


Os gêneros de pintura, a recepção das obras de Eduardo de Martino e a Marinha Brasileira

Bárbara Tikami

Doutoranda em História – Universidade Vale do Rio dos Sinos (UNISINOS), São Leopoldo,
Rio Grande do Sul, Brasil

Bolsista – Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES)

 <https://orcid.org/0000-0002-3058-8955>

E-mail: barbaratikami@yahoo.com.br

Resumo: O presente trabalho estuda a relação entre a Marinha Brasileira e as obras de arte elaboradas por Eduardo de Martino (1838-1912). Para tanto, partimos do pressuposto que uma imagem participa da construção de diferentes significados para examinarmos a recepção dos quadros do pintor quando eles foram produzidos. Assim, analisamos as notícias veiculadas na imprensa brasileira no final do século XIX e constatamos que a sociedade da época entendeu a maioria das obras produzidas pelo artista como pinturas de marinha e as associou aos grandes feitos da Marinha Brasileira.

Palavras-chave: Gêneros pictóricos; Pintura de marinha; Imprensa; Marinha Brasileira; Eduardo de Martino.

The genres of painting, the reception of Eduardo de Martino's works and the Brazilian Navy

Abstract: The present work studies the relationship between the Brazilian Navy and the works of art created by Eduardo de Martino (1838-1912). In order to do so, we assume that an image participates in the construction of different meanings in order to examine the reception of the painter's paintings when they were produced. Thus, we analyzed the news published in the Brazilian press at the end of the 19th century and found that society at the time understood most of the works produced by the artist as navy paintings and associated them with the great achievements of the Brazilian Navy.

Keywords: Pictorial genres; Navy paint; Press; Brazilian Navy; Eduardo de Martino.

Texto recebido em: 28/08/2022

Texto aprovado em: 17/11/2022

Introdução

Oriundo de nossa pesquisa de mestrado, o presente artigo examina a relação entre a Marinha Brasileira e as obras de arte produzidas por Eduardo de Martino (1838-1912); um jovem napolitano que veio para a América do Sul como tenente da Real Marinha Italiana e renunciou ao trabalho militar para se dedicar à atividade pictórica, na qual obteve muito sucesso. Tendo em vista que a imagem não

representa um significado pré-existente, mas que participa da construção de diferentes significados (SCHMITT, 2007) investigamos como foi a recepção dos quadros do pintor no período em que eles foram realizados. Para tanto analisamos as notícias veiculadas na imprensa¹ carioca do final do século XIX, o que nos mostrou que as obras foram majoritariamente percebidas como pinturas de marinha e associadas à Força Armada Naval do Brasil.

Apesar da relativa autonomia da arte devido à sua sobrevivência no processo de seleção de várias gerações, ela não pode ser considerada algo exterior que existe independentemente da pessoa que a criou (ELIAS, 1995). Por essa razão, somos levados a discorrer, ainda que de maneira breve, sobre quem era o indivíduo por trás da obra, ou seja, Eduardo de Martino. Nascido em 29 de março de 1838 na atual Itália,² de Martino estudou em uma das escolas navais da região de Nápoles e veio para a América do Sul como tenente da Real Marinha Italiana para participar da Divisão Naval que estava situada na região do Rio da Prata.³ Em 1866, a embarcação na qual ele estava lotado como oficial de rota sofreu um acidente próximo ao Estreito de Magalhães, o que levou à abertura de um inquérito militar (PUGLIA, 2012). Embora o resultado da investigação não tenha atribuído culpa ao pintor, após o ocorrido ele retornou à Europa, onde participou da Batalha de Lissa.⁴ De Martino voltou ao Rio da Prata, deixou a vida militar e fixou residência no Rio de Janeiro.

No período em que viveu no Brasil se dedicou à atividade pictórica estabelecendo uma carreira bastante prolífica. Além de ter realizado muitos quadros, ele percorreu a região onde acontecia a Guerra entre a Tríplice Aliança e o Paraguai (1864 e 1870),⁵ para coletar informações que seriam a base de várias obras adquiridas pela Marinha Brasileira.⁶ Suas pinturas foram exibidas em diversos leilões e galerias particulares⁷ e nas importantes exposições da Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro, onde foi premiado com medalha de ouro e nomeado membro correspondente (LEVY, 1990). Apesar do sucesso profissional e de ter se casado com a brasileira Maria Isabel Gomes, de Martino se mudou para a Inglaterra em 1875, onde foi ainda mais bem sucedido, até falecer em 1912 (PUGLIA, 2012).

Um importante indício da fortuna crítica de Eduardo de Martino foram os textos que os periódicos da época veicularam sobre suas obras. Por essa razão, eles foram selecionados para este estudo, posto que, no contexto artístico brasileiro do século XIX, “a leitura de notícias e críticas que saíam na imprensa faziam com que

os comentários também colocassem os juízos artísticos em discussão, afirmando os termos de um debate especializado e que envolvia a fruição artística”. (KNAUSS, 2013, p. 11).

Ao analisar os escritos da imprensa carioca, encontramos textos posteriores ao ano de 1870, quando Eduardo de Martino já era um pintor famoso e suas telas eram consideradas pinturas históricas e pinturas de marinha.⁸ Por essa razão, selecionamos aqueles que utilizaram os referidos adjetivos quando discorreram sobre as obras do artista, conforme pode ser observado na tabela subsequente. Nosso estudo apontou que o número de redações a adjetivar as obras como pintura de marinha foi bem maior (total de 29 textos) que a quantidade de redações que as qualificou como pintura histórica (total de 4 textos) ou que utilizou os dois atributos de modo simultâneo (total de 3 textos).

