

## **Pintores da Guerra da Tríplice Aliança contra o Paraguai. Aproximações entre a História Militar e a História da Arte por meio das trajetórias de Victor Meirelles de Lima, Eduardo de Martino e Pedro Américo de Figueiredo e Melo e de suas relações com o Exército e a Marinha do Brasil.**

*Bárbara Tikami de Lima<sup>1</sup>*

**Resumo:** No final do século XIX a América do Sul foi marcada pela guerra que ocorreu entre a Tríplice Aliança, composta por Brasil, Argentina e Uruguai, contra o Paraguai (1864 -1870). Esse conflito bélico, que ainda marca as tradições do Exército e Marinha brasileiros, alterou a conjuntura política e militar da região, mas também influenciou muito o cenário artístico do Brasil. Posto que forneceu a temática para a construção imagética de uma epopeia nacional que era revigorada pela atualidade do assunto. Neste contexto três pintores, Victor Meirelles de Lima (1832-1903), Eduardo de Martino (1838-1912) e Pedro Américo de Figueiredo e Melo (1843-1905), atuaram neste país. O que gerou uma relação entre suas trajetórias e as Forças Armadas Terrestre e Naval do Brasil. Assim, por meio de aportes teóricos e metodológicos da História Militar e da História da Arte apresentaremos esta ligação, bem como algumas das possibilidades de pesquisa que dela decorrem.

**Palavras-chave:** História Militar, História da Arte, Guerra da Tríplice Aliança contra o Paraguai, Forças Armadas Brasileiras, Imagens.

**Abstract:** At the end of the 19th century, South America was marked by the war that occurred between the Triple Alliance, composed of Brazil, Argentina and Uruguay, against Paraguay (1864-1870). This war conflict, which still marks the traditions of the Brazilian Army and Navy, changed the political and military situation in the region, but it also greatly influenced the artistic scene in Brazil. Post that provided the theme for the construction of images of a national epic that was reinvigorated by the news of the subject. In this context, three painters, Victor Meirelles de Lima (1832-1903), Eduardo de Martino (1838-1912) and Pedro Américo de Figueiredo e Melo (1843-1905), worked in this country. What generated a relationship between their trajectories and the Brazilian Land and Naval Armed Forces. Thus, through theoretical and methodological contributions from Military History and Art History, we will present this link, as well as some of the research possibilities that result from it.

**Keywords:** Military History, Art History, Triple Alliance War against Paraguay, Brazilian Armed Forces, Images.

**Painters of the Triple Alliance War against Paraguay. Approximations between Military History and Art History through the trajectories of Victor Meirelles de Lima, Eduardo de Martino and Pedro Américo de Figueiredo and Melo and their relations with the Brazilian Army and Navy.**

---

<sup>1</sup> Bárbara Tikami de Lima licenciou-se no ano de 2009 em história pela Universidade Estadual Paulista - Júlio de Mesquita Filho (UNESP) Faculdade de Ciências e Letras de Assis. Em 2014 concluiu o curso de Especialização em Ética Valores e Cidadania na Escola, pela Universidade de São Paulo (USP) no âmbito do programa UNIVESP - Universidade Virtual de São Paulo. Em 2019 finalizou o mestrado em história pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos (UNISINOS), local em que atualmente cursa o doutorado com financiamento do programa PROSUC/ Capes. [barbaratikami@yahoo.com.br](mailto:barbaratikami@yahoo.com.br).

O presente trabalho se aproxima de aportes teóricos e metodológicos da História Militar e da História da Arte para apresentar a ligação estabelecida entre a trajetória dos pintores Victor Meirelles de Lima, Eduardo de Martino e Pedro Américo de Figueiredo e Melo e as Forças Armadas Terrestre e Naval do Brasil no contexto da Guerra da Tríplice Aliança contra o Paraguai (1864-1870). Bem como algumas das possibilidades de pesquisa oriundas dessa relação. Tal escolha vai além da importância política e militar deste confronto bélico que consolidou os Estados Argentinos e Uruguaios, paradoxalmente enfraqueceu a monarquia brasileira e colocou o Paraguai na periferia econômica do Cone Sul (DORATIOTO, 2002). Ela também decorre da contribuição que as telas que versaram sobre ele, criadas por estes artistas, tiveram para representar a nação brasileira e fundamentar os alicerces de sua identidade no final do século XIX (PEREIRA, 2013). Posto que nesta conjuntura a pintura de batalha foi revigorada pela atualidade do momento pois alicerçava uma epopeia da história recente a qual afirmava a supremacia brasileira e com ela a importância das Forças Armadas (COLI, 2005). Outrossim a escolha desta temática se deve por sua relevância na invenção das tradições (HOBBSAWN, 1984) do Exército e da Marinha do Brasil. Como exemplo podemos perceber a escolha de seus respectivos patronos Luís Alves de Lima e Silva, o Duque de Caxias (1803-1880) e Joaquim Marques Lisboa, o Marquês de Tamandaré (1807-1897)<sup>2</sup>.

