

“E a lua era tão triste”: Edoardo De Martino e a representação da civilização na pintura de paisagem e de guerra

Fernanda Deminicis de Albuquerque^{*}
Marcello José Gomes Loureiro^{**}

Recebido em: 05/06/2018
Aprovado em: 08/08/2018

^{*} Designer. Mestranda pelo Departamento de Artes e Design da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio) e pesquisadora do Departamento de Museologia da Diretoria do Patrimônio Histórico e Documentação da Marinha. E-mail: fernanda.deminicis@gmail.com.

^{**} Historiador. Realiza o pós-doutorado no Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal Fluminense (UFF). Doutor em História e Civilização pela École des Hautes Études en Sciences Sociales de Paris e doutor em História Social pelo Programa de Pós-Graduação em História Social da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Professor do Centro de Ciências Sociais da Escola Naval. E-mail: marcelloloureiro@yahoo.com.br.

Resumo

Este artigo pretende demonstrar as aproximações da obra de Edoardo De Martino aos movimentos artísticos mais largos do século XIX, nomeadamente o Romantismo, a partir de uma análise de sua produção artística sobre representações de paisagens, em sua maioria marítimas, e de cenas da Guerra do Paraguai. Para tal, sua obra é posta em diálogo com obras literárias, principalmente os escritos de Charles Baudelaire, e outros pintores de sua contemporaneidade. Propomos neste trabalho não só contextualizar e vincular De Martino ao movimento romântico, mas também pensar sobre as ideias que impactaram sua obra, refletidas em seus desenhos e pinturas, cuja expressão se filiava e legitimava projetos de civilização de um Estado.

Palavras-chave

Edoardo De Martino; paisagem; Guerra do Paraguai; civilização; Estado.

Abstract

This article intends to show the approximations of Edoardo De Martino's work to the broader artistic movements of the nineteenth century, namely Romanticism, through an analysis of his artistic production on representations of landscapes, mostly maritime, and of scenes from the War of Paraguay. For this purpose, his work is put in dialogue with literary works, especially Charles Baudelaire's writings, and other painters of his contemporaneity. We propose in this study not only contextualize and link De Martino to the Romantic movement, but also reflect on the ideas that impacted his work, reflected in his drawings and paintings, whose expression was affiliated and legitimized civilization projects of a State.

Keywords

Edoardo De Martino; landscape; War of Paraguay; civilization; State.

Introdução

Estima-se que o pintor italiano Edoardo De Martino tenha produzido cerca de 2.500 imagens, espalhadas em acervos de diversos museus pelo mundo, principalmente na Itália, no Brasil e na Inglaterra.¹ Surpreendentemente, no Brasil, poucos estudos se dedicaram a examinar sua vasta obra. Em geral, passa-se ao largo de enquadrá-lo nos movimentos artísticos mais abrangentes do século XIX, repisando-se epidermicamente que De Martino foi um pintor de marinha, orientado a afirmar e consolidar um Estado.

A finalidade deste artigo é demonstrar as aproximações da obra de De Martino com as ideias axiais do movimento romântico. O texto não tem por principal propósito, assim, analisar as composições do pintor ou refazer sua trajetória de vida, ainda que eventualmente possa fazê-lo. Para tanto, além das obras de De Martino, abordamos obras de pintores brasileiros, franceses e alemães, postas em diálogo a partir dos escritos de Charles Baudelaire, em particular *O pintor da vida moderna*. Conforme Roberto Vittorio Romano, autor italiano de uma das principais análises biográficas dedicadas ao pintor, De Martino provavelmente se inspirou em alguns versos de Baudelaire, especialmente “O albatroz” e “O homem e o mar”.² Seja como for, estabelecer vínculos entre De Martino e as ideias que lhe eram adjacentes, bem sintetizadas na obra de Baudelaire, parece um caminho profícuo para compreender sua produção,³ sobretudo porque foi alguém que circulou pela Europa e América, um verdadeiro “cidadão do mundo”, imerso em um contexto em que as viagens marítimas se tornavam mais seguras e rápidas.⁴

Na virada do século XVIII para o XIX, tanto na literatura como nas artes, a expressão e a representação dos temas, dos sentimentos e dos imaginários se transformaram radicalmente. As investigações arqueológicas e exumações das ruínas de Herculano (1738) e Pompeia (1748) e, principalmente, as incertezas trazidas pela Revolução Francesa esmaeciam as arcádias e as festas galantes antes pintadas por Fragonard e Watteau. As desgraças das guerras de Napoleão espalhavam fome e miséria, sublinhando as incoerências de uma estética neoclássica que antes apostava na ordem, na solidez, na disciplina e na racionalização equilibrada do mundo.

Ainda no século XVIII, em *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo*, de 1757, Edmund Burke designou a confluência

dessas transformações como um “horror delicioso”, traduzido por uma beleza doentia e ambivalente que nos aprisiona.⁵ Mas foram sobretudo as ideias de Immanuel Kant que o movimento romântico apreendeu e interpretou, especialmente naquilo que se refere ao juízo estético do homem. Basilares para toda a estética romântica, os conceitos de belo e de sublime kantianos aportaram formas consistentes para elucidar as pretensões artísticas do movimento. De forma simplificada, poderíamos apresentar o belo como uma espécie de acordo entre o juízo e a forma de um determinado objeto, sendo assim capaz de encantar o espectador. De outra parte, o sublime seria um desacordo (para mais ou para menos) entre o juízo e a forma em questão, causando forte impressão no homem, levando-o, portanto, à comoção. É precisamente nesse ponto que Kant traz a natureza como exemplo do sublime, uma vez que, perante seus atributos e fenômenos, o homem se comove com sua própria pequenez, com a fragilidade e a finitude de sua vida humana.⁶

Desnecessário lembrar que esse romantismo surge, em primeiro lugar, no universo literário, mas logo aparece nas artes plásticas em geral. No Salão de Paris de 1846, Charles Baudelaire assim o definia:

o romantismo não é precisamente nem a escolha dos sujeitos, nem a verdade exata, senão a maneira de sentir (...) quem diz romantismo, diz arte moderna, quer dizer, intimidade, espiritualidade, cor, aspiração em direção ao infinito, expressa por todos os meios que contêm as artes.⁷

Para o Salão de 1819, Théodore Géricault pintava o monumental *Le radeau de la Méduse*, representando de modo dramático a experiência-limite de quinze dos 150 sobreviventes que tomaram lugar em uma jangada após o naufrágio da fragata Medusa, que afundara na costa africana ocidental três anos antes.⁸ Rapidamente começaram a faltar víveres e, após dez dias à deriva, os relatos eram de loucura, suicídio, canibalismo e muitos assassinatos.⁹ A presença de um emigrante francês restabelecido na Marinha, apesar de seu afastamento das atividades marítimas por mais de 25 anos, pesava sobre os critérios e a legitimidade do governo da Restauração, que tentava em vão omitir as falhas humanas que circundavam o acidente.¹⁰ Conseqüentemente, o episódio tornou-se uma catástrofe marítima pouco gloriosa que a monarquia recém-restabelecida teve de enfrentar.

Na mesma tendência, Eugène Delacroix carregava as tintas e elegia temas violentos para figurar nas telas: a caça sangrenta e arriscada, o amor invencível, o suicídio e o orientalismo exótico, a guerra civil e as batalhas históricas. Em termos

pictóricos, expressava-se pela explosão de cores, na esteira dos estilos difundidos por Rubens. Desse modo, afastava-se dos cânones mais tradicionais do academicismo, nessa altura bem sintetizado nas pinceladas finas e delicadas de seu rival, Ingres, admirador de Rafael Sanzio e entusiasta das possibilidades técnicas advindas do desenho.¹¹

Na senda percorrida por Géricault e Delacroix, que inspirariam largamente todo o movimento, molda-se uma expressão artística de cunho agressivo, que aborda situações extremadas, ocupando-se de ideias inquietantes e experiências angustiantes, onde o feio, o bizarro e o macabro se transmutam em fator de curiosidade.¹² Tais expressões instigam e tomam atenção, pondo em destaque o conflito entre o bem e o mal, que se configura em temática recorrente, diretamente ligada aos conflitos internos desse homem moderno, agora referência no centro do mundo, capaz de pensar sua própria humanidade em relação às circunstâncias, ao tempo, à natureza e aos seus semelhantes. Tornava-se imperioso posicionar o homem no centro do mundo, pois é dele que emana o mundo; todavia, num jogo de escalas e de reciprocidade, se o mundo ocupa a centralidade, já que sinteticamente está contido no homem, este mesmo homem também se torna objeto do mundo. Essa é a ironia, o paradoxo desse sujeito que tem predicados, mas também é sujeitado ao tempo, de modo que o eu é seu próprio objeto de reflexão.¹³

De Martino e a vida moderna

O pintor do século XIX deveria ser justamente aquele capaz de retratar essa (irônica) vida moderna.¹⁴ A ideia de modernidade entrava em voga, fazendo os artistas correr em uma intensa busca por “extrair o eterno do transitório”,¹⁵ em uma tentativa de aprisionar toda uma narrativa e contexto em um instante de representação.

