

INSTITUTO HISTÓRICO E GEOGRÁFICO BRASILEIRO

Fernanda Deminicis de Albuquerque
Marcello José Gomes Loureiro

O ROMANTISMO NA GUERRA DO
PARAGUAI: ENTRE O BELO E O
SUBLIME NA OBRA DO PINTOR
EDOARDO DE MARTINO¹

ALBUQUERQUE, Fernanda Deminicis de
LOUREIRO, Marcello José Gomes
O ROMANTISMO NA GUERRA DO PARAGUAI: ENTRE O
BELO E O SUBLIME NA OBRA DO PINTOR EDOARDO
DE MARTINO¹

R. IHGB, Rio de Janeiro, a. 181(484): 195-233, set/dez. 2020

Rio de Janeiro
set/dez. 2020

O ROMANTISMO NA GUERRA DO PARAGUAI: ENTRE O BELO E O SUBLIME NA OBRA DO PINTOR EDOARDO DE MARTINO¹

ROMANTICISM IN THE PARAGUAYAN WAR: BETWEEN THE BEAUTIFUL AND THE SUBLIME IN THE WORK OF THE PAINTER EDOARDO DE MARTINO

FERNANDA DEMINICIS DE ALBUQUERQUE²
MARCELLO JOSÉ GOMES LOUREIRO³

Resumo:

Este artigo se debruça sobre a circulação de ideias e de padrões estéticos vinculados ao movimento romântico para investigar as antinomias civilização e barbárie na obra do pintor italiano Edoardo de Martino. O pressuposto condicionante do texto pode ser sintetizado na necessidade de enquadrar tais obras em uma perspectiva mais alargada, a fim de desvelar possibilidades de compreensão até então minoradas. Nessa senda, os elementos diretamente ligados ao movimento em lide, como o mar revoltoso, o luar, a paisagem onírica e a guerra, por exemplo, assumem outros sentidos. As principais fontes que viabilizam o trabalho são conceitos da filosofia kantiana, os escritos de Baudelaire, o diário do Conde d'Eu e, evidentemente, algumas imagens de De Martino, cotejadas com as de outros pintores de sua época. Uma das conclusões é a de que, para além de asseverar a credibilidade de um Estado-nação capaz de se mobilizar para a guerra e executá-la de modo civilizado, as imagens exaltavam o sacrifício de anônimos pela nação. Assim, convidavam seus espectadores a participar da nação e da civilização.

Abstract:

The article focuses on the circulation of ideas and aesthetic patterns connected to the Romantic Movement, and aims to investigate the antinomies of civilization and barbarism in the work of the Italian painter Edoardo de Martino. The text assumes the need to include his works in a broader perspective in order to reveal new possibilities and forms of understanding his artistic production. Thus, the elements directly linked to the movement at issue such as raging seas, the moonlight, dreamlike landscapes and wars take on other meanings. As main sources for the study, we used concepts from the Kantian philosophy, Baudelaire's writings, Conde d'Eu's diary and, of course, some of De Martino's drawings and paintings, which we compared with those of other artists of his time. One of the conclusions reached is that, in addition to asserting the credibility of a nation-state capable of mobilizing itself for war and conducting it in a civilized manner, the images exalted the sacrifice of anonymous individuals for the nation. By doing so, they invited the spectators to be part of the nation building and civilization.

1 – Este artigo foi inicialmente apresentado na Comissão de Estudos e Pesquisas Históricas do IHGB, de 19 de setembro de 2018. As imagens aqui presentes foram mostradas naquela ocasião, embora o texto tenha se beneficiado e se ampliado em função das profícuas discussões estabelecidas naquela oportunidade

2 – Doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal Fluminense. Mestre pelo Programa de Artes & Design da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Email: fernanda.deminicis@gmail.com.

3 – Pós-doutor pelo Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal Fluminense. 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 His-

Palavras-chave: Edoardo de Martino; Romantismo; Circulação de Ideias; Civilização; Guerra do Paraguai.

Keywords: *Edoardo de Martino; Romanticism; circulation of ideas; civilization; Paraguayan War.*

Introdução

Comumente conhecido como um “pintor de marinha”, Edoardo de Martino, muitas vezes, foi apartado de um contexto mais abrangente, caracterizado como uma espécie de artista singular, autodidata, desembarçado de qualquer escola ou movimento intelectual. Apesar de sua produção alargada, difusa por muitos países, tanto na Europa como na América, pouco se sabe sobre as minúcias de sua vida. Nascido em 1838, em Meta, na região de Nápoles, foi oficial da *Marina Borbonica* e, depois, oficial da *Regia Marina*⁴, o que fez com que seu talento para representar navios fosse geralmente associado ao seu próprio conhecimento empírico. Foi ativo no Brasil por cerca de oito anos, desde 1868. Nesse período, teria pintado 343 quadros a óleo, alguns destinados a satisfazer encomendas da Armada Imperial, principalmente, concernentes a episódios da Guerra da Cisplatina, da Guerra contra Oribe e Rosas e da Guerra da Tríplice Aliança contra o governo do Paraguai⁵.

A tipificação do artista, contudo, como um “pintor de marinha” é reducionista e não contribui para a compreensão do conjunto de sua obra. Basta observar as telas de Jacob van Ruisdael e dos van de Velde, pintores dos Países Baixos do século XVII, para perceber que as diferenças são evidentes. Em geral, representavam cenas serenas e estáticas; mas, se o mar estava encapelado, os navios pareciam navegar tranquilos, quase de forma estoica. Se as velas rasgavam sob a ventania ou os mastros se quebravam na tempestade, não devia haver temor, já que um otimismo imbricado à predestinação calvinista deveria prevalecer. Mesmo se a cena

tória Social da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Email: marcelloloureiro@yahoo.com.br.

4 – BEMBO, Paolo. *La storia della Marina attraverso i dipinti*. Roma: Ufficio Storico della Marina Militare, 2015, p. 32.

5 – ROMANO, Roberto Vittorio. *Eduardo De Martino*. Roma: Ufficio Storico della Marina Militare, 1994, p. 13; e BITTENCOURT, Armando de Senna. “Pinturas e desenhos de Eduardo De Martino no Museu Naval do Rio de Janeiro”, in: *Anais do ICOMAN 2008*, RJ, Serviço de Documentação da Marinha, 2010, pp. 49-55.

representava um combate naval, a dramaticidade deveria restar não nas pinceladas, senão na imaginação do espectador⁶. Reunir pintores de traços, cores e movimentos tão distintos sob um mesmo rótulo, de fato, causa mais problemas do que soluções à sua compreensão.

Por outro lado, as tentativas de explicar a obra do artista napolitano a partir do preceito de que era um “artista soldado” ou um “soldado artista” não são mais proficientes. Se ser um oficial de marinha ou militar fosse requisito necessário para pintar o mar, um navio ou uma batalha naval, como compreender então o trabalho daqueles que estavam distantes de seu objeto?

Em face dessas considerações preliminares, este artigo tem por propósito recorrer à significação do universo cognitivo coetâneo à obra de Edoardo de Martino, advindo da filosofia estética e das próprias artes, para demonstrar como a circulação de um certo padrão romântico e de cunho civilizacional foi estruturante de sua produção artística. Trata-se, assim, de conhecer para reconhecer: determinados elementos como marinhas, auroras incomuns ou improváveis, paisagens noturnas, tempestades, mares revoltos e combates navais, por exemplo, deixam de ser elementos meramente pitorescos, para, se tomados em conjunto, constituírem-se em um universo semântico que se pulverizou pelo século XIX. O próprio pintor, em função de seu incessante deslocamento, contribuiu para promover a circulação de saberes; desse modo, está sujeito ao romantismo, mas é também sujeito das transformações que difunde e que assevera.

É sabido que De Martino viajou muito durante toda sua vida, seja na juventude, como oficial da marinha militar italiana, seja no período em que esteve na América do Sul, ou mesmo após se instalar definitivamente em Londres, quando criou hábito de frequentes idas à Alemanha, inclusive para visitas ao Kaiser. Manteve sempre assídua comunicação com velhos colegas na Itália e em outras partes do mundo por onde andou, além de ter guardado contato com reconhecidos patronos das artes, como

6 – DAALDER, Rammelt. *Van de Velde & Son, Marine Painters*. Leiden: Primavera Pers, 2016.

a *Casa Savoia*, estando, assim, sempre ciente do que se passava no novo e no velho continente⁷. Em suma, são por todas essas razões que se acredita que subsumir De Martino ao movimento romântico poderá desvelar outras facetas de sua obra, impingindo novas dinâmicas à sua investigação.

Na crítica usual italiana, De Martino é normalmente enquadrado nessa perspectiva:

na prática, uma dupla identidade: de navegador e de artista. Mas dizer artista não basta. Para aclarar o personagem é preciso se sublinhar como Edoardo era um artista integralmente romântico, que com a viuvez byroniana soube representar o tema do contraste entre a força da natureza e a fragilidade humana⁸.