TABELA 1

Adjetivos que a imprensa atribuiu às obras de Eduardo de Martino (1870 – 1888)

APENAS PINTURA HISTÓRICA	
Quantidade de textos encontrados nos periódicos	Fontes
4	<i>Jornal do Comércio</i> , 15 fev. 1870; <i>A Vida Fluminense</i> , 26 abr. 1873; <i>A Nação</i> , 15 de dez. 1873; <i>Diário do Rio de Janeiro</i> , 31 jan. 1875.
APENAS PINTURA DE MARINHA	
Quantidade de textos encontrados nos periódicos	Fontes
29	<i>Diário do Rio de Janeiro</i> , 5 fev. 1871; <i>Jornal do Comércio</i> , 10 ago. 1871; <i>Jornal do Comércio</i> , 25 set. 1871; <i>Diário do Rio de Janeiro</i> , 1 out. 1871; <i>Diário do Rio de Janeiro</i> , 10 dez. 1871; <i>Jornal do Comércio</i> , 29 dez. 1871; <i>A Reforma</i> , 5 jul. 1872; <i>A Vida Fluminense</i> , 6 jul. 1872; <i>A Nação</i> , 4 jan. 1873; <i>O Mosquito</i> , 11 jan. 1873; <i>Semana Ilustrada</i> , 26 set. 1873; <i>Jornal do Comércio</i> , 24 mai. 1874; <i>O Globo</i> , 25 fev. 1875; <i>A Nação</i> , 13 mar. 1875; <i>Diário do Rio de Janeiro</i> , 31 mar. 1876; <i>Monitor Campista</i> , 1 fev. 1877; <i>Jornal da Tarde</i> , 9 abr. 1877; <i>Jornal da Tarde</i> , 5 maio 1877; <i>Jornal do Comércio</i> , 6 maio 1877; <i>Jornal do Comércio</i> , 11 mar. 1879; <i>Revista Ilustrada</i> , 4 set. 1880; <i>Gazeta de Notícias</i> , 30 jan. 1881; <i>Gazeta de Notícias</i> , 13 fev. 1881; <i>Jornal do Comércio</i> , 30 set. 1882; <i>Brazil</i> , 22 nov. 1883; <i>Revista Ilustrada</i> , ed. 00348, 1883; <i>Gazeta de Notícias</i> , 30 maio 1886; <i>O Paiz</i> , 25 jun. 1887; <i>O Paiz</i> , 20 ago. 1888.

PINTURA HISTÓRICA E PINTURA DE MARINHA SIMULTANEAMENTE	
Quantidade de textos encontrados nos periódicos	Fonte
3	<i>A República</i> , 19-20 mai. 1873; <i>Jornal do Comércio</i> , 31 jan. 1875; <i>Diário do Rio de Janeiro</i> , 1 fev. 1875.

Fonte: Os periódicos utilizados na composição da tabela foram acessados na base de dados Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Disponível em: <https://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>.

Embora existam outras adjetivações feitas pela imprensa, as qualificações “pintura de marinha” e “pintura histórica” foram eleitas como categorias de análise por revelarem uma interpenetração narrativa entre as imagens e as palavras, a qual associou as telas produzidas por de Martino aos grandes feitos da Marinha Brasileira retratadas nas pinturas. Apesar da delimitação destas categorias de estudo, não intencionamos definir ou classificar as imagens, mas sim compreender o modo como os expectadores da época as perceberam. Por essa razão, é relevante considerarmos a existência de uma relação especial entre as palavras e as coisas ao fazermos algumas considerações específicas sobre os chamados gêneros de pintura. À vista disso, destacamos a relevância de uma recensão acerca destes conceitos - pintura histórica e pintura de marinha - que considere sua capacidade de gerar experiências; bem como de transmiti-las ao fundamentar sistemas de ação político-sociais devido a sua generalização e polissemia (KOSELLECK, 2006). Entretanto,

importa não atribuir às palavras mais poderes do que elas realmente possuem, nem carregá-las de uma afetividade excessiva, sobretudo no que concerne aos conceitos classificatórios. Eles seriam muito úteis se apenas agrupassem objetos por meio de algumas afinidades, mas tornam-se perigosos porque rapidamente tendem a exprimir uma suposta essência daquilo que recobrem e substituir-se ao que nomeiam, como falsos semblantes escondendo os verdadeiros. (...) Seja como for diante de qualquer obra, o olhar que interroga é sempre mais fecundo do que o conceito que define. Vale mais, portanto, colocar de lado as noções e interrogar as obras. (COLI, 2005, p. 11).

Após esta ressalva, salientamos que com o advento da era cristã, a divisão temática das obras de arte, segundo os assuntos por elas abordados, desapareceu devido ao caráter narrativo ou icônico que predominou na produção artística até o século XIV. Nos duzentos anos seguintes, motivos mais específicos ressurgiram na

pintura, os chamados gêneros,⁹ levando à especialização dos artistas e com ela uma hierarquia temática dos quadros, a qual privilegiou o gênero de pintura histórica (LANEYRIE-DAGEN, 2008).