### **Proximidades entre a História da Arte, a História Militar e o contexto brasileiro do final do século XIX.**

Esta aproximação entre áreas do conhecimento aparentemente tão distintas é possível devido à ligação que existe entre a pessoa singular denominada indivíduo e a pluralidade de indivíduos denominada sociedade (ELIAS, 1994). Assim, torna-se imprescindível relativizar a autonomia da obra de arte para a entendermos como produto da criação humana (GOMBRICH, 2012). Isto posto, destacamos que “na relação entre forma e a função da imagem, encontra-se expressa a intenção do artista, do financiador e de todo o grupo social envolvido na realização da obra” (SCHMITT, 2007, p. 46). Igualmente compreendemos que os militares e suas instituições estão inseridos na sociedade como um todo (CASTRO; IZECKSOHN; KRAAY, 2004). Porém tal qual os aspectos formais dos diferentes

---

<sup>2</sup> Destacamos que os trabalhos de Adriana Barreto de Souza (2008) e Paulo André Parente (2007) tem como ponto comum a construção da figura heroica dos patronos do Exército Brasileiro, Duque de Caxias, e da Marinha Brasileira, Almirante Tamandaré, respectivamente.

testemunhos figurativos os detalhes técnicos e táticos dos eventos bélicos não devem ser ignorados pois a guerra é a atividade fim das Forças Armadas (MOREIRA, 2012).

Á vista disto frisamos que apesar de não contribuirmos para a produção de uma historiografia heroica, patriótica e comemorativa reconhecemos que no século XIX ela teve sua razão de ser pois fornecia a textura ideológica para a construção da memória dos recém fundados Estados Nacionais (TEIXEIRA, 1990). Isto nos leva a traçar um breve panorama do contexto histórico brasileiro. Porque embora a arte possua certa autonomia, ou seja, a capacidade de reverberar em várias gerações diferentes daquela em que se encontra seu produtor, devemos levar em conta a ligação que existe entre o artista, a obra e a sociedade em que ele esteve inserido (ELIAS, 1995). Desta maneira é preciso considerar que o período em questão foi marcado pela modernidade e colonialidade, duas facetas intrínsecas que não podem ser compreendidas separadamente e que carecem de uma breve explanação conceitual (PINTO e MIGNOLO, 2015).

No caso da modernidade, nós a entendemos como um modo de pensar caracterizado pela dúvida em relação a fixidez dos absolutos e ideias eternas. Posto que substituiu a categoria do ser pela do devir desde o advento das grandes navegações atlânticas que aconteceram nos séculos XVI e XVII (BAUMER, 1990). Destarte, o Brasil local, em que os três artistas atuaram como agentes históricos ao produzirem o novo por meio de suas obras (KERN, 2014), é parte da modernidade inventada no processo de constituir a si mesma como tal. Na época este processo foi denominado re-nascimento e sucedeu a invenção das “Índias Ocidentais” e do “Novo Mundo” um termo utilizado pelos europeus para designar tudo aquilo que eles não conheciam. Deste modo a conquista ibérica da América instaurou os dois processos que marcaram a história *a posteriori*: a modernidade e a colonialidade (PINTO e MIGNOLO, 2015).

Esta última transcende a noção de colonialismo pois refere-se a um código conceitual no qual a ideia de civilização legitima a si mesma por meio de diferentes elementos que controlam a subjetividade de povos e etnias além da economia e da autoridade (PINTO e MIGNOLO, 2015). Desta maneira a colonialidade, que no caso brasileiro estendeu-se para além do período em que o local era uma colônia de Portugal, foi caracterizada pela organização colonial do mundo, dos saberes, das memórias, das linguagens e dos imaginários (LANDER, 2005).

Assim a nova organização possibilitou que o Brasil emergisse no início do século XIX em proporções nunca vistas anteriormente (BARREIRO, 2005). Porém, diferente da Europa, onde vigorava o movimento cultural conhecido como neoclassicismo cujo principal atributo era a valorização da razão, o país ainda possuía a maior parte de suas obras de arte vinculadas à Igreja Católica. Dado que caracterizava a produção artística, denominada barroca, por uma forte religiosidade e pelo desinteresse na pintura de cavalete (MIGLIACCIO, 2000).

Mesmo sem simultaneidade cronológica a ascensão do neoclassicismo chegou ao Brasil. Posto que em 1808 a transferência da corte portuguesa para o Rio de Janeiro, devido à fuga das invasões napoleônicas, levou a implementação de uma série de medidas para adaptar e consolidar o local como sede do império luso. Dentre estas medidas destacamos a contratação de uma colônia de artistas e artífices franceses, no ano de 1816, que visava preparar os brasileiros para o exercício das artes. A chamada Missão Francesa foi responsável por fundar a Real Academia de Belas Artes posteriormente denominada Academia Imperial de Belas Artes (BISCARDI e ROCHA, 2006).

