mas igualmente pela representação de cenas noturnas, dando ênfase a uma luz do luar que atraía a atenção de públicos.

As exposições de telas e os leilões de quadros eram o meio de Eduardo De Martino se manter financeiramente, ao mesmo tempo em que surgiam como espaços utilizados estrategicamente pelo artista para se proteger das críticas e de qualquer receptividade negativa que seu público tivesse. Na medida em que a produtividade do pintor crescia, o interesse do seu público por novas obras também aumentava, fomentado pela imprensa e por novas telas. De certa forma, os julgamentos negativos dos críticos a respeito de alguma obra em específico acabavam sendo esquecidos diante do volume intenso da produção artística de De Martino. O artista fez da divulgação na imprensa um recurso para promover a sua obra.

A sua proximidade com a Marinha do Brasil facilitou a entrada em embarcações à vapor para a realização de viagens. Essa descoberta tecnológica desse período, fez com que o tempo das viagens diminuísse consideravelmente e permitiu que as informações e as

pessoas circulassem mais facilmente. Isso contribuiu para o artista conseguisse formar uma rede de interações, e ganhasse maior projeção por meio da imprensa, conseguindo ser presente regularmente em crônicas e notícias sobre as exposições e leilões que participou.

Toda a trajetória de Eduardo De Martino fez com que o pintor se diferenciasse dos demais pintores que pisaram em solo brasileiro, e mereça maior destaque na historiografia da arte brasileira. O mais comum era os artistas estrangeiros consagrados virem ao Brasil e participarem das exposições, ou ocorria também de os pintores conhecerem os costumes e a geografia local, e retornarem à Europa para apresentarem suas telas por lá. De Martino teve uma outra escolha de carreira, iniciou sua formação na Itália, mas somente realizou uma carreira na Europa após a sua consagração na Corte imperial brasileira.

Por fim, cabe ressaltar que o estudo de De Martino no Brasil exemplifica como a criação artística no Brasil do século XIX era envolvida numa ampla ação coletiva, que evidencia a multiplicidade de sujeitos sociais participantes e que permite caracterizar o dinamismo dos mundos da arte no Brasil.

6 FONTES

6.1 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ACQUARONE, Francisco; VIEIRA, Adão de Queiroz. **Primores da pintura no Brasil**. 2.ed. [Rio de Janeiro]: [s.n.], v. 1.2ª ed, 1942.

ALBUQUERQUE, Fernanda Deminicis; LOUREIRO, Marcello José Gomes. 'E a lua era tão triste': Edoardo De Martino e a representação da civilização na pintura de paisagem e de guerra. **Anais do Museu Histórico Nacional**, v. 50, p. 141-166, 2018.

ALBUQUERQUE, Fernanda Deminicis; LOUREIRO, Marcello José Gomes. Não havia um coração que não fosse presa dos mais desconstruídos sentimentos: Passagem de Humaitá, projetos de nação e representações da guerra. **Navigator**, Rio de Janeiro, v. 14, p. 58-72, 2018.

AMIGO, Roberto. El Taller. Masones y católicos en la pintura rioplatense del siglo XIX. **Studi Latinoamericani / Estudios Latinoamericanos**, núm. 2. Udine: Forum, 2006.

ARAUJO, Ana Lucia. **Brazil through French Eyes: A Nineteenth-Century Artist in the Tropics**. University of New Mexico Press, 2015.

AYALA, Waldir (org.). **Dicionário brasileiro de artistas plásticos**. Brasília: MEC / INL, v.4. 1980.

BECKER, Howard. **Mundos da arte**. Lisboa: Livros Horizonte, 2010.

BELLUZZO, Ana Maria Moraes. **Eduardo de Martino, pintor e marinheiro**. São Paulo: Ed. Petróleo, 1988.

BLAKE, Augusto Victorino Alves Sacrament. **Diccionario bibliographico brasileiro**. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, v.1.A-B v.2.C-F v.3.F-J v.4.J v.5.J-L v.6.M-P. v.7.P-Z. (1883-1902).

BOURDIEU, Pierre; DARBEL, Alain. **O amor pela arte: os museus de arte na Europa e seu público**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo - Zouk, 2003.

BOURDIEU, Pierre. **A distinção: crítica social do julgamento**. São Paulo: Edusp - Porto Alegre, RS: Zouk, 2007.

BRAGA, Theodoro. **Artistas pintores no Brasil**. São Paulo: São Paulo Editora, 1942.

CAMPOFIORITO, Quirino. **História da pintura brasileira no século XIX**. Rio de Janeiro: Pinakothèque, 1983.

CARDOSO, Rafael. Ressuscitando um Velho Cavalo de Batalha: Novas Dimensões da Pintura Histórica do Segundo Reinado. **19&20**, Rio de Janeiro, v. II, n. 3, jul. 2007.

CAVALCANTI, Carlos (org.). **Dicionário brasileiro de artistas plásticos**. Brasília: MEC / INL, v.2: 1974.

CHARTIER, Roger. Textos, impressões e leituras. In: Lynn Hunt (org.). **A nova História Cultural**. São Paulo: Martins Fontes, 1992, p.225-226.

COLI, Jorge. **Como estudar a arte brasileira do século XIX?** 1. ed. São Paulo: Editora Senac, 2006.

CHAVES, Mariana Guimarães. **Arte e Estado: um olhar sobre o mecenato artístico no Segundo Reinado (1840-1889)**. Dissertação (Mestrado em História). Juiz de Fora: Universidade Federal de Juiz de Fora. 2015.

CHRISTO, M. C. V.. Uma batalha cromática: Victor Meirelles e a 'Passagem de Humaitá'. In: **XI EHA – Encontro de História da Arte – UNICAMP**, 2015, Campinas: São Paulo, vol.1, Anais: XI EHA – Encontro de História da Arte – UNICAMP, p. 352-366, 2015

CHRISTO, M. C. V. Victor Meirelles e a Passagem de Humaitá. Navigator. Rio de Janeiro. v. 15, p. 14-21, 2019.

CUNHA, Álvaro Saluan. **As litografias da coleção “Quadros históricos da guerra do Paraguai” na década de 1870: projeto editorial e imagens**. Dissertação de Mestrado. Juiz de Fora: UFJF, 2019.

DIAS, Elaine. **Paisagem e Academia - Félix-Émile Taunay e o Brasil (1824-1851)**. Campinas: Unicamp, 2009.

DIAS, Elaine. Paisagem e Academia: Félix-Émile Taunay e o Brasil. In: Valle, Arthur; Dazzi, Camila. (Org.). **Oitocentos - Arte Brasileira do Império a República**. Rio de Janeiro: EDUR, UFRRJ; 19&20, 2010, v. 2, p. 208-217, 2010.

DIENER, Pablo. Reflexões sobre a pintura de paisagem no Brasil no século XIX. Perspective. **La revue de l'INHA**, v. 2/2013, p. 1-8, 2013.

DUQUE, Gonzaga. **Graves & Frívolos**. Lisboa: Livraria Clássica Editora, 1910, p. 63sg. (Versão com ortografia atualizada do texto publicado na coletânea). Disponível no site: http://www.dezenovevinte.net/artigos_imprensa/gd_castagneto.htm.