Não custa salientar que a perspectiva e a unidade de tempo e espaço são dois princípios modernos que se configuram em arbitrários culturais que formam a imagem como hoje a conhecemos. São convenções que tratam, em uma mesma representação, de uma ação que ocorre em determinado tempo específico em um só espaço, o que só é factível através da noção de profundidade dada pela perspectiva. Dessa maneira, apesar de uma imagem retratar o momento preciso de dado acontecimento, podemos, por meio de recursos técnico-representativos que conotam impressões de movimento e profundidade, deduzir o instante anterior, bem como supor o instante posterior da referida ação, extrapolando o átimo preciso que, escolhido pelo artista ou pelo comendatário da obra, transforma-se em uma história, em uma narrativa.

No Oitocentos, a própria noção da criação artística apresentava um paradoxo tipicamente romântico, pois buscava uma polarização da “modernidade [que] é o transitório, o fugidio, o contingente, a metade da arte, cuja outra metade é o eterno e o imutável”.¹⁶ Ora, para esses pintores, a forma de viabilizar essa ambição era buscar nas sutilezas do cotidiano, perceptíveis somente aos olhos daqueles que se acreditavam sensíveis, a beleza misteriosa da vida típica do Oitocentos, pois somente assim um dia tal modernidade seria digna de se tornar antiguidade.¹⁷

Isso implica, de certa maneira, uma mudança de práticas. Sem desprezar inteiramente o olhar para o passado, Baudelaire defenderá que tal ação somente deve ser empreendida no intuito de se instruir acerca das técnicas e métodos do passado. Caso contrário, correria-se o risco de se deixar impregnar por uma vida exterior de outro século, perdendo-se gradualmente a memória do presente, seus valores e principalmente sua liberdade e originalidade modernas, frutos “da marca que o tempo imprime às nossas sensações”.¹⁸

Imbuídos da forte crença na genialidade do artista, reforçada por apropriações dos pensamentos de Kant e Novalis, esses modernos pintores darão vida às suas vontades, em busca de uma maior autonomia autoral, mesmo sobre encomendas patrocinadas, reclamando por mesclar suas próprias ideias às de seus comanditários, rompendo com modelos mais rígidos ou com um exacerbado apego à verossimilhança. O moderno artista pintará de memória, fazendo inclusões e subtrações de acordo com sua subjetividade. Mas, ainda assim, segundo Baudelaire, há uma exceção que não pode aqui ser ignorada. A guerra. Por sua sobriedade e agudeza, a guerra produz um imperativo de documentação, que inclusive deve ser útil de múltiplas formas ao Estado, necessitando de uma rápida apreensão e delineamento de notas e linhas principais, as quais constituem uma espécie de primeiro estágio da pintura de guerra, devendo refletir, conforme Baudelaire, uma espécie de “verdade” sobre o ocorrido.¹⁹

Tais registros materiais são muito mais do que meros documentos para a posteridade, e asseguram a permanência de determinada memória a que não só se atribuiu valor, mas que também foi escolhida para ser preservada e difundida. Há que se narrar e representar de forma sensível a glória e a grandeza de heróis, de instituições e principalmente do Estado, que abarca todos esses personagens e histórias. Capaz de provocar os sentidos humanos por meio de diferentes estímulos, a arte é um fator capaz de despertar um aproveitamento estético maior dos partícipes de uma determinada

coletividade, criando coesão e alçando o Estado patrono às formas mais elevadas da cultura.

Celebrar uma batalha ou exaltar uma guerra vai além de vitórias concretas, como as que se traduzem em territórios e riquezas, consistindo primordialmente em versar sobre conquistas sutis, e ainda assim poderosas, intangíveis porém intuitivamente sensíveis por meio da percepção humana.²⁰ A encomenda de uma pintura que se preste a tal serviço retrata também o êxito de uma cultura, de crenças, de padrões estéticos e comportamentais, de atributos de determinado grupo que agora se afirma como dominante, como triunfante. Tal pintura pode ser também interpretada como símbolo de um Estado que prosperou. Mais do que propaganda de guerra, representar uma batalha é um indício de civilização.²¹ A pintura de uma batalha expõe a fealdade da guerra, exhibe sua natureza grotesca e medonha e a contrapõe à beleza que arrebatava o espectador – beleza esta que provém não só da capacidade técnica do pintor, mas igualmente da condução do observador à vitória sobre o adverso, sobre o mal, sobre o bárbaro. Essas pinturas são belas porque demonstram o exercício da virtude em um ambiente tomado pela entropia.

É nesse contexto que Edoardo De Martino, artista notavelmente imerso no movimento romântico, fiava-se em sentimentos e escolhas que acreditava instintivos.²² Tal crença no ímpeto emocional nato, também derivada de ideias românticas, acabaria por marcar o percurso de vida do pintor. Para tratar de De Martino e sua obra, é fulcral iniciar por sua origem napolitana, que certamente reverberou em seu trabalho.²³

Definida por Tito Lívio como *Maritima Urbs*,²⁴ Nápoles, de fortíssima tradição e domínio marítimo, ostentava um poderoso e opulento segmento mercantil, estreitamente relacionado às atividades do mar. Nápoles, tão disputada por franceses, aragoneses e romanos na última década do século XV, não apenas por sua tradição jurídica, mas também por sua relevância comercial e geoestratégica no Mediterrâneo, acabou agregada por Aragão à larga composição de territórios da monarquia hispânica.²⁵ Pieter Bruegel, no início do século XVI, pintou uma vista (um tanto imaginária) de seu porto, enfatizando exatamente seu aspecto marítimo e militar-naval, a partir da presença de diferentes arquétipos de embarcações.²⁶ A tradição de suas elites indicava a predileção pelo patronato de obras artísticas que se referiam em particular aos navios e atividades marítimas em geral, ainda que pudesse também comportar temas clássicos, mesmo que

sob novo estilo pictórico-cromático, a exemplo das obras de Caravaggio e de seus seguidores.

Ainda bem jovem, De Martino se lançou aos estudos artísticos, que seguiriam em paralelo com uma formação militar naval, acabando por desenvolver e conformar uma forte consciência política no oficial e pintor.²⁷ É possível conjecturar que De Martino estivesse estreitamente implicado em ideias e tensões que envolviam a construção de uma identidade nacional da época, as quais culminariam na unificação da Itália,²⁸ onde poderia atuar contribuindo não só como oficial, mas também com sua sapiência e habilidade artística.²⁹

De Martino havia chegado à América do Sul em 1865, a bordo da corveta *Ercole*, que se prestava a uma representação diplomática e política cujo propósito era alcançar uma razoável quantidade de italianos que habitavam as costas da Argentina e do Uruguai. Após ter se envolvido, em 1866, em delicado acidente na *Ercole* que causou severos danos à embarcação, e provavelmente instigado pela possibilidade de ser recebido e patrocinado por dom Pedro II, em 1867 De Martino desafiou a moral conformista e abandonou em definitivo uma benquista carreira militar para se dedicar à arte. Talvez tivesse pretensões heróicas frustradas, que agora deveriam ser satisfeitas por meio de outros tipos de armas que sabia serem também muito apreciadas pelo imperador: os lápis e os pincéis.³⁰

Assim, com notável talento, e talvez com a predileção de dona Teresa Cristina, com quem compartilhava a nacionalidade napolitana, o pintor estreitou seus laços na corte. De Martino acabou por conquistar em definitivo a admiração, o respeito e a amizade de personalidades notáveis e influentes da época, inclusive (e principalmente) do próprio imperador, que parece tê-lo visitado em seu ateliê.³¹ Dom Pedro II, grande devoto das artes, certamente necessitava de artistas para pintar a guerra e exaltar o poder do império do Brasil.³² Mas não apenas. Era necessário também, dentro de uma tradição de longa data na Europa, legitimar determinado combate e inscrever o Estado dentro dos costumes da civilização e do gosto ditado pelas grandes capitais europeias.³³ A presença de um italiano devia endossar seus argumentos.

Em um paralelo, Baudelaire elucubrará sobre as possíveis impressões de Napoleão III acerca da coletânea dos desenhos e esboços de Constantin Guys, o sr. G., sobre a Guerra da Crimeia, que Edoardo De Martino também presenciou:³⁴

é lastimável que este álbum (...) não tenha passado pela vista do imperador [Napoleão III]. Imagino que ele teria examinado, com certa complacência e não sem alguma emoção, os feitos e gestos de seus soldados, todos minuciosamente mostrados, dia após dia, desde as mais extraordinárias ações até às ocupações mais triviais da vida, por essa mão de soldado-artista, tão firme e tão inteligente.³⁵

Dom Pedro II, de maneira diferente de Napoleão III, pôde não só conferir as obras do soldado-artista³⁶ que era De Martino, como também se emocionar com elas. E a ação decorrente de sua emoção foi patrocinar e comandar mais obras do pintor; assim, afirmava sua imagem de homem de grande civilização, chefe de um Estado vitorioso na guerra e grande mecenas das artes. E, num movimento recíproco, legitimava as obras de De Martino, enquanto as operações militares do império eram também legitimadas por elas.