Para alcançar seus propósitos, o texto recorre à gramática do filósofo Immanuel Kant, quem inspirou e suportou muitas concepções de filósofos e de artistas românticos. Um desses é Charles Baudelaire, que também nos oferece pistas para sua investigação. À medida que os conceitos são esmiuçados, as pinturas de De Martino são cotejadas não apenas com tais conceitos, mas também com outras obras correlatas. Assim, procura-se explicitar, de um lado, as articulações possíveis entre as ideias e as imagens; e, por outro, entre imagens de pintores distintos, mas partícipes dessa estética romântica. Sem propor uma análise iconográfica formal, a observação dessas imagens propiciou estabelecer comparações e identificar a reiteração de certas estruturas compositivas, as *citas* visuais⁹. Na

7 – ROMANO, *op. cit.*, p. 25.

8 – “In pratica una duplice identità: di navigatore e d’artista. Ma dire artista non basta. Per chiarire il personaggio bisogna sottolineare come Edoardo sia stato artista integralmente romantico, artista che con icasticità byroniana ha saputo rappresentare il tema del contrasto tra la forza della natura e la fragilità umana, e al tempo stesso quello del prometeico coraggio con cui, pur nella sua vulnerabilità, l’uomo a questa forza si contrappone, e la sfida” Livre tradução de trecho da reportagem *Una vita spericolata*, de Giovanna Mozzillo, publicado no *Corriere del Mezzogiorno* em 28 de agosto de 2013. Disponível em: <https://www.con-fine.com/home/corriere-del-mezzogiorno-una-vita-spericolata-di-giovanna-mozzillo/> (acesso em 20 de setembro de 2019).

9 – As citas são referências visuais a obras mais antigas, normalmente célebres, que estabelecem um diálogo entre o antigo e o moderno. Sobre este tema, conferir: BURKE, Peter. “Cómo interrogar a los testimonios visuales”, in: PALOS, Joan Lluís; CARRIÓ-INVERNIZZI, Diana (org.). *La historia imaginada: construcciones visuales del pasado en la Edad Moderna*. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2010, pp. 29-40,

última seção do artigo, a partir de alguns exemplos extraídos da Guerra do Paraguai asseverados pelas impressões do conde d'Eu e, em meio às definições de *pathos*, busca-se analisar como esse ideário se relacionava à ideia de civilização, tão cara aos oitocentos.

Um novo sentir: belo, sublime e a nova semântica da Natureza

O vasto oceano agitado por tempestades não pode ser denominado sublime. Sua visão é pavorosa; e é preciso já ter enchido a mente com muitas ideias para que ela possa ser determinada por tal intuição a um sentimento que é ele próprio sublime, na medida em que a mente é estimulada a abandonar a sensibilidade e ocupar-se de ideias que contém uma mais elevada finalidade¹⁰.

Para propiciar uma compreensão mais refinada dos sentidos da obra de De Martino, parece pertinente, antes, explicitar alguns conceitos basilares para a constituição dos ideais românticos. Muitos desses ideais foram apropriados do arcabouço de Immanuel Kant, destarte o filósofo não fosse um romântico. Schlegel, Schiller, Schilling, Novalis, Fichte, dentre outros filósofos, realizaram forte apreensão de suas ideias, especialmente, quando tratam do juízo estético do homem, alicerçado nos conceitos de belo e de sublime.

Sob risco de alguma simplificação, 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 para exemplo do sublime, como ele mesmo nos explica: “é antes no seu caos e na sua mais selvagem e desregrada desordem e devastação que, onde quer que se possa contemplar a grandeza e o poder, a natureza costuma despertar as ideias do sublime”¹¹. Em face de seus atributos e de

especialmente 33.

10 – KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade de julgar*. Petrópolis: Vozes, 2016, p. 142.

11 – *Idem*.

seus fenômenos, o homem se depara comovido com sua pequenez, com a fragilidade e a finitude de sua vida¹².

Se pensarmos em termos de experiência, teremos como algo belo aquilo que deve ser reconhecido por todos, uma espécie de consenso entre os membros de um determinado grupo. Em contraste, o sublime é algo estrito a cada um, que não pode ser então partilhado, pois ocorre no interior do ser humano, ainda que seja vivenciado de forma coletiva. Para ilustrar essa questão, Kant apresenta o exemplo de um concerto: em uma mesma ópera, todos compartilham de uma experiência aparentemente semelhante. O reconhecimento do belo é o ato do aplauso; já o sublime seria o impacto da música que reverbera singular em cada um dos indivíduos. Assim, o ser humano é ser social, mas associal: ele vive em sociedade, mas suas experiências e suas vivências são subjetivas e únicas¹³.

Kant postulava ainda que o homem é livre, sendo Razão *de si e para si* mesmo; portanto, não pertence à Natureza, pois essa obedece unicamente a uma série causal, em contraste ao homem dotado de juízos. Dessa forma, seria próprio que o homem vivesse em desacordo e em estranhamento com a Natureza. Sem dispor de seu controle, a experiência do sublime, vivenciada a partir desse encontro, seria sempre mais profunda.

Nessa senda, não é incomum que tantos artistas românticos tenham privilegiado as relações do homem com a Natureza. Os pintores germânicos Gaspar David Friedrich, Karl Lessing, Ernst Oechme e Karl Schinkel, bem como o norueguês Peder Balke, são apenas alguns exemplos daqueles que representaram uma natureza hostil e agressiva, frequentemente a partir de geleiras anecúmenas, relevos (quase) intransponíveis, maremotos, ou então tempestades enfurecidas¹⁴. Terrenos alagados – como o Chaco paraguaio, onde pode ser necessário subjugar um “horrendo pânta-

12 – CAYGILL, Howard. *Dicionário Kant*. Rio de Janeiro: Zahar, 2000, pp. 45-46, 238-239, 297-298.

13 – KANT, *op. cit.*, pp. 108-109.

14 – LOUREIRO, Marcello & DEMINICIS, Fernanda. “Um Neogótico para a Guanabara: natureza, paisagem e civilização na edificação da Ilha Fiscal”, in: *Revista Marítima Brasileira*, v. 138, n.01/03, jan-mar 2018, Rio de Janeiro, pp. 202-217.

no coberto de grossos matos” – poderiam também partilhar daquele mesmo estatuto¹⁵.

No caso específico do Paraguai, segundo o conde d’Eu, tratava-se de um “pedaço de terra quase virgem [...], no qual a natureza não foi mesquinha”. Seus habitantes se constituíam de “uma raça de homens notavelmente dotados de esforço físico”, ou seja, tinham força bruta. Até o início da guerra, “o país ofereceu aos viajantes aspectos graciosos e originais devido ao isolamento do resto do mundo, e a uma existência puramente agrícola, do tipo mais primitivo”. O custo político de tal condição era não apenas a derrota na “guerra sangrenta”, mas também “150 anos de despotismo mais ou menos teocrático” que, em conjunto, “destruíram tudo e reduziram este país, por enquanto, à maior irrelevância monótona e deplorável”¹⁶.

Todos esses lugares incomuns, selvagens e dramáticos, ensejavam múltiplas potências da morte e da finitude, ainda que não consumada, mas conformada nos encontros trágicos com uma Natureza amarga.

As imagens de Caspar David Friedrich (figura 1) e de Edoardo de Martino (figura 2) representam embarcações que “deram de banda”, porque têm inclinação transversal exacerbada para um de seus bordos, estando, assim, adernadas. Friedrich representa uma situação-limite à tripulação que, diante do navio inutilizado pelo encalhe, estará sob as agruras das geleiras. Nesse caso, por esse fragmento da narrativa, podemos perceber que, se salvar da colisão, seria apenas o início da provação. Já De Martino lança a embarcação e os seus homens aos riscos de um “Mar força sete”, obrigando-os a enfrentar o furor das águas encrespadas¹⁷. São, sem dúvida, duas situações extremas, que vinculam o caos ao sublime.

15 – *Diário do conde’Eu, comandante em chefe das tropas brasileiras em operação na República do Paraguai*. Organização, tradução e notas de Rodrigo Goyena Soares. Rio de Janeiro; São Paulo: Paz e Terra, 2017, p. 242.

16 – *Ibidem*, p. 251.

17 – A classificação ‘força 7’ refere-se à Escala Beaufort, criada pelo Almirante da Real Marinha Britânica Sir Francis Beaufort, em 1805. Cf. MIGUENS, Altineu Pires. *Navegação: a ciência e a arte*. Vol. III. Rio de Janeiro: Diretoria de Hidrografia e Navegação, 2000, p. 1764.



Figura 1- *Wreck in the sea of ice*, de Caspar David Friedrich, 1798, acervo do Kunsthalle Hamburg.



Figura 2- *Mare forza sette*, de Edoardo de Martino, sem data, coleção privada.