DUQUE, Gonzaga. **A Arte brasileira**. Introdução Tadeu Chiarelli. Campinas: Mercado de Letras, (Arte: ensaios e documentos), 1995.

DURAND, José Carlos. **Arte, privilégio e distinção (artes plásticas, arquitetura e classe dirigente no Brasil, 1855-1985)**. São Paulo: Perspectiva, 1989.

FERREIRA, Athos Damasceno. **Artes plásticas no Rio Grande do Sul: 1755-1900: contribuição para o estudo do processo cultural sul-riograndense**. Porto Alegre: Globo, 1971.

FIGUEIREDO, Joaquim Gervásio de. **Dicionário de Maçonaria**. São Paulo, Pensamento, 4. Ed. s.d.

FREIRE, Laudelino. **Um século de pintura: apontamentos para a história da pintura no Brasil: de 1816-1916**. Rio de Janeiro: Fontana, 1983.

GOMBRICH, Ernst. **A História da Arte**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1985.

GOMES, Patrícia Miquilini. **A Coleção Eduardo De Martino no Museu Naval do Rio de Janeiro**. Dissertação de mestrado apresentada ao Departamento Pós-graduação em Museologia e Patrimônio. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2018.

GOULEMOT, Jean Marie. Da leitura como produção de sentidos. In: CHARTIER, Roger (org.). **Práticas de leitura**. São Paulo: Estação Liberdade, 1996.

GULLAR, Ferreira. **150 anos de pintura no Brasil: 1820-1970**. Rio de Janeiro: Colorama, 1989.

HOBBSAWM, Eric J. **A Era das Revoluções**. 9.ed. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

KNAUSS, Paulo. O desafio de fazer história com imagens: arte e cultura visual. **ArtCultura** (UFU), v. 8, p. 97-119, 2006.

LEVY, Carlos Roberto Maciel. **Exposições Gerais da Academia Imperial e da Escola Nacional de Belas Artes, Período Monárquico. Catálogo de artistas e obras entre 1840 e 1884**, Rio de Janeiro, Edições Pinakothek, 1990.

LEVY, Carlos Roberto Maciel. **150 anos de pintura de marinha na história da arte brasileira**. Rio de Janeiro: MNBA, 1982.

MATTOS, Claudia Valladão de. Política da Paisagem; Arte e Crítica Ambiental no Brasil do Século XIX. In: **XXXII Colóquio do CBHA - Direções e Sentidos da História da Arte**, 2013, Brasília. Anais do XXXII Colóquio do CBHA. Direções e Sentidos da História da Arte, 2012.

MATTOS, Claudia Valladão de. Paisagem, Monumento e crítica ambiental na obra de Félix-Émile Taunay. In: Ana Cavalcanti, Camila Dazzi, Arthur Valle. (Org.). **Oitocentos. Arte Brasileira do Império à Primeira República**. 1ed. Rio de Janeiro: Escola de Belas Artes UFRJ, v. 1, p. 493-499. 2009.

MOREL, M.; BARROS, Mariana Gonçalves Monteiro de. **Palavra, imagem e poder: o surgimento da imprensa no Brasil do século XIX**. 1. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

OLIVEIRA, Raphael Braga de. **Mar calmo nunca fez bom pintor: as pinturas de marinha de Eduardo de Martino (1868 - 1876)**. Monografia de bacharelado - UFF, Niterói, 2017.

PEREIRA, Walter Luiz Carneiro de Mattos. E fez-se a memória naval A Coleção de Edoardo de Martino no Museu Histórico Nacional. **Anais do Museu Histórico Nacional**, Rio de Janeiro, v. 31, p. 149-159, 1999.

PEREIRA, Walter Luiz Carneiro de Mattos. **Guerra do Paraguai: o discurso e a memória nas telas de Eduardo de Martino**. Monografia de Bacharelado – UFF, Niterói, 1999.

PEREIRA, Walter Luiz Carneiro de Mattos. **Óleo Sobre Tela, Olhos Para a História**. 1. ed. Rio de Janeiro: 7 Letras/ FAPERJ, v. 01. 2013.

Pereira, Walter Luiz Carneiro de Mattos. Imagem, nação e consciência nacional: os rituais da pintura histórica no século XIX. In: **Cultura Visual**, n. 17, maio/2012, Salvador: EDUFBA, p. 93-105, 2012.

PEREIRA, Sonia Gomes. **Arte Brasileira** no Século XIX. 2. ed. Belo Horizonte: C/Arte, 2011.;

PEREIRA, Sonia Gomes. Revisão historiográfica da arte brasileira do século XIX. **Revista IEB**, v. 54, p. 87-106, 2012.

PEREIRA, Sonia Gomes. Academia Imperial de Belas Artes no Rio de Janeiro: revisão historiográfica e estado da questão. **Arte & Ensaio** (UFRJ), Rio de Janeiro, v. 1, p. 72-83, 2001.

PEREIRA, Sonia Gomes. **Arte, ensino e academia: estudos e ensaios sobre a Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro**. 1. ed. Rio de Janeiro: Mauad, v. 1. 2016.

PEREIRA, Sonia Gomes. Academia Imperial de Belas Artes: os envios de Rodolfo Amoedo. **ArtCultura**, v. 12, p. 50-65, 2010.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **Exposições Universais: Espetáculos da Modernidade No Século XIX**. 1. ed. São Paulo. HUCITEC, v. 1. 1997.

PLUM, Werner. **Exposições mundiais no século XIX: espetáculos da transformação sociocultural**. Bonn: Friedrich-Ebert-Stiftung, 1979.

PONTUAL, Roberto. **Dicionário das artes plásticas no Brasil**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

PUGLIA, Luigina de Vito. **Eduardo de Martino. Da ufficiale di marina a pittore di corte**. Bolonha: ConFine Edizioni, 2012.

ROMANO, Roberto Vittorio. **Eduardo de Martino: Ufficio Storico della Marina Militare**. Roma, 1994.

RUBENS, Carlos. **Pequena história das artes plásticas no Brasil**. São Paulo: Editora Nacional, 1941.

SANTOS, Afonso Carlos Marques. A Academia Imperial de Belas Artes e o Projeto Civilizatório do Império. **Anais do Seminário Eba 180**, Rio de Janeiro, p. 127-146, 1997.

SILVA, Rosangela de Jesus (org.). Notas e artigos sobre crítica de arte na Revista Ilustrada. **19&20**, Rio de Janeiro, v. XI, n. 2, jul./dez. 2016. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/artigos_imprensa/criticas_agostini.htm>.

SCHUSTER, Sven. A visão dos vencedores: O Brasil e a glorificação da Guerra do Paraguai nas exposições universais do século XIX. **Iberoamericana**, n. 17, 64, p. 147-174, 2017.

TIKAMI, Bárbara. **Mar de imagens. A relação estabelecida entre as obras de Eduardo de Martino, a Marinha Brasileira e as imagens produzidas pelo artista no final do século XIX**. Dissertação de Mestrado – UNISINOS, São Leopoldo – RS, 2019.