Ainda que para todos esses propósitos houvesse periódicos, relatos escritos ou orais e até mesmo livros, para Baudelaire, nenhum desses suportes poderia demonstrar e propagar a guerra com a riqueza de “seus detalhes dolorosos e em sua sinistra amplitude”³⁷ como as imagens produzidas por artistas que pareciam possuir a capacidade de aspirar à medonha poesia que se compõe e desenrola em um campo de batalha.³⁸ A crença no poder da imagem de despertar os mais diversos sentimentos, afetando a sensibilidade humana e transportando o espectador para o interior da cena representada, demandava, para que se atingisse tal sofisticação de emoções, uma grande habilidade pictórica, bem como um notável conhecimento sobre o repertório militar.

Podemos refletir, aliás, acerca do quanto a formação militar-naval de De Martino não só lhe orientava a percepção dos eventos que se desenrolavam em uma batalha, fosse ela travada entre homens ou entre homens e a natureza, mas também lhe legitimava e lhe conferia maior autoridade para representar tais temáticas perante seus comanditários e admiradores.

Esse verdadeiro e singular soldado-artista desenvolverá em suas obras traços de uma verdadeira consciência romântica, compósita de saberes diversos e paradoxal como a própria ironia que marca todo o movimento.³⁹ Em seus desenhos e pinturas, De Martino, como o pintor da vida moderna de Baudelaire, é capaz de revelar “ao mesmo

tempo o gesto e a atitude solenes ou grotescas dos seres e a sua explosão luminosa no espaço”.⁴⁰

O homem na paisagem

Em face das transformações que se desenrolavam na virada do século XVIII para o XIX, as concepções acerca da representação da paisagem também se alteravam. Não se tratava mais de pensar a paisagem a partir de um “cenário aprazível para cenas idílicas”, como fizeram Claude Lorrain, Paul Bril e Thomas Gainsborough, por exemplo.⁴¹ Ao longo do século XIX, sob a inspiração dos textos de Goethe, originalmente nos espaços que atualmente correspondem à Alemanha, a pintura encontrou um modo particular de evidenciar as relações entre o homem e a natureza. Caspar David Friedrich e seus seguidores tratavam, num jogo de claro-escuro, de apresentar ao espectador uma paisagem de larga envergadura, de horizontes pouco definidos, frequentemente hostil ou até anecúmena. Inaugurava-se assim a “tragédia da paisagem”: um espaço propriamente sem limite, onde o homem é confrontado com sua expressão diminuta e quase insignificante.⁴²

Os espaços privilegiados para esse tipo de experiência-limite com o mundo natural eram as geleiras, soberbas montanhas (quase) intransponíveis, maremotos ou tempestades enfurecidas.⁴³ A erupção do Vesúvio em 1820 acabou por propiciar a releitura das paisagens indomáveis em torno de Nápoles por artistas como Johan Christian Dahl,⁴⁴ ou mesmo De Martino, que dispensou especial atenção a mares revoltos nessa região, possivelmente por neles ter se formado um homem do mar, como podemos perceber nas obras *Brigue na costa depois da tempestade*;⁴⁵ *Tempestade marítima na costa*;⁴⁶ *A corveta Eurídice com mar tempestuoso*, representando embarcação que serviu como Colégio de Marinha, e na qual De Martino participou de campanhas de instrução a bordo;⁴⁷ e *Corveta Caracciolo* e *Corveta Vettor Pisani*, representando embarcações que serviram de instrução para a Academia Naval.⁴⁸

Todos esses lugares incomuns, selvagens, dramáticos e ameaçadores ensejavam múltiplas potências da morte e da finitude, ainda que não consumadas, conformadas nos encontros trágicos com a natureza. Uma beleza sublime, portanto, que comove e se defronta com a morte.

Em algumas dessas paisagens, muitas imaginárias, resultantes de diversos pontos de observação, o homem figurava sem horizontes, desprovido de rumos ou caminhos exequíveis. Por vezes, na imensidão desértica e impetuosa da paisagem,

sequer há um protagonista humano visível, de modo a reforçar a solidão do espectador, que admira uma paisagem amarga sem companhia, ou seja, sem uma figura acessória. A posição de fragilidade do observador, seja ele um personagem imerso explicitamente na paisagem – uma figura acessória – ou o próprio espectador, sugere a angústia de um mundo de incertezas, em que a história não estava ainda planificada. Tudo dependeria da astúcia humana.

A obra de Caspar David Friedrich é repleta desses exemplos. O pintor viajou aos montes Riesengebirge (Montanhas dos Gigantes), na fronteira da Boêmia com a Silésia, em vez da tradicional viagem à Itália que seus contemporâneos faziam. Sua mais célebre obra é provavelmente *O viajante que observa o mar de bruma*.⁴⁹ Após a exposição de *Aurora no Riesengebirge*,⁵⁰ a imprensa da época já comentava as similitudes entre a paisagem desta obra e a dos quadros de marinha de Friedrich: a sucessão incontável de montanhas era intercalada por brumas e ritmada como vagas. Contudo, o que sem dúvida mais retém a atenção é o triunfo do crucifixo, que emerge de uma montanha, rompendo a linha do horizonte. Uma mulher vestida de branco toca com uma mão a cruz enquanto com outra alça um homem de preto (o próprio pintor), numa árdua escalada pela rocha. A representação evoca assim os primeiros românticos, para quem a “bem-amada” tem a capacidade de conduzir a Deus.⁵¹

No Brasil, a tela intitulada *Uma grotta*, de Manuel Araújo Porto-Alegre,⁵² aproxima-se dessa mesma tendência. Na mesma direção aponta *São Tomé das Letras*,⁵³ uma “pintura atmosférica” do italiano Nicolau Facchinetti, artista itinerante que nessa ocasião representou a serra mineira como se a sinuosidade do relevo se assemelhasse às ondas do mar. Em primeiro plano, Facchinetti retrata, de modo quase desimportante, a cidade e um pintor que trabalha em *plein air*.

Em outras paisagens, percebe-se a presença de elementos característicos do romantismo capazes de hábil e eficazmente demonstrar a natureza já modificada pela cultura humana: castelos medievais ou catedrais (neo)góticas. É o que ocorre, por exemplo, em o *Castelo de cavaleiro*, de Karl Friedrich Lessing,⁵⁴ quadro em que a natureza parece imbricada com um castelo medieval que emerge da água com a solidez de um bloco de rocha, rodeado por uma embarcação de proporções insignificantes. Já Karl Friedrich Schinkel, ao pintar *Cidade medieval no rio*, domestica a paisagem com a presença de uma catedral em gótico *flamboyant* cujo triunfo é reforçado por um arco-íris.⁵⁵ A obra não apenas se apropria de um elemento (neo)gótico para produzir uma

história (oficial) nacional, instrumento eficaz do Estado que construía a nação,⁵⁶ mas também o emprega como sinal de uma ordem universal harmoniosa, referência necessária após os anos de guerras napoleônicas.

De modo mais sutil, a presença da religiosidade poderia estar representada por um sino ou uma cruz. Assim, Karl Friedrich Schinkel pintou o *Arco de pedra*, onde incluiu um pequeno sino no lado direito da paisagem.⁵⁷ Em *Ave Maria, no entardecer nas montanhas do Tirol*, Ernst Ferdinand Oehme fez com que uma cruz ocupasse o espaço central de uma vila em um vale.⁵⁸ No Brasil, é pertinente evocar mais uma vez Manuel de Araújo Porto-Alegre, que pintou uma *Paisagem italiana* onde uma cruz, sobre uma ponte arcada, tem destaque na composição.⁵⁹

Na Espanha, para se ater a um único caso, é possível citar a obra *Joana, a louca*, de Francisco Pradilla.⁶⁰ O autor elegeu o instante em que a princesa Joana, filha dos reis católicos, grávida, experimenta uma profunda amargura ao se aproximar do féretro de Filipe o Belo, duque da Borgonha, seu marido. Numa paisagem agreste, com árvores secas e atmosfera celeste acinzentada, a fumaça efêmera de uma fogueira estabelece a conexão entre a terra e o céu, enquanto o sino de uma catedral, à direita, paira sobre a cena. A expressividade dos personagens é tão profunda que alguém escreveu que, nessa imagem, “os sentimentos se tornam protagonistas”.⁶¹

Caspar David Friedrich, em *Noite no porto*, salienta a enorme catedral de Halle ao fundo, antecipada por uma cruz dissimulada entre os mastros, vergas e enxárcias dos navios, observados por duas mulheres na obscuridade da noite.⁶²

De modo parecido, De Martino pintou uma paisagem não identificada, de mar encapelado, com um navio visivelmente adernado e céu predominantemente escurecido, em tons de cinza, magenta e violeta. A embarcação se dirige a um marco de sinalização em formato piramidal, encimado por uma esfera, ladeado por uma cruz, elementos que orientam não só os navegantes mas também os observadores para uma trajetória segura. Pela presença desses elementos, prova de que muitos atravessaram essas águas, podemos saber que essas paisagens já tinham sido então domesticadas.⁶³

Em suma, esses elementos arquitetônicos e religiosos (castelos, catedrais, sinos, crucifixos e marcos de sinalização náutica) indicavam não apenas que os humanos já haviam se instalado naquela região, mas também que dispunham de possibilidades de vida e futuro. Tratava-se, em última instância, da perspectiva da domesticação da natureza, dos impulsos humanos, do tempo e dos rumos da história.