Esta instituição teve importante papel durante o período em que foram produzidas as obras de Victor Meirelles, Eduardo de Martino e Pedro Américo pois regulamentava a ação diretiva do Estado na esfera artística. Assim, era elaborado um tipo de arte que intencionava dar visibilidade ao recém fundado Estado Nacional (SILVA, 2009). Esta produção era marcada pela temática autóctone ao mesmo tempo em que tinha um aspecto formal pautado na tradição neoclássica das academias europeias o que denota a colonialidade do poder como característica das obras produzidas no Brasil do final do século XIX. Porém além da criação imagética o Estado, enquanto instância de controle social, ainda carecia da institucionalização de um tipo de saber específico que fosse capaz de legitimá-lo. Isto também ocorria por meio da escrita da história desenvolvida no Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (GONTIJO, 2011).

Assim estes dois dos aparatos do Estado, Academia Imperial de Belas Artes e Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, eram utilizados para propagar seus valores ao mesmo tempo em que formavam um vínculo entre imagem e poder que consolidava o modelo historiográfico e artístico do século XIX. Deste modo era edificada pela efígie e pela narrativa uma história cuja tarefa era construir a identidade nacional. A vista disto podemos afirmar que o século XIX inventou uma história brasileira que se erigiu em um ambiente cultural nacionalista de diferentes configurações (KNAUSS, 2013).

Um dos fatores que contribuíram para o clima de exaltação da pátria foi a eclosão da Guerra da Tríplice Aliança contra o Paraguai. Esse conflito que segundo Francisco Doratioto (2002) decorreu do processo de construção dos Estados nacionais na região do Rio do Prata e concomitantemente foi marco de suas consolidações trouxe uma série de consequências para o cenário artístico brasileiro<sup>3</sup>.

Para a pintura histórica o evento bélico foi particularmente importante porque rompeu com um hiato que havia na produção deste gênero desde 1860 quando Vitor Meirelles pintou a tela *A Primeira missa no Brasil* (PEREIRA, 2013). Outra questão relevante foi o reforço de energia que ele implicou para os artistas devido à grande consonância entre a temática das obras e o presente. Algo que no âmbito da história da arte não ocorria desde o período napoleônico (COLI, 2005). Nesse sentido concordamos com Ana Beatriz Ramos de Souza (2018) quando afirma que a Guerra do Paraguai passou a representar uma possibilidade de construção identitária pautada em um evento coletivo carregado de noções de unidade e memória pois muitas pessoas que conviveram nos teatros de operações se tornaram os artífices dessa história recente.

Mesmo identificando um projeto de construção identitária por parte do Estado brasileiro pode soar estranho que em meio aos horrores de uma guerra, cujas insatisfações resultaram na queda da monarquia, houve uma preocupação com as artes tão grande que consolidou um modelo de produção fomentado por encomendas públicas do Estado (SCWARCZ, LIMA JÚNIOR, STUMPF, 2013). Porém se considerarmos que diversos artistas criaram imagens de batalhas a pedido de diferentes governantes e que estas imagens foram uma “forma clara de propaganda que oferece a oportunidade de retratar o comandante de uma maneira heroica” (BURKE, 2004, p. 184) encontraremos uma explicação plausível para esse interesse tanto do Estado quanto das Forças Armadas.

Neste ambiente marcado pelas tensões do maior confronto militar que o Brasil vivenciou Victor Meirelles, Eduardo de Martino e Pedro Américo produziram diferentes imagens relacionadas às Forças Armadas deste país. Nesse sentido além do contexto histórico também é primordial conhecermos o artista que esteve por trás da obra. Já que ela decorre de seu processo de sublimação. Ou seja, de suas maneiras de compartilhar com outras pessoas a combinação do seu livre fluxo de fantasia associado a suas capacidades de controle por meio

---

<sup>3</sup> Apesar de nos debruçarmos apenas sobre as obras de três pintores é importante ressaltar que a iconografia desta guerra é bastante rica já que ela foi produzida por vários artistas dos países envolvidos, bem como europeus, que se valeram de diversas técnicas e suportes, como indicou o estudo de André Toral (2001).

de auto restrição de modo que o resultado esteja em harmonia com o padrão social, porém sem perder a espontaneidade (ELIAS, 1995).

Assim, com base na crença que nenhum sistema normativo é capaz de anular as liberdades de escolha de cada indivíduo (LEVI, 1996) somos levados a dissertar sobre os três pintores. Deste modo apresentaremos brevemente suas trajetórias (BOURDIEU, 1996) com destaque para suas relações com as Forças Armadas brasileiras do final do século XIX. Porém ressaltamos que há necessidade de um trabalho mais profundo para que essas relações, assim como as individualidades de cada artista possam ser analisadas e não apenas mencionadas.

### **Victor Meirelles de Lima**

Oriundo de uma família de imigrantes portugueses que se dedicava ao comércio Victor Meirelles de Lima nasceu em 18 de agosto de 1832 na cidade de Desterro, atual Florianópolis (RUBENS, 1941). Desde os 5 anos de idade foi educado na Escola Régia do local. Por volta dos 10 anos aprofundou os estudos por meio das aulas ministradas pelo padre Joaquim Gomes d'Oliveira e Paiva. No ano de 1845 aprendeu desenho geométrico com o engenheiro Mariano Moreno ao mesmo tempo em que pode ter frequentado o Colégio dos Jesuítas (FRANZ, 2011).