TORAL, André Amaral. **Imagens em desordem: a iconografia da guerra do Paraguai (1864-1870)**. 1a. ed. São Paulo: Humanitas FFLCH USP, v. 1. p. 216, 2001

TURAZZI, Maria Inez. **Poses e trejeitos; a fotografia e as exposições na era do espetáculo (1839-1889)**. 1. ed. Rio de Janeiro: Rocco e Funarte, 1995.

6.2 ACERVOS DE INSTITUIÇÕES CONSULTADAS

Biblioteca Nacional

Museu Histórico Nacional

Museu da República

Pinacoteca do Estado de São Paulo

Museu Naval e Oceanográfico da Marinha do Brasil

Museu Imperial

Museu Histórico e Diplomático – Palácio Itamaraty

Associação Comercial da Bahia

Arquivo do Museu Dom João VI

Acervo Grande Oriente

Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro

Arquivo da Marinha do Brasil: Diretoria do Patrimônio Histórico e Documentação da Marinha

Arquivo da Cúria na Arquidiocese de São Sebastião do Rio de Janeiro

Periódicos:

Revista Marítima Brasileira

Diário do Rio de Janeiro

Jornal do Commercio

Gazeta de Notícias

A Vida Fluminense

A Reforma: Órgão Democrático

Semana Ilustrada

O Mosquito

O Mundo da Lua

O Globo: Órgão da Agência Americana Telegraphica dedicado aos interesses do Commercio, Lavoura e Industria

Revista Ilustrada

Gazeta da Tarde

7 ANEXO

7.1 DOCUMENTO I

Jornal do Pará, em 27 de janeiro de 1870.

Quadros históricos: Trata de dois quadros históricos de De Martino da armada na Guerra do Paraguai - "A Passagem do Humaitá" e "A abordagem dos paraguaios aos encouraçados". Contém um artigo contando a História de De Martino: 12 anos servindo a armada italiana; 1867 Montevidéu; daí de Montevidéu e embarca para o Paraguai no campo dos aliados. Acolhido pelos ilustres Marquês de Caxias e Visconde de Inhaúma, que logo reconhece no jovem pintor a faísca de gênio. Na volta 7 meses em Montevidéu faz duas obras. Solicitado pelos jornais de Montevidéu a expor as telas. Mas De Martino iria expor primeiramente a D. Pedro II em 29 de setembro de 1869 (no dia 29 do passado mês de setembro). O Sr. De Martino; distintíssimo pintor, é um desses gênios que acompanham os heróis em poucos meses ele soube reproduzir sobre duas grandes telas dos gloriosos episódios da valorosa nossa armada na Guerra do Paraguai "A passagem do Humaitá" e "Abordagem dos paraguaios aos encouraçados". Dando notícias desta, que podemos chamar de obra-prima, cumpre-nos dizer poucas palavras sobre o autor. O Sr. De Martino é um ex-oficial da real marinha italiana, educado no real instituto de marinha de Nápoles, e se bem nele aparecesse evidentemente o gênio artístico, todavia seguiu a carreira a qual seus pais o tinham destinado. Porém nunca deixou de cultivar a pintura pela qual sentia a vocação mais veemente, e aproveitando as longas viagens de circunavegação, estudou continuamente a natureza nas diferentes e variadas formas em que se apresenta aos olhos de quem estuda com verdadeira paixão. Depois de doze longos anos de serviços, não podendo mais resistir ao ímpeto da sua alma o Sr. De Martino abandonou sua carreira militar, e em brevíssimo tempo colocou-se entre os mais distintos pintores, dedicando-se com especialidade à paisagem e as vistas marítimas. No ano de 1867, o Sr. De Martino achava-se em Montevidéu. A fama dos brilhantes feitos do exército e da esquadra brasileira no Paraguai exaltam sua fervente imaginação e delibera reproduzir na tela alguns dos episódios da gigantesca luta. Sai de Montevidéu, embarca-se para o Paraguai e apresenta-se no campo dos aliados. Como verdadeiros artistas veneram os heróis, assim os heróis amam e acatam os verdadeiros artistas. O Sr. De Martino é acolhido com todo o favor, especialmente pelos ilustres Marquês

de Caxias e Visconde de Inhaúma, que logo reconhecem no jovem pintor a faísca de gênio, o animam a encetar suas obras, e o auxiliam nos seus estudos com aquela cordialidade que nestes dois varões é habitual. O Sr. De Martino, feito irmão de armas demora-se alguns meses no campo, assiste a sanguinosos combates, examina tudo, esboça tudo, toma apontamentos históricos dos dois assuntos que tensiona representar, inspira-se, por assim dizer, à vista do heroísmo e do valor dos nossos bravos, e cheios de entusiasmo volta para Montevideú, onde, em sete meses de um trabalho incessante e maravilhoso, completa dois quadros que destinados a ficar como um dos monumentos da glória nacional. Acabada sua obra, se bem que fosse solicitado, até pelos jornais de Montevideú a expô-la ao público, fiel às suas promessas feitas no campo brasileiro, não quis que ninguém examinasse seus quadros antes de apresentá-los a sua Majestade o Imperador Sr. Dom Pedro II. Foi no dia 29 do passado mês de setembro que o primeiro cidadão brasileiro augusto protetor das belas artes, demorou-se na academia durante quase uma hora a apreciar a escrupulosa fidelidade histórica do belíssimo trabalho do Sr. De Martino, testemunhando assim o alto apreço em que o monarca tem o verdadeiro mérito. Desejamos vivamente, depois de ter admirado tão rara produção artística, que para glória da nossa derrotada e valente armada, estas duas telas sejam publicamente expostas e não saiam da capital do império. Quadros como estes, perpetuam as vitórias e são monumentos da glória para os vencedores, e de vergonha e humilhação para os vencidos. Diremos agora poucas palavras sobre o mérito artístico dos quadros. A tela que apresenta “A passagem do Humaitá é de um efeito surpreendente. Tudo nela é histórico; número, posição e direção dos encouraçados, pontos do rio, e posição da fortaleza. Representa o momento no qual o encouraçado comandado pelo jovem herói Maturity faz os sinais ao navio almirante pedindo para seguir apesar de separado do reboque. A perspectiva aérea e linear, o imenso fundo, as águas cortadas pelos encouraçados e especialmente pelo Tamandaré que distingue-se virando a toda a força do vapor, as massas de água levantadas pelos enormes projéteis da bateria Londres, o cruzar dos fogos dos navios que, protegendo a um e outro, forçam o passo até então julgado intransitável; tudo é magistralmente representado. O Sr. De Martino neste quadro aproveitou sua longa experiência da marinha dando aos navios um colorido de verdade tal que bastaria por si só a eternar sua obra digna de todo o elogio. Uma única liberdade permitiu-se ao Sr. De Martino. Em vez de pintar a cena como realmente aconteceu ao anoitecer, representou-a ao levantar-se do sol. Não era possível renunciar ao mágico efeito de luz que esta insignificante variação histórica produziu no quadro. Só por este meio poderia o artista obter a vida imensa que transluz da sua obra.