A paisagem no homem

Nas muitas obras de Edoardo De Martino, podemos observar a representação constante de tempestades e mares bravios que parecem prestes a tragar as embarcações, em pinturas onde a experiência do sublime é extremada. O desastre marítimo é tema recorrente em todo o século XIX, aglutinando não apenas elementos de uma pintura de paisagem, considerada ainda de menor importância pelas academias, mas também se inscrevendo ou se aproximando da pintura histórica.⁶⁴ Com tais imagens, De Martino aborda, mesmo que indiretamente, os efeitos das adversidades sobre as tripulações. Conforme a tradição de longa data em diversas marinhas, o bom marinheiro é aquele que é feito em mares onde não há calma, que conhece com intimidade os infortúnios que pode haver nos percursos da navegação, que passa a ter sal em suas próprias veias. No Brasil, em 1852, o deputado Souza Franco defendia que “a vida no mar é uma vida excepcional, é no meio do embate de ondas que o marinheiro se forma, e não nessa navegação morta de rio, como é a de Mato Grosso”.⁶⁵ Em suma, o bom marujo é aquele homem que se modificou, tornando-se audaz em face das profusas vivências do sublime. A forja desses homens do mar, bem como a de De Martino enquanto soldado-artista, em especial durante sua formação de oficial, progredia em etapas: as agruras da vida no mar, a experiência do sublime e a profunda reflexão sobre a humanidade, que por sua vez levava o indivíduo a pensar sobre seu papel na sociedade, fazendo dele, portanto, homem civilizado, parte de um todo que só poderia pertencer à ordem dos que conquistam, domesticam e triunfam.

Temos, em *Mar força sete*,⁶⁶ uma representação que pode bem ilustrar essas questões. Em uma só extensão de azul, que se propaga sem fim pela tela, céu, mar, nuvens e ondas confundem-se. A embarcação, com dificuldade, enfrenta com valentia um mar forte. Desvelando em uma só imagem sua própria dualidade, De Martino é capaz de amalgamar o oficial de marinha e o pintor que era. O próprio título da obra reforça a ideia, pois faz menção à escala Beaufort, utilizada a bordo para classificar o vento e o estado das águas. A “força sete” anota mar grosso, temido por muitos, com vagas que podem se elevar a quase cinco metros de altura, permeadas por espuma decorrente da arrebentação, causando muitos borrifos e indicando a direção do vento.⁶⁷ Assim, é natural que, apesar da intrepidez ao cruzar as águas sorrentinas, o navio já demonstre sinais de avarias, como a bandeira vermelha hasteada nos topos sugere. O cenário que propicia a prova do sublime nos conta a própria formação de De Martino,

explicitando de maneira sensível as provações que edificaram o homem que havia se tornado.

Alguma similitude pode ser percebida com outra tela, intitulada *Salvamento da nau portuguesa Vasco da Gama pela fragata a vapor dom Afonso*, que procura traduzir a forja de Joaquim Marques Lisboa, amigo de De Martino. Como indica a presença do Pão de Açúcar ao fundo, a cena transcorreu nas imediações da barra da Guanabara, no início de maio de 1849, quando a nau lusa, propulsionada a vela, estava entregue à fortuna das intempéries, sujeita ao mar tempestuoso e à agressividade do vento, que destruiu por completo seus mastros e ameaçava lhe despedaçar contra as pedras da costa.⁶⁸

É o vapor brasileiro de proporções modestas, comandado por Marques de Lisboa, futuro Tamandaré, que enfrenta as incertezas das águas para a proeza do salvamento. Após dezoito horas de luta contra os elementos da natureza, a embarcação portuguesa, bastante avariada e reduzida, foi “trazida pelos queixos para dentro da baía”.⁶⁹ Na imagem de De Martino, são as cores dispostas no céu que enaltecem as distinções entre as tecnologias produzidas pelo homem: sobre a nau, indício de um saber tradicional, verifica-se um azul celeste mais escurecido, enquanto outro, sobre o vapor, é bem mais claro.

Uma profusão romântica

A tela *Acampamento brasileiro no Chaco*,⁷⁰ de De Martino, parece sintetizar diversas das considerações aqui elencadas, já que de modo eficiente reúne uma paisagem hostil, o sublime da morte causada pela guerra, o elemento religioso e a tensão entre as noções de barbárie e civilização. Na obra, o artista imprime à cena um ritmo lento e grave, que não se deixa levar pela violência presente, embora seja resultado da pretérita. O jogo de perspectivas e sombras, auxiliado pela densidade da vegetação, oferece elementos suficientes para impactar a sensibilidade do espectador.⁷¹ O momento retratado é posterior à tensão, aliás bem sintetizado na passagem “que céu e que mar! Tudo é tumulto e descanso, como depois de um grande evento”, escrita por Baudelaire após a Exposição Universal de 1855, em referência ao quadro *A entrada dos cruzados em Constantinopla*, de Delacroix.⁷²

Na imagem do *Acampamento*, há diminutos pontos de luz, dados pelo fogo. De um lado, o fogo nas barracas do acampamento, que queima e destrói, mas que também é

capaz de purificar, como na catarse grega. Ao centro, portado por um frade capuchinho, um archote, cuja luz pode guiar o caminho, seja na escuridão das matas do Chaco, seja no ideal da elevação da alma pela fé. A iluminação da cena, entretanto, é dada pela lua entre nuvens, refletida na água, que aproxima os planos divino e terreno, descortinando o enredo. Elemento frequente nas pinturas de inspiração romântica, a lua figura em grande parte das obras de De Martino, que certamente lhe atribuía estima simbólica, quiçá sendo capaz até de nela reconhecer expressões de sentimentos a princípio humanos. Em um de seus muitos esboços e desenhos, realizados durante a Guerra da Tríplice Aliança contra o Paraguai, há anotações de próprio punho do pintor, em que descreve uma noite “bastante clara”, sem deixar de referir, contudo, que “a lua era muito triste”.⁷³

O jornal *O Diário do Rio de Janeiro*, ao comentar essa tela de De Martino, salientava a “religião e melancolia” que revestiam o episódio: feridos que estendem os braços, “famintos que desfalecem e mortos estendidos na planície”, enquanto um dos frades “lê a última oração do breviário”.⁷⁴ No canto inferior esquerdo, em sinal de redenção, estendendo a mão direita na direção dos capuchinhos, um paraguaio suplica a extrema unção, sugerindo ter se submetido à cultura dos religiosos. A ele se contrapõem pequenos grupos ao fundo de pessoas que demonstram desespero e enfado, expressões consideradas patéticas de sentimentos, típicas daqueles que não são civilizados.

Desnecessário lembrar que a presença de religiosos na pintura romântica era recorrente. Mencionemos apenas dois exemplos. Em *Monge à beira-mar*⁷⁵ – quadro pintado para o Salão da Academia de Berlim –, Caspar David Friedrich dividiu a composição em três seções horizontais, que correspondem à terra, ao mar e ao céu. Na costa, a imensidão do mar e suas conexões com o céu ampliam a solidão e a pequenez de um monge diante da infinitude da natureza e do universo. Como escreveu um crítico em 1810, nada podia ser mais lastimoso, já que o monge figurava perdido no “império da morte” ou no “círculo da desconsolação”. Um refinado *dégradé* cromático traz notável complexidade à passagem do céu ao mar. O resultado é uma composição sem limites bem definidos, em que o espaço é tratado como um abismo; nada o limita, de modo que “tudo flutua entre a noite e o dia, entre a dúvida e a esperança, entre a morte a vida”.⁷⁶

Para a mesma exposição do Salão da Academia de Berlim, Friedrich pintou o célebre *Abadia no meio da floresta de carvalhos*,⁷⁷ em que representa monges aportando um ataúde em uma ruína gótica, tendo ao redor um cemitério de lápides inclinadas, visivelmente abandonado. O céu tem tons claros, em franca contraposição a toda a parte inferior da imagem, alusiva à Terra, que é permeada pela obscuridade, exceto por duas pequenas lanternas próximas à cruz, único símbolo de esperança.

