

# TEMPOS DE BARBÁRIE OU TEMPOS DE ARTE?

## A Guerra da Tríplice Aliança, Arte e Imprensa Envolvida no Debate da Modernização da Nação

ÁLVARO SALUAN DA CUNHA\*  
RAPHAEL BRAGA DE OLIVEIRA\*\*

### RESUMO

A imprensa sempre esteve diretamente ligada ao processo de modernização mundial. Desde sua instauração, foi um espaço onde se viam constantes debates, incluindo as críticas, reproduções e sátiras de obras e artistas. Dentre eles, analisaremos Edoardo De Martino e Victor Meirelles, dois pintores que tiveram contato direto com a Guerra da Tríplice Aliança e eram constantemente citados nos periódicos, sobretudo por participarem ativamente da vida intelectual da Corte. Suas telas foram analisadas por variados críticos de arte nos periódicos, e o trabalho enfatizará as décadas de 1860 e 1870, constituindo importantíssima fonte histórica. O objetivo deste artigo é analisar os discursos que envolvem a modernização brasileira no período Imperial a partir das telas de dois pintores, e da imprensa oitocentista. Este trabalho se compõe por meio dos estudos sobre cultura visual e das exposições no Brasil.

**Palavras-chave:** Guerra da Tríplice Aliança; Imprensa; Cultura Visual.

### ABSTRACT

The press has always been linked to the world modernization process. Since its establishment, it has been a space in which one could see continuous debates, including criticisms, reproductions and satires of works and artists. Among them, analyzing Edoardo De Martino and Victor Meirelles, two painters who have had direct contact with the War of the Triple Alliance and were carried out in periodicals, mainly for actively participating in the intellectual life of the Court. Their screens were analyzed by several critics of art in the periodicals, and the work will emphasize the 1860s and 1870s, constituting a very important historical source. The objective of this article is to analyze the debates that involve Brazilian modernization in the Imperial period from the canvases of two painters and the 19th century press. This paper is responsible for the studies on visual culture and exhibitions in Brazil.

**Keywords:** War of the Triple Alliance; Press; Visual Culture.

\* Mestrando em História no Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Juiz de Fora. Email: asaluan@hotmail.com

\*\* Mestrando em História no Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal Fluminense. Email: braga.raphaeloliveira@gmail.com

---

---

## A Imprensa Ilustrada nos Periódicos Oitocentistas

A imprensa esteve diretamente ligada com o processo de modernização do Brasil, e isso já foi tratado por vários autores. Marco Morel mostra a importância dela na construção da opinião pública brasileira, percebendo os periódicos como locus privilegiado para se compreender o pensamento de alguns grupos do século XIX<sup>1</sup>. Ele mostra que a própria imprensa da época já via isso, ilustrando com uma das páginas d'*O Censor Brasileiro*:

Dous são os caminhos únicos que levão as nações no estado de opinião pública, que he para dezejear; a educação e os periódicos, porque só por estes dous conductos podem os Povos aprender a conhecer, e entender a expansão, e os limites dos seus direitos, e os verdadeiros e sólidos princípios de ordem, moderação, e justiça (...)<sup>2</sup>.

O objetivo deste artigo é apresentar brevemente algumas transformações que ocorreram com a imprensa no Brasil ao longo do século XIX, um momento marcado por grandes mudanças políticas que eram apresentadas em ácidos embates nas páginas dos periódicos. Os jornais configuram uma importante fonte histórica, sendo cada vez mais utilizados nas pesquisas que abordam o recorte cronológico do Brasil Império. Essa recente discussão na historiografia a respeito da metodologia empregada com essas fontes e a possibilidade da digitalização das mesmas facilita o trabalho historiográfico. Ainda assim, é necessário que os pesquisadores estejam preparados para que a grande quantidade de material encontrado não se torne um obstáculo à sua análise.

A formação da imprensa no Brasil imperial é paradigmática. Um dos motivos era o fato do Brasil ter sido uma nação onde o analfabetismo e a escravidão eram características latentes, estando sob os olhares de seu próprio povo e dos estrangeiros que por aqui circulavam ou até mesmo se estabeleciam. Isso culminou em duras críticas ao país e suas políticas no exterior e em nossa própria opinião pública, sendo a imprensa uma das esferas a tratar tais problemas.

Em paralelo, isso coincidia com a elaboração de um projeto modernizador em prol do desenvolvimento de uma nação que buscava ser considerada “civilizada” ante o mundo. Um dos motivos do interesse dos historiadores do Oitocentos pela investigação em periódicos ocorre devido à imprensa ser um meio onde é possível encontrar as contradições sociais da época. Com a grande circulação de ideias presentes nesse veículo de comunicação, é possível perceber e analisar diversos posicionamentos políticos, desde conservadores a republicanos e/ou abolicionistas.

A possibilidade de oferecer aos investigadores outras perspectivas sobre a sociedade do século XIX faz com se evitem reducionismos, trazendo à tona outros aspectos que foram pouco pesquisados pela historiografia. Com a possibilidade de se utilizar outras fontes além dos documentos de cunho oficial produzidos pelo Estado, é possível ter a percepção advinda de outras frações de classe, mesmo que este meio ainda seja muito pouco difundido entre a grande massa, tendo alguns editores o desejo explícito de escrever para eles. Alguns destes homens de letras inclusive acreditavam estar incumbidos da tarefa de “trazer luz” para esses possíveis (e ainda escassos) leitores passivos, como cita Marco Morel<sup>3</sup>. Embora suas análises sejam mais voltadas para o período entre as

---

1 MOREL, Marco. *As transformações dos espaços públicos: imprensa, atores políticos e sociabilidades na cidade imperial (1820-1840)*. Hucitec: São Paulo, 2005.