Os primeiros raios de sol refletidos pelas águas tranquilas do rio, as tornam de uma admirável transparência. O céu meridional, cheio de fogo e a virgem natureza do Paraguai parecem sorrir-se e aplaudir aos valorosos que desafiam a morte. Perante esta tela o mais indiferente espectador anima-se e sente agitar-se o coração cheio de admiração pelos valentes que vê afrontar o mais tremendo perigo dos combatentes navais o nosso século. O outro quadro representando a abordagem dos paraguaios a dois navios encouraçados, é muito notável pela admirável harmônica distribuição das duas luzes, a natural e a artificial, que o pintor soube combinar a fim de obter um efeito que aliás teria sido impossível alcançar. Os últimos e pálidos aios de lua iluminam a triste cena do rio e das matas adjacentes, no entretanto por outro lado a rubra luz dos mortíferos bronzes dos nossos encouraçados, que vomitam a morte, reverbera seus raios sobre os grupos mais salientes dos ousados paraguaios assaltantes. O grupo das canoas carregadas de vítimas que obedientes às ordens de el supremo, vão encontrar morte certa no temerário ataque ao qual foram destinados, e todos os detalhes desta desgraçada quadrilha, são de uma verdade incontestável. O tipo de guarani é perfeitamente representado. O fanatismo, valor inconsiderado, o espanto selvagem e até a cega resignação das vítimas, foram pelo artista pintados com tanta felicidade que ao contemplar esta tela, sentimos correr pelas veias um frio de horror. Um dos mais notáveis episódios da cena é o de um oficial paraguaio descarregando um revólver a queima roupa sobre um soldado que tenta fugir. Longo demais seria analisar as belezas deste quadro, que, na nossa fraca opinião, julgamos superior ao primeiro tanto os efeitos da luz quanto na composição que ela natureza mesmo do assunto é muito mais animador. Concluindo esta breve notícia sobre o trabalho artístico do Sr. De Martino fazemos voto para que seja exposto ao público e para que fique no nosso país a bela obra deste digno estrangeiro, que da longínqua Europa veio tributar uma justa homenagem ao mérito dos defensores da nossa honra nacional.³¹⁷

³¹⁷ **Jornal do Pará**, em 27 de janeiro de 1870. Disponível na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

7.2 DOCUMENTO II

Jornal do Commercio, em 19 de setembro de 1868

Pintura: Tivemos ocasião de ver em uma das salas da academia das belas artes dous grandes quadros do Sr. Eduardo de Martino representando a passagem do Humaitá pela nossa esquadra e a primeira abordagem dos encouraçados por canoas paraguaias. São dois belos a que os mais severos não poderão negar merecimento, ainda quando lhes descubram alguns defeitos, que, sem dúvida, se encontram, mas largamente compensado com notáveis belezas. O primeiro representa o momento em que alguns encouraçados forçam a temerosa passagem de Humaitá, enquanto os outros os protegem rompendo de diversos pontos fogo contra as baterias paraguaias que as estendem em longa linha, aparecendo a cavaleiro a bateria de Londres. Passa-se a ação ao raiar d'alva, e os rompentos raios do sol iluminam a cena, que teria sido impossível pintar entre as trevas da noite. As águas são belíssimas e os largos traços do pincel revelam o engenho do pintor; são também formosas algumas partes do céu e perspectiva, e os cascos dos navios são verdadeiros modelos como pintados por um antigo oficial da marinha. Quanto ao todo o reparo que talvez se possa fazer é não dar ideia clara do tremendo combate nem dos perigos que os navios afrontam. Há mais vida e ação no segundo quadro, apenas iluminado quanto basta para deixar perceber as figuras. As tintas são mais vivas do que comporta a luz da lua no oceano, mas a beleza da arte nem sempre se escraviza à verdade da natureza. Num quadro animado que deve representar movimento, não podia ser esta inteiramente sacrificado à escrupulosa reprodução das cores naturais. O todo apresenta um belo aspecto, e quem desce ao exame dos detalhes encontra muitos episódios dignos de atenção representados pelas diversas figuras. Neste como no outro quadro descobrem-se traços muito felizes. Pela verdade do cenário responde o fato de ter ido o pintor estudá-lo dois meses no mesmo teatro da ação. Resumindo, pois, o nosso juízo, são dois quadros notáveis e de real merecimento como obra de arte e recordação histórica.³¹⁸

³¹⁸ **Jornal do Commercio**, em 19 de setembro de 1868. Disponível na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

7.3 DOCUMENTO III

Jornal do Commercio, em 10 de agosto de 1871.

Belas-Artes: Mais um trabalho primoroso do incansável pintor poeta E. De Martino se acha exposto no salão Moncada, à rua do Ouvidor. O quadro exibido a bordo da nau inglesa Bombay, horrível catástrofe que teve lugar no Rio da Prata em fevereiro de 1864, presenciada por E. De Martino de bordo da corveta italiana Ercole, onde então era o oficial da marinha muito distinto. Noventa marinheiros pertenciam à tripulação da Bombay perecerão naquela pavorosa hecatombe, uns presos nas chamas, que o surpreenderam no porão do navio, outros saltando pelos ares com a terrível explosão da Santa Bárbara que naquela ocasião continha grande número de toneladas de pólvora. A filantropia da população de Montevideu a favor daqueles desgraçados chegou ao delírio, e De Martino que além de ser um gênio na arte da pintura, possui um coração excessivamente caridoso, também concorreu com seu talento para mitigar a dor de tantos infelizes, reproduzindo na tela com admirável maestria o sinistro episódio do incêndio; e mandando-o fotografar, produzirão as cópias 4000 pesos, que unida a outras quantias, que mãos caridosas dispensarão, lá farão sua visar a miséria das famílias das vítimas de tão fatal acontecimento. O governo brasileiro, apreciando devidamente o elevado mérito de E., De Martino como pintor de marinhas, seu gênero especial, e por consequência único capaz de compreender e executar fielmente os honrosos feitos da nossa esquadra na guerra que sustentamos contra o Paraguai, fez aquisição de alguns dos seus melhores quadros representando os mais salientes episódios dessa luta para ornar as salas da nossa repartição da marinha nesta coroa. O governo imperial que sabiamente assim procedeu além da vantagem de transmitir à posteridade o heroísmo da nossa marinha de guerra, fez convencer aos incrédulos que no Brasil também se sabe aquilatar o merecimento da arte quando ela realmente existe, muitos amadores particulares têm também obtido produções de De Martino, figurando grande número delas na magnífica galeria do Sr. José Carvalho, um dos mais distintos apoiadores das obras de arte. Em todas essas composições, bem claramente demonstra que o sagrado fogo que inflama o gênio do grande pintor, é devido à variada e infinita natureza onde ele sabe primorosamente inspirar-se e descobrir-lhe os mais minuciosos detalhes e mistérios incidentes. Eduardo De Martino é um dos mais insinuantes artistas que nos têm visitado, e para confirmar a nossa opinião ali está com o maior agrado e distinção. É que através de seu gênio expansivo vê-se o homem acostumado a frequentar pessoas de fino trato. Visitai-o no seu estudo e ali vereis que os únicos objetos que o cercam

são somente telas, tintas e pincéis, completando-lhe os acessórios a mais decidida franqueza lealdade, porém irascível e capaz dos maiores excessos para com aqueles que gratuitamente costumam deprimir a reputação alheia. O amigo das artes.³¹⁹

³¹⁹ **Jornal do Commercio**, em 10 de agosto de 1871. Disponível na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

7.4 DOCUMENTO IV

Jornal do Commercio, em 31 de janeiro de 1875.