O sublime, por meio do romantismo, atingirá seu fastígio no século XIX. Tal movimento procurou fundamentar sua estética na exposição humana a uma grandeza capaz de o comover por um extremo – seja por excesso ou por escassez – de sentimentos muito mais intensos que o próprio homem. Tais sentimentos não se inscrevem na ordem do sensível, senão perfazem o transcendental, a exemplo do amor, do medo, do nojo, da melancolia; assim, podem ser sentidos por intuição, mas não podem ser disponíveis aos sentidos. Não foi por outra razão que Charles Baudelaire associou o romantismo à “maneira de sentir”, que alcança seu ponto máximo na expressão artística:

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 contém as artes¹⁸.

Segundo Leopoldo Cicognara, em seu tratado de 1808 intitulado *Del bello: ragionamenti*, a profusão de emoções, matriz desse movimento romântico, é mais evidente quando imergimos nos “mistérios da noite”, ocasião que propicia o despertar da melancolia. De forma mais minudenciada, ele mesmo nos assevera:

A noite é sublime, e belo o dia; e aqueles que naturalmente são inclinados a sentimentos sublimes, e que se encontram no profundo silêncio de uma noite de verão – quando a luz tremeluzente dos astros brilha através das sombras, e a lua solitária aparece no horizonte – sentem no fundo do coração uma espécie de movimento, e são desenhados pouco a pouco os grandes sentimentos do amor, da amizade, da imensidão, e de cada outra elevada concepção, que tem a sua origem, não no horror, mas naquela suave, doce, nobre e sublime melancolia¹⁹.

18 – “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”, disponível em: <https://www.universalis.fr/encyclopedie/salons-charles-baudelaire/2-le-salon-de-1846-ou-les-preferences-du-poete/> (acesso em 29 de maio de 2018).

19 – CICOGNARA, Leopoldo. *Del bello: ragionamenti*. Firenze: Presso Molini, 1808, p. 155. Livre tradução.

Cicognara ainda defendia que a claridade lunar era bela para todos, mas se tornava ainda mais bela “relativamente à situação de ânimo de quem a contempla”. Noutros termos, essa beleza da lua seria aperfeiçoada a depender dos aspectos interiores do sujeito, de tal modo que a beleza resultava não exatamente da lua, senão da interação que o observador era capaz de estabelecer (figuras 3, 4 e 5)²⁰. É nesse sentido que De Martino, em um de seus muitos esboços e desenhos realizados durante a Guerra da Tríplice Aliança contra o Paraguai, anotou de próprio punho que a noite era “bastante clara”, sem deixar de referir, paradoxalmente, que “a lua era muito triste”²¹.



Figura 3 – *Moonrise over the Sea (Mondaufgang am Meer)*, de Caspar David Friedrich, 1822, acervo da Alte Nationalgalerie de Berlim.

20 – *Ibidem*, p. 109.

21 – “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.



Figura 4- Noite de luar em Montevidéu, de Edoardo de Martino, século XIX, acervo do Museu Histórico Nacional.



Figura 5 – Spiaggia di Botafogo, de Edoardo de Martino, cerca de 1870, acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo.

Na Europa, sobretudo na Alemanha e na Itália, as paisagens noturnas se sobressaíram e seu gosto replicou nas telas de pintores românticos. Momento em que se trava a luta entre o bem e o mal, a noite oportunizava o *chiaroscuro*: um misterioso e mágico luar promovia ou ressaltava os contrastes entre a natureza, as edificações e os homens. Em síntese, era a luz da lua que aportava inteligibilidade às paisagens noturnas, desvelando dicotomias, elegendo ainda lugares prediletos para viajantes e para pintores, como Veneza e Golfo de Nápoles²².

Não é difícil imaginar como a guerra se torna 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; corpos sujeitos ao risco e a todo tipo de dor, inclusive infringida por tecnologias cada vez mais mortíferas; relações sociais desgastadas pelo medo, pela (falta de) solidariedade ou pelo simples confinamento em navios, por exemplo. A guerra dispunha da capacidade de inscrever ainda mais agressividade em espaços que, por suas características, já eram potencialmente atroz. Estar na guerra era, em alguma medida, estar simultaneamente na guerra contra a natureza.

Além do sublime, há outro elemento fundamental sem o qual não podemos compreender o romantismo em sua devida complexidade: a ironia. Distinta da tradicional ironia grega, fundamentada como uma das partes do método socrático, a ironia romântica consiste em uma nova percepção de uma sociedade que é religiosa, mas que tem vontade. Ora, “Deus é tudo aquilo que é pura e simplesmente original e supremo, portanto, o indivíduo mesmo na potência mais alta. Mas Natureza e mundo não são também indivíduos?”²³. Dessa forma, o homem acaba pondo o mundo para si, mas ele próprio também é objeto e partícipe do mundo e, assim,

22 – MAZZOCCA, Fernando. “Lo stupor della notte”, in: MAZZOCCA, Fernando (org.). *Romanticismo*. Milano: Silvana Editoriale, 2019, p. 148.

23 – SCHLEGEL, Friedrich. *O dialeto dos fragmentos*. São Paulo: Iluminuras, 1997, p. 150.

precisamente, estabelece-se a sua ironia. O homem torna-se interlocutor de si mesmo, haurindo sua consciência.

Ao se debruçar sobre a questão da ironia, Schlegel concluirá que ela “é uma forma do paradoxo. Paradoxo é tudo aquilo que é ao mesmo tempo bom e grande”²⁴. Ao tratarmos então sobre os paradoxos, não podemos aqui olvidar a própria constituição do homem romântico, que se compõe por dicotomias infinitesimais que, uma vez integradas, perfazem seu sentido de unidade. Assim, oscila entre as complexas variáveis que moldarão suas características, seus posicionamentos, seus pensamentos e, certamente, sua produção artística e intelectual. A morte se torna tema por excelência dos artistas românticos, embora frequentemente seja apenas uma chave para oferecer uma reflexão sobre a vida. Outro paradoxo recorrente é o do infinito, representado frequentemente pelo divino, em oposição ao finito, tão humano, tão mortal. Luz e trevas, ciência e sentimentos, o todo e a parte, ou ainda o uno e o fragmento são outros pares irônicos que inundarão as expressões da literatura e da arte romântica.

O ser romântico é então fracionado em múltiplos paradoxos, do que decorre a possibilidade de sua compreensão a partir de seus fragmentos. O fragmento se transformava em instrumento eficaz para apreensão de um determinado conjunto. Funcionava como a própria História: ao examinar as reminiscências do passado, percebia-se que somente foi possível conhecer e apreciar a antiguidade clássica por meio dos fragmentos de outrora. Tais vestígios, mesmo que parciais, tornavam possível a percepção de toda uma (suposta) glória e imponência derradeiras daquelas sociedades. Uma parte, ainda que diminuta, é índice de seu todo maior, de forma que todo fragmento sempre pressupõe uma totalidade. Sob tal pensamento, o homem moderno, o romântico, produzirá também fragmentos, sendo cada uma de suas obras uma pequena parte representativa do todo que compõe esse multifário indivíduo paradoxal.

Tal é a origem de uma literatura de fragmentos, adotada por alguns filósofos românticos, em especial, Schlegel e Novalis. Para Schlegel, a

24 – *Ibidem*, p. 28.

questão dos fragmentos se imbrica com sua própria noção de filosofia, de maneira que esta seria uma espécie de sistema que sempre permanece em vias de realização, de modo que nenhum pensamento pode se apresentar como perfeitamente acabado ou definitivo, mas sim como um verdadeiro “sistema de fragmentos”. Podemos pensar, nessa mesma senda, que, para além dos pensamentos, as obras artísticas também estariam sempre em vias de se finalizarem.

Resta-nos, então, evidenciar a percepção da realidade e a imaginação romântica. Ao tratar da realidade, devemos salientar que é a razão humana que irá agora edificá-la e sustentá-la por inteiro. Todo o romantismo surge desse abismo que se abre sob os pés desse homem, que precisa agora sustentar em si o que é real, o mundo real, que não mais está na conta de Deus. E, para que se sustente esse peso, é importante que se tenha imaginação, mas não uma de qualquer espécie. A imaginação romântica é transcendental, e não mais meramente transcendente, pois já não basta estar entre os entes, mas sim extrapolá-los. Esse homem moderno não mais se satisfaz com o mero contemplar, por isso tal imaginação é produtiva, capaz de tudo criar e produzir, passando a ser fundadora da relação do homem com o mundo. Ela deixa de ser apenas uma reprodução mimética, na concepção platônica de mimese, e agora também cria o próprio mundo, o que nos faz pensar que o romântico é também um pouco demiurgo.