Seus desenhos despertaram o olhar de familiares, das autoridades locais e do conselheiro do Império Jerônimo Francisco Coelho que esteve de passagem por Desterro. Por meio de Coelho os trabalhos do catarinense chegaram ao pintor e diretor da Academia Imperial de Belas Artes, Félix Émile Taunay (1795-1881). Deste modo Victor Meirelles ingressou na instituição em fevereiro de 1847 iniciando sua formação artística que foi reconhecida logo no primeiro ano de estudos com a premiação de uma medalha. Após a temporada na corte ele retornou para sua cidade natal e regressou ao Rio de Janeiro em 1849 quando matriculou-se nas aulas de pintura histórica que resultaram em composições bem-sucedidas e na apreciação de seus trabalhos pelo imperador brasileiro D. Pedro II (MALLMANN, 2010).

Em 1852 ele foi reprovado no concurso para o cargo de lente substituto de pintura da Academia Imperial de Belas Artes, porém ganhou o prêmio de viagem ao exterior. Assim, no ano seguinte viajou para a Europa onde passou pelas cidades de Paris, Roma e Florença. Devido ao seu excelente desempenho teve a bolsa de estudos prorrogada até 1856 (BOPPRÉ, 2018). Mesmo longe de sua instituição de formação o artista mantinha contato por cartas com o diretor do local, Manuel de Araújo Porto Alegre (1806-1879), cujos conselhos sobre

privilegiar a temática histórica o levaram a elaborar a obra que o consagrou no cenário artístico brasileiro, *A Primeira missa no Brasil* (MALLMANN, 2010). Após o período na Europa Victor Meirelles participou de diversas exposições na Academia Imperial de Belas Artes e alcançou a promoção de professor titular do local, sendo muito respeitado por seus alunos devido à profunda dedicação ao ofício (RUBENS, 1941).

No contexto da guerra contra o Paraguai o ministro da Marinha do Brasil, Afonso Celso Assis Figueiredo, que coordenou a pasta de 1866 até 1868 encomendou ao catarinense as telas *Passagem de Humaitá* e *Batalha Naval do Riachuelo*. Para sua elaboração o pintor foi ao teatro de operações onde produziu uma série de estudos (TORAL, 2001). No mesmo ano da encomenda o ministro também publicou o decreto nº 4116 de criação do Museu Naval que deveria ter uma seção específica destinada a quadros históricos. Segundo Luiz Carlos da Silva (2009) a criação do museu e a obra sobre a batalha que posteriormente foi eleita data magna da Marinha, Riachuelo, fez parte da retórica do oficialato da instituição, da elite monárquica e do fazer artístico da Academia Imperial de Belas Artes. Para o autor a Força Armada se valeu da pintura de um renomado artista para ressaltar seu passado glorioso e assim rebater as críticas que vinha sofrendo devido a sua atuação na guerra que começava a se tornar impopular.

Além da ampla repercussão nacional observada na imprensa da época a *Batalha Naval do Riachuelo* também ressoou internacionalmente quando foi a mostra na Exposição Universal da Filadélfia de 1876 (CARDOSO, 2007). As obras do artista que versaram sobre a guerra contra o Paraguai não se restringem as temáticas de batalhas navais já que ele também retratou batalhas terrestres deste evento (CUNHA, 2019). Depois do fim do conflito e da proclamação da república em 1889 o pintor foi demitido da Academia Imperial de Belas Artes e faleceu no Rio de Janeiro em 22 de fevereiro de 1903.

### **Pedro Américo de Figueiredo e Mello**

Assim como Victor Meirelles Pedro Américo de Figueiredo e Mello, um paraibano nascido em Areia no dia 29 de abril de 1843, foi considerado pela historiografia um dos maiores pintores brasileiros do século XIX. Devido à suas habilidades com desenho ele foi contratado pelo naturalista Louis Jacques Brunet (1811-1877) para acompanhá-lo por 20 meses em uma expedição pelo Nordeste do Brasil (BARROS, 2006). Após o ocorrido, em 1854, o pintor se mudou para o Rio de Janeiro, onde passou a estudar no Colégio Pedro II (MELLO JÚNIOR, 1983). Posteriormente ingressou na Academia Imperial de Belas Arte

para cursar Desenho Industrial onde seu sucesso levou o diretor da instituição, Manuel de Araújo Porto Alegre (1806-1879), a apelidá-lo de “papa-medalhas” devido às 15 premiações conquistadas (OLIVEIRA, 1943 apud CUNHA, 2019).

Antes de concluir o curso ele foi agraciado com uma bolsa oferecida por Dom Pedro II para aprimorar seus estudos na Europa onde passou pela França e Itália (MELLO JÚNIOR, 1983). Durante sua estadia no continente europeu também viajou por diversos países como Holanda, Grão Ducado de Baden, Dinamarca, Marrocos e Grécia. Se aprofundou em outras áreas do saber como Física, Arqueologia e Ciências Sociais. E recebeu a titulação de bacharel pela Universidade de Sorbone e de doutor em Ciências Naturais pela Universidade Livre de Bruxelas (CUNHA, 2019).