Visita imperial: S.M. o Imperador, acompanhado dos seus semanários e do inspetor do Arsenal da Marinha da Corte, visitou ontem as 3h da tarde a nova coleção dos quadros históricos e de marinhas pintados ultimamente pelo conhecido pintor Eduardo De Martino, exposto na sala de trabalho que o mesmo pintor tem no referido Arsenal. O augusto visitante examinou todos e mais detidamente o grande quadro da abordagem do encouraçado Barroso na noite de 9 para 10 de junho de 1868, e as marinhas representando O pirata e uma jangada no norte do Brasil.³²⁰

³²⁰ **Jornal do Commercio**, em 31 de janeiro de 1875. Disponível na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

7.5 DOCUMENTO V

Diário do Rio de Janeiro, em 17 de abril de 1870.

Lê-se na Reforma de Porto Alegre o seguinte: "tivemos o gosto ontem de apreciar os magníficos quadros do Sr. De Martino, cuja exposição pública deve principiar hoje. Magnífico realmente é o título que lhes cabe. [...] Era soberbo e cheio de vigor aquele belo quadro dos "Funerais de Atahualpa"; mas os de De Martino fizeram-nos vibrar a mesma corda, com mais vigor talvez, porque é beleza artística que admiramos-lhe, reunia-se o sentimento nacional que se orgulhava. Os quadros não têm desgraçadamente nem melhor luz, nem toda a perspectiva que fora conveniente: os limites do salão da sociedade Firmeza e Esperança o não consentem. Aconselhamos ao espectador que os contemple pelos espelhos que lhes ficam ao lado e com um binóculo de teatro. Aqueles, multiplicando a distância, lhes dão a perspectiva que as dimensões do edifício lhes não teriam consentido; este, concertando a cena, dá relevo aos efeitos de luz, e movimento às figuras, neutralizando a pasta das tintas, que faz não ver a quem os contempla demasiado perto. Bem se vê que a pintura do Sr. De Martino não é pintura de salão doméstico: o colorido é firme, e as pastas naturalmente fortes, como que são feiras para ornar os grandes salões públicos, os de palácios, ou de assembleias da província, por exemplo. Porém, que vida, que realidade nesses grupos, nessas luzes, nesses quadros! O Sr. De Martino possui o dom do colorido com uma felicidade rara. Conhece-o, e se apraz a ostentar essa faculdade pouco vulgar nos seus contrastes de noite. Os três painéis históricos que expõe ao público são três cenas de noite ou de alvorada. Que sombria e patética impressão a que nos causa aquele acampamento do Chaco! É um quadro de grandes proporções (doze sobre nove palmos ao menos) com uma riquíssima moldura, digna de figurar em um salão régio. No centro dois frades capuchinhos, dois desses venerandos cenobitas que se têm identificado com os nossos valorosos soldados, e cujos nomes figuram tantas vezes nas ordens do dia, rezam as últimas orações sobre cadáveres quase escondidos nas grossas folhagens paludosas do Chaco. Perto deles, a um lado um ferido paraguaio levanta-se, e como que se arrasta para escutar pela derradeira vez as palavras santas com que o educaram; do outro um sentinela brasileiro curva-se religiosa e contrita, diante da majestade desta sinistra cena. Um dos padres oculta o rosto, curva-se e lê no livro dos que vão finar-se, porém o outro apresenta a lanterna que alumia a leitura e recebe da chapa a luz avermelhada da vela no rosto macilento e na magnífica barba. De longe, se eleva o luar a

medo por cima do arvoredos, lançando os seus raios pálidos como um sudário sobre aqueles mortos, sobre um destacamento que marcha cauteloso, e do qual dir-se-ia que se sente o passo através das algas. Mais além o luar bate no rio e folgara trêmulo nas águas, enquanto um vapor desprende em multiplicadas espirais o seu penacho negro, ao passo que sobre o último plano, à direita, se estende o abarracamento brasileiro, no meio dos sinistros resplendores, os numerosos fogões e dos soldados que se amontoavam ao redor destes. Há o que quer que é de solene nesse quadro, que não retraça a vitória nos esplendores da luta, mas nos lúgubres despojos do combate. De Martino é poeta, e de uma inspiração realmente honesta e humana. E grandiosa essa apoteose pela arte. Ele não chama ao povo para vir ver o herói do sangue a conculcar cadáveres aos pés do seu ginete: não fez como David a apoteose do gênio escalando os Alpes para conquistar o mundo. Não: o poeta cristão pediu a seus pincéis um canto para os soldados mortos por amor da pátria; para os heróis anônimos, pedestres de ossadas sobre que a história idolatra levanta o nome dos príncipes da guerra e da batalha. Ele chamou ao coração das mães, das irmãs e das filhas, chamou o espírito das almas verdadeiramente pias; e levantou em uma das mais formosas composições artísticas a memória dos heróis humildes, a do cidadão soldado, associando-a na gratidão do povo ao sentimento religioso, que é, como diz Massillon, a única mola real, o verdadeiro elemento da virtude plácida, do heroísmo que morre sem armar a glória. Devemos confessá-lo: o sentimento desse tétrico quadro nos dominou mais e acima dos outros. Amamos o soldado, temos devoção por esses mártires sem número e sem nome, e diante da apoteose que lhes consagra os artistas passaram-nos as horas sem senti-las; mas como é belo também aquele exame dos generais sobre o terreno do que devia ser no dia seguinte a sanguinosa hecatombe Humaitá de 16 de julho! O sol se esconde a furto por cima das ameias de Humaitá; branqueando aqui e ali as poças de água e os barracões da planície funesta. Uma coluna de infantaria, cavalaria e riacho, que passam ao mesmo tempo os generais mais para o centro. Um piquete percorre a galope a várzea em segundo plano, e Osório, impávido, porém profundamente atento e mediativo, caminha a frente dos colegas e aponta, não se vê que ignoto objeto, dirigindo-se ao legendário Andrade Neves. Este vem à direita do grupo e curva-se para ouvir, ao tempo que o seu ginete parece falsear uma mão no banhado, deixando por esse feliz incidente que apareçam de plano os nobres vultos do general oriental Henrique Castro e do nosso João Manoel Menna Barreto. A fisionomia deste está falando; ouve; porém naquele front brilha alguma coisa: João Manoel está vendo. João Manoel tem uma ideia, vê-se que vai falar; tem acaso a solução do problema que a front nobremente bronzeia do imortal Osório propõe ao Bravo Castro e ao redivivo