Na tela de De Martino, a presença dos frades substitui os sinos, as cruzes e as catedrais, encarnando, eles próprios, a civilização em meio a uma natureza selvagem, agudizada pelas mazelas da guerra. Assim, para além de demonstrar a misericórdia ou a religiosidade dos brasileiros, sua presença se tornava essencial para asseverar a civilidade e superioridade em relação aos bárbaros paraguaios.

Atrás do frade, “triste e respeitoso”, está a figura de uma sentinela, trajada como um zuavo, que abaixa a cabeça, em gesto solene.⁷⁸ O zuavo é uma clara referência ao orientalismo, que nessa altura já era tema difundido na Europa. Na França, por exemplo, obra pioneira foi a de Antoine-Jean Gros que, desinteressado dos temas romanos, típicos do neoclassicismo, tornou-se o pintor de batalhas de Napoleão, a exemplo de *Napoleão na ponte de Arcole*.⁷⁹ Aproveitando a campanha do Egito, pintou *As vítimas da peste de Jafa*, encomendada pelo próprio imperador, exposta no Salão de 1804. A imagem se baseia em uma visita de Napoleão e seus oficiais a um leprosário militar, em Jafa, o que explica a arquitetura oriental ao fundo, a despeito dos arcos neoclássicos.⁸⁰ Com evidente conotação política, o imperador é representado com aspecto sereno, sem temor de um contágio que lhe seria fatal, a exercer sua pretensa taumaturgia, como se tivesse o dom de curar os doentes, em conformidade com uma longa tradição da monarquia francesa.⁸¹

Os temas de inspiração orientalista, entretanto, ganharam mais repercussão durante a década de 1820, devido, em parte, à guerra de independência da Grécia, travada contra a Turquia. Nesse contexto, Delacroix pintou *O massacre de Quios*,⁸² que representa a brutalidade do abuso de mulheres e crianças gregas pelo exército turco. Em última análise, a imagem de Delacroix discutia a dignidade humana, como o naufrágio referido de Géricault, porém sob o pretexto de uma guerra que acabou por sintetizar, para a opinião pública, o conflito entre o berço da civilização e a obstinação da barbárie.

Se as pinturas de Horace Vernet foram tipificadas pelos críticos de época como um “documento imagético”, Delacroix inscrevia-se em perspectiva distinta. Seu *massacre* era uma imagem intensa, construída em desequilíbrio, com fortes pinceladas e apelo à vibração cromática dos tons, para repisar a dor das vítimas resignadas, em oposição à energia dos violentos carrascos turcos. A imagem era a representação de uma “praga” detestável, como a crítica arguta a classificou. O Oriente era representado como grandioso, cheio de mistérios, forte e contraditório, mas, ainda assim, primitivo e inferior à Europa.⁸³ O tema da civilização *versus* barbárie apareceria novamente logo depois, quando pintou *O combate entre Giaour e o Paxá*,⁸⁴ história que supostamente se passou na Grécia do século XVII, enredada por uma disputa entre um paxá turco e um veneziano, motivada pela escolha de uma escrava que optou por se vincular ao ocidental.

No quadro de De Martino, uma vez derrotados, cômicos de sua fragilidade em face da imensidão do universo infinito, após a experiência-limite do sublime impelida pela guerra, só deveria restar ao zuavo e aos paraguaios do acampamento se curvar diante dos frades, símbolo da Igreja e do Ocidente.

É curioso ponderar sobre a visão do exótico que De Martino desenvolveu a respeito do soldado paraguaio. Certamente, com o olhar saturado de seu próprio imaginário, em mais de um esboço o pintor desenha uma interessante figura, de pele escura, cabelos lisos e despenteados, ostentando farto bigode descuidado. O singular personagem não veste mais que uma tanga branca e vermelha; tem os pés descalços e a cabeça coberta por um pequeno chapéu desestruturado; cruza sobre o peito uma bandoleira, possivelmente de couro, e apoia displicentemente sobre o braço um mosquete. “Não tenho ordem!”, De Martino escreve em seu *esquisse*, dando voz à figura. Eis o seu soldado paraguaio.⁸⁵

É provável que a expressão vinculada ao soldado derive de um episódio supostamente ocorrido no cerco de Corrientes, em 25 de maio de 1865. Nessa ocasião, uma sentinela paraguaia foi cercada por mais de uma dúzia de soldados aliados. Determinada sua rendição, o paraguaio teria respondido: “não tenho ordens” (para se render), apontando, em vão, sua baioneta para os aliados, que o abateram.⁸⁶ Não importa se essa pequena história, quase uma anedota, é verdadeira ou não. O

interessante é que ela revela um soldado incapaz de realizar um cálculo simples de prudência, e que só age em conformidade com ordens expressas, em que pese nada razoáveis, de seus superiores. O episódio reforçava assim a ideia corrente de que Solano López era um governante tirano que obrigava os paraguaios à guerra na sua sanha por poder. Um país de bárbaros, portanto.

Essa forma de representação do paraguaio como um verdadeiro selvagem, que nem sapatos calçava para uma batalha, mas que em contraste demonstra tola preocupação com a cobertura da cabeça, é um bom exemplo do “romantismo tropical” que se expressava no Brasil, à guisa do orientalismo que conquistava os românticos pela Europa. Os personagens deviam parecer tão extravagantes quanto a própria paisagem tropical, a ponto de se confundir com elas; um exemplo é *Vista do Rio de Janeiro*, de Alessandro Ciccarelli,⁸⁷ em que uma sensação de ataraxia, trazida pelos efeitos cromáticos da paisagem, é francamente contraposta a um desenrolar bizarro, em primeiro plano, onde um negro oferece um lagarto abatido a uma mulata. O excêntrico se fez nas paisagens selvagens das matas, nos índios, nos negros e mestiços, que povoaram e se misturaram na fantasia europeia dos que aqui chegavam, como De Martino, fascinados por essa forma diferente de exotismo.⁸⁸ Se Delacroix se impactava com o exotismo da África do Norte, De Martino, com a América do Sul.

Por fim, resta referir as representações gestuais dos personagens retratados, que nos permitem prever, com relativa precisão, as emoções que permeiam a cena e que se traduzem em gestos que foram perpetuados em estruturas de longa duração em determinada cultura. Didi-Huberman observa que “as imagens são como cristais que concentram muitas coisas, em particular esses gestos muito antigos, essas expressões coletivas das emoções que atravessam a história”.⁸⁹ Todavia, embora possamos reconhecer os gestos e as emoções ali retratadas, devemos ponderar se, no contexto da representação da guerra, eles são verossímeis ou se configuram em recurso alegórico do artista. No século XIX, quando parecia possível uma dominação da natureza pela imposição da cultura,⁹⁰ havia a concepção de que o homem adulto, portanto pleno em sua faculdade da razão, era capaz de reprimir as expressões de emoções intensas, não se permitindo abandonar a sentimentos avassaladores. Darwin defenderia de maneira simplória e um tanto categórica que “os selvagens derramam lágrimas abundantes por

razões extremamente fúteis”,⁹¹ ao passo que os civilizados ingleses, como ele próprio, não se renderiam ao pranto “a não ser sob pressão da mais pungente dor moral”.⁹²

Parece haver aqui uma contradição. Se o movimento romântico exaltará as emoções exacerbadas, com veracidade e imaginação dominando esses sentimentos, como poderia o homem romântico expressar esse turbilhão de sensações sem cair nas patéticas manifestações consideradas indignas de um homem civilizado? Através da arte. Nela, não mais havia limites para exteriorizar o misto de sentimento e reflexão desses homens modernos, espalhado por cada personagem e objeto retratado em suas obras.

Assim, é comum, em representações de batalhas, depararmos com uma enorme gama de expressões e gestos de personagens. Todavia, diferente do que o senso comum possa julgar, não só dos protagonistas da cena emanam sentidos ao espectador. Os meros vultos, muitas vezes despojados de valor e somente considerados na totalidade da cena, podem nos sugerir com sutileza grande parte de todo um pensamento e cultura de uma época. Ora, em uma pintura que celebra uma batalha, comandada por um determinado Estado, é comum que os adversários sejam representados desorientados, desesperados, com notório medo, com gestos largos que indicam covardia, com enfado e pranto fácil. Frequentemente, eles são retratados como bárbaros, como selvagens despreparados, podendo até mesmo trazer traços animais.