2 *O Censor Brasileiro*, nº 1 em 02/04/1828. Disponível na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

3 *Ibid.*, pp.216-217.

décadas de 1820-1840, é possível perceber nos discursos e materiais veiculados por alguns periódicos esse desejo de se consolidar como uma plataforma pedagógica e unificadora.

## O Início da Imprensa e da Litografia no Brasil e a Influência Francesa

A historiografia sobre a imprensa oitocentista considera como período inicial da imprensa a vinda da Família Real e o primeiro prelo, em 1808, até o ano de 1820, quando ela foi idealizada e gradualmente instaurada. Isso se deu, sobretudo, pela liberdade de imprensa conquistada com a Revolução do Porto. Nesse momento, a impressão e circulação de periódicos e gravuras ainda eram censuradas em territórios portugueses além-mar. Carlos Roberto da Costa acredita que essa censura é fruto de um ideário católico presente desde o século XVI, com a Santa Inquisição, que atingia seus domínios e já vinha censurando livros desde 1539. A Corte via na difusão da leitura um possível poder subversivo, controlando até mesmo o que se redigia sobre o Brasil, com receio de qualquer ação autonomista que pudesse ameaçar os seus poderes na então colônia<sup>4</sup>.

Oficialmente, o primeiro prelo do Brasil chegava ao Rio de Janeiro em janeiro de 1808, na nau *Medusa*, tendo como objetivo a formação da Imprensa Régia, órgão oficial do império, que seria responsável pela circulação de informações, mas ainda muito limitadas ao mundo europeu e de tiragens mínimas. É necessário destacar que, desde o século XVII, já circulavam de forma ilegal no Brasil alguns periódicos, imagens e livros de outros países. Existiram também alguns poucos “abridores”, termo aplicado para os gravuristas do período, que contavam com escassos materiais, agindo também na ilegalidade.

Posteriormente, a produção nacional orientava-se muito mais para o mercado externo, com a formação das primeiras oficinas, que contavam com escassos recursos e mão de obra pouco qualificada. Segundo Renata Santos, as produções eram voltadas para os “relatos de expedições científicas, pinturas, desenhos ou gravuras”, sendo seu destino principal “(...) a publicação e circulação na Europa, (de) registros que tinham por objetivo oferecer alguma interpretação possível desse Novo Mundo tão pitoresco e exótico para os olhares de fora”<sup>5</sup>.

Rogéria de Ipanema enfatiza que a figura do conde da Barca foi de suma importância nos primeiros anos da Corte no Rio de Janeiro, onde ele auxiliou no “estabelecimento e afirmação do universo da impressão, das questões bibliográficas às imagens oficiais e do ensino artístico”, bem como na fixação do poder político que gerou uma série de transformações no início do governo português nos trópicos<sup>6</sup>. Segundo a autora,

A instituição e fixação da gravura no Brasil dependeram do Estado que tornou livre o ofício tipográfico, a constituição dos mecanismos para a imprensa no país, como também a partir dele, os processos técnicos da gravura: a xilografia, a calcografia e a litografia. Neste conjunto de ações, evidencia-se em Antônio de Araújo e Azevedo, o conde da Barca, três direções fundamentais promovidas pelo ministro, para as questões materiais da reprodutibilidade da letra e imagem, do valor artístico da categoria da gravura e um pavimento do conhecimento através da estampa<sup>7</sup>.

---

4 COSTA, Carlos Roberto da. *A revista no Brasil, o século XIX*. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) – Universidade de São Paulo, 2007.

5 SANTOS, Renata. *Imagem gravada: a gravura do Rio de Janeiro entre 1808 e 1853*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2008.

6 IPANEMA, Rogéria Moreira de. *A arte da imagem impressa: a construção da ordem autoral e a gravura no Brasil do século XIX*. Tese (Doutorado em História Social) – Universidade Federal Fluminense, 2007, p.66.

7 LEE, Francis Melvin e ARNONE, Marianne Farah. *Imagens para uma nação*. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2017, p.7.

---

---

Os primeiros prelos de maior relevância surgidos no Brasil foram usados, necessariamente, para descrever eventos produzidos pelo Estado, como “cerimônias públicas, comemorações oficiais, cartas geográficas, leis e retratos de personalidades”<sup>8</sup>. Isso ocorria com o intuito de demarcar o domínio da então ex-colônia, com a necessidade de estabelecer-se tanto geograficamente quanto ideologicamente, controlando a emergente nação e suas relações.

Outros aspectos a serem destacados sobre o papel oficial da Imprensa Régia era a produção de alguns “almanaques, obras literárias e científicas”<sup>9</sup>. Ela também foi responsável, a partir do dia 10 de setembro de 1808, por colocar em circulação a *Gazeta do Rio de Janeiro*, resistindo até o último dia de 1822. A *Gazeta do Rio de Janeiro* não era um periódico ilustrado; as exceções são duas xilogravuras de “esquemas de batalhas publicadas em 28 de agosto de 1809 e 13 de setembro de 1810, e realizados (...) por Braz Sinibaldi, talvez o primeiro xilógrafo profissional do Brasil, chegado em data desconhecida”<sup>10</sup>.