Em 1870 o artista retornou ao Rio de Janeiro casado com a filha de Manuel de Araújo Porto Alegre. Na corte brasileira passou a se dedicar a produção de retratos, pinturas de temática mitológica e histórica. No mesmo período ele lecionou arqueologia, história da arte e estética na Academia Imperial de Belas Artes. Porém ao contrário de Victor Meirelles foi muito criticado por suas constantes ausências (CUNHA, 2019).

Com o término da Guerra do Paraguai surgiram inúmeras imagens sobre a vitória da Tríplice Aliança, porém havia uma lacuna de quadros que retratassem o Exército Brasileiro. Ao perceber esta carência sobre os feitos da Força Armada Terrestre Pedro Américo iniciou por conta própria, em 1871, a pintura *Batalha de Campo Grande* (ZACCARA, 2011). Assim como as telas de Victor Meirelles sobre os feitos da Marinha Brasileira a obra do paraibano teve ampla repercussão na imprensa da época e foi prestigiada por muitas pessoas. Isto projetou o pintor no cenário artístico nacional e levou o ministro da Guerra, barão de Jaguaribe, a comprar a tela no ano de 1872 (CHRISTO, 2008).

A produção de Pedro Américo sobre o conflito bélico que ocorreu na região platina também abarcou diversos esboços que resultaram em diferentes quadros como a famosa tela *Batalha do Avahy*. Esta obra foi executada entre 1874-1877 em Florença onde foi exposta e garantiu o reconhecimento artístico do brasileiro na Europa. No Brasil a pintura esteve a mostra na Exposição Geral de 1879 ao lado da obra *Batalha de Guarapes* de Victor Meirelles (CUNHA, 2019). A repercussão destas duas telas na imprensa brasileira gerou uma longa querela que extravasou a crítica de arte e foi conhecida como Questão Artística de 1879 (GUARILHA, 2018). No ano de 1888 Pedro Américo executou outra famosa obra *Grito do Ipiranga*. Já no período republicano ele tornou-se deputado pelo estado de Pernambuco e faleceu em Florença no dia 7 de outubro de 1905.

## **Eduardo de Martino**

Diferente de Victor Meirelles e Pedro Américo Eduardo de Martino nasceu na atual Itália em 29 de março de 1838. Meta, sua cidade natal, possuía uma localização geográfica litorânea que privilegiava as atividades ligadas ao mar (ROMANO, 1994). A infância do pintor foi confortável apesar de sua mãe ter enviuvado poucos meses depois que ele nasceu. A tranquilidade financeira da família provinha de uma pensão decorrente dos serviços de piloto prestados pelo pai do artista à Marinha Real das Duas Sicílias. Deste modo, tanto ele quanto seus irmãos mais velhos puderam ingressar nos estudos voltados à carreira náutica (PUGLIA, 2012).

Inicialmente o artista aprendeu os valores cristãos e teve noções de leitura, escrita e matemática em um ciclo de estudos obrigatório às crianças de sua região natal. Aos 9 anos aprofundou os conhecimentos da escola primária e frequentou aulas de história, geografia, ciência, física e francês. Em 1850, quando tinha 11 anos ingressou em uma escola naval. Com o término deste curso adquiriu a qualificação para trabalhar embarcado e iniciou um estágio para se tornar piloto pois além do diploma também era obrigatório um atestado que comprovasse seis anos de navegação (PUGLIA, 2012).

No ano de 1861 ele tornou-se piloto da Marinha Real da Itália e em 1864 foi promovido a tenente de navio. Após a promoção foi designado para fazer parte da Divisão Naval Italiana na América do Sul (PUGLIA, 2012). Essa divisão, localizada na região platina, destinava-se a dar apoio às comunidades de imigrantes que se dedicavam à navegação interna e ao comércio de cabotagem próximo ao teatro de operações da Guerra contra o Paraguai (FRANCO, 2003, APUD RUGGIERO, 2015). Em 1866 o artista se envolveu em um acidente náutico próximo ao Estreito de Magalhães. Embora o resultado do inquérito sobre o sinistro não tenha atribuído culpa ao pintor ele solicitou baixa do serviço ativo por volta do ano de 1867 e passou a se dedicar exclusivamente à pintura na região Sul-americana (PUGLIA, 2012).

A formação náutica e militar de Eduardo de Martino possibilitou seu conhecimento em desenho, uma ferramenta necessária à navegação (GOMES, 2018) que também foi utilizada na atividade artística. Já sua formação pictórica, que pode ter sido proveniente de estudos realizados nos ateliês de pintura que existiam em Meta, foi aprofundada durante a passagem pelo Uruguai quando ele frequentou o estúdio do pintor Juan Manuel Blanes (1830-1901) (PUGLIA, 2012).