Em uma clara oposição ao bárbaro, há a figura do *gentleman*, um homem distinto e elegante, capaz de desfrutar as pompas da vida galante, que circula entre as capitais do mundo civilizado. E é curioso ressaltar que Baudelaire inclui nessa realidade seleta e refinada o militar.⁹³

De qualidades e caráter firme, o bom militar, segundo Baudelaire, mostra-se audacioso e sempre tranquilo em face das adversidades que por ventura possa encontrar. Assim o é pois esses seriam atributos da “alma do guerreiro”, aprimorada com treinamento e educação, capazes de promover uma imperturbabilidade diante do inesperado, do desconhecido e do bárbaro, e que se refletem em seus “rostos curtidos pelo sol, pela chuva e pelo vento”.⁹⁴ Ainda segundo Baudelaire, os militares são homens que trazem em seus corpos as marcas deixadas pela ação da própria natureza. Assim, soldados ou oficiais possuem sua essência preparada para a iminente morte, a maior

substância de beleza. Não seria essa beleza apontada por Baudelaire da ordem do sublime? Esses militares, no exercício de suas atividades, também eram capazes de propiciar a experiência do sublime aos seus inimigos, porque poderiam conduzi-los ao limiar da vida, provocando uma reflexão sobre a humanidade e sua frágil finitude. Noutros termos: os militares dispunham da capacidade de impingir a *comoção*.

Kant estabelecia o sublime como uma experiência externa ao homem, que poderia ocorrer a partir do encontro antagônico com a natureza. Baudelaire, aqui, de certa maneira, everte o pensamento kantiano, ensejando a possibilidade do sublime no encontro do homem consigo mesmo; eis mais um exemplo das apropriações e transformações do movimento romântico sobre as ideias de Kant.

Didi-Huberman, elucubrando sobre as emoções e os gestos a elas associados, investiga a origem das palavras a fim de refletir acerca de seus sentidos autênticos. Conclui-se que *e-moção*, quer dizer uma *moção*, um movimento que consiste em nos pôr para fora (e-, ex) de nós mesmos”.⁹⁵ Podemos especular, na mesma senda, que “*co-moção*” é um movimento concomitante, que acontece em simultaneidade, pressupondo (inter)ações de duas ou mais partes. Homem e natureza, imbricados em movimentos e ações. O primeiro, através de sua razão, procura domesticar a paisagem – enquanto a segunda, pelo sublime, se impõe – e, justamente por meio da razão, impele a refletir sobre sua humanidade. É nessa dialética que o homem moderno, fruto do Oitocentos, se relacionava profundamente com a capacidade de formar e fortalecer laços sociais, ou, em outras palavras, de (se) civilizar.

Considerações finais

A identidade nacional não define apenas a imagem que a nação tem de si mesma, mas também a imagem que outras têm dela. No Oitocentos, o Brasil havia de se propagar não apenas como um Estado, mas também como uma nação que prosperou.⁹⁶ Única monarquia das Américas, com uma economia de base escravista, o país edificava discursos intervencionistas que defendiam até o imperativo de civilização de seus vizinhos, deslegitimados, por vezes, como republiquetas de bárbaros sujeitos a tiranos.⁹⁷ A guerra se mostrava um dos caminhos mais enérgicos para o alcance dessa civilização, para si e para outrem. No plano intelectual e artístico, em um contexto romântico, civilizar era se expor a uma experiência sublime. Tal experiência promovia a reflexão

acerca do papel do homem no mundo, abreviado na paisagem, e, num movimento dialético, do mundo no homem. Se o homem domesticava a natureza, o custo desse penoso embate lhe forjava e lhe projetava diante de si e do tempo.

Esta foi a primeira das guerras (românticas), tão representada por De Martino: a guerra contra a natureza, manifestada, no seu caso, na pintura da paisagem marítima, frequentemente encapelada: “a presença do navio (...) só ganha sentido pela sua inserção na paisagem. (...) A calma ou a turbulência das águas e o movimento mais ou menos agitado das nuvens é que de fato dão expressividade ao navio retratado. A paisagem monumentaliza os navios”.⁹⁸ Ademais, o soldado-artista pintou operações navais que confrontaram homens contra homens, noutra tipologia de combate.

Não é difícil perceber como a guerra (entre homens) se tornou um espaço privilegiado para o florescimento do movimento romântico: sobrevivência em teatros de operação hostis, a exemplo das condições enormemente adversas que as tropas napoleônicas enfrentaram na Campanha da Rússia, ou mesmo que os soldados brasileiros enfrentaram no Chaco; corpos sujeitos ao risco e a toda possibilidade de dor, inclusive infligida por tecnologias cada vez mais mortíferas; relações sociais desgastadas pelo medo, pela falta de solidariedade ou pelo simples confinamento em navios, por exemplo. Estar na guerra era, em alguma medida, estar também na guerra contra a natureza.

A guerra é o resultado mais violento dos contrastes e dos antagonismos, plasmando o grotesco e uma sublime explosão de força. A memória da guerra, particularmente, deveria ser parte de um processo civilizador, o que explica a produção de quadros imensos, verdadeiros “monumentos iconográficos”, a serviço do poder.⁹⁹

Como tem indicado a tradição historiográfica, tais imagens, que referem histórias oficiais, propagam o Estado e buscam guardar a memória. Mas não se resumem a isso. Na lógica do século XIX, esses quadros funcionam como panoramas, imagens abreviadas de longas narrativas, que geravam fascínio em quem os observava, permitindo ao espectador simular, pela imaginação, a experiência em uma paisagem remota e hostil ou a participação (segura) em uma batalha sangrenta. Graças às letras ou às tintas, esse espectador circulava por todo o mundo, sem sair de sua cidade, sentindo-se senhor do mundo, da história ou do tempo. Panoramas criavam ilusões: o espectador

se tornava o centro da paisagem, experimentando ser protagonista ou exegeta.¹⁰⁰ A modernidade dos panoramas, por outro lado, traz a vida no nível da superficialidade, do resumo, da manchete do jornal, do encurtamento da própria linguagem.

O Estado, na sanha de construir a identidade nacional, produziu tanto a guerra como suas representações. Pelo sublime da guerra, “civilizou” militares brasileiros vencedores que experimentaram o limite, mas também paraguaios derrotados, sobreviventes dessa “beleza horrível”. Pela arte, completou o processo, expandindo o sublime pela comoção de incontáveis espectadores.

Assim, a serviço do Estado, as imagens de De Martino não tratam exatamente da paisagem ou da batalha, senão dos antagonismos entre os homens e a natureza e dos homens entre si, e sobretudo de toda comoção correlata; ou seja, em última instância, tratam daquilo que enseja, pela sua potência avassaladora, sublime, a civilização e o civilizar. Tais imagens não apenas afirmam um Estado civilizado, a ponto de patrocinar a arte ou se difundir por ela; mas também, graças aos panoramas da guerra, comove muitos a dela participar, e portanto a estabelecer laços sociais, fazendo de todos sujeitos e sujeitados da civilização.

Ao fim, tanto a guerra contra as paisagens impetuosas como a guerra entre os homens, e ainda mais suas proficientes representações, são incontornáveis para tecer noções de pertencimento, para inventar a nação e constituir a civilização. Se participamos ou vencemos a natureza mordaz, ou sobrevivemos à batalha atroz, venceremos tudo.

¹ BITTENCOURT, Armando de Senna. “Pinturas e desenhos de Eduardo De Martino no Museu Naval do Rio de Janeiro”. *Anais do ICOMAN 2008*. Rio de Janeiro: Serviço de Documentação da Marinha, 2010, p. 49-55.

² ROMANO, Roberto Vittorio. *Eduardo De Martino*. Roma: Ufficio Storico della Marina Militare, 1994, p. 34.

³ A exemplo do que propõe LE GOFF, Jacques. *São Luís: biografia*. São Paulo: Record, 2002, p. 21 et seq.

⁴ Se uma viagem entre Europa e Brasil costumava durar cerca de três meses, na década de 1830 foi reduzida para duas semanas e, cinquenta anos depois, para onze dias. Cf. BITTENCOURT, Armando de Senna. “O Atlântico: ciência e tecnologia naval e oceânica nos séculos XIX e XX”. In: TEIXEIRA DA SILVA, Francisco Carlos et al. (Orgs.). *Atlântico: a história de um oceano*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013, p. 293-226, especialmente p. 293-305.

⁵ AMIOT-SAULNIER, Emmanuelle. “L’âge romantique: l’envers des lumières”. *Le Romantisme Noir. De Goya à Max Ernst*. Paris: Fatou, 2013, p. 19-32.

⁶ CAYGILL, Howard. *Dicionário Kant*. Rio de Janeiro: Zahar, 2000, passim. KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade de julgar*. Petrópolis: Vozes, 2016, passim.

⁷ No original: “(...) le romantisme n’est précisément ni dans le choix des sujets, ni dans la vérité exacte, mais dans la manière de sentir (...) qui dit romantisme dit art moderne, c’est-à-dire intimité, spiritualité, couleur, aspiration vers l’infini, exprimés par tous les moyens que contiennent les arts.” BAUDELAIRE, Charles apud JOBERT, Barthélémy. “Le Salon de 1846, ou les préférences du poète”. *Encyclopédie Universalis*, Boulogne-Billancourt, 23 jul. 2010. Disponível em: <https://www.universalis.fr/encyclopedie/salons-charles-baudelaire/2-le-salon-de-1846-ou-les-preferences-du-poete/>. Acesso em: 29 maio 2018.