A vinda da família real ao Brasil é comentada por Jeffrey D. Needell, que observa após a queda de Napoleão Bonaparte, a migração de alguns artistas franceses para o Brasil que, por conta do fracasso napoleônico, encontravam-se sem trabalhos<sup>11</sup> ou até banidos do país. Amparada pelo governo de D. João VI, criava-se em 1816 a Missão Artística Francesa, esse grupo de artistas e técnicos, que teve como principal tarefa ensinar a população novos gostos e técnicas artísticas no império, que se encontrava em situação de atraso ao se comparar com a imprensa internacional.

Esse grupo trazia valores que “correspondiam à Europa da razão burguesa, contemporânea da Revolução Industrial e da liberação do trabalho”<sup>12</sup>. Essa forte influência advinda dos modelos franceses determinava o que era entendido como o *bon goût* na época, tornando o gosto estético um componente essencial para a sua representação entre seu povo e o mundo. Como destaca Pierre Bourdieu, as artes também são formas de dominação social dentro das relações de poder<sup>13</sup>. E para Debret, um dos membros mais conhecidos da Missão e primo do emblemático pintor Davi, “Bonaparte não instaurou no governo português o seu poder político, mas a arte do seu poder”<sup>14</sup>, sintetizando o êxito francês no Brasil.

A Missão Artística Francesa tinha também como objetivo fundar uma Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios, onde a monarquia dava início a um projeto que apresentava ao mundo um império dito “civilizado”, seguindo os moldes europeus. Diante da influência francesa na arte brasileira, não é por acaso que a pintura histórica tenha sido o gênero artístico de maior destaque na Academia Imperial de Belas Artes – sendo largamente explorada pelos franceses para exaltarem os feitos das guerras napoleônicas.

No Brasil, mesmo após a abertura da imprensa em 1821, o cenário artístico ainda era bem distinto do aristocrático mundo europeu. Além da dificuldade de se encontrar materiais de qualidade e da pouca mão de obra especializada, mesmo com a crescente criação de oficinas litográficas e ateliês, as reproduções e pinturas ainda tinham um longo caminho para se consolidar. Isso em meio a uma população iletrada, algo que limitava ainda mais o interesse por parte da população, circulando apenas entre um pequeno grupo, algo que iria se

---

8 *Ibid.*, p.7.

9 IPANEMA, *op. cit.*, p.68.

10 *Ibid.*, p.67.

11 NEEDELL, Jeffrey D.. *Belle époque tropical: sociedade e cultura de elite no Rio de Janeiro na virada do século*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p.175.

12 SANTOS, Afonso Carlos Marques dos. *A invenção do Brasil: ensaios de história e cultura*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2007, p.36

13 BOURDIEU, P.; DARBEL, A. *O amor pela arte: os museus de arte na Europa e seu público*. São. Paulo: Zouk, 2003.

14 DEBRET, Jean Baptiste. *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*. 4 ed. São Paulo: Martins, 1965. 2 v.

expandindo cada vez mais.

O cenário, mesmo que bem pessimista, iria se transformar ao longo do século XIX, sobretudo com a abertura dos portos, e com o fornecimento de novas ferramentas, materiais, periódicos e a chegada de artistas estrangeiros<sup>15</sup>. Destaca-se a criação do gênero caricaturesco na imprensa a partir de 1830, graças a Manuel de Araújo Porto Alegre, criador do periódico *Lanterna Mágica* (1844-1845), transformando a produção da imprensa brasileira, que aos poucos ia delineando sua identidade visual. Outros periódicos como a *Semana Illustrada*, de Henrique Fleiuss, resistiram por 16 anos no cenário carioca, indo de 1860 a 1876, mesmo ano em que surgem o *Fígaro* (1876-1878) e a *Revista Illustrada* (1876-1898), sendo estes alguns títulos de sucesso da Corte no século XIX.

Estas imagens contavam com um grande poder pedagógico, em que divulgavam e transmitiam ideias, se tornando um mecanismo no qual se estabelecia um forte instrumento para afirmar “domínios nos assuntos da fé, das ciências nascentes, na construção de uma crônica de costumes, de uma nova cartografia do mundo e de uma abreviação no tempo dos relatos e na memória dos viajantes”<sup>16</sup>. A imprensa tinha um importante papel na divulgação das artes, por meio da reprodução e crítica de obras, colocando tais debates em um meio onde as artes cresciam de forma gradativa, juntamente da Academia Imperial de Belas Artes e suas produções.

A partir da segunda metade do século XIX, houve uma crescente produção e circulação de imagens. Isso se deu por conta dos avanços tecnológicos e pelas novas formas de organização da produção industrial, o que corroborou com a maior popularização da imprensa, que começava a atingir direta ou indiretamente os diversos grupos sociais, por meio das notícias, polêmicas e debates. Essas gravuras se difundiram de forma verticalizada, estando mais ativamente ligadas às classes letradas, que dirigiam e formavam um imaginário coletivo para a população em geral. Várias dessas gravuras também eram afixadas em vitrines na região central do Rio de Janeiro, onde diversos transeuntes tinham acesso – mesmo os mais pobres podiam entender o que as imagens tratavam<sup>17</sup>. Indivíduos de tendências diversas – republicanos, liberais, conservadores – encontraram, como dito anteriormente, um meio de instrução e de melhoramento do gosto e da moral das classes populares<sup>18</sup>.

A imprensa ilustrada europeia se organizava ao perceber que a imagem fazia com o que o seu produto fosse mais receptivo socialmente. Este fenômeno ocorreria mais lentamente no Brasil. Luiz Marcelo Resende esclarece que a “imagem combinada ao texto contribuiu para novas formas de leitura”, sendo o encontro entre o texto e a imagem na narrativa observado como uma linguagem amplamente instigadora da crescente indústria cultural. Ele complementa que “esses encontros tecnológicos aproximaram *métiers*, criaram profissões e remodelaram a indústria gráfica”<sup>19</sup>. Outro fator de extrema importância na difusão das imagens é o aprimoramento nos transportes, algo que contribuiu para o desenvolvimento dos sistemas de entrega, possibilitando a maior visibilidade dos periódicos em um espaço de tempo mais curto.