Andrade Neves. A atenção se fixa nesse grupo mestre, de onde sente-se que está pendente uma grande catástrofe. A postura de Osório é soberba: o general campeão em um ginete escuro, que escuma sob o freio, mas que obedece dócil à mão que o dobra e o domina. Porém não desdenheis por isso os acessórios. Nunca fostes soldado? Pois bem, vê-de a: ali vai ela, é aquilo mesmo! O soldado leva a robusta perna arregaçada, a mochila sobrecarregada, a arma à vontade; entra em água até mais de meia perna: descuidadoso marcha, e olha para os generais sem pensar que talvez ali perto, ao lado, lhe está de espreita a morte. Já militastes?...Comeste o pão sagrado, que trava a pólvora e transuda dores? Pois ide ainda, e encontrareis a imagem de mais de uma dessas noites, que estão duras são e tão asinhas esquecem quando nos encontramos nos braços da família. Ide ver: ali vem o oficial, mais carrancudo, mais inquieto que o soldado que se fia dele, a entrar ele também no arroio com suas botas grandes, a mão na espada, e o bonet já desformado. A testa da coluna tactêa o solo, se estende e desbarata; mas após ela seguem-se as bandeiras enroladas ao ombro, ou as rubras bandeirolas da cavalaria, a fugir na escuridão da noite como indignação de um forte povo ofendido. Porém, ao pé desses quadros, volvei os olhos, vós todos que visteis cheio de vigor, de nobres ambições e mocidade, à testa do seu brilhante batalhão de voluntários: ali está João Manoel Menna Barreto! É o seu retrato: um retrato que fala, um presente magnífico, soberbo para suas filhas órfãs. Está de meio corpo, sobrecasaca bordada, e a chapa do Cruzeiro, única, no peito. Está desmaiado, um pouco pálido; os seus traços recordam aquela nobre e pura fisionomia do malogrado Propício, e diz mal que a dor-lhe lavra o coração, que há uma saudade a lhe murchar, antes do tempo, a front...Em frente dele Humaitá!...Mas ide vê-la!...Isso não se descreve: se vê, se contempla, se admira, sente-se!”³²¹

³²¹ **Diário do Rio de Janeiro**, em 17 de abril de 1870. Disponível na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

7.6 DOCUMENTO VI

Jornal do Commercio, em 20 de abril de 1877.

Exposição Polytechnica: A exposição assim qualificada abrange , segundo a etimologia, muitas artes; não só as que, com serem belas, nos encantam, mas igualmente as que dependem das aplicações da mecânica, da física e da química, isto é, da inteligência tirando vantagem das forças naturais. E, pois, a exposição permanente, hora projetada pelo Club Polytechnico, aliado por um contrato de recíproco interesse com a reunião dos expositores, há de sem dúvida muito contribuir para realçar a perfeição do trabalho, nacional ou estrangeiro, estimular a emulação, ilustrar a inteligência, impressionando agradavelmente a imaginação. Para facilitar a organização da referida exposição permanente, nos domingos e dias santificados, que promete ser utilíssima, interessante, atrativa, algumas vezes deslumbrante, a comissão empregaria do Club Polytechnico e bem assim sua aliada convidam os inventores, os artistas, os importadores de artefatos que se distinguem pela novidade, pela perfeição de execução ou modicidade de preços, a contribuírem com suas respectivas exhibições. As comissões reunidas das duas sociedades contão já, para o primeiro domingo que for anunciado, com três quadros a óleo do Sr. De Martino, representando o encouraçado Independência, Uma noite de luar, Um rochedo da Inglaterra: e bem assim com alguns produtos do trabalho inteligente, entre os quais ressaltam os seguintes: o telégrafo do Sr. Mayer (medalha de ouro da exposição universal de Vienna), um telégrafo de Breguet, um modelo de não pelo falecido L. Dreux (prodígio de paciência), diversos instrumentos de ótica, microscópio solar de Chevalier, revelando as maravilhosas da organização infinitesimal, uma excelente pilha de Guefffe, campainhas elétricas, um aparelho para avisar incêndios, electro-imãs, instrumentos de Strower, um magnífico estereoscópio, o aparelho de Level para facilitar o ensino do sistema métrico, um telescópio, um modelo de construção de escola primaria (dependendo de autorização do Sr. ministro do império), indicador de pressão de maquinas do Sr. Richards, amostras de excelente calçado do Sr. Cathiard e do Sr. Carreira, chapéus dos Srs. Chastel & C., instrumentos diversos da casa do falecido J. M. dos Reis, charutos dos Srs. Pereira & Braga (medalha de mérito), mosaico de madeiras do Sr. Baudon, artigos de chumbo do Sr. F. C. Madeira, ricas ou curiosas mobílias dos Srs. José dos Santos Moreira e outros, encadernações dos Srs. Lombaerts & C. porcellanas de Sevres, jóias, flores, etc. As comissões esperam também obter o material da escola norma da província do

Rio de Janeiro, destinado a facilitar o ensino, cuja exposição ao público revelará o tino administrativo que dirige a instrução pública nesta província.³²²

³²² **Jornal do Commercio**, em 20 de abril de 1877. Disponível na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

7.7 DOCUMENTO VII

O Mundo da Lua, em 4 de fevereiro de 1871.

Continuaremos a falar de arte não nos esqueçamos dos quadros expostos no salão imperial do teatro São Pedro de Alcantara pelo ilustre artista italiano o Sr. Eduardo de Martino, pintor dos mais vastos recursos e da mais esplendida imaginação. Os principais quadros, que são dois, representam o Combate de Riachuelo e uma cena melancólica no Gran Chaco. O Amazonas é representado na tela do primeiro quadro, no momento do triunfo, metendo a pique os vapores paraguaios. Desfraldam-se mil bandeiras, galhardetes e signas aos últimos raios do sol no poente; as ondas, coalhadas de feridos e cadáveres, espumam e eriçam-se tumultuosamente; o Jequitinhonha encalhado, apresenta a mais engenhosa perspectiva; as barrancas elevam-se abruptas e as cavalava pelos pés e mãos de paraguaios que fogem das águas e das balas inimigas; as nuvens aglomeram-se banhadas por todos os vislumbres do crepúsculo da tarde; os nossos marinheiros vitoriosos e ardentes batem-se como os esquadrões divinos na epopeia inglesa; o barão do Amazonas, com a mão erguida, ordena a manobra mostrando na fonte serena o reflexo do sol da glória imortal. Este quadro é admirável de movimento e vida. O segundo lembra um episódio triste e majestoso no Gran-Chaco. Os frades capuchinhos, Frei Felix e Frei Salvador encomendam os mortos e abençoam os moribundos, à hora do desembarque das tropas brasileiras no Chaco, depois da rendição de Humaitá. Um archote ilumina vivamente o busto dos frades; a lua no fundo do quadro banha as águas do rio, onde divisam-se os vultos dos encouraçados brasileiros. Os paraguaios, esparsos no campo, estendem-se os braços, estorcem-se angustiosamente, demonstrando todos os sintomas da desolação e da morte. O efeito é surpreendente e maravilhoso. O contraste da luz suave da lua com o fogo baço do archote e das fogueiras que iluminam as tendas revelam admiravelmente o talento fecundo do ilustrado artista. Os demais quadros que o Sr. De Martino expõe ao juízo dos verdadeiros apreciadores pesam tesouros. São jogos de luz, acessórios vivamente traçados, subtilezas de engenho e delicadezas de pincel amestrado. O painel representando uma jangada, composta dos destroços de navio perdido, atirada as ondas tumultuosas de um mar negro, em cujos espelhos a lua reflete-se profundamente, é digno do maior apreço. Um homem escapou à voragem da fome e do naufrágio. Enquanto rola o derradeiro cadáver da jangada às vagas, esse homem em pé, inteiriçado e cheio de um horrendo desespero, eleva uma luz no meio da noite mal e aclarada