Entretanto o debate acerca da hierarquia temática da pintura não se esgotou, foram introduzidas nuances que anunciavam o nivelamento progressivo dos gêneros pictóricos ao mesmo tempo em que coexistiram opiniões divergentes sobre a relevância e exatidão da classificação das pinturas (LANEYRIE-DAGEN, 2008).¹⁰ Como exemplo deste complexo debate destacamos a redação de Denis Diderot (1713-1784),¹¹ na qual o autor afirmou que, mesmo sendo sensata a divisão em gêneros de pintura, não era possível considerar totalmente a natureza das coisas, pois a segmentação

diversificou os seres em frios, imóveis, não viventes, não sencientes, não pensantes, e em seres que vivem, sentem e pensam. A linha está traçada desde toda a eternidade: cumpria chamar *pintores de gênero* os imitadores da natureza bruta e morta; e pintores de história os imitadores da natureza sensível e vivente, e a querela estava acabada. Mas deixando às palavras as acepções recebidas, vejo que a pintura de gênero tem quase todas as dificuldades da pintura histórica, que exige não menos espírito, imaginação, poesia mesma, igual ciência do desenho, da perspectiva, da cor, das sombras, da luz, dos caracteres, das paixões, das expressões, dos panejamentos, da composição; uma imitação mais estrita da natureza, dos pormenores mais caprichados; e que, nos mostrando coisas mais conhecidas e mais familiares, tem mais juizes e melhores juizes. (DIDEROT, 1776. *Apud.* LANEYRIE-DAGEN, 2008, p. 87-88).

À vista disso, salientamos que, no âmbito da arte ocidental, os sistemas classificatórios dos temas de pintura possuem bastante imprecisão por se basearem apenas no universo material da produção. No caso da arte brasileira, diversos fatores contribuíram para que a divisão da pintura em gêneros possuísse menor precisão, como, por exemplo, a prevalência dos assuntos religiosos na arte do período colonial (LEVY, 1982). Entretanto, como os periódicos dos anos de mil oitocentos se valeram desta divisão ao se referirem aos quadros de Eduardo de Martino, também é necessário fazermos breves considerações sobre as chamadas pintura histórica e pintura de marinha.

A pintura histórica, na qual a pintura de batalha está integrada, foi considerada um gênero hierarquicamente superior pela sua capacidade de englobar todos os outros gêneros devido à complexa articulação decorrente da escolha do momento a ser narrado. O que só poderia ser obtido por meio de árduo trabalho proveniente da capacidade técnica e intelectual do artista (COLI, 2005). No Brasil,

este gênero foi amplamente utilizado durante o governo do imperador Dom Pedro II, posto que a produção artística, sobretudo, mas não unicamente, da Academia Imperial de Belas Artes, instituição responsável pelo ensino artístico, legitimava a monarquia ao contribuir para a criação de uma identidade nacional por meio do vínculo entre imagem e poder (PEREIRA, 2013).

Embora a pintura histórica tenha apresentado forte vínculo entre imagem e poder devido ao seu uso político, ela não foi o único gênero a representar a nação. Após conquistar desenvolvimento técnico e temático na civilização ocidental do século XIX, a pintura de paisagem também assumiu significativos foros de expressão simbólica (AVANCINI, 2010). No caso brasileiro, dadas as particularidades da maneira como o gênero da pintura de paisagem desenvolveu-se, a taxonomia se mostrou bastante imprecisa, principalmente no que se refere às paisagens que apresentavam rios, lagos, cachoeiras e o próprio mar. Assim, mesmo que a História da Arte ocidental tenha considerado a pintura de marinha um gênero pictórico desinente da pintura de paisagem caracterizado pela associação exclusiva à representação do mar, havia obras que retratavam outros meios hídricos e faziam juízo a esta alcunha (LEVY, 1982), como as telas de Eduardo de Martino.

O adjetivo de pintura histórica atribuído às obras de Eduardo de Martino

A primeira notícia encontrada no escopo documental que qualificou as obras de Eduardo de Martino como pintura histórica foi veiculada no *Jornal do Comércio*, em 1870.¹² O periódico trazia informações sobre uma exposição realizada pelo artista em Porto Alegre e afirmava que seus “quadros históricos da guerra do Paraguay” despertaram o sentimento patriótico na província de São Pedro do Rio Grande do Sul por retratar os feitos da população local na referida guerra. Se considerarmos que a arte possui um papel na formação nacional (ANDERSON, 2008) e que a região sul do Brasil vivenciou o conflito separatista conhecido como Guerra dos Farrapos (1835-1845), o dado do *Jornal do Comércio* aponta para uma bem-sucedida vinculação entre imagem e poder. Embora os referidos quadros não tenham sido encomendados pelo governo,¹³ percebemos uma atribuição de sentido a eles que favorece os interesses do Estado em promover a unidade e identidade nacional.

No dia 26 de abril de 1873, *A Vida Fluminense* adjetivava os trabalhos de Eduardo de Martino como “primorosas telas históricas” em um texto publicado

sobre uma exposição beneficente realizada pelo pintor.¹⁴ Nesse escrito eram mencionados três quadros inéditos, sendo dois deles acerca de “feitos notáveis” na Guerra da Cisplatina (1825 a 1828)¹⁵ e um sobre o desembarque da Imperatriz Tereza Cristina no Rio de Janeiro (4 de setembro de 1843). Na análise da notícia observamos que os elogios ao trabalho do artista estavam vinculados à temática abordada nas telas e não à execução delas. Igualmente, a publicação mostra que a vontade de construir uma imagem da nação não era um desejo exclusivamente institucionalizado pelo Estado, pois o periódico discorria sobre a necessidade de a representação visual retratar a história dos grandes feitos nacionais.