Sobre a recepção dos periódicos, Marco Morel e Mariana Monteiro de Barros <sup>20</sup>

---

15 LEE & ARNONE, *op. cit.*, p.15.

16 *Ibid.*, p.7.

17 ANDRADE, Joaquim Marçal Ferreira de. *A Semana Illustrada e a guerra contra o Paraguai: primórdios da foto-reportagem no Brasil*. Rio de Janeiro, 2011. Tese (Doutorado em História Social) – Instituto de História, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011, p.250.

18 KAENEL, Philippe. *Le Métier D'illustrateur 1830-1880, Rodolphe Töpffer, J.-J. Grandville, Gustave Doré*. 2ª ed. Genève: Librairie Droz S. A., p.95.

19 RESENDE, Luiz Marcelo. A migração da arte pictórica europeia para a imprensa brasileira no final do século XIX. 19&20, Rio de Janeiro, v. XII, n. 2, jul./dez. 2017. Disponível em: <[http://www.dezenovevinte.net/obras/lmr\\_imprensa.htm](http://www.dezenovevinte.net/obras/lmr_imprensa.htm)>. Acessado dia 23/03/2018.

20 MOREL, Marco, BARROS, Mariana Monteiro de. *Palavra, imagem e poder: o surgimento da imprensa no Brasil*

---

explicitam uma visão direcionada ao público de 1820-1830 que pode ser tomada, nas devidas proporções, como um exemplo para os leitores da década de 1870. Eles dispõem os leitores entre ativos e passivos. Os primeiros são aqueles cujo alguns periódicos priorizam o diálogo, visto pelos autores como “os membros da República das Letras”, os quais almejavam interagir com os grupos dirigentes, ansiando pela consolidação dos grupos letrados, formando assim um ajuntamento privilegiado no qual aproximasse as elites culturais das dominantes.

Já o público tido como ‘passivo’, não era necessariamente ausente dos movimentos sociais e políticos. Muito pelo contrário, estavam apenas fora desta elite tida como letrada e dos grupos de poder, sendo uma classe muito mais idealizada, considerada rude, pobre, muitas vezes iletrada e sem instrução. Ou seja, eram vistos pelos letrados como o alvo dos esforços culturais de uma elite que não queria escrever apenas para os seus pares, buscando aumentar a “República das Letras”<sup>21</sup>.

Morel e Barros<sup>22</sup> concluem que os homens de letras do período acreditavam serem os representantes imbuídos a executar uma missão pedagógica civilizadora, incorporando à sociedade e as camadas menos abastadas, vistas com maus olhos pela elite no geral. Desejavam alguns deles transformar os menos favorecidos em “elementos úteis e integrados, por meio da educação e da cultura, do trabalho e a um determinado grau de cidadania”. A pobreza e a ausência do mínimo de instrução eram as características marcantes deste público, tido como passivo e “necessitado” das Luzes dos homens esclarecidos.

Nesta passividade analisada acima, pode-se perceber mais um motivo para a expansão das imagens, sendo esta também uma linguagem ainda em definição, porém muito mais simples do que o processo de alfabetização, ainda uma questão problemática no Brasil. Para se ter dimensões do período, a taxa de analfabetismo, em 1820, alcançava 2/3 dos brasileiros, ou seja, cerca de 64,9% da população acima de quinze anos não sabia ler<sup>23</sup>. Os números de analfabetismo levantados nos censos, que vão de 1872 a 1890<sup>24</sup>, giravam em torno de 82,5%<sup>25</sup>, um dado alarmante do período. Atribui-se que este aumento ocorreu por conta da inclusão da população escrava pela primeira vez nas estatísticas censitárias.

A fotografia foi outro elemento que auxiliou a normatização do sentido da visão, seja de admiradores ou de profissionais que viviam da arte, trazendo, imagens de cenas do além-mar ou de conflitos distantes como a guerra da Tríplice Aliança. No Brasil, colaborou de forma muito tímida para a composição das pinturas históricas. Entre os principais artistas que realizaram telas sobre a Guerra da Tríplice Aliança destacamos dois, diretamente relacionados a produção de pinturas baseadas em episódios navais, e que serão analisados a seguir: Edoardo De Martino e Victor Meirelles.

### **Edoardo De Martino e Victor Meirelles: Pintura e Crítica**

---

*do século XIX*. Rio de Janeiro: DP&A, 2003, pp.38-39.

21 *Ibid.*, p.40.

22 *Ibid.*, p.41.

23 FERRARO, Alceu Ravanello. História quantitativa da alfabetização no Brasil. In: RIBEIRO, V. M. (org.). *Letramento no Brasil*. São Paulo: Global, 2003, p.195-207.

24 Nessas ocasiões não foram específicas idades para o levantamento do analfabetismo.

25 FERRARO, Alceu Ravanello. Analfabetismo e níveis de letramento no Brasil: o que dizem os censos? *Educação Social*, vol. 23, n. 81, dez. 2012. Campinas: Unicamp, p.33.