⁸ GÉRICAUT, Théodore. *Le radeau de La Méduse*. 1818-1919. 1 original de arte, óleo sobre tela, 491cm x 716cm.

⁹ THÉODORE Géricault. *Louvre*, Paris, 2010. Disponível em: http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visite?srv=car_not_frame&idNotice=22541&langue=fr. Acesso: 22 mar. 2019.

¹⁰ WOLF, Norbert. *Romantismo*. São Paulo: Taschen, 2008, p. 54.

¹¹ BODIN, Jean François. *Les années romantiques: la peinture française de 1815 à 1850*. Paris: Réunion des Musées Nationaux, 1995.

¹² ZANINI, Walter. “A arte romântica”. In: GUINSBURG, Jacó (Org.). *O romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 2002, p. 199.

¹³ SCHLEGEL, Friedrich. *O dialeto dos fragmentos*. São Paulo: Iluminuras, 1991, passim.

¹⁴ Em alusão a “O pintor da vida moderna”. BAUDELAIRE, Charles. *O pintor da vida moderna*. São Paulo: Autêntica, 2010.

¹⁵ *Ibidem*, p. 35.

¹⁶ *Ibidem*, loc.cit.

¹⁷ *Ibidem*, p. 36

¹⁸ *Ibidem*, p. 38.

¹⁹ *Ibidem*, p. 40.

²⁰ VIRILIO, Paul. *Guerra e cinema: logística da percepção*. São Paulo: Boitempo, 2005, p. 27.

²¹ Vejam-se aqui as considerações de Norbert Elias, para quem “civilização” se refere ao patamar tecnológico e científico, às maneiras e costumes, à religião, ao sistema legal, ou, numa única expressão, à “consciência que o Ocidente tem de si mesmo”, ou, ainda, tendo em vista as diferenças de emprego terminológico, à “consciência nacional”. No caso inglês e francês, guarda relação, segundo o sociólogo, com a contribuição ou relevância que aportaram ao desenvolvimento mais largo de todo o Ocidente e da humanidade, enquanto *Kultur* seria um melhor equivalente para os alemães. Cf. ELIAS, Norbert. *O processo civilizador: uma história dos costumes*. Rio de Janeiro: Zahar, 1994, vol. 1, p. 23-64.

²² PUGLIA, Luigina de Vito. *Eduardo de Martino: da ufficiale di marina a pittore di corte*. Monghidoro: Con-fine, 2012, p. 12. DEMINICIS, Fernanda; CIPINIUK, Alberto. “Os usos da criação: considerações sobre a criação artística e sua apropriação pelo campo do design”. *Tamanduá*, nº 4, vol. 1, Rio de Janeiro, 2017, p. 1-10.

²³ ROMANO, Roberto Vittorio. Op. cit., p. 9-10.

²⁴ Nápoles teria sido assim denominada por Tito Livio, conforme site oficial da cidade. LA SIRENA Parthenope. *Comune di Napoli*, Napoli, 19 set. 2007. Disponível em: http://www.comune.napoli.it/flex/files/D.cb531390557ae1b187c5/1._Parthenope.pdf. Acesso em: 17 maio 2018.

²⁵ ELLIOT, John. “Una Europa de monarquias compuestas”. In: Idem. *España en Europa: estudios de historia comparada*. Valencia: Universitat de València, 2002, p. 65-93.

²⁶ BRUEGHEL, Pieter. *Battaglia nel porto di Napoli*. [1552?]. 1 original de arte, óleo sobre tela, 42,2cm x 71,2cm. Acervo da galeria Doria-Pamphilj.

-
- ²⁷ PUGLIA, Luigina de Vito. Op. cit., p. 12.
- ²⁸ A unificação da Itália se deu no ano de 1861.
- ²⁹ ROMANO, Roberto Vittorio. Op. cit., p. 23-30.
- ³⁰ PUGLIA, Luigina de Vito. Op. cit., passim.
- ³¹ ROMANO, Roberto Vittorio. Op. cit., p. 25.
- ³² SCHWARCZ, Lilia Moritz. *As barbas do imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. Cf. principalmente os capítulos 2 e 5.
- ³³ CHARTIER, Roger. *A história cultural: entre práticas e representações*. Lisboa: Difel, 1990, p. 216 et seq.
- ³⁴ PUGLIA, Luigina de Vito. Op. cit., p. 28.
- ³⁵ BAUDELAIRE. Op. cit., p. 51.
- ³⁶ Baudelaire, ao tratar de seu pintor da vida moderna, o sr. G., em uma alusão a Constantin Guys, cria tal alcunha para descrever sua atuação como artista em meio à Guerra da Crimeia.
- ³⁷ BAUDELAIRE, Charles. Op. cit., p. 43.
- ³⁸ Ibidem, p. 45.
- ³⁹ SCHLEGEL, Friedrich. Op. cit., passim.
- ⁴⁰ BAUDELAIRE, Charles. Op. cit., p. 43.
- ⁴¹ GOMBRICH, Ernst. *História da arte*. Rio de Janeiro: LCT, 16ª ed., 2000, p. 494.
- ⁴² AMIOT-SAULNIER, Emmanuelle. Op. cit.
- ⁴³ LOUREIRO, Marcello; DEMINICIS, Fernanda. “Um Neogótico para a Guanabara: natureza, paisagem e civilização na edificação da Ilha Fiscal”. *Revista Marítima Brasileira*, vol. 138, nº 1-3, Rio de Janeiro, jan./mar 2018, p. 202-217.
- ⁴⁴ Cf. acervo da Nasjonalgalleriet.
- ⁴⁵ DE MARTINO, Edoardo. *Brigantino in costa dopo la tempesta*. [18--]. 1 original de arte, óleo sobre tela. Coleção privada. Reprodução em ROMANO, Roberto Vittorio. Op. cit., p. 49.
- ⁴⁶ DE MARTINO, Edoardo. *Mareggiata in costa*. 1895. 1 original de arte, óleo sobre tela. Acervo do Museo Correale di Sorrento. Reprodução em ROMANO, Roberto Vittorio. Op. cit., p. 87.
- ⁴⁷ DE MARTINO, Edoardo. *La corvetta Euridice con mare in burrasca*. [18--]. 1 original de arte, óleo sobre tela. Acervo da Accademia Navale di Livorno. Reprodução em ROMANO, Roberto Vittorio. Op. cit., p. 105.
- ⁴⁸ *Pirocovetta ad elica Caracciolo e Pirocovetta ad elica Vettor Pisani*. Ambas são aquarelas sobre papel, sem data ou local de depósito. Reprodução em ROMANO, Roberto Vittorio. Op. cit., p. 117.
- ⁴⁹ FRIEDRICH, Caspar David. *Wanderer über dem Nebelmeer*. 1818. 1 original de arte, óleo sobre tela, 94,8 cm x 74,8 cm. Acervo do Hamburger Kunsthalle.
- ⁵⁰ FRIEDRICH, Caspar David. *Morgen im Riesengebirge...* Op. cit.
- ⁵¹ MAZZ, Bernhard. *Alte Nationalgalerie Staatliche Museen zu Berlin*. Munich: Prestel, 2001, p. 23.
- ⁵² PORTO-ALEGRE, Manuel de Araújo. *Uma gruta*. 1863. 1 original de arte, óleo sobre tela, 34,9 cm x 26,3 cm. Acervo do Museu Nacional de Belas Artes.
- ⁵³ FACCHINETTI, Nicolau. *São Tomé das Letras*. 1876. 1 original de arte, óleo sobre tela, 52,2cm x 92cm. Acervo do Museu Nacional de Belas Artes.
- ⁵⁴ LESSING, Karl Friedrich. *Ritterburg*. 1828. 1 original de arte, óleo sobre tela, 194cm x 138cm. Acervo da Alte Nationalgalerie.
- ⁵⁵ SCHINKEL, Karl Friedrich. *Mittelalterliche Stadt an einem Fluss*. 1815. 1 original de arte, óleo sobre tela. Acervo da Alte Nationalgalerie.