Em 15 de dezembro de 1873, *A Nação* afirmava que Eduardo de Martino levou aos brasileiros o gosto pela pintura histórica, o que deveria ser incentivado pelo governo por meio da construção de um museu militar naval ou uma galeria nacional.¹⁶ Noticiava que o artista havia concluído um quadro sobre uma estrada militar no Chaco e que iniciava uma obra a respeito da vitória da 2ª Divisão da Esquadra brasileira no Rio da Prata frente à esquadra argentina. Por fim, se antecipava prevendo o “merecimento histórico” do quadro inacabado, pois para a execução da tela o pintor estaria se valendo de documentos oficiais e de relatos do Almirante Tamandaré, que na época do evento retratado esteve incorporado a uma das fragatas brasileiras.

Além de afirmar o “merecimento histórico” da obra de Eduardo de Martino, outras duas assertivas da notícia (*A NAÇÃO*, 15 dez. 1873) estão em consonância com atributos do gênero de pintura histórica. São elas: a necessidade de criação de museus e galerias; e os mecanismos intelectuais utilizados por de Martino na produção do quadro. Sobre a primeira alegação cabe destacar que, no contexto do século XIX, os museus eram espaços “onde o poder unia e exibia suas obras de arte reunidas e sacralizadas em galerias, onde se instalavam as imagens da história nacional. Imagens destinadas ao culto do amor à nação” (PEREIRA, 2013, p. 27-28). Já sobre a segunda asserção, destacamos que, além do pintor contar com documentos oficiais e o respaldo de uma testemunha ocular, Almirante Tamandaré, a prática da pesquisa na realização de obras de arte era um dos elementos que valorizavam a pintura histórica. Posto que, substituíram o papel do artista de simples executor para criador e tornaram a arte mais complexa devido à preocupação com a verossimilhança entre as obras e aquilo que elas retratavam (COLI, 2005).

Por fim, a última notícia que adjetivou as obras de Eduardo de Martino como pintura histórica foi veiculada no *Diário do Rio de Janeiro*, em 31 de janeiro de 1875. Ela noticiava que, em visita ao ateliê no Arsenal de Marinha da Corte, o imperador Dom Pedro II observou no “quadro histórico da guerra do Paraguay, a abordagem do encouraçado Brasil, um outro pequeno quadro, o *Pirata grego e a jangada no Norte do Brasil*, trazendo a bordo um frade capuchinho” (DIÁRIO DO RIO DE JANEIRO, 31 jan. 1875, p. 2). Para além da relação entre o artista e o monarca, a notícia também é importante por fazer uma clara diferenciação entre as obras ao se referir ao “quadro histórico da guerra do Paraguay” (DIÁRIO DO RIO DE JANEIRO, 31 jan. 1875, p. 2).

O adjetivo de pintura de marinha atribuído às obras de Eduardo de Martino

Conforme observado na tabela anteriormente apresentada, os periódicos conferiram mais vezes a qualificação pintura de marinha do que pintura histórica às telas de Eduardo de Martino. Entretanto, só encontramos textos que utilizaram a adjetivação pintura de marinha em 1871, ou seja, depois de quadros do artista terem sido tipificados como pintura histórica. Dos escritos analisados, alguns fizeram apenas uma breve menção à expressão pintura de marinha. Já outros, cuja crítica foi mais detalhada, mencionaram artificios utilizados por de Martino que se aproximam às características atribuídas por diferentes autores aos recursos adotados por marinistas. Isto é algo coerente quando consideramos que a pintura de marinha foi tida como um gênero pertencente à pintura de paisagem (LEVY, 1982).

À vista disso, destacamos a valorização que o pintor Joseph Vernet (1714-1789) faz da observação da natureza para a execução de um quadro. Este recurso foi apontado nas obras de Eduardo de Martino, dada sua capacidade de imitar as águas flutuantes em decorrência de seus constantes estudos do ambiente (A REFORMA, 5 jul. 1872). Do mesmo modo, o *Jornal do Comércio* afirmou que

De Martino segue outro rumo: Estuda e trabalha muito. O seu genio ardente e fecundo subtrahe para ornar suas telas, ao céu, a suas variadas nuances ao sol o calor, á noite a escuridão, á lua a misteriosa pallidez, e às aguas a sua frescura, o seu remanto e a sua bravia evolução no mar profundo e tempestuoso! Seus quadros tem o sello do seu estylo original, o que demonstra que elle tem por norma a muita observação na natureza, pharol infinito, que guia os escolhidos por Deus, ao caminho de gloriosa posteridade (JORNAL

DO COMÉRCIO, 25 set. 1871, p. 1).

Já a presença de uma mescla entre imaginação e razão, característica atribuída a arte por Denis Diderot (DIDEROT, 1776. *Apud.* LANEYRIE-DAGEN, 2008), foi observada nos quadros de Eduardo de Martino em redação de 10 de agosto de 1871, veiculada no *Jornal do Comércio*. No escrito, o periódico afirmava que as pinturas sobre a Guerra da Tríplice Aliança contra o Paraguai, adquiridas pelo governo brasileiro, demonstravam que “o sagrado fogo, que inflamma o genio do grande pintor, é devido á variada e infinita natureza onde elle sabe primorosamente inspirar-se e descobrir-lhe os mais minuciosos detalhes e mysteriosos incidentes.” (JORNAL DO COMÉRCIO, 10 ago. 1871, p. 5). Uma assertiva que explica por que o mesmo periódico declarou que “as Marinhas de de Martino são, permitta-se-me a phrase, mais bellas que o natural.” (JORNAL DO COMÉRCIO, 6 maio 1877, p. 2).