No período em que esteve no Brasil a carreira pictórica de Eduardo de Martino foi bastante prolífica. Além do sucesso de vendas ele percorreu, como pintor, a região onde acontecia a guerra entre a Tríplice Aliança contra o Paraguai. Apresentou os seus quadros nas importantes exposições da Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro, onde foi eleito membro correspondente. Ele também representou o Brasil, ao lado de Pedro Américo, na Exposição Universal de Viena em 1873 (CARDOSO, 2016).

Suas telas sobre os grandes feitos da Força Armada Naval, como por exemplo *Passagem de Humaitá* e *Batalha Naval do Riachuelo*, repercutiram muito na imprensa da época, sendo consideradas por Walter Luiz Pereira (2013) fundadoras da memória desta instituição com qual o artista também desenvolveu uma relação, já que ele utilizou uma das salas do Arsenal de Marinha da Corte como estúdio. Outrossim, seus quadros sobre batalhas navais circularam nas diversas repartições da Marinha Brasileira (TIKAMI, 2019).

Apesar da maior parte das obras de Eduardo de Martino que versam sobre a Guerra da Tríplice Aliança contra o Paraguai abordarem batalhas navais e da imprensa da época as relacionar com a Marinha do Brasil ele também produziu obras que versaram sobre os grandes feitos do Exército deste país (TIKAMI, 2019). Essa produção foi constatada pela presença de um quadro original do artista<sup>4</sup> e de uma réplica<sup>5</sup> no Museu e Biblioteca Marechal José Pessoa, situado no interior da Academia Militar das Agulhas Negras (AMAN), local onde são formados os oficiais do Exército Brasileiro. Apesar do sucesso profissional e de ter se casado com uma brasileira ele se mudou para a Inglaterra onde foi consagrado como pintor oficial da corte britânica até falecer em 1912 (PUGLIA, 2012).

---

<sup>4</sup> Segundo o catálogo do Acervo Raro da Academia Militar das Agulhas Negras o quadro original de Eduardo de Martino intitulado *Guerra do Paraguai* é um óleo sobre tela de 340 cm por 200 cm pintado em 1868. Porém mesmo que na moldura da obra esteja gravada esta data acreditamos que ele pode ter sido elaborado em 1873, pois neste ano o periódico A Nação noticiou que o “incaçável e inteligente pintor De Martino concluiu ha dias um novo quadro representando os trabalhos da estrada militar do Chaco, aberta pelo general Argollo por ordem do duque de Caxias” (A NAÇÃO, 15. dez. 1873, p. 3). Apesar de carecer de maiores estudos nossa hipótese é corroborada pelo quadro apresentar uma temática e estética correspondente com as noticiadas pelo periódico que são únicas se comparadas às outras obras sobre a Guerra da Tríplice Aliança contra o Paraguai que circularam no final do século XIX.

<sup>5</sup> Observamos que a obra referida mede 163 cm por 148 cm e foi feita em 1933 por um indivíduo denominado J.R. Ferreira. Em sua assinatura o artista afirmou que a pintura foi “tirada de um quadro antigo”. Assim cruzamos este dado com a litografia *O Reconhecimento de Humaitá* feita com base em uma tela de Eduardo de Martino que fez parte da coleção *Quadros Históricos da Guerra do Paraguai* e constatamos que a obra de J.R. Ferreira se trata de uma cópia do quadro do napolitano. Outrossim, esta mesma imagem também está presente na capa do livro *História da Guerra do Paraguai* escrito por José Bernardino Bormann (1844 -1819) em 1897.

## Considerações parciais

Por meio desta breve exposição das trajetórias dos artistas constatamos que além deles terem produzido obras que versaram sobre a Guerra da Tríplice Aliança contra o Paraguai todos têm como ponto comum a relação direta com as Forças Armadas do Brasil. Igualmente os três pintores exibiram suas telas nas importantes Exposições da Academia Imperial de Belas Artes, assim essas imagens foram comentadas pela imprensa do período que as associou aos grandes feitos militares que elas retratavam (PEREIRA, 2013).

Porém no caso de Victor Meirelles e Eduardo de Martino suas obras também estiveram à mostra no Museu Naval<sup>6</sup> já que muitas delas foram adquiridas pela Marinha do Brasil. Apesar de ter sido inaugurado somente em 1884 este lugar de memória (NORA, 1993) já apresentava em seu decreto de criação<sup>7</sup> um espaço destinado aos quadros históricos, o que nos indica a preocupação da instituição militar com uma construção imagética.

Além do Museu Naval no contexto da Guerra da Triplique Aliança contra o Paraguai, ou seja, em uma conjuntura específica de formação política e em um momento em que o movimento museológico mundial se reproduziu no Brasil, também foi criado um Museu Militar. Apesar de não haver menção à quadros expostos no lugar de memória do Exército assim como o Museu Naval o Museu Militar elegeu um determinado grupo de objetos de modo arbitrário para criar comoção cívica por meio da contemplação dos restos tangíveis do passado. Porém além de despertar o sentimento patriótico estes museus possuíam intuito pedagógico porque parte de seu acervo tinha aspecto utilitário pois permita aos militares ter contato direto com os itens que seriam ferramentas de seu cotidiano (BITTENCOURT, 1997). Esta função atribuída aos dois museus condiz com o papel que a história militar cumpre para a formação dos indivíduos que compõe a caserna “seja no sentido prático-pedagógico do estudo dos sistemas estratégicos e táticos das campanhas passadas, para um melhor conhecimento e controle desses sistemas no presente, seja no sentido mais elevado da formação do espírito de comando do chefe militar” (TEIXEIRA, 1990, p. 56).