pelo luar na esperança de ser visto e salvo por uma embarcação, quase apagada pela distância. O Sr. Eduardo de Martino é um artista de largas vistas e do mais certo futuro. Os trabalhos do distinto pintor são brasões de glória. É de esperar que os amadores concordaram à graciosa exposição, indo em primeiro lugar os oficiais de marinha brasileira capazes de avaliar o mérito e da verdade dos notáveis quadros da guerra. Não me posso esquecer de um episódio, que vem provar infelizmente a pouca cultura que nesta terra merecem as belas artes. Alguns visitantes, ultimamente, examinando o quadro do Chaco, disseram em voz alta e com uma arrogante digna de outro lugar e ocasião: “- Bonito! Bonito! Bonito! Que moldura! Parece Ouro! Ponha-se cada leitor na posição do Sr. E. de Martino. Para terminar afiancemos sem pavor como Geraldo que os teatros em breve dar-nos-ão os mais brilhantes espetáculos e que a arte dramática caminha de uma maneira assombrosa, agora. Esta crônica está seria demais. É pena! Uma folha que veio ao mundo unicamente para fazer rir o próximo!”³²³

³²³ **O Mundo da Lua**, em 4 de fevereiro de 1871. Disponível na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

7.8 DOCUMENTO VIII

Diário do Rio de Janeiro, em 30 de abril de 1871.

Título: Pintura histórica. O distinto e conhecido pintor italiano o Sr. De Martino terminou um novo quadro de marinha, representando a passagem de Humaitá pela esquadra brasileira. O artista escolheu o episódio mais saliente: o momento em que o monitor Alagoas, sob o comando do bravo capitão-tenente Maurity, luta três vezes com a furiosa correnteza, exposto as balas inimigas que perseguem, até transpor o perigoso passo. O painel está brilhante de vida e naturalidade. O jogo das tintas, que formam a cambiante da luz da lua desmaiada e das bombas e fumaça que enchem a atmosfera, revela como sempre o talento do Sr. De Martino para os efeitos de luz. O quadro é de grandes dimensões, mede quatro metros de largura sobre três pouco mais ou menos de altura, e a nosso ver superior ao do combate de Riachuelo do mesmo artista, já expôs o e apreciado. O novo trabalho do Sr. De Martino merece toda a atenção e é digno das maiores saudações.³²⁴

³²⁴ **Diário do Rio de Janeiro**, em 30 de abril de 1871. Disponível na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

7.9 DOCUMENTO XI

Diário do Rio de Janeiro, em 7 de maio de 1871.

Título: Folhetim do diário do Rio. Revista de Domingo Rio, 7 de maio de 1871. [...] Amores novos não os fazem esquecer antigos amores. Não sei que se pronunciam muitos nomes de artistas com a simpatia e prazer como os conhecedores e os amadores em geral repetem o de Eduardo De Martino, o notável pintor italiano, que há tempos se acha entre nós. O último trabalho de De Martino é a meu ver o mais importante e inspirado de todos que o brilhante artista tem concebido e executado. Representa o celebre episódio da passagem de Humaitá no momento em que Maturity, a bordo do Alagoas, luta três vezes com a correnteza, recebe o mais terrível fogo da monstruosa fortaleza, e consegue afinal romper a cadeira em que parecia peso havê-lo preso o destino, cioso de tão arrojada coragem! A luz que cai do pincel de De Martino é de mais opulenta naturalidade e da mais pura concepção política! Nosso quadro da passagem de Humaitá os contrastes luminosos são de uma admirável delicadeza artística. A frouxa luz da lua na alvorada, o fogo vivo e esfumaçado das bombas das baterias brasileiras e do incêndio das trincheiras paraguaias, fazem no painel um maravilhoso efeito. As águas do rio no primeiro plano parecem mover-se a pressão dos navios a vapor, enquanto no fundo as águas conservam a seu natural placidez e dormência. O céu é um céu a De Martino; um céu que atrai o olhar e o pensamento sem esforço como os verdadeiros horizontes, que se espriam sobre as nossas cabeças estáticas. Para dar um relevo necessário ao herói do episódio que a tela recorda, o pintor mostra a nobre cabeça do comandante do Alagoas, iluminada pelas luzes do farol onde acende um charuto. O painel que mede quatro metros de largura sobre três de altura é digno do artista e digno da história, cuja fama comemora. Tudo ali vive! Ali tudo palpita e treme sob a força hercúlea do pincel criador! E, além disso, vós o conheceis não é verdade? O pintor com a sua bonita front e o seu inalterável sorriso não vos deixa, não vos abandona um momento sequer! Leva-nos pela mão de quadro em quadro e as belezas artísticas do seu ateliê erguem-se ante vós como as visões da idade de ouro ao afago amoroso das vozes encantadas! De Martino é um artista como se deseja; um pintor que não se mete medo a gente com a blusa coberta de hieróglifos e as mãos crivadas de nodoas azuis e verdes!³²⁵

³²⁵ **Diário do Rio de Janeiro**, em 7 de maio de 1871. Disponível na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

7.10 DOCUMENTO X

Jornal do Commercio, em 19 de fevereiro de 1871.