Nesse ponto, esmiuçar essa imaginação romântica é fulcral, porque é a raiz do problema do entendimento de determinados padrões estéticos que surgem e se proliferam nesse período. Faz-se mister compreender, antes, que a imaginação romântica promoverá a ruptura de uma longa tradição profundamente arraigada nas artes, dissociando o belo do bem. A ruptura com a perspectiva neoplatônica é evidente, já que nela se presupunha a unicidade entre o bem, o belo e a verdade, que se pautará por séculos como ideal estético²⁵.

25 – Os padrões de arte estabelecidos e difundidos no Renascimento, também sob influência neoplatônica, imbricaram de maneira sólida os conceitos de beleza e de bondade, sendo a feiura relegada ao domínio do mau, da crítica à amoralidade, do escárnio.

Isso significa que o bizarro agora também pode se apresentar como belo, figurando como algo a ser apreciado nas artes²⁶. Ora, *la bruttezza* não é uma novidade do romantismo, mas é nele que o excêntrico, o grotesco e o horror serão estimados como belo, e não mais como uma mera feiura²⁷.

A beleza da entropia

Há, no Romantismo, duas diferentes formas de expressão do bizarro: aquela que se manifesta óbvia nas representações pictóricas²⁸; e outra que se expressa subentendida, sendo visualmente implícita, não retratada na obra, mas manifesta na história, no enredo, que se presta a representar. O horror agora pode compor a estética e o raconto.

Sob tal perspectiva, é possível compreender os porquês de determinadas obras românticas terem se tornado célebres já no oitocentos. Para não escapar de uma imagem conhecida, vale referir *Le radeau de la Méduse*, obra célebre de Théodore Géricault, em que representa o afundamento da fragata *Medusa*, ocorrida três anos antes, na costa africana ocidental (figura 6). Sua história é bizarra e, a princípio, não deveria parecer bela a ponto de figurar sobre um quadro monumental: naufragos sobreviventes se obrigaram a comer a carne de seus companheiros para se conservar vivos no mar durante dias. O episódio ainda envolvia falhas procedimentais do governo francês, loucura, suicídio e muitos assassina-tos²⁹. Todavia, agora havia espaço para essa “beleza da entropia”.

26 – Para mais: KRÄMER, Felix; FABRE, Côme (org.). *L'ange du bizarre: le romantisme noir de Goya à Max Ernst*. Berlim: Hatje Cantz Verlag, 2013; ou ainda POE, Edgar Allan. *L'ange du bizarre*. Paris: Ginkgo, 2017.

27 – ECO, Umberto. *História da feiura*. Rio de Janeiro: Record, 2014, pp. 271-272.

28 – Como exemplo, podemos citar as obras: *Dante et Virgile aux Enfers*, de François William Bouguereau, 1850, acervo do Museu D'Orsay; *Le Cauchemar*, de Johann Heinrich Fussli, 1781, acervo do Detroit Institute of Arts; *Les ombres de Francesca da Rimini et de Paolo Malatesta apparaissent à Dante et à Virgile*, de Ary Scheffer, 1855, acervo do Museu do Louvre; *The Abbey in the Oakwood (Abtei im Eichwald)*, de Caspar David Friedrich, 1809-1810, acervo da Alte Nationalgalerie de Berlim; *The great red dragon and the woman clothed in sun*, de William Blake, 1803, acervo do Brooklyn Museum.

29 – Cf. *Atlas, base des oeuvres exposées* disponível em: http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visite?srv=car_not_frame&idNotice=22541&langue=fr, (acesso em 06 de agosto de

Géricault e seus contemporâneos apropriavam-se de um padrão pictórico de embarcação cunhado bem antes, como demonstra a obra *Cristo acalma a tempestade*, de Peter Paul Rubens³⁰. Anos depois, na senda de Géricault, Edoardo de Martino pintou um *Estudo para naufragos em jangada* (figura 7), cuja estrutura apresenta semelhança contundente:



Figura 6 – *Le radeau de la Meduse*, de Théodore Géricault, 1818-19, acervo do Museu do Louvre.

2018).

30 – Em referência a obra *Le Christ apaisant la tempête*, de Peter Paul Rubens, 1608-1609, acervo da Gemäldegalerie Alte Meister de Dresden, cf. ALLARD, Sébastien; FABRE, Côme. *Delacroix*. Paris: Hazan/Louvre Éditions, 2018, pp. 252-268, especialmente 260.



Figura 7 – *Estudo para naufragos em jangada*, de Edoardo de Martino, 1869-1876, acervo do Instituto Moreira Salles.

Os temas privilegiados por Eugène Delacroix, contemporâneo de Géricault, não guardavam mais brandura. Elegeu sobretudo a caçada ariscada e violenta, o suicídio e o extermínio de um harém, o orientalismo exótico, a guerra civil e a batalha histórica. Nessas situações extremadas, o homem permaneceria Homem? Na tinta de Delacroix, até a pintura religiosa recebia outras conotações: o *Cristo no jardim das oliveiras* (figura 8) sugere um homem afastado de sua natureza divina. Já o *Naufrágio de Camões* (figura 10), atribuído a De Martino, parece guardar uma estrutura aproximada à *Agonia no jardim das oliveiras* (figura 9), de Delacroix, outro exemplo, aliás, de circulação desses modelos. A temática religiosa, por sua vez, também esteve sob o afeto de De Martino (figura 11).



Figura 8 – *Le Christ au Jardin des Oliviers*, de Eugène Delacroix, 1851, acervo do Rijksmuseum.



Figura 9 – *Le Christ au Jardin des Oliviers*, estudo de Eugène Delacroix, cerca de 1826, acervo do Museu do Louvre.



Figura 10 – *O naufrágio de Camões*, atribuído a Edoardo de Martino, sem data, coleção privada.

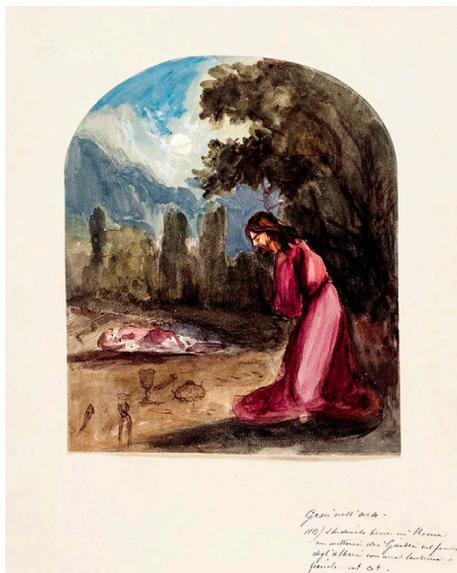


Figura 11 – *Gesù nell'Orto*, de Edoardo de Martino, sem data, acervo da Diretoria do Patrimônio Histórico e Documentação da Marinha.

Para além, é pertinente mencionar que o romantismo faz um movimento de retorno ao passado, que se traduz em uma nostalgia quase crônica. Há uma forte exaltação do medievo, principalmente, no que concerne às expressões do românico e do gótico. De forma mais acurada, podemos inclusive ressaltar que o próprio nome Romantismo é uma espécie de contração dessas palavras. É precisamente nesse ímpeto nostálgico de regresso que nos encontramos com o pensamento de Novalis, que assegurava que “toda a filosofia (a metafísica) é uma nostalgia da terra natal, é um anseio de estar em toda a parte como que em casa”³¹. Aqui, essa vontade de estar em toda parte diz respeito, diretamente, à apropriação romântica do mundo, que é seu próprio lar, sua casa. Todavia, de modo paradoxal, de certa maneira, o homem romântico é também o homem do mundo, aquele que viaja, tudo vê e de tudo se assenhora. Ora, sua nostalgia não pressupõe, necessariamente, a falta de algo concreto, mas infere anseio, um anseio imaginativo ou até mesmo filosófico: “era a arte, então, a dimensão na qual este absoluto poderia ser buscado, porque seu jeito de dizê-lo dispensava a clareza objetiva da ciência”³². Se a arte poderia ser absoluta, é nela mesma que os vários fragmentos se tornavam inteiros.

Tomando o mundo para si, o romântico se aventura em viagens, por uma busca de estímulos que pudessem fomentar sua imaginação. Lorelai Kury demonstra como, no século XIX, os viajantes naturalistas buscavam registrar a experiência de suas “impressões estéticas” em imagens e em relatos. Carl Philipp von Martius chegou a escrever que era “mais difícil retratar o caráter das jovens florestas brasileiras com palavras do que com imagens”³³. A imagem oferecia uma espécie de panorama, um convite para aquilo que a cultura escrita parametrizada poderia refinar: “aquele que deseje saber mais sobre a natureza dessas florestas, percorra a nar-

31 – NOVALIS, Friedrich Von Hardenberg. *Pólen: fragmentos, diálogos, monólogo*. São Paulo: Iluminuras: 2001 (fragmento 857).

32 – ANDRADE. Pedro Duarte de. *Estio do tempo: o amor entre arte e filosofia na origem do romantismo alemão* / Pedro Duarte de Andrade; orientador: Eduardo Jardim de Moraes. – Rio de Janeiro: PUC, Departamento de Filosofia, 2009, p. 18.