-
- ⁵⁶ HOBBSAWM, Eric; RANGER, Terence (Orgs.). *A invenção das tradições*. São Paulo: Paz e Terra, 2006, p. 9-23.
- ⁵⁷ SCHINKEL, Karl Friedrich. *Arco de pedra*. 1818. 1 original de arte, óleo sobre tela. Acervo da Alte Nationalgalerie.
- ⁵⁸ OEHME, Ernst Ferdinand. *Schloß Naudersberg in Tirol*. 1827. 1 original de arte, óleo sobre tela, 23,7cm x 33,7cm. Acervo da Alte Nationalgalerie.
- ⁵⁹ PORTO-ALEGRE, Manuel de Araújo. *Paisagem italiana*. 1835. 1 original de arte, óleo sobre tela. Acervo do Museu Nacional de Belas Artes.
- ⁶⁰ PRADILLA, Francisco. *Doña Juana la Loca*. 1877. 1 original de arte, óleo sobre tela, 340 cm x 500 cm. Acervo do Museo del Prado.
- ⁶¹ PANCORBO, Alberto. “Pintura Española”. In: JIMÉNEZ-BLANCO, María Dolores (Ed.). *La guía del Prado*. Madrid: Estudios Gráficos Europeos, 5^o ed., 2016, p. 24-225, especialmente, p. 214-215.
- ⁶² FRIEDRICH, Caspar David. *Nacht im Hafen (Schwestern)*. 1818-1820. 1 original de arte, óleo sobre tela. Acervo do Hermitage.
- ⁶³ Paisagem sem título ou data, óleo sobre tela, 84 cm x 71cm, publicada em PUGLIA, Luigina de Vito. Op. cit., p. 138.
- ⁶⁴ BUENO, Alexei. *O Brasil do Século XIX na Coleção Fadel*. Rio de Janeiro: Instituto Cultural Sérgio Fadel, 2004, p. 31-64.
- ⁶⁵ SOUZA FRANCO, Bernardo de apud GONZAGA, Jessica. *Na paz cumpre-se preparar a guerra: a Armada Imperial e a defesa da fronteira da província do Mato Grosso contra a República do Paraguai (1852-1865)*. Dissertação de mestrado em Estudos Marítimos. Rio de Janeiro: Escola de Guerra Naval, 2017, p. 101.
- ⁶⁶ *Mare forza sette*, óleo sobre tela da coleção privada da família Romano, sem data definida, reproduzido em ROMANO, Roberto Vittorio. Op. cit., p. 127.
- ⁶⁷ Escala Beaufort, criada pelo almirante da Real Marinha Britânica sir Francis Beaufort, em 1805. Cf. MIGUENS, Altineu Pires. *Navegação: a ciência e a arte*. Rio de Janeiro: Diretoria de Hidrografia e Navegação, 2000, vol. 3, p. 1764.
- ⁶⁸ A boca da barra da Guanabara reunia características favoráveis à representação dos sinistros marítimos. Como exemplo vale citar Antoine Auguste Frémy em *Embarcações em mar revolto*, que se apropriou da paisagem para representar “um crepúsculo sanguíneo que parece levantar augúrios sinistros”, ameaçando não apenas um navio a vela, mas também uma embarcação brasileira a vapor. Na mesma coleção Fadel, há dois quadros de Gustave James que representam um mar impetuoso. Na sua *Borrasca*, parece difícil segregar a fúria do céu conflagrado e a do mar. Para essas imagens, cf. BUENO, Alexei. Op. cit., p. 31-64.
- ⁶⁹ BITTENCOURT, Armando de Senna, 2010.
- ⁷⁰ DE MARTINO, Edoardo. *Acampamento brasileiro no Chaco*. 1871. 1 original de arte. Acervo do Museu Histórico Nacional.
- ⁷¹ Anotações do livro de bordo do almirante Inácio da Fonseca, publicadas em COSTA, Didio. *Riachuelo*. Rio de Janeiro: SDM, 1959 apud PEREIRA, Walter Luiz C. de M. “E fez-se a memória naval: a coleção Edoardo De Martino no Museu Histórico Nacional”. *Anais do Museu Histórico Nacional*, vol. 31, Rio de Janeiro, 1999, p. 155-157.
- ⁷² DELACROIX, Eugène. *Entrée des Croisés à Constantinople*. 1840. 1 original de arte, óleo sobre tela, 498 cm x 410 cm. Acervo do Musée du Louvre.
- ⁷³ No original: “(...) la notte bastante chiara fini alle ore 2 1/2, pero la luna era molto triste”. Trecho de notas de Edoardo De Martino no esboço “Camaradas! S’il vous plait!”, abril de 1868, em Curupaity. Acervo da Diretoria do Patrimônio Histórico e Documentação da Marinha.
- ⁷⁴ Anotações do livro de bordo do almirante Inácio da Fonseca, publicadas em COSTA, Didio. *Riachuelo*. Rio de Janeiro: SDM, 1959 apud PEREIRA, Walter Luiz C. de M. Op. cit., p. 155-157.

-
- ⁷⁵ FRIEDRICH, Caspar David. *Der Mönch am Meer*. 1908-1910. 1 original de arte, óleo sobre tela, 110cm x 171,5cm. Acervo da Alte Nationalgalerie.
- ⁷⁶ MAZZ, Bernhard. Op. cit., p. 20.
- ⁷⁷ FRIEDRICH, Caspar David. *Abtei im Eichwald*. 1809-1910. 1 original de arte, óleo sobre tela, 110cm x 171cm. Acervo da Alte Nationalgalerie.
- ⁷⁸ Anotações do livro de bordo do almirante Inácio da Fonseca, publicadas em COSTA, Didio. *Riachuelo*. Rio de Janeiro: SDM, 1959 apud PEREIRA, Walter Luiz C. de M. Op. cit., p. 155-157.
- ⁷⁹ JEAN-GROS, Antoine. *Bonaparte au Pont d'Arcole*. 1796. 1 original de arte, óleo sobre tela, 130 cm x 94 cm. Acervo do Château de Versailles.
- ⁸⁰ GARNIER-PELLE, Nicole. *Le musée Condé, domaine de Chantilly*. Paris: Réunion des Musées Nationaux, 2009, p. 109.
- ⁸¹ BLOCH, Marc. *Os reis taumaturgos*. São Paulo: Cia das Letras, 1993, passim.
- ⁸² DELACROIX, Eugène. *Scènes des massacres de Scio*. 1824. 1 original de arte, óleo sobre tela, 419cm x 354cm. Acervo do Musée du Louvre.
- ⁸³ SAID, Edward W. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 27-60.
- ⁸⁴ DELACROIX, Eugène. *Combat du Giaour et du Pacha*. 1826. 1 original de arte, óleo sobre tela, 73cm x 61cm. Acervo do The Art Institute.
- ⁸⁵ “No tengo ordines!”. *Soldado paraguayo*. Inscrição de próprio punho do pintor, mesclando o espanhol com o italiano (ordem em espanhol: *orden*, e em italiano: *ordine*). Esboço sem data. Acervo da Diretoria do Patrimônio Histórico e Documentação da Marinha.
- ⁸⁶ Essa historieta, narrada por Thomas Hutchinson, côsul britânico em Rosário durante parte da guerra contra o Paraguai, pode ser conferida em: HUTCHINSON, Thomas J. *The Paraná: with incidents of the Paraguayan War and South American recollections, from 1861 to 1868*. London: Edward Stanford, 1868, p. 309.
- ⁸⁷ CICCARELLI, Alessandro. *Vista do Rio de Janeiro*. 1844. 1 original de arte, óleo sobre tela, 65 cm x 88 cm. Acervo da Pinacoteca de São Paulo.
- ⁸⁸ ARAUJO, Ana Lucia. *Romantismo tropical: um pintor francês no Brasil*. São Paulo: Edusp, 2017, p. 104 et seq. ROSENFELD, Anatol; GUINSBURG, Jacó. “Romantismo e Classicismo”. In: GUINSBURG, Jacó. Op. cit., p. 266.
- ⁸⁹ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Que emoção! Que emoção?* São Paulo: Editora 34, 2016, p. 34.
- ⁹⁰ FLOR, João Almeida. “Apresnetação”. In: LORD BYRON. *Manfredo*. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2002, p. 12.
- ⁹¹ DARWIN, Charles apud DIDI-HUBERMAN, Georges. Op. cit., p. 15.
- ⁹² Ibidem, p. 17.
- ⁹³ BAUDELAIRE, Charles. Op. cit., p. 59.
- ⁹⁴ Ibidem, p. 60.
- ⁹⁵ DIDI-HUBERMAN, Georges. Op. cit., p. 26.
- ⁹⁶ GUIMARÃES, Manoel Luís Salgado. “Nação e civilização nos trópicos: o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e o projeto de uma história nacional”. *Estudos Históricos*, nº 1, Rio de Janeiro, 1988, p. 5-27.
- ⁹⁷ BARRIO, Cesar de Oliveira Lima. *O intervencionismo do Império Brasileiro no Rio da Prata: da ação contra Rosas e Oribe à Tríplice Aliança*. Tese de doutorado em História. Brasília: Universidade de Brasília, 2011, p. 74-91.
- ⁹⁸ Paulo Knauss em texto para a exposição Paisagens da Guerra: A Pintura de E. De Martino, inaugurada em 15 de março de 2018 no Museu Histórico Nacional.
- ⁹⁹ PEREIRA, Walter Luiz C. de M. Op. cit., p. 149-159.
- ¹⁰⁰ NEVES, Margarida de Souza. “Panoramas”. In: HORTA, Maria de Lourdes Parreiras (Org.). *Visões do Rio de Janeiro na Coleção Geyer*. Petrópolis: Museu Imperial; Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2000, p. 27-37.