Eduardo De Martino (1838-1912)<sup>26</sup> foi um pintor italiano. Inicialmente foi conhecido artisticamente na América Latina durante a Guerra da Tríplice Aliança, e posteriormente alcançou maior sucesso na Inglaterra. Militar da Armada italiana decidiu em 1867 aderir a carreira artística em Montevidéu, anteriormente De Martino havia tido contato com as artes durante a sua formação militar em sua cidade, nos cursos noturnos do Instituto de Artes Plásticas de Nápoles com o objetivo de aprimorar a sua formação como Guarda Marinha<sup>27</sup>.

A grande rede de contatos que estabeleceu na região do Prata fez em que o italiano fosse reconhecido pelo seu talento. A característica já existente na Argentina e no Uruguai da prática de formação de coleções por colecionadores privados é destacada por André Toral, que destaca essa como um dos fatores determinantes para De Martino ter uma alta quantidade de venda de seus quadros<sup>28</sup>. Suas telas já em 1866 chegaram ao Brasil em exposição na Galeria Bernasconi & Moncada, conforme noticiou o *Correio Mercantil*, e instrutivo, político e universal:

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<sup>29</sup>.

Mas somente a partir da aproximação de De Martino com o almirantado brasileiro durante a Guerra da Tríplice Aliança em 1868 que o pintor obteve destaque. A partir do contato de Dom Pedro II que conheceu os desenhos e estudos feitos durante a guerra que o artista foi condecorado como Membro Correspondente da Academia Imperial de Belas Artes. Ganhou reconhecimento no cenário nacional das artes com a exposição de duas telas *Abordagem de Encouraçados* (1868) e *Passagem do Humaitá* (1868), em mostra nos salões da Academia em 20 de setembro de 1868. No *Jornal do Commercio* foram divulgados os trabalhos expostos na Academia:

Pintura: Tivemos ocasião de ver n'uma das salas da academia das belas artes dois 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<sup>30</sup>.

O círculo de contatos de De Martino se expandiu cada vez mais no Brasil, a partir da sua participação em eventos cerimoniais da corte que são destacados nos periódicos do *Jornal do Commercio*, em um primeiro momento formou sua oficina, na época, na Rua do Ouvidor nº 35, 2º andar e posteriormente, no Arsenal da Marinha<sup>31</sup>. Walter Luiz Pereira destaca o circuito de exposições no oitocentos foi muito aquecido, formando assim um processo de ritualização das visitas desses espaços<sup>32</sup>, sendo a Marinha uma instituição que nesse período visava a produção de uma memória naval a partir das telas

---

26 Ou Eduardo. A grafia de seu nome varia em suas assinaturas ao longo da carreira

27 PUGLIA, Luigina de Vito. *Eduardo de Martino. Da ufficiale di marina a pittore di corte*. Bolonha: Con-Fine Edizioni, 2012.

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

29 *Correio Mercantil, e instrutivo, político e universal* em 13 de maio de 1869. Disponível na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

30 *Jornal do Commercio* - 19 de setembro de 1868. Disponível na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

31 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.

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

---

de De Martino que representavam suas vitórias militares na Guerra da Tríplice Aliança<sup>33</sup>.

No levantamento feito por Raphael Oliveira, é possível observar as exposições que De Martino participou no período em que esteve no Brasil, se destacando: a exposição no salão Teatro de São Pedro em 1868; a exposição em Porto Alegre no Salão da Sociedade Firmeza e Esperança no ano de 1870; as exposições na Academia de Belas Artes em 1870, 1872 e 1875; a exposição no Teatro São Pedro de Alcântara em 1871; a exposição no Armazém Moncada em 1871; a exposição no Teatro Gymnasio em 1871; a exposição beneficente no Teatro de São Pedro em tom de caridade em 1873; a exposição Universal de Viena na Áustria em 1873; última exposição antes de ir para a Europa, no seu atelier de pintura no Arsenal de Marinha em 1875 com a visita do imperador Dom Pedro II<sup>34</sup>.

A historiografia da arte brasileira por muito tempo classificou De Martino como um pintor histórico, como já foi destacado no início desse artigo. Como se sabe, a pintura histórica era gênero de maior destaque no cenário das artes no Brasil. Mas os trabalhos recentes que se aprofundaram no contato com as fontes jornalísticas classificaram De Martino como um “pintor de marinhas”. Os autores Rafael Cardoso<sup>35</sup> e Walter Luiz Pereira<sup>36</sup> destacam a presença dessa pintura de marinha como outro gênero, distinto da pintura histórica. Carlos Roberto Levy, destaca os autores que formaram a pintura de marinha no Brasil e analisa conceitualmente esse gênero de pintura<sup>37</sup>.

Para Carlos Roberto Maciel Levy os conceitos de pintura de marinha e de pintura de paisagem convergem, sendo a primeira aquela que faria referência primordialmente a cenas, mares, lagos, praias, tempestades, rios, córregos, cascatas, baías, enseadas, portos, embarcações<sup>38</sup>. Ao selecionar as obras de pintura de marinha no Brasil na data comemorativa de 150 anos de pintura de Marinha na História da Arte Brasileira, o autor escolhe também pintores de paisagem que haviam feito pinturas as quais ele classifica como representações de marinhas. Todavia, ele salienta que tinham artistas que se dedicaram com exclusividade à representação dos mares, sendo Edoardo De Martino o primeiro deles, responsável pela consolidação desse gênero de pintura no Brasil.