33 – *Apud* KURY, Lorelai. “Viajantes-naturalistas no Brasil oitocentista: experiência, relato e imagem”, in: *História, Ciências, Saúde – Manguinhos*, vol. VIII (suplemento), 863-80, 2001, especialmente p. 867.

ração de nossa viagem e o nosso discurso acadêmico sobre a fisionomia das plantas no Brasil”. Para além, alguns defendiam que as paisagens experimentadas tinham uma “fisionomia”, aliás perpassada por outro paradoxo: era “única”, porque apreendida em um instante exato, mas, em simultâneo, era “típica”, porque reunia características regulares que a conformavam. As imagens e os relatos decorrentes dessas viagens eram amalhadas de modo a conferir inteligibilidade a essas sensações, codificando a natureza em conhecimento, por meio de um discurso científico³⁴.

Ajustava-se, assim, a tradição do *grand tour*, viagem que procurava distinguir os descendentes das aristocracias europeias, à busca pelo ex-cêntrico. Graças às suas experiências exóticas, eivadas do sublime, esses homens viajantes serão atraídos e impulsionados, nessa perspectiva, para o oriente ou para os trópicos. Tais vivências inusitadas deixariam traços bem marcantes nas artes do período, como uma forte expressão do orientalismo, ou mesmo um “romantismo tropical”³⁵.

A Guerra do Paraguai ou o *pathos* em De Martino

Desse homem fragmentado, emanava ainda outro paradoxo: em que pese a profusão de sentimentos gerados pelos diversos conflitos e pelas facetas do romântico, é imperioso salientar que não era comum, sequer socialmente aceitável, no século XIX, a demonstração exacerbada daqueles sentimentos. Será esse mais um dos conflitos que esse homem moderno terá de enfrentar? Sem dúvida, nessa lógica dual, o sentimento tenderá a se sobrepor à razão, mas de uma maneira muito particular, na medida em que essas intensas emoções eram vividas em seu interior.

É Darwin quem aqui nos exemplifica, observando que “os selvagens derramam lágrimas abundantes por razões extremamente fúteis”, e arremata afirmando que “o inglês não chora, a não ser sob a pressão da mais pungente dor moral”³⁶. Em carta escrita em 1853 à sua mãe, Charles

34 – *Idem*.

35 – Romantismo tropical, conforme expressão cunhada por ARAUJO, Ana Lucia. *Romantismo tropical: um pintor francês no Brasil*. São Paulo: Edusp, 2017.

36 – DIDI-HUBERMAN, Georges. *Que emoção! Que emoção?* São Paulo: Editora 34,

Baudelaire irá dizer “acostumado de tal modo a sofrimentos físicos [...] que sinto apenas os sofrimentos morais”³⁷. A discussão aqui versa sobre o *pathos*. Se buscarmos as origens da palavra grega *pathos* na filosofia, encontraremos a mesma vinculada à ideia de passividade, explicitando uma diferença entre ser autor de um ato efetivo ou sofrê-lo de outrem, ou ainda “fazer uma ação ou submeter-se a uma paixão”³⁸.

Aqueles que manifestam seu *pathos* são, de certa maneira, aqueles que também sucumbem às paixões, aos excessos, às catástrofes, aos sofrimentos. São, portanto, rotulados como patéticos. Evidentemente, ser patético é algo subjetivo e até político. O conde d’Eu considerava, em geral, os italianos patéticos, a ponto de consignar que “o comandante da canhoneira italiana *Veloce* veio demonstrar sua cortesia com burlescas maneiras, tão próprias a sua nação”³⁹. Do mesmo modo, ao referir o Exército Imperial, que naquela altura comandava, anotou sua “inferioridade”; com olhar racista, explicou-a a partir de “duas causas: 1. O detestável corte de nossos uniformes; 2. a imensa preponderância numérica (na infantaria) de mulatos, que, de forma geral, não oferecem bons espécimes para a humanidade, embora haja tambores-mores negros magníficos”⁴⁰.

Além disso, é preciso também enunciar que havia uma certa concepção de que as circunstâncias naturais podiam afetar o ânimo e o estatuto moral dos indivíduos. O tema era debatido desde o início do oitocentos, quando se interrogava “sobre as possibilidades de se edificar uma sociedade civilizada em uma região tropical, povoada de mestiços, brancos, negros e indígenas americanos”⁴¹. O exemplo aqui advém uma vez mais do diário do conde d’Eu, que encontrou, no Paraguai, “uns cinquenta ingleses, também em estado miserável [...]. Encontrei-os tão embrutecidos, e

2016, p. 17.

37 – *Apud* BENJAMIN, Walter. *A modernidade e os modernos*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2000, p. 10.

38 – DIDI-HUBERMAN, *op. cit.*, p. 20.

39 – *Diário do conde 'Eu*, *op. cit.*, p. 80.

40 – *Ibidem*, p. 82.

41 – KURY, Lorelai. “La nature de la nation: le climat et le gens du Brésil (1780-1836)”, in *Annales historiques de la Révolution française*, 365, 2011, p. 129-152.

empregando um palavreado tão pouco inteligível em inglês, em espanhol, e Deus sabe se em guarani que meu mau humor somente aumentou”⁴².

Por outro lado, ainda segundo o olhar do conde, Corrientes, embora relativamente próxima ao Paraguai, parecia-lhe “muito mais decente e civilizada”, já que “elegantes cartolas” circulavam pelas ruas, enquanto “as damas [estavam] vestidas em roupa de seda (cor de folha seca), conforme a última moda de Paris”⁴³. Tal situação indicava a superação de uma realidade anterior: originalmente, “o feito violento e pouco razoável dos filhos da Argentina fez jorrar muito sangue durante longos anos”, prevalecendo um “excesso de desordem e de falta de autoridade”. Todavia, paradoxalmente, essas últimas características promoveram “uma assegurada liberdade e, com ela, um desenvolvimento progressivo de sua civilização, que, aliás, parece destinada, caso não seja tolhida, a constituir uma nação importante e, talvez temida por seus vizinhos”⁴⁴.

Em face dessas considerações, é possível então questionar: de que maneira o romântico pôde expressar todas essas emoções que o povoavam, sem incorrer no risco de ser patético? Ora, por meio da arte, da literatura, da música, verdadeiros artificios para viabilizar a expressão dos sentimentos de “maneira civilizada”.

As representações dos brasileiros feitas por De Martino na Guerra do Paraguai estão em franca oposição à forma de representar os paraguaios, tomados por patéticos e por selvagens. De antemão, o aspecto militar em De Martino merece destaque, não só pela marca que isso certamente imprimiu em sua obra, mas pelo particular interesse romântico que é dispensado a esses homens da caserna.

O militar figura em inúmeras obras do período, primeiro por protagonizar imagens de guerra, depois por sintetizar o confronto explícito e mais violento possível da civilização contra a barbárie⁴⁵. Assim, as formas, os

42 – *Diário do conde’Eu, op. cit.*, p. 143.

43 – *Ibidem*, p. 251.

44 – *Ibidem*, p. 252.

45 – Ou ainda demonstrando a superioridade de uma determinada civilização sobre ou-

traços e as cores são mobilizadas para enaltecer a conquista da glória por sua intrepidez e também, em perspectiva mais alargada, para salientar a própria legitimidade do Estado que se afirma pela guerra. Afinal, na visão romântica, como explicou Baudelaire:

o que é visível, plenamente inteligível, é o caráter firme, audacioso, na sua tranquilidade mesma, de todos esses rostos curtidos pelo sol, pela chuva e pelo vento. Vê-se perfeitamente, aqui, a uniformidade de expressão produzida pela obediência e pelas dores suportadas em comum, o ar resignado da coragem posta à prova pelo esforço prolongado [...] esses homens estão mais solidamente apoiados sobre as costas, mais firmemente instalados sobre os pés, com um aprumo maior que o dos outros homens⁴⁶.

Sem titubear, o militar era aquele que vivia por excelência a experiência do sublime, em um movimento de encontros e desencontros com a morte, sempre à sua espreita. Na batalha, nas privações e nas mazelas do confronto, o soldado era a boa síntese daquele que se depara com sua frágil existência, permeada por sua mortalidade e por sua pequenez. Seria atributo da “alma do guerreiro”, aprimorada com treinamento e com educação, a capacidade de se conservar fleumático diante do inesperado, do desconhecido e do bárbaro, porque possui sua essência forjada para a morte iminente, a maior substância de beleza. Um exemplo: segundo o conde d’Eu, o marquês de Herval sempre trazia “a calma imperturbável que lhe é característica”, mesmo com o desenvolvimento de um tumor em torno de seu queixo, o que lhe provocava viver “em sofrimento contínuo, coitado!”⁴⁷.