Algumas características comuns aos gêneros de pinturas de paisagem e pinturas de marinha também foram atribuídas às telas de Eduardo de Martino pela imprensa da época, como, por exemplo, os efeitos de luz, da atmosfera e do colorido. Estes atributos que “formam o cunho característico de talento do pintor do Riachuelo” (DIÁRIO DO RIO DE JANEIRO, 1 out. 1871, p. 1) marcaram as singularidades na obra do artista.

Das peculiaridades da produção pictórica de Eduardo de Martino também foram mencionados os sentimentos que seus trabalhos causavam no expectador, como o “bem estar perante aquelles esplendores morbidos da lua, que banha no seio da onda agitada o seu pé de Diana, pallida, altiva e sonhadora” (DIÁRIO DO RIO DE JANEIRO, 1871, p. 1). De acordo com Charles Baudelaire (1996), a capacidade de sensibilizar o observador era uma característica fundamental da pintura de paisagem, pois, para o autor, a beleza das obras de arte não estaria nelas próprias, mas sim na capacidade do artista materializar um sentimento na tela.¹⁷ Algo que, segundo o texto supracitado, os quadros de Eduardo de Martino possuíam.

Além de enfatizar a importância dos sentimentos na composição pictórica, Baudelaire (1996, p. 125) também aproximou o gênero de pintura de paisagem dos poemas. Para ele, um poema ou um quadro, jamais poderiam ser copiados devido à maneira como são compostos pelo poeta e pelo artista. A vista disso a comparação que o *Jornal do Comércio* fez entre a “poesia do mar” (JORNAL DO COMÉRCIO, 6

mai. 1877) de Eduardo de Martino e as obras de Michelet,¹⁸ indica a percepção do periódico de algumas características que Baudelaire (1996) atribui à pintura de paisagem na obra do artista. Embora o autor não considere “como Marinhas certos dramas militares que ocorreram sobre a água” (BAUDELAIRE, 1996, p. 125), há um texto de Salvador de Mendonça,¹⁹ publicado em *O Globo* (25 fev. 1875, p. 2) que adjetiva como “estudo de Marinha” telas pintadas por de Martino cuja temática estava relacionada aos feitos da Marinha Brasileira.

Um estudo de Marinha brasileira a vapor, Abordagem do encouraçado Barroso pelas canôas paraguayas, perto do forte de Tagy, na noite de 9 para 10 de julho de 1868, à meia noite, cujo efeito de luar é magnífico. Outro estudo de Marinha brasileira mixta, Passagem da esquadra imperial pelo Tonelero em 17 de Dezembro de 1851, com uma perspectiva aera que permite que se desenvolvam até aos planos mais remotos os navios da esquadra, e deixa que sobre a transparencia da agua voem as nuvens de fumo e circule o ar, cousa que parecia segredo e privilegio do pintor nacional de Combate de Riachuelo. (MENDONÇA, 25 fev. 1875, p. 2).



Fonte: Reserva Técnica da Diretoria de Patrimônio História e Documentação da Marinha, Rio de Janeiro.

FIGURA 1

Passagem de Tonelero, Eduardo de Martino, [s.d.], óleo sobre tela, 100 cm x 160 cm

Através do trecho mencionado percebemos a valorização da perspectiva, da transparência sobre a água e dos efeitos da atmosfera no quadro conhecido como *Passagem de Tonelero*. As características da obra podem ser observadas na Imagem 1, confirmando a presença dos componentes destacados pelo periódico.

Quando nos aproximamos do quadro para vermos em detalhes a pintura (DIDI-HUBERMAN, 2013) percebemos no primeiro plano uma canoa a margem de um rio; um pouco mais atrás dela há uma elevação em tons terrosos com uma bandeira azul e branca hasteada, peças de artilharia e acampamento militar. Na esquerda da tela existe uma embarcação emanando fumaça próxima à margem, que contém vegetação. Perto do centro do segundo plano é perceptível o início de uma composição linear formada pelos navios que vão em direção ao ponto de fuga da imagem.

A referida tela retrata o episódio da Guerra contra Oribe e Rosas, conhecido como *Passagem de Tonelero*. Segundo Manuel Pinto Bravo (1959), na referida contenda bélica a esquadra brasileira deveria garantir o transporte de tropas e suprimentos pelo rio Paraná, cujas margens apresentavam fortificações e peças de artilharia inimigas posicionadas próximo ao local por onde os navios precisavam passar. Para navegar sofrendo o mínimo de dano inimigo foram utilizados navios a vapor e a vela de maneira conjunta, pois era preciso suprir a necessidade de armamentos dos primeiros, cuja roda propulsora impedia a instalação de muitas peças de artilharia, e ao mesmo tempo, superar as dificuldades de navegação dos segundos, bem mais armados devido ao maior espaço no casco.

Outrossim, destacamos que além de *Passagem de Tonelero* o texto de Mendonça (O GLOBO, 25 fev. 1875) traz referências a outras obras, salientando a maneira como o artista descobria no mar e no céu "os tons de cada clima, e em cada clima o colorido de cada hora do dia." (MENDONÇA, 25 fev. 1875, p. 2). Elogios condizentes com as orientações de Vernet em sua *Primeira carta aos jovens que se destinam ao estudo da paisagem ou da Marinha* (VERNET, 1893. *Apud*. LANEYRIE-DAGEN, 2008, p. 101).