Ao tratar da pintura de marinha, Rafael Cardoso<sup>39</sup> estabeleceu uma relação entre as telas feitas por Victor Meirelles e De Martino que representam a Passagem do Humaitá. Para o historiador da arte, a obra do primeiro é uma tela histórica e a do italiano uma marinha. Isso fica evidente ao perceber que Meirelles enfatiza os personagens, enquanto De Martino põe como protagonistas da obra as embarcações. Sobre esse assunto, Walter Luiz Pereira afirma a necessidade de a figura humana ser representada como elemento central num quadro de pintura histórica que se sustenta numa estrutura narrativa. Ele complementa que “a cultura visual sobre a história afirmava-se nas imagens daqueles que faziam a história”<sup>40</sup>. A preocupação com uma estrutura narrativa era visível na tela de Victor Meirelles, enquanto De Martino não se preocupava na representação

---

33 PEREIRA, Walter Luiz Carneiro de Mattos. E fez-se a memória naval. A coleção Edoardo de Martino no Museu Histórico Nacional. *Anais do Museu Histórico Nacional*, Rio de Janeiro, v. 31, pp.149-159, 1999.

34 OLIVEIRA, Raphael Braga de, *op.cit.*

35 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.

36 PEREIRA, Walter Luiz, *op. cit.*, pp.149-159.

37 LEVY, Carlos Roberto Maciel. *150 anos de pintura de marinha na história da arte brasileira*. Rio de Janeiro: MNBA, 1982, p.16.

38 *Ibid.*, p.16.

39 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.

40 PEREIRA, Walter Luiz, *op. cit.*, p.180.

das figuras humanas e dessa estrutura narrativa na composição geral do seu trabalho.

Um fator que contribuiu para o reconhecimento artístico das telas de marinha, que valorizam as embarcações como personagens principais das telas, é a mudança do eixo econômico do Norte para o Centro-Sul, juntamente com processo de industrialização ocorrido nas áreas rurais e urbanas, fruto do acúmulo de capital da exploração da escravidão indígena e africana. As embarcações representadas nas telas eram um símbolo da modernização brasileira – com o objetivo de pertencer às nações mais poderosas do mundo – e do seu desenvolvimento tecnológico frente às demais nações da América Latina.

Era possível perceber esse desenvolvimento a partir do poderio bélico e naval do Império, sobretudo comparado aos paraguaios. Em uma das mais importantes batalhas navais contra os paraguaios, na região do Riachuelo, as embarcações brasileiras só tiveram êxito ante os inimigos por conta da brilhante tática do almirante Barroso. Ele utilizou as embarcações, que contavam com casco feito de madeira ou aço couraçado – traço da modernização da marinha brasileira – como aríetes, destruindo os navios inimigos ao ir de encontro a eles, resistindo ao impacto e destroçando os barcos paraguaios.

O já citado Victor Meirelles (1832-1903) é outro artista muito destacado nos periódicos e que merece maior destaque aqui. Natural de Desterro do Sul, atual Florianópolis, foi aluno da Academia Imperial de Belas Artes, sendo “apadrinhado” por Araújo Porto Alegre nos momentos iniciais de sua carreira. Juntamente com Pedro Américo, que será tratado na sequência, o pintor é considerado com um dos melhores pintores acadêmicos brasileiros entre as décadas de 1860 e 1870. Tanto é que seu primor no gênero de pintura histórica o colocou mais próximo de D. Pedro II e do círculo de artistas e intelectuais da segunda metade do século XIX.

<sup>41</sup> Sua formação se complementaria no exterior. Em 1852, Meirelles ganha um prêmio de viagem que lhe garante a ida para a Europa. Chega do outro lado do oceano em junho de 1853, desembarcando em Havre, passando por Paris e, finalmente, chegando em Roma, destino de seus estudos. Lá, estuda com Tommaso Minardi e Nicola Consoni. Na sequência, segue temporariamente para Florença, onde produz cópias de Veronese, Tintoretto e Tiziano<sup>42</sup>. Em 1856, tem sua bolsa prorrogada por conta de seu bom desempenho, algo que o mantém por mais três anos fora do Brasil. Todavia, exigiam em contrapartida novas cópias. O pintor segue para Milão e depois, em 1857, fixa-se em Paris, onde iniciava seus estudos na *École Impériale et Spéciale des Beaux-Arts*, tendo aulas com Leon Cogniet e Andrea Gastaldi, reproduzindo obras de artistas como Géricault, Gros e Scheffer<sup>43</sup>.

Posteriormente, Meirelles recebe uma série de encomendas oficiais, entre 1868 e 1872. São as obras *Abordagem do encouraçado Alagoas, na passagem de Humaitá*, esboço feito em 1868; *Combate do Riachuelo*, em 1869; em 1872 repetiria o *Combate naval do Riachuelo*<sup>44</sup>, sendo a primeira versão destruída por descuidos no acondicionamento, elaborando também a *Passagem do Humaitá*<sup>45</sup> no mesmo ano.

A *passagem de Humaitá* e o *Combate naval do Riachuelo*, trabalhos de maior relevância no período, foram confiados a ele em agosto de 1868. Ambas pinturas foram encomendadas pelo então ministro da Marinha, Afonso Celso de Assis Figueiredo, o Visconde

---

41 MALLMANN, *op. cit.*

42 BOPPRÉ, Fernando. Victor Meirelles: quando ver é perder. In: VALLE, Arthur & DAZZI, Camila (orgs.). *Oitocentos - Arte Brasileira do Império à República - Tomo 2*. EDUR-UFRRJ / DezenoveVinte, 2010, pp.255-260.

43 *Ibid.*, p.251.

44 MEIRELLES, *op. cit.*

45 *Idem*. *Combate naval do Riachuelo*, 1882-1883. Óleo sobre tela, 4,20 m x 8,00 m. Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro.

---

---

de Ouro Preto, para a Academia Imperial. O valor das duas obras foi de 16:000\$000<sup>46</sup>.