Ao reverso, no exercício de suas atividades, os militares também deveriam ser capazes de propiciar a experiência do sublime aos seus inimigos, já que poderiam conduzi-los ao limiar da vida, provocando neles uma reflexão sobre a humanidade e sua frágil finitude. Noutros termos: os militares deveriam dispor da capacidade de impingir a *comoção*.

tra.

46 – BAUDELAIRE, Charles. *O pintor da vida moderna*. Belo Horizonte: Autêntica, 2010, pp. 60 e 62.

47 – *Diário do conde’Eu, op. cit.*, p. 111 e p. 124.

Didi-Huberman, para elucubrar sobre as emoções e os gestos a elas associados, investiga a origem das palavras a fim de refletir acerca de seus sentidos autênticos. Se conclui que “e-moção, quer dizer uma moção, um movimento que consiste em nos pôr para fora (e-, ex) de nós mesmos”⁴⁸, podemos especular, na mesma direção, que co-moção, é um movimento concomitante, que acontece em simultaneidade, o que pressupõe (inter)ações de duas ou de mais partes. Homem e natureza, imbricados em movimentos e em ações. O primeiro, por meio de sua razão, procura domesticar a paisagem, enquanto a segunda, pela potência de despertar o sublime, impõem-se e impelem à reflexão sobre a condição humana. É nessa dialética que esse homem moderno, fruto do oitocentos, relacionava-se profundamente com a capacidade de formar e de fortalecer laços sociais, ou, em outras palavras, de (se) civilizar.

Assim, em última instância, o bom militar, *a priori*, é também o civilizado, porque age em prol de um Estado que guarda regras bem definidas de engajamento e, ainda, que se envolve em conflitos orientados pelos princípios da guerra justa e não selvagem. Mas também civiliza, porque obriga, de modo violento, seus adversários à reflexão.

Se o apreço por militares não residia apenas em seus próprios atributos, mas também nas relações que estabelecia com seus adversários, disso resulta uma constatação necessária: diferentemente do que o senso comum poderia julgar, não só dos protagonistas de uma pintura de batalha, ainda que centrais, produzem sentidos ao espectador. Os vultos, muitas vezes, despojados de ação primacial, também podem nos sugerir, com suas sutilezas, parte significativa de todo um pensamento e de toda uma cultura de uma época. Por exemplo, em uma pintura de batalha celebrativa, é comum que, entre as representações disponíveis, seja possível localizar aqueles que são distinguidos por sua patente desorientação ou desespero, ou ainda por gestos largos em que indiciem covardia, com enfado e com pranto fácil. Podem até mesmo portar traços animalescos. Esses figuram como bárbaros, selvagens despreparados e, assim sendo,

48 – DIDI-HUBERMAN, *op. cit.*, p. 26.

resta justificada a batalha: afinal, como um Estado civilizado poderia, nessa lógica, assumir acordos razoáveis e duradouros com inimigos dessa natureza?

A análise de conjunto da obra de De Martino referente à Guerra do Paraguai permite verificar que os brasileiros, seja em combate, em preparação ou em descanso, foram retratados com semblantes tranquilos e serenos. Podemos até mesmo dizer que são impassíveis ou inabaláveis, mesmo nas situações mais exasperantes. Fardamentos impecáveis, postura ereta, olhar altivo. Ao observarmos suas imagens, podemos facilmente recordar as palavras de Baudelaire dedicadas aos militares. Evidentemente, trata-se de enfatizar a superioridade civilizacional do Império, que não apenas deveria demonstrar zelo pelas questões militares, como também não poderia descurar de sua representação.

Ao reverso, a versão atribuída e dispensada à representação dos paraguaios também retém nossa atenção pela forma primitiva ou até grotesca que, muitas vezes, se incorporam nos traços e nas pinceladas do italiano (figura 12). Tais formas de retratar se referem principalmente aos soldados, não sendo tão óbvia quando se trata dos oficiais paraguaios. No primeiro caso, o dos soldados, as representações trazem imagens que revelam homens de pele avermelhada, com bigodes e com cabelos um tanto desgrenhados, encimados por uma cobertura, muitas vezes, em desalinho, peitos nus, pés descalços, tangas simples e armas na mão. A imagem se aproxima de uma repisada crença, rasa por certo, de como um indígena selvagem deveria aparentar ser.

Com essas características, De Martino desenhou um esboço de soldado paraguaio, que cruza sobre o peito uma bandoleira possivelmente de couro e apoia displicentemente um mosquete sobre seu próprio braço

(figura 13)⁴⁹. Em seu esboço, consignou ainda a legenda “Não tenho ordem!”, conferindo voz à sua figura⁵⁰.



Figura 12 – *Uffiziale e soldato tipo guarany* (detalhe), esboço de Edoardo de Martino, século XIX, acervo da Diretoria do Patrimônio Histórico e Documentação da Marinha.



Figura 13 – “*No tengo ordines!*” *soldato paraguayo* (detalhe), esboço de Edoardo de Martino, século XIX, acervo da Diretoria do Patrimônio Histórico e Documentação da Marinha.

49 – Na descrição que faz de Caacupê, o conde d’Eu reforça o uso de cintos de couro por crianças paraguayas, numa lamentável passagem: “Caacupê é um vilarejo miserável, ocupado, sobretudo por hospitais de López [...]. A maioria era de crianças, alguns já quase cadáveres; outros, verdadeiros esqueletos vivos, inteiramente nus, a não ser pelos cintos de couro”. *Diário do conde’Eu*, op. cit., p. 143.

50 – “*No tengo ordines!*”. *Soldato paraguayo*. A inscrição é de próprio punho do pintor e, possivelmente, mescla o espanhol com o italiano (ordem em espanhol: *orden*, e em italiano: *ordine*). Ao seu lado, recortado, figura um brasileiro. O contraste é evidente. Esboço sem data. Acervo da Diretoria do Patrimônio Histórico e Documentação da Marinha (inventário nº 3174).



Figura 14 - *Idea pel gruppo dei marinari e comoni del monitore Alagna* (detalhe), esboço de Edoardo de Martino, século XIX, acervo do Instituto Moreira Salles.



Figura 15 - “*camaradas! S’il vous plait!*” (detalhe de Edoardo de Martino sobre carroça e sargento brasileiro sobre cavalo), esboço de Edoardo de Martino, abril de 1868, acervo da Diretoria do Patrimônio Histórico e Documentação da Marinha.

É possível que a expressão vinculada ao soldado seja derivada 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. Ao se determinar sua rendição, o paraguaio teria respondido “não tenho ordens” (para se render), apontando, em vão, sua baioneta para os aliados, que o abateram⁵¹. Não importa se

51 – Essa historieta foi narrada por Thomas Hutchinson, cônsul britânico em Rosário, durante a parte da guerra contra o Paraguai. Pode ser conferida em: HUTCHINSON,

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, inscrito no universo do patético, conforme a propaganda legitimadora da guerra pretendia veicular. As representações de soldados brasileiros são bem distintas, a começar pelo uso dos uniformes (figuras 14 e 15).

Essa forma de representação do paraguaio como um selvagem, que nem sapatos calçava para uma batalha, mas que, em contraste, demonstra tola preocupação com a cobertura da cabeça, é um bom exemplo desse romantismo dos trópicos, que se expressava no Brasil, à guisa do orientalismo que conquistava os românticos pela Europa. Os personagens deviam parecer tão extravagantes quanto à própria paisagem tropical, a ponto de se confundir com elas⁵². O excêntrico se fez nas paisagens selvagens das matas, nos índios, nos negros e nos mestiços, que povoaram e se misturaram na fantasia europeia dos que aqui chegavam, como De Martino, fascinados por essa forma diferenciada de exotismo⁵³. Um exotismo frequentemente impregnado de repúdio, desnecessário ressaltar: o conde d'Eu, ao chegar em Corrientes, Argentina, escreveu que encontrou, na praça do mercado, “um certo número de hediondos indígenas vindos do Chaco”⁵⁴. Seja como for, se Delacroix se impactava com aquilo que percebia exótico na África do Norte, De Martino, na América do Sul.

Thomas J. *The Paraná, with incidentes of the paraguay war and south american recollections, from 1861 to 1868*. London: Edward Stanford, 1868, p. 309.

52 – KURY, op. cit., 2001. Um exemplo é a tela *Vista do Rio de Janeiro*, de Alessandro Ciccarelli (Acervo da Pinacoteca de São Paulo, 1844). Nela, uma espécie de 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.

53 – ARAUJO, Ana Lucia, op. cit., p. 104 e seguintes; e ROSENFELD, Anatol e GUINSBURG, J. “Romantismo e Classicismo” in: GUINSBURG, op. cit., pp. 261-274, especialmente p. 266.

54 – *Diário do conde'Eu*, op. cit., p. 77.