Título: Um painel do Sr. De Martino: Tudo quanto possa ser feito para memorar dignamente o combate do Riachuelo causará prazer a corações brasileiros, porque esse combate constituiu o pórtico dos nossos triunfos no Paraguai, e elevou-nos sobremaneira aos olhos do mundo. Foi, portanto, grande minha satisfação quando vi o heroico assunto em tela pintado pelo Sr. De Martino. Não é este um artista desconhecido entre nós, e eu mesmo já me abalancei a proferir meu juízo de simples amator acerca de uma pintura por ele feita representando uma noite de luar no Cabo d'Orne, e é certo que meu fraco juízo teve por si a opinião dos mestres, como prova a medalha de honra concedida ao artista pela nossa Academia de Belas Artes. Ex-oficial de marinha, pintor por inclinação, habituado a manejar o pincel; conhecedor dos lugares e dos navios que pretendia figurar, na posse de informações exatas, o Sr. De Martino não podia deixar de produzir obra capaz. Com efeito no seu painel existem a verdade histórica, conhecendo-se à primeira vista quem o vencedor e quem o vencido, assim como dificuldades com que lutamos. De um lado figurão o Amazonas, o Araguari e a infeliz Jequitinhonha, cuja encalhação prova bem os embaraços que nos cercavam: do outro figurão o Paraguai, marques de Olinda, Taqui e o Salto. O Amazonas, o protagonista, depois de inutilizar dois vapores inimigos, acaba de dar sua bicada no Paraguai, e recua para dirigir-se ao Salto, que lá apareceu entre as barrancas. Esse nosso vapor imortal prende logo a atenção do espectador, e assim devia ser. Todos os navios estão representados como eram, todos feitos com a perícia de hábil pintor marinho e tudo neles está devidamente assentado. A cor da água do rio, a as barrancas, o ar, que além é visto mais puro, a quem turvado pelo fumo dos canhões, ou pelo vapor dos tubos das embarcações, o movimento em homens que desfecham tiros ou buscam salvar-se fugindo a nado, ou já chegados à terra, tudo é bom. O aspecto geral do quadro é magnifico, e nos seus detalhes oferece muitas coisas dignas do verdadeiro amator. Se a minha voz fosse autorizada, este quadro ficaria em minha terra, pagando-se assim ao artista estrangeiro a bela lembrança que

de nossas glórias teve, e guardando-se para os nossos filhos e netos um perfeito exemplar da dedicação e bravura brasileiras. J.J.Teixeira³²⁶

³²⁶ **Jornal do Commercio**, em 19 de fevereiro de 1871. Disponível na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

7.11 DOCUMENTO XI

A Vida Fluminense, em 12 de junho de 1869.

A Vida Fluminense, que sempre faz garbo de prestar a devida homenagem aos verdadeiros talentos, não podia deixar de apresentar em suas páginas uma notícia biográfica do distinto pintor de marinhas, o Sr. Eduardo De Martino, cujos primorosos trabalhos já o público desta capital teve uma vez a oportunidade para admirar. O Sr. De Martino é duas vezes criador do nosso entusiasmo; como artista inspirado, e como ilustrador dos brilhantes feitos das armas dessa epopeia de quatro anos, dessa luta tremenda e única nos anais da história americana. A biografia, cuja publicação encetamos hoje, e que nos foi remetida pelo nosso amigo o Sr. Carlos Marques Lisboa, será acompanhada de um retrato do Sr. De Martino. Ass. A. de C. Eduardo De Martino: Anche Tu Sei Pittore! Sorrento, a pátria de Tasso e de Gioja, foi também o berço de De Martino. Os contornos graciosos do Golfo de Nápoles com suas águas que ora refletem a pureza do céu italiano, ora as rubras chamas e as cinzas do Vesúvio, e já também as linhas suaves das colinas, tais foram as primeiras e belas cenas a que se abriram os olhos de De Martino: foram essas as primeiras impressões, cuja misteriosa influência determinou e fixou talvez a sua vocação de artista. E que a imitação do Corregio ouviu ele uma voz íntima afirmar-lhe também – que era pintor! Compreendo que a arte em suas diversas manifestações não é coisa sublime e digna senão quando reflete a natureza em toda a sua verdade, desde os primeiros anos de sua juventude foi De Martino pedir a todos os céus e aos climas mais diversos, grandes, novas e poderosas inspirações. As cenas esplêndidas dos mares do Norte com suas auroras boreais, suas miragens e seus gelos eternos, De Martino, as guardas nos preciosos croquis de seu álbum de viagens, e mais que li, na memória fiel e segura de onde nunca mais se lhe apaga a imagem ou impressão de qualquer cena. No Levante, visitando os Santos Logares, o Egito e suas pirâmides, a Alexandria, a Grécia e os Dardanellos, encontrou De Martino, já nos primores e majestade da arte antiga e já na pureza e suavidade dos aspectos naturais; grandes estímulos e inspirações. O oceano com sua imensidade, suas calmas e seus furores, as cenas tão diversas e sempre tão animadas e pitorescas da vida do mar, desde o alegre passeio em águas tranquilas até o medonho naufrágio; os combates em que como oficial da real marinha italiana tomou parte nos anos de 1861 e 1862; as cenas grandiosas da nossa brilhante marinha nas águas do Paraguai das quais foi De Martino testemunha ocular; são também duradouras

e eternas impressões que com vigorosa verdade e mão de mestre tem sido reproduzidas em mais de uma tela pelo distinto pintor. O público conhece e admirou os dois magníficos e grandes painéis que estiveram expostos na Academia das Belas Artes “A Passagem de Humaitá” e a “Abordagem dos nossos encouraçados pelas canoas paraguaias”. Dois outros magníficos quadros de assuntos também relativo a feitos militares da nossa esquadra, estiveram ultimamente expostos à admiração do público, que concorreu ao Grande Oriente do Valle dos Beneditinos por ocasião da cerimônia fúnebre em memória do honrado Visconde de Inhaúma. Tão inspirado em suas composições como infatigável na maravilhosa execução, deve-nos ainda De Martino merecer uma especial simpatia como o primeiro que perpetuou as nossas glórias militares em seus quadros, que no porvir serão também outras tantas glorificações só seu nome. Recordando sua última viagem como oficial do Ercole, na volta que fez pelo Cabo de Horn para Montevidéu, De Martino pinta ou executa neste momento um verdadeiro primor de arte, a que só faltam os últimos toques. O mar alteroso e ameaçador com seus gelos flutuantes, o céu prenhe de borrascas – aspecto frequente naquela longitude – constituem o assunto objeto principal da composição. As águas têm vida e movimento – escuras e alterosas do horizonte longínquo sombreado pela nuvem negra que intercepta a luz da lua, são elas de admirável transparência nos pontos iluminados. O céu com suas nuvens pesadas e amontoadas por onde transparece a lua tranquila e serena que ilumina planos anteriores de outras nuvens mais ligeiras que vão superiormente confundir-se no azul sem fim do firmamento; esse céu é de tintas tão verdadeiras, é tão rico de mistério e veladura, que qualquer elogio parece insuficiente e mesquinho. O Ercole que intencionalmente não é apresentado como protagonista da magnífica e grandiosa cena parece, impelido como vem por seu pano e por sua máquina, que vai a cada momento ocupar o centro ou papel protagonista longe do horizonte e com proa oposta capeá uma galeria baleeira. Não somos profissionais nem como pintor, sem como homem do mar. Procuramos simplesmente referir com frase, embora fraca e incorreta, a viva impressão que durante muitas horas nos têm conservado em contemplação diante do belo quadro de De Martino. Oficiais estrangeiros e nacionais e muitos outros juízes competentes temos visto depois, presa do mesmo encantamento. Não há de faltar por certo a De Martino críticos mesquinhos e baixamente invejosos do seu talento...” é assim que as nuvens / procuram sempre o píncaro mais alto / e

em torno conglobadas o coroam / de sinistros bulcão precha de raios.” (B. Guimarães). Rio de Janeiro, 26 de maio de 1869. C. M. Lisboa³²⁷

³²⁷ **A Vida Fluminense**, em 12 de junho de 1869. Disponível na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.