Os adjetivos de pintura histórica e pintura de marinha atribuídos simultaneamente às obras de Eduardo de Martino

Além das questões mencionadas no subitem anterior, também é importante destacarmos que o texto de Mendonça (O GLOBO, 25 fev. 1875), o qual adjetivou as

telas de Eduardo de Martino como pinturas de marinha, discorria sobre a mesma mostra que foi noticiada pelo *Diário do Rio de Janeiro* (1875), a qual utilizou a expressão pintura histórica para se referir às obras do pintor. Ou seja, os periódicos atribuíram adjetivos às mesmas telas de modos diferentes, algo evidente quando estudamos os escritos que caracterizaram as telas produzidas por de Martino como pintura histórica e pintura de marinha simultaneamente.

Embora a quantidade de redações que utilizou as duas classificações concomitantemente seja pequena, elas corroboram com as afirmações de Levy (1982) sobre a imprecisão da taxonomia dos gêneros de pintura no Brasil do final do século XIX. Sobretudo quando associamos a elas os múltiplos elementos, característicos da pintura histórica e da pintura de marinha.

Tendo isso em vista, o texto veiculado no *Diário do Rio de Janeiro*, em 30 de abril de 1871, merece destaque por ser intitulado “Pintura histórica” e afirmar que “o distinto e conhecido pintor italiano o Sr. De Martino terminou um novo quadro de Marinha, representando a passagem de Humaitá pela esquadra brasileira” (DIÁRIO DO RIO DE JANEIRO, 31 jan. 1871, p. 1). Além da presença dos dois adjetivos na mesma frase, o escrito também destacou características de ambos os gêneros como pode ser observado no excerto e na própria imagem que se encontram subsequentes.

O artista escolheu o episódio mais saliente: o momento em que o monitor Alagôas, sob o comando do bravo capitão-tenente Maurity, luta três vezes com a furiosa correnteza, exposto às balas inimigas que o 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. (DIÁRIO DO RIO DE JANEIRO, 31 jan. 1871, p. 1).

Assim sendo, devemos enfatizar que um dos quadros²⁰ feitos pelo pintor sobre a *Passagem de Humaitá* (imagem 2) apresenta as características de pintura histórica – escolha de um momento a ser retratado – e de pintura de paisagem – naturalidade, os efeitos de luz e atmosfera – destacadas no texto, pois nesta composição há, em primeiro plano ao centro, uma embarcação de um mastro, com figuras humanas no convés e bandeira hasteada na proa. No segundo plano, existem outras embarcações das quais uma, com três mastros e uma chaminé fumegante, recebe destaque pela posição centralizada e pela iluminação que recebe. Já o fundo do quadro, apresenta uma fortificação e o céu escuro marcado por

contrastantes nuvens claras.



Fonte: Reserva Técnica da Diretoria de Patrimônio História e Documentação da Marinha, Rio de Janeiro.

FIGURA 2

***Passagem de Humaitá*, Eduardo de Martino, 1871, óleo sobre tela, 187 cm x 336 cm**

48

Considerações finais

Ao nos propormos a analisar a recepção dos quadros de Eduardo de Martino quando eles foram produzidos nos baseamos na imprensa oitocentista. Deste modo, constatamos que a sociedade da época entendeu as imagens produzidas pelo artista como pinturas históricas e pinturas de marinha, sendo a última caracterização majoritária nos textos examinados. Porém, quando apreciamos estes dois gêneros pictóricos percebemos como a referida taxonomia é imprecisa e as obras de arte podem ter características múltiplas e complexas que não as esgotam em uma única definição. Algo que é possível de ser observado nos escritos dos periódicos do século XIX que discorreram sobre as telas de Eduardo de Martino. Igualmente, verificamos que ao fazerem juízos de valor sobre as pinturas que iam a público, os referidos escritos contribuíram para a atribuição de sentido das imagens, as quais foram associadas aos grandes feitos da Marinha Brasileira, tanto quando as obras foram adjetivadas como pintura histórica, quanto pintura de marinha.