Segundo consta em ata do dia 6 de junho de 1868, referindo ao processo de encomenda:

Consta o expediente de 7 avisos da Secretaria do Estado dos Negócios do Império; a saber: [...] de 30 de Maio, comunicando ter sido concedida a licença que solicitou o Ministério da Marinha, a fim de que o professor desta Academia Victor Meirelles de Lima possa cumprir o contrato que fez com o mesmo Ministério, relativamente à pintura, em dois painéis (grifo nosso), dos feitos da nossa Esquadra “Batalha de Riachuelo e Passagem de Humaitá”, declarando também que o dito Professor fica sem direito ao vencimento de sua cadeira, enquanto, por motivo daquela Comissão, estiver impedido de exercer suas funções nesta Academia<sup>47</sup>.

Para a elaboração das obras, o pintor fez a série de desenhos intitulada de *Estudos paraguayos*, que o auxiliaram na elaboração de seus primeiros esboços. Segundo André Toral, essas notas e desenhos foram elaborados em Humaitá e Pilar, região sudeste do Paraguai, onde o pintor esteve presente a bordo do navio-chefe Brasil entre agosto e setembro de 1868 a convite da Marinha<sup>48</sup>.

*O Despertador*, periódico de Desterro do Sul, noticiava a entrada de um transporte de guerra em 20 de junho de 1868:

Transporte de guerra. Procedente do Rio de Janeiro chegou ontem o *Vassimon*. Conduz cerca de 300 praças para o exército e a esquadra no Paraguai. Nesse navio segue o Sr. Victor Meirelles de Lima, habilíssimo cultor das Belas Artes incumbido pelo governo imperial de formar dois quadros representando em um a gloriosa batalha naval do Riachuelo e noutra a não menos gloriosa passagem de Humaitá (grifo nosso). A escolha foi acertada, tanto pelas incontestáveis habilitações deste nosso distinto patricio, já reconhecidas na prática, como porque o governo vai se convencendo que deve aproveitar o gênio raro deste insigne artista. Bom é que o país vá manifestando à essas nações estrangeiras que presumem ser proprietárias das ciências e artes, que entre nós há nacionais que rivalizam com os seus homens de mais vulto<sup>49</sup>.

Assim, é possível perceber que, estando *in loco*, o pintor tenha sentido os horrores da guerra e, mesmo que de forma dirigida, os tenha transposto para as suas telas. Porém, Álvaro Saluan da Cunha ressalta que o que deve ser analisado na pintura histórica em geral, é que Victor Meirelles, como qualquer outro pintor, não tinha como objetivo retratar cenas de guerra verossímeis, mas pinturas, obedecendo as convenções e as narrando da forma que melhor servia aos seus propósitos. Isso é muito característico da pintura histórica, que não tem a realidade como único referencial, sendo as idealizações e preferências do artista que “conduzem a pintura, assim como a escolha da palheta de cores e os planos que devem estar ou não evidenciados na epopeia retratada”.

Suas obras foram várias vezes criticadas e até mesmo satirizadas na imprensa. A *Passagem de Humaitá* foi duramente criticada na época, devido à ausência dos personagens. Isso iria totalmente contra a didática das pinturas históricas do século XIX. Alguns críticos reduziam a obra como uma “grandiosa nuvem de fumaça”. Por outro lado, também recebera acanhados elogios, sobre a já citada forma com a qual o artista retratava parte da realidade por ele vivida no teatro de guerra, estando juntamente com soldados e marinheiros em meio

---

46 TORAL, André. *Imagens em desordem: a iconografia da Guerra do Paraguai*. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, 2001, p.121.

47 Ata de 06/06/1868. *Arquivo do Museu D. João VI / EBA / UFRJ*, Ata das Sessões Presidência-Diretor (1856-1874). Pasta 6152, p.182. Disponível em <http://docvirt.com/MuseuDJoaoVI/>. Acessado dia 13/03/2018.

48 TORAL, *op.cit.*, p.127.

49 *O Despertador* (Nossa Senhora do Desterro) n. 565 em 20/06/1868. Disponível na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

ao terror do *front*<sup>50</sup>.

O crítico Gonzaga Duque destacou o sucesso da composição, alegando que

*A Passagem de Humaitá* não conseguiu mais do que provar um grande conhecimento de perspectiva (grifo nosso). Os longes são pintados com saber imenso. Mas, afinal, que impressão deixa no observador este quadro cheio de manchas negras e clarões vermelhos? Vê-se unicamente um horizonte avermelhado, bojos de navios debuxados entre nevoeiros densos de fumo, e um céu enorme, sujo de nuvens, iluminado pela palidez do crescente e pelas chamas da fornalha que arde ao longe. Sem a menor dúvida, esse conjunto é pintado admiravelmente, mas falta-lhe uma figura que o anime. A vista apenas percebe num e noutra lado trevas e clarões, massas negras e massas vermelhas. Não obstante, fora injustiça dizer mal dessa obra, ela é o assunto. A esquadra brasileira transpôs Humaitá alta noite, e foi precisamente essa passagem que o governo encomendou ao artista<sup>51</sup>.

O crítico enfatiza a habilidade de Victor Meirelles ao trabalhar as noções de perspectiva na obra, aspecto mais difícil, sobretudo por ser uma batalha noturna, onde optou por formas distintas das observadas em pinturas noturnas de história. O crítico dá falta de uma “figura que a anime”, algo também utilizado pela pintura histórica. Ademais, recorda uma questão importante da obra, que consiste na ordem do ministério, que exigia que este fosse especificamente o momento representado na obra, onde a esquadra brasileira finalmente conseguia transpor a região do Humaitá depois de longa travessia.