---

<sup>6</sup> Para Patrícia Miquilini Gomes (2018) o atual Museu Naval teve diversas mudanças de localização e administração ao longo de sua história as quais foram acompanhadas de transformações em sua nomenclatura. Sendo este lugar de memória (NORA, 1993) sendo denominado de Museu da Marinha, Museu Naval e Oceanográfico. A despeito dessas mudanças as obras de Eduardo de Martino estiveram à mostra no local em dois momentos diferentes, de 1884 até 1932 – período que abarcou desde sua inauguração até o seu fechamento por meio do decreto nº 20.946, de 14 de janeiro de 1932 – e depois de 1971 – quando o local foi reaberto – até os dias de hoje.

Fonte: BRASIL. decreto nº 4.116, de 14 de março de 1868. Coleção de Leis do Império do Brasil. Câmara dos Deputados. Disponível em: <<https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1824-1899/decreto-4116-14-marco-1868-553330-publicacaooriginal-71163-pe.html>>. Acesso: 25 out. 2018.

Destarte salientamos que a circulação das obras dos três pintores não se deu no interior do Exército e Marinha apenas pela exposição das telas originais em diferentes espaços. Ela também foi ampliada pela coleção *Quadros Históricos da Guerra do Paraguay*, um conjunto de litografias que reproduzia as telas dos referidos artistas junto de textos explicativos sobre os episódios que as imagens retratavam. A coletânea que contou com o famoso desenhista Ângelo Agostini (1843-1910) em seu processo editorial teve como principais compradores os ministérios da Guerra e da Marinha (CUNHA, 2019).

Por fim, ao constatar que todo objeto historiográfico se entretetece no cruzamento de diferentes esferas da história (BARROS, 2011) aproximamos aportes teórico e metodológicos da História Militar e da História da Arte para apresentar a relação existente entre os artistas referidos e as Forças Armadas do Brasil do final do século XIX. No que se refere a História Militar destacamos que os militares não estão isolados da sociedade como um todo (CASTRO; IZECKSOHN; KRAAY, 2004) e que neste caso as relações entre civis e militares (HUTINGTON, 1996) se desenvolveram na esfera artística. Porém questões como a inserção de cada um dos pintores no interior das Forças Armadas e a possível existência de uma rede de sociabilidade entre artistas e militares ainda carecem de respostas. Já no caso da História da Arte conjecturamos que uma imagem não representa um significado construído *a priori* e sim que ela participa da construção de múltiplos significados ao longo do tempo, na medida em que atinge a dimensão do imaginário (SCHMITT, 2007). Isto significa que as obras de Victor Meirelles de Lima, Eduardo de Martino e Pedro Américo podem ter participado da formação de uma identidade militar (CASTRO, 1990) do Exército e Marinha do Brasil. Nesse sentido ainda é preciso esclarecer indagações sobre as escolhas formais que os pintores adotaram, a maneira como as telas circularam tanto em exposições quanto em reproduções e notícias que a imprensa veiculou sobre elas, bem como a reverberação destas imagens ao longo dos anos no interior destas Forças Armadas. Ou seja, ainda há inúmeras possibilidades de pesquisa decorrentes desta complexa relação.

## Referências

BARROS, Francisca Argentina Gois. **A Arte como Princípio Educativo**: uma nova leitura bibliográfica de Pedro Américo de Figueiredo e Melo. Tese de Doutorado em Educação. Universidade Federal do Ceará, 2006.

BARREIRO, José Carlos. Os relatórios do ministério da Marinha como fontes para a análise da formação da disciplina de trabalho na Marinha do Brasil (1780 – 1850). **Patrimônio e**

**Memória**, v. 1, n. 2, p. 2-9, 2005. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/107987/ISSN1808-1967-2005-1-2-2-9.pdf?sequence=1&isAllowed=y>.

BARROS, José d' Assunção. A Nova História Cultural – considerações sobre o seu universo conceitual e seus diálogos com outros campos históricos. **Cadernos de História**, v.12, n. 16, 1o sem. 2011. Disponível em: <http://periodicos.pucminas.br/index.php/cadernoshistoria/article/view/P.2237-8871.2011v12n16p38/2958>. Acessado dia 2 de agosto de 2017.

BAUMER, Franklin. **O Pensamento Europeu Moderno**. Volume I e II. Lisboa: Edições 70, 1990.

BISCARDI, Afrânio; ROCHA, Frederico Almeida. O Mecenato Artístico de D. Pedro II e o Projeto Imperial. **19&20**, v. I, n. 1, mai. 2006. Disponível em: [http://www.dezenovevinte.net/ensino\\_artistico/mecenato\\_dpedro.htm](http://www.dezenovevinte.net/ensino_artistico/mecenato_dpedro.htm). Acessado dia 24 de setembro de 2016.