NOTAS

1. Os periódicos utilizados nesta pesquisa foram acessados na base de dados Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Disponível em: <https://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 22 set. 2022.
2. Quando o artista nasceu, a atual Itália estava no processo de unificação política conhecido como Risorgimento. O referido movimento iniciou-se após o término do Congresso de Viena (1814-1815) devido a restauração do absolutismo monárquico nas regiões que haviam estado sob domínio do imperador francês Napoleão Bonaparte (1769-1821). Em 1861, houve a unificação do norte e sul da península itálica com a coroação de Vittorio Emanuele II e no ano de 1870 aconteceu a anexação dos Estados papais completando a Unificação Italiana (RIAZZOLI, 2019).
3. A referida divisão foi criada após a unificação do norte e sul da Itália com intuito de auxiliar os imigrantes que haviam se estabelecido na região do Rio da Prata (STUMPO, 2009). A chegada destes indivíduos ocorreu de modo gradativo em fins dos anos de 1820 devido à pressão fiscal imposta pelo reino do Piemonte à Gênova, a qual direcionou as atividades náuticas dos genoveses para a América gerando uma nova rota de navegação entre a Europa e a região platina, e conseqüentemente, a fixação de imigrantes (DEVOTO, 2008).
4. A Batalha de Lissa aconteceu no mar Adriático em 20 de julho de 1866, no contexto da guerra entre o Império Austríaco e o Reino da Prússia, ou Terceira Guerra de Independência para a Itália. Na referida contenda, o Reino da Itália, criado em 1861 com a coroação de Vittorio Emanuele II, se aliou à Prússia, o que lhe garantiu a anexação da região do Vêneto. Porém, a batalha naval supracitada foi perdida, a despeito da esquadra italiana ser maior e mais poderosa que a austríaca (RIAZZOLI, 2019).
5. A referida guerra ocorreu entre a Tríplice Aliança, composta por Brasil, Argentina e Uruguai contra o Paraguai. Segundo Francisco Doratioto (2002), foi o conflito externo de maior repercussão para os países envolvidos, tanto em aspectos políticos quanto no que se refere à mobilização e perda humana. A contenda decorreu do processo de construção dos Estados nacionais na região do Rio do Prata. Repercutiu na consolidação dos Estados da Argentina e Uruguai e foi o momento de apogeu militar e diplomático brasileiro, ao mesmo tempo em que contribuiu para o acirramento de contradições do Império do Brasil. No que diz respeito ao cenário artístico brasileiro, revigorou o gênero de pintura histórica por proporcionar uma temática contemporânea a ser retratada (COLI, 2005).
6. Observamos que os contratos de prestação de serviços entre o Eduardo de Martino e a instituição militar não foram encontrados. Logo, além de uma falha de nossa pesquisa também consideramos a possibilidade de eles terem se perdido ao longo do tempo, pois em 1869 houve uma reforma administrativa na Intendência da Marinha, setor responsável por realizar compras, que gerou bastante confusão e a perda de documentos (WANDERLEY, 1869). Entretanto, a análise dos periódicos também nos mostrou que de Martino realizava diversos leilões para vender seus quadros, ou seja, depois de eles estarem prontos. Isso caracteriza sua produção como aquilo que Norbert Elias (1995) denomina arte de artista. Para corroborar com a hipótese de que a instituição militar adquiriu as obras do pintor depois de estarem prontas, e não por meio de um contrato prévio, destacamos um leilão realizado pelo artista em 1875 (JORNAL DO COMÉRCIO, 21 mar. 1875), com a mostra de quadros que foram expostos na inauguração do Museu Naval, em 1884 (Jornal do Comércio, 25 mar. 1884).
7. Fontes: *Correio Mercantil*, 13 mai. 1866; *A Reforma*, 25 jun. 1869; *Jornal do Comércio*, 10 ago. 1871; *Jornal do Comércio*, 25 set. 1871; *Diário do Rio de Janeiro*, 01 out. 1871; *Jornal do Comércio*, 24 mai. 1874; *O Globo*, 01 abr. 1875; *O Globo*, 7 dez. 1876; *O Globo*, 05 mai.

1877; *Revista Ilustrada*, 24 fev. 1877; *Revista Ilustrada*, 03 mar. 1877; *Jornal da Tarde*, 19 abr. 1877; *Jornal do Comércio*, 20 abr. 1877; *Jornal da Tarde*, 04 mai. 1877; *Jornal do Comércio*, 5 mai. 1877; *O Globo*, 10 abr. 1877; *Ilustração do Brasil*, 10 mai. 1877; *Gazeta de Notícias*, 17 mai. 1877; *A Reforma*, 10 mai. 1877.

8. Observamos que desde 1866 já havia notícias sobre Eduardo de Martino na imprensa carioca. (*Diário do Rio de Janeiro*, 26 set. 1866).
9. São exemplos de gêneros pictóricos: pintura histórica, pintura de paisagem, pintura de marinha, pintura de gênero, retratos, entre outros.
10. O referido debate é bastante complexo, dele participaram importantes nomes do mundo artístico como: Leonardo da Vinci (1452-1519), André Félibien (1619-1695), Giovanni Pietro Bellori (1613-1696), Roger de Piles (1635-1709), Joseph Vernet (1714-1789), Denis Diderot (1713-1784) e Charles Baudelaire (1821-1867), por exemplo.
11. Denis Diderot foi um filósofo francês que ficou conhecido por, no contexto do Iluminismo, ter trabalhado com Jean le Rond d'Alembert (1717-1783) na “*Enciclopédia*”. Sua discussão sobre a hierarquia dos gêneros de pintura foi publicada em 1876, na “*Correspondance Littéraire*”, de Grimm. (LANEYRIE-DAGEN, 2008).
12. O texto mencionado foi publicado na coluna intitulada “Interior”, por essa razão ele se refere a uma notícia de 30 de janeiro de 1870, proveniente da cidade de Porto.
13. De acordo com Athos Damasceno (1971), a exposição levou a um polêmico debate na imprensa local sobre a tentativa de aquisição dos quadros, o que nos permite concluir que não havia um contrato de compra previamente estabelecido.
14. A referida exposição foi realizada em prol das vítimas e familiares de vítimas de um acidente que ocorreu no Arsenal de Marinha da Corte.
15. Guerra da Cisplatina foi um confronto bélico entre as Províncias Unidas do Rio da Prata e o Brasil pela posse da Província Cisplatina (BRAVO, 1959).
16. Apesar de não estar inaugurado à época da veiculação do texto, já havia sido criado, por decreto, em 1868, um museu no Arsenal de Marinha da Corte. (BRASIL. Decreto nº 4.116, de 14 de março de 1868).
17. Charles Pierre Baudelaire (1821-1867) foi um importante poeta e crítico de arte do século XIX, ele nasceu em Paris, abandonou cedo a educação formal, viveu da herança de seu pai mantendo hábitos boêmios e se aproximando de revolucionários.
18. O francês Jules Michelet (1798-1874) foi um francês filho de tipógrafo e huguenote, devido à sua produção literária foi considerado um homem de letras contemporâneo à Revolução Francesa.
19. Salvador de Menezes Drummond Furtado de Mendonça (1841-1913) foi um homem de letras, atuou como advogado, jornalista, diplomata, escritor e tradutor, participou da fundação da Academia Brasileira de Letras e foi um dos idealizadores do Movimento Republicano.
20. Observamos que Eduardo de Martino costumava fazer mais de um quadro sobre o mesmo tema. Acerca de *Passagem de Humaitá*, encontramos três obras diferentes, todas com o mesmo título: uma se encontra na coleção Fadel do Rio de Janeiro (CHIRISTO, 2015), enquanto as outras estão sob a tutela da Diretoria de Patrimônio Histórico e Documentação da Marinha (DPHDM).