A segunda versão do *Combate naval do Riachuelo*, obra exposta no Salon de 1883<sup>52</sup>, rendeu ao artista um jantar organizado por vários críticos de arte e jornalistas para celebrar o feito, no dia 19 de maio de 1883, nos salões do restaurante *Brebant*<sup>53</sup>. Graças a esta exposição, diversas críticas positivas circularam nos jornais da França no período. Carlos Rubens destaca algumas:

No *Patriote Franc-Comtois*, A. de Sancy dizia: “Um grande combate naval de Meireles, episódio da guerra do Brasil, merecia uma medalha; obra concienzosa e estudada, muitas minudências e interesse”. *Le Moniteur de l’Armée* elogiava o movimento, o desenho e o colorido do quadro; *Le Courrier International* salientava ser Vitor Meireles o único representante da pintura histórica no Salon e que “levantou a arte brasileira ao nível de altitude da arte da Europa, trabalhando assim mais para o seu país do que para a glória própria”; também *The Continental Gazette* elogiava o *Combate*, enquanto havia quem igualmente escrevesse: “Seu trabalho, no entanto, foi um dos que atraíram a atenção, um dos poucos citados nas críticas rápidas das gazetas de Paris” (grifos nossos)<sup>54</sup>.

O que se percebe é que, a partir da evolução dos meios de comunicação e da própria indústria naval, Brasil e Europa aproximavam-se cada vez mais, ainda que com alguma latência; diz-se que a travessia entre ambos continentes durava cerca de um mês, não mais do que isso. Não só as obras de Victor Meirelles tiveram êxito nas exposições internacionais. Pedro Américo também seria cunhado nos anais da história da arte ao redor do globo, tendo inclusive a *Batalha do Avaí* feito estrondoso sucesso entre príncipes e reis, devido seus traços bem delineados e proporções monumentais.

---

50 ARAÚJO, Aline Praxedes de. *Há tantas formas de se ver o mesmo quadro: uma leitura de O Combate Naval do Riachuelo de Victor Meirelles (1872/1883)*. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2015, pp.19-129.

51 ESTRADA, Luís Gonzaga Duque. *Arte brasileira*. Campinas: Mercado de Letras, 1995, p.174.

52 *Ibid.*, p.103.

53 *Ibid.*, p.61-62.

54 *Ibid.*, p.64.

---

---

Jorge Coli ao tratar da historiografia da arte afirma a necessidade de se evitar um viés ideológico anti-militar nas pesquisas, para não haver reducionismos na análise dos artistas e suas telas<sup>55</sup>. Para uma melhor compreensão dos artistas analisados nesse artigo recorremos as suas trajetórias, a rede de sociabilidade que eles formaram entre a classe senhorial que se manifestava em discursos realizados na imprensa, reconhecendo assim, à recepção dos críticos e admiradores de arte da época sobre as suas obras.

A partir de alguns dos fatos aqui analisados, bem como a abrangente e sempre revisada bibliografia da guerra da Tríplice Aliança, pode-se considerar que os tempos eram sim de barbárie e arte. Barbárie, pois a guerra trouxe consigo muitas vítimas e prejuízos refletidos até hoje na vida dos paraguaios. Homens, mulheres e crianças caíram para defender os anseios de Solano López, algo constantemente questionado por diversos estudiosos. Uns acreditam que López era um tirano megalomaniaco. Outros, esses em minoria, que o presidente paraguaio buscava o melhor para o seu país. Enquanto isso, o império brasileiro vivia com inúmeras críticas sobre o endividamento da Coroa, com as baixas ocorridas no conflito e com a questão abolicionista, que tomava maior vigor. Todos esses três aspectos foram articulados na imprensa, espaço público privilegiado que se expandia e mostrava variadas posições políticas no momento.

Na busca de consolidar um projeto de nação, também observado na imprensa, a classe senhorial também procurou engendrar seu discurso pela arte, utilizando a pintura histórica e a pintura de marinha como meio de propaganda. Isso talvez tenha vindo juntamente da Missão Artística Francesa, que ditou o ritmo acadêmico nas artes do século XIX. Como se sabe, o Brasil desejava figurar como uma nação civilizada, buscando nos gostos e costumes europeus uma oportunidade de aproximação que nunca ocorreu de fato. Todavia, o sucesso das pinturas relacionadas a guerra fizeram com que o Brasil e alguns de seus artistas fossem reconhecidos e premiados por suas produções, algo apresentado ao longo deste artigo.

O questionamento provocativo levantado no título desse trabalho visa refletir sobre as inúmeras indagações que devem surgir em pesquisas que envolvam guerra, imprensa e arte, sendo impossível se restringir a uma visão dicotômica. Longe de querer responder a todas as questões que dizem respeito a esse tripé – guerra, imprensa e as artes – nesse contexto de modernização do Brasil nos oitocentos, esse artigo buscou incluir novas possibilidades de pesquisa que se aproximem de uma perspectiva interdisciplinar da História e das Artes no campo dos estudos sobre a Imprensa. A historiografia da arte que por muito tempo tratou a arte feita no século XIX como meramente acadêmica, vem nas últimas décadas assimilando a pluralidade de técnicas artística e as relações sociais que existiam no cenário das artes no século XIX.

Recebido em: 29/07/2018

Aprovado em: 21/01/2019

---

55 COLI, Jorge. *Como estudar a arte brasileira do século XIX?*. 1. ed. São Paulo: Editora Senac, 2006.