BITTENCOURT, José Neves. **Território largo e profundo**: os acervos dos museus do Rio de Janeiro como representação do Estado Imperial (1808-1889). Tese de Doutorado em História. Universidade Federal Fluminense, 1997.

BOPPRÉ, Fernando. Victor Meirelles: quando ver é perder. In: VALE, Arthur & DAZZI, Camila (orgs.). **Oitocentos – Arte Brasileira do Império à República – Tomo 2**. EDUR-UFRRJ. Disponível em: [http://www.dezenovevinte.net/obras/vm\\_fboppre.htm](http://www.dezenovevinte.net/obras/vm_fboppre.htm). Acessado dia 3 de junho de 2019.

BOURDIEU, Pierre. Ilusão biográfica. In: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaina (Orgs.). **Usos e abusos da história oral**. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1996.

BURKE, Peter. **Testemunha Ocular**. São Paulo: Edusc: 2004.

CARDOSO, Rafael. Ressuscitando um Velho Cavallo de Catalha: Novas Dimensões da Pintura Histórica do Segundo Reinado. **19&20**, v. II, n.3, jul.2007. Disponível em: [http://www.dezenovevinte.net/criticas/rc\\_batalha.htm](http://www.dezenovevinte.net/criticas/rc_batalha.htm). Acessado dia 30 setembro de 2016.

CASTRO, Celso. **O espírito militar**: Um estudo de antropologia social na Academia Militar das Agulhas Negras. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990.

CASTRO, Celso; IZECKSOHN, Vitor; KRAAY, Hendrik. Da história militar à “nova” história militar. In: CASTRO, Celso; IZECKSOHN, Vitor; KRAAY, Hendrik (Orgs.). **Nova História Militar brasileira**. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 2004, páginas. 9-56.

CHRISTO, Maraliz de Castro Vieira. Quando os subordinados roubam a cena: a batalha de campo grande de Pedro Américo. **Revista de História**, n. 19, jul./dez. 2008, páginas 83-84. Disponível em <http://www.periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/srh/article/view/11409/6523>. Acessado dia 1 de maio de 2019.

COLI, Jorge. **Como estudar a arte brasileira do século XIX?** São Paulo: Editora Senac, 2005.

CUNHA, Álvaro Saluan da. **As litografias da coleção “Quadros Historicos Da Guerra Do Paraguay” na década de 1870: projeto editorial e imagens**. Dissertação de Mestrado em História. Universidade Federal de Juiz de Fora, 2019.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante da imagem**. São Paulo: Ed. 34, 2013.

DORATIOTO, Francisco Fernando Monteoliva. **Maldita Guerra**. Nova história da Guerra do Paraguai. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

ELIAS, Norbert. **A sociedade dos indivíduos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994.

\_\_\_\_\_. **Mozart: sociologia de um gênio**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1995.

FRANZ, Teresinha Sueli. Mariano Moreno e a primeira formação artística de Victor Meirelles. **19&20**, Rio de Janeiro, v. VI, n. 1, jan./mar. 2011. Disponível em: [http://www.dezenovevinte.net/artistas/vm\\_mmoreno.htm](http://www.dezenovevinte.net/artistas/vm_mmoreno.htm). Acessado dia 30 de maio de 2019.

GOMBRICH, Ernst. **A história da arte**. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos Ltda, 2012.

GOMES, Patrícia Miquilini. **A coleção Eduardo de Martino no Museu Naval do Rio de Janeiro**. 2018. Dissertação de Mestrado em Museologia e Patrimônio. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2018.

GONTIJO, Rebeca. Além do IHGB: Capistrano de Abreu e a escrita da história do Brasil (1870-1880)”. In: Lessa, Mônica Leite e Fonseca, Silvia Carla Pereira de Brito (orgs.). **Entre a Monarquia e a República**. Imprensa, pensamento político e historiografia (1822-1889). Rio de Janeiro: UERJ, 2008, páginas 184-207.

GUARILHA, Hugo. A questão artística de 1879: um episódio da crítica de arte do II Reinado, **19&20**, Rio de Janeiro, v. I, n. 3, nov. 2006. Disponível em: [http://www.dezenovevinte.net/criticas/questao\\_1879.htm](http://www.dezenovevinte.net/criticas/questao_1879.htm). Acessado dia 29 de maio de 2019.

GUIMARÃES, Manoel Luiz Salgado. Prefácio: A biografia como escrita da história. In: SOUZA, Adriana Barreto de. **Duque de Caxias**. O homem por trás do monumento. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008, páginas 19-26.

HOBBSAWN, Eric. **A invenção das tradições**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

HUNTINGTON, Samuel P. **O soldado e o Estado. Teoria e política das relações entre civis e militares**. Rio de Janeiro: Bibliex, 1996.

KERN, Maria Lúcia. Imagem, memória e tempo: o conhecimento em movimento. In: FLORES, Maria Bernardete; PETERLE, Patrícia (orgs.). **História e Arte: Herança, memória e patrimônio**