REFERÊNCIAS

- ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- AVANCINI, José Augusto. A pintura de paisagem em Porto Alegre c.1890 – c.1950. In: COLÓQUIO NACIONAL DE ESTUDOS SOBRE ARTE BRASILEIRA DO SÉCULO XIX, 2., *Anais...* Rio de Janeiro, 2010. tomo 2. Rio de Janeiro: EDUR-UFRRJ; DezenoveVinte, 2010. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/800/tomo2/files/800_t2_a25.pdf.
- BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a modernidade: o pintor da vida moderna*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.
- BRASIL. Decreto n. 4116, de 14 de março de 1868. Crêa um musêo no Arsenal de Marinha da Côrte. Disponível em: <https://legis.senado.leg.br/norma/403499/publicacao/15822553>. Acesso em: 20 set. 2022.
- BRASIL. Ministério da Marinha. *Relatório do ano de 1869, apresentado à Assembleia Geral Legislativa*. Rio de Janeiro, 1869. Disponível em: <http://ddsnxt.crl.edu/titles/142#?c=0&m=66&s=0&cv=0&r=0&xywh=-352%2C-116%2C4813%2C3395>. Acesso em: 16 jun. 2018.
- BRAVO, Manuel Pereira Pinto. *Curso de História Naval*. 2. ed. Rio de Janeiro: Serviço de Documentação da Marinha, 1959.
- COLI, Jorge. *Como estudar a arte brasileira do século XIX?* São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005.
- DAMASCENO, Athos. *Artes Plásticas no Rio Grande do Sul: 1755-1900*. Contribuição para o processo cultural sul riograndense. Porto Alegre: Globo, 1971.
- DEVOTO, Fernando. *Historia de los italianos en la Argentina*. 2ª. ed. Buenos Aires: Biblos, 2008.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante da imagem*. São Paulo: Ed. 34, 2013.
- DORATIOTO, Francisco Fernando Monteoliva. *Maldita Guerra*. Nova história da Guerra do Paraguai. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- ELIAS, Norbet. *Mozart: sociologia de um gênio*. Rio de Janeiro: J. Zahar Ed., 1995.
- KNAUSS, Paulo. Prefácio. In: PEREIRA, Walter Luiz. *Óleo Sobre Tela, Olhos Para a História*. Rio de Janeiro: 7 Letras/ FAPERJ, v. 01. 180p. 2013
- KOSELLECK, Reinhart. *Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto, Editora Puc-RJ, 2006.
- LANEYRIE-DAGEN, Nadeije. Apresentação. In: LICHTENSTEIN, Jacqueline. *A pintura*. São Paulo: Ed. 34, 2006, p. 9-15.
- LEVY, Carlos Roberto Maciel (org.). *Cento e cinquenta anos de pintura de Marinha na História da Arte brasileira*. Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes, 1982.
- LEVY, Carlos Roberto Maciel. Exposições Gerais da Academia Imperial de Belas Artes. Período Monárquico, In: CATÁLOGO de artistas e obras entre 1840 e 1884. Rio de Janeiro: Edições Pinakothek, 1990.
- PEREIRA, Walter Luiz. *Óleo sobre tela, olhos para a História*. Rio de Janeiro: 7 Letras;

FAPERJ, 2013.

PUGLIA, Luigina de Vito. *Eduardo de Martino: da ufficiale di marina a pittore di corte*. Monghidoro: Com-Fine Edizioni, 2012.

RIAZZOLI, Mirko. *Cronologia del Risorgimento*. Roma: StreetLib, 2019.

SCHMITT, Jean-Claude. *O corpo das imagens: ensaios sobre a cultura visual na Idade Média*. São Paulo: Edup, 2007.

STUMPO, E. Le campagne oceaniche della Regia Marina Italiana dall Unitá al primo Novecento. *Mediterranea Ricerche Storiche*, v. 6, n. 17, 2009.

Bárbara Tikami é Doutoranda e Mestre em História pela Universidade Vale do Rio dos Sinos (UNISINOS). Especialista em Ética, Valores e Cidadania na Escola pela Universidade de São Paulo (USP), no âmbito do programa UNIVESP – Universidade Virtual de São Paulo. Licenciada em História pela Universidade Estadual Paulista (UNESP), câmpus de Assis. Bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES).

Como citar:

TIKAMI, Bárbara. Os gêneros de pintura, a recepção das obras de Eduardo de Martino e a Marinha Brasileira. *Patrimônio e Memória*, Assis, SP, v. 18, n. 2, p. 36-52, jul./dez. 2022. Disponível em: pem.assis.unesp.br.