Assim, se observarmos as representações gráficas e procurarmos vinculá-las às possíveis emoções que elas manifestam, estaremos próximos da noção de *pathosformel*, ou “fórmula de emoção”, proposta pelo historiador da arte Aby Warburg⁵⁵. Essas “fórmulas” funcionam como convenções gráficas, como uma espécie de materialização da forma de expressar um determinado sentimento, que estão sujeitas a circunstâncias e a tempos históricos diferentes, mas que se entrelaçam e que perduram. Por isso, fazem-se presentes em estruturas de longa duração na arte, o que facilita seu reconhecimento⁵⁶. Nesse sentido, Braudel destaca que diversos desses gestos são repisados nas diferentes formas de representações artísticas. Muitas vezes associados ao Renascimento, são, na verdade, anteriores a ele; por isso, conclui que, por mais modernos que aparentem ser, precisam ser examinados em longa perspectiva, sem se perder de vista aquilo que André Chastel chamou de “práticas seculares”⁵⁷.

Noutro trabalho, conhecido atualmente por *Acampamento brasileiro no Chaco* (figura 16), De Martino parece bem sintetizar diversas das considerações elencadas acima, 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 bárbaro ou patético e de civilizado.

55 – WARBURG, Aby. *A renovação da Antiguidade pagã: contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013; WARBURG, Aby. *O legado do antigo. Escritos inéditos*. Campinas: Ed. UNICAMP, 2018.

56 – GINZBURG, Carlo. *Medo, reverência, terror: quatro ensaios de iconografia política*. São Paulo, Companhia das Letras, 2014, p. 11.

57 – BRAUDEL, Fernand. *O modelo italiano*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, pp. 77-78.



Figura 16 – *Acampamento brasileiro no Chaco*, de Edoardo de Martino, 1871, acervo do Museu Histórico Nacional.

Na obra, destaca-se um complexo jogo de perspectivas e de sombras, auxiliado pela densidade da vegetação, capaz de oferecer elementos suficientes para impactar as sensibilidades do espectador. O artista imprime à cena um ritmo lento e grave, que não se deixa levar pela violência presente, embora seja resultado da pretérita. O que temos diante dos olhos, assim, não passa de um fragmento resultante de uma tragédia já consumada. O momento retratado é então 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 Delacroix⁵⁸.

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 um caminho, seja na escuridão das matas do Chaco, seja no ideal da elevação da alma pela fé. A iluminação da cena, entretanto, é dada

58 – Acervo do Museu do Louvre, 1840.

pela lua entre nuvens que, refletida na água, aproxima os planos divino e terreno, descortinando o enredo.

O jornal *O Diário do Rio de Janeiro*, ao comentar essa tela, 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”⁵⁹. 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 de pessoas ao fundo, que demonstram desespero e enfado, expressões consideradas patéticas de sentimentos, portanto típicas daqueles que não são civilizados.

A presença dos frades na tela de De Martino substitui os sinos, as cruzes, as catedrais, elementos recorrentes em telas românticas, encarando, 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 sua civilidade e sua superioridade em relação aos bárbaros paraguaios. Não custa sublinhar que, a essa altura, havia uma crença corrente de que os religiosos poderiam ser um instrumento mais eficiente para a agregação de bárbaros aos cânones ocidentais. O conde d’Eu, por exemplo, registrou que discutiu algumas “teorias sociais” com Domingo Faustino Sarmiento e, dentre elas, “uma que tive de combater de meu melhor, [foi aquela] segundo a qual os missionários católicos não seriam os mais propícios para estabelecer civilização entre os bárbaros!”⁶⁰. Esse debate deve ter mesmo causado tão boa impressão a ponto de autorizar que o Príncipe furtasse um “exemplar de *Civilização*

59 – Anotações do livro de bordo do Almirante Inácio da Fonseca, publicadas em COSTA, Didio. *Riachuelo*. Rio de Janeiro: SDM, 1959, apud PEREIRA 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”, in: *Anais do Museu Histórico Nacional*, Rio de Janeiro, vol. 31, 1999, pp. 149-159, mormente pp. 155-157.

60 – *Diário do conde 'Eu*, op. cit., p. 71.

e Barbárie, que foi oferecido do punho de Sarmiento ao velho López”, da barraca de João Manuel Mena Barreto, “o mais distinguido entre os nossos oficiais-generais, em todos os aspectos”⁶¹.

Na imagem de De Martino, atrás do frade, “triste e respeitoso”, está a figura de uma sentinela, trajada como um zuavo, que abaixa a cabeça, em gesto solene⁶². Os zuavos estiveram de fato presentes na Guerra do Paraguai e não é impossível que o pintor tenha testemunhado uma cena dessa natureza. Noutro diedro, o zuavo pode também ser interpretado, de maneira apriorística, como uma referência ao orientalismo que, nessa altura, já era tema difundido na Europa. Cômicos de sua fragilidade em face à imensidão do universo infinito, após a experiência limite do sublime impellido pela guerra, só deveria restar ao zuavo e aos paraguaios derrotados do *Acampamento* se curvar diante dos frades, símbolo da Igreja e do Ocidente.

Com conotações de desespero, de tédio e de súplica (figuras 17 e 18), as expressões sentimentais são intensificadas em personagens caracterizados por sua desorientação. Essas representações gestuais exacerbadas, que nos permitem prever, com relativa precisão, as emoções que permeiam a cena, traduzem-se 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”⁶³. As formas de expressar os sentimentos também são moldados pela história e pela cultura e se estruturam e reestruturam também baseadas na memória.

61 – *Ibidem*, p. 83-84. Para uma reflexão acerca do papel de Sarmiento e sua obra na Argentina, conferir: NUNES, Leandro José. “Facundo: civilização e barbárie. Uma leitura da sociedade argentina do século XIX”, in *História e Perspectivas* (UFU). Uberlândia, 45, p. 83-104, jul-dez 2011.

62 – Anotações do livro de bordo do Almirante Inácio da Fonseca, publicadas em COSTA, Didio. *Riachuelo*. Rio de Janeiro: SDM, 1959, *apud* PEREIRA, *op. cit.*, pp. 155-157.

63 – DIDI-HUBERMAN, *op. cit.*, p. 34.



Figura 17 – *Acampamento brasileiro no Chaco* (detalhe inferior esquerdo), de Edoardo de Martino, 1871, acervo do Museu Histórico Nacional.

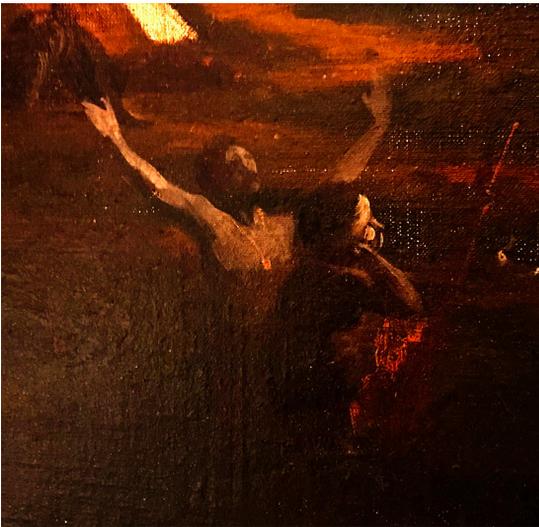


Figura 18 - *Acampamento brasileiro no Chaco* (detalhe inferior esquerdo), de Edoardo de Martino, 1871, acervo do Museu Histórico Nacional.

No caso da tela de De Martino, as figuras paraguaias elevam as mãos às cabeças ou aos céus em desespero. Indicam expressões que poderíamos reconhecer como pânico ou medo, o que no período suporiam indícios de pouca honra, sendo, assim, nunca associadas à glória. Para além,

se buscarmos essas mesmas estruturas na história da arte, encontraremos praticamente desde a Idade Média essa espécie de “fórmula de emoção”; por exemplo, nas imagens de descimento de Cristo após a crucificação. É geralmente Maria Madalena, personagem controversa, quem expressa sentimentos mais contundentes⁶⁴. Para mencionar apenas uma imagem coetânea a De Martino, que sugere inclusive exacerbar esse argumento, temos a pintura *Cristo sobre o lago Genesaré*, de Eugène Delacroix⁶⁵. A imagem traduz, pelos gestos dos personagens, o terror dos apóstolos, em forte contraste com a calma e com a tranquilidade de Cristo, que dorme em meio as revoltas águas que ameaçam a pequena embarcação que os transporta. Dessa maneira, fórmulas tradicionais, muito bem apropriadas pelos românticos, agora apareciam instrumentalizadas para usos modernos⁶⁶.

Considerações finais

Graças a um diálogo estabelecido com conceitos advindos do movimento romântico, apropriados sobretudo de uma gramática kantiana, este artigo procurou investigar as antinomias civilização e barbárie, enfatizando a obra do pintor italiano Edoardo de Martino. O pressuposto condicionante do texto pode ser sintetizado na necessidade de enquadrar tais obras em um movimento filosófico-artístico mais alargado, a fim de desvelar possibilidades de compreensão até então minoradas.

Nessa perspectiva, os elementos diretamente ligados ao movimento e ao pensamento romântico (o mar revolto, o luar, a paisagem onírica e a guerra, por exemplo) assumem outros sentidos. São capazes de causar o

64 – Para comparações: *Preghiera nell’Orto degli Ulivi*, de Hans Multscher, 1437, pala de altar, acervo da Gemäldegalerie de Berlim e *Christ in Gethsemane*, de Ary Scheffer, 1839, acervo do Museu de Dordrecht (exemplo de Cristo com as mãos em súplica), *Deposizione*, de Caravaggio, 1602-04, acervo do Museu do Vaticano (exemplo de Maria Madalena com braços estendidos em desespero); *Madonna sistina*, de Rafael Sanzio, 1512, acervo da Gemäldegalerie de Dresden (exemplo de *putti* entediados), entre outros.

65 – Em referência a *Le Christ sur le lac de Génésareth*, de Eugène Delacroix, 1853, acervo do Metropolitan Museum of Art de Nova York. ALLARD & FABRE, *op. cit.*, pp. 260-261.

66 – GINZBURG, *op. cit.*, p. 12.

estupor, exibindo o horror e a ferocidade da guerra. Quando consumidos por aqueles que partilhavam desse ideário, essas imagens deveriam ser capazes de oferecer uma forma específica de beleza, típica do movimento, carregada de tragédia e de dor.

Neste ponto, impende remarcar a tradição e a distinção. Antes, as pinturas de batalha estavam tradicionalmente vinculadas ao *grand goût* da arte e procuravam exaltar poder o político e o triunfo do rei e das casas nobres que o auxiliavam a executar a guerra. Indicavam, em síntese, a grandeza e a potência de seus comitentes. Esse padrão mais amplo de intenção se conservou, embora precise ser atualizado para os oitocentos: as imagens permanecem a contribuir para a reputação não exatamente de um rei poderoso, porque cercado de famílias aristocráticas leais, mas agora sim para a credibilidade de um Estado-nação, capaz de se mobilizar para a guerra, cada vez mais por própria iniciativa. Do ponto de vista estético, a modificação é mais evidente: as imagens não mais se resumem a imputar glórias, mas se ocupam com pessoas que sofrem e que se sacrificam, que são expostas a diferentes intempéries e a situações perigosas, em favorecimento da pátria, da nação. Se sobrevivem, experimentam o sublime e se civilizam.

Assim, nas telas de De Martino, tanto as paisagens hostis como as guerras contribuem também para a construção de noções de pertencimento e para exaltar a noção de civilização. Naquele imaginário, de um lado, eram brasileiros, porque não eram paraguaios. Mas também eram brasileiros, porque submeteram os “selvagens” paraguaios e domesticaram um Chaco mordaz, a exemplo do que os franceses fizeram no Marrocos, os noruegueses no Ártico ou mesmo os norte-americanos contra os indígenas no deserto. A guerra se mostrava um dos caminhos mais enérgicos para o alcance dessa civilização, seja para si, seja para demonstração de outrem. Afinal, no plano internacional, essas pinturas poderiam afirmar uma nação que não apenas existe, mas prosperou, graças a um Estado orientado para os preceitos da civilização, que aliás realiza a guerra sob essa mesma égide. Única monarquia das Américas, com uma economia de base escravista, edificava discursos intervencionistas que defendiam até

o imperativo de civilização de seus vizinhos, deslegitimados, por vezes, como republiquetas de bárbaros sujeitos a tiranos, como Rosas e López⁶⁷.

Como a historiografia propriamente já salientou, essas encomendas guardam, assim, uma finalidade memorialista, de exaltação nacionalista e de celebração⁶⁸. Essas mesmas imagens, para além, poderiam ainda cumprir outra função. Ao ver o horror retratado, o espectador se identifica, emociona-se e se comove, sendo, de certa maneira, também capaz de vivenciar o sublime. Noutros termos, a monumentalidade dessas imagens poderia civilizar aqueles que estiveram efetivamente distantes dos conflitos, mas, partícipes indiretos, podiam dele tomar parte, por meio de uma visita a uma exposição ou a um museu – como é o caso do Museu Naval, solenemente inaugurado e franqueado ao público em 11 de junho de 1889, para onde seguiram essas e outras representações da guerra⁶⁹.

Por um lado, como qualquer museu, exalta e seleciona a memória, sujeita-se à sua astúcia, torce e ajusta o enredo da narrativa. Mas, essencialmente, sua existência pressuposta só assume sentido a partir de uma perspectiva romântica: o fragmento de um momento instantâneo ou de lugar circunscrito de uma batalha poderia oferecer a sensação de conhecimento do todo. O resultado seria, portanto, a absorção de um panorama daquilo que, de fato, não se experimentou: uma espécie de simulação,

67 – 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: UNB, 2011, pp. 74-91.

68 – HOBSBAWM, Eric & RANGER, Terence. *A invenção das tradições*. São Paulo: Paz e Terra, 2012; GUIMARÃES, Manoel Luís Salgado. “Nação e Civilização nos Trópicos: O Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e o Projeto de uma História Nacional”, in: *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, n. 1, 1988, pp. 5-27; e GUIMARÃES, Lucia Maria Paschoal. *Debaixo da imediata proteção imperial: Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*. 2ª ed. São Paulo: Annablume, 2011, passim.

69 – Criado por decreto em 1868, o Museu Naval contou, para inauguração ao público em edifício na Rua Conselheiro Saraiva, com a reunião de todos os quadros e objetos históricos que estavam por toda parte na Marinha. Cf. FONSECA, Cesar da. “Serviço de Documentação da Marinha”, in: *Revista Marítima Brasileira*, n. 7, 8 e 9, jul-ago-set 1956, Rio de Janeiro, pp. 499-516, especialmente 513; e GOMES, Patrícia Miqulini. *A coleção Eduardo de Martino no Museu Naval do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: UNIRIO/MAST, 2018 (dissertação de mestrado em Museologia).

pela via imaginária, de uma experiência em uma paisagem remota e hostil, ou mesmo a participação (segura) em uma batalha sangrenta⁷⁰.

Caberia às cores, à robustez das pinceladas, ao movimento hiperbólico, à dramaticidade contundente, aos protagonistas e aos vultos tocar o “ânimo” do espectador, a ponto de o fazer sublimar sem participar. Se, pela visão, ele alcançasse o estupor da batalha, poderia viver o sublime e encontrar a reflexão necessária em torno de sua pequenez e de sua finitude. Exiguidade diante dos desafios da vida humana; mas exiguidade também diante das instituições, da pátria e de seu ordenamento jurídico subjacente. Tratava-se de um convite à nação e a seu imaginário correlato. Noutros termos, preponderava uma certa crença de que não apenas a batalha, mas a também a representação assim parametrizada daquilo que é ausente poderia auxiliar a civilização.

Desnecessário lembrar que tudo isso não era uma invenção brasileira. Basta, mais uma vez, alargar o olhar. A Galeria das Batalhas do Château de Versailles, criada em 1837 pelo rei Louis-Philippe por ocasião da transformação do castelo em museu, não é senão isto: uma exaltação memorialista de batalhas, desenroladas ao longo de quinze séculos de suposta “história francesa” – de Clóvis, em Tolbiac, a Napoleão, em Wagram – que procura fabricar uma identidade francesa baseada em um passado comum idealizado, na religião e nos atributos monárquicos. A mensagem era simples: a França se fundamenta nas vitórias contra seus inimigos internos e externos, ingressando, graças ao rei Bourbon, em um período de paz e de prosperidade. Sob esse programa pictórico, as encomendas imputadas a pintores românticos como François Gérard, Ary Scheffer, Horace Vernet, e ao próprio Eugène Delacroix guardavam a presunção de poder conciliar monarquistas, jacobinos e bonapartistas⁷¹. Nos

70 – Para a noção de panorama, conferir: 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, pp. 27-37.

71 – CONSTANS, Claire. *La Galerie des Batailles. L'Histoire de France em 33 tableaux*. Versailles: Artlys, 2000.

tropicais, a expectativa era de que o discurso em torno da guerra pudesse também amalgamar muitas diferenças.

As imagens de De Martino não tratam exatamente nem da paisagem ou sequer meramente da batalha, senão dos antagonismos entre os homens e a natureza, e dos homens entre si, e ainda de toda uma comoção correlata: tratam daquilo que enseja, pela sua potência avassaladora, o sublime, a civilização e o civilizar. No limite da análise, tratava-se, assim, da pretensão de civilizar – genuinamente inclinar as disposições naturais para a convivência harmoniosa na *civitas*, ou conferir ordenamento finalístico para a satisfação do bem comum – (também) por imagens.

Texto apresentado em julho de 2020. Aprovado para publicação em outubro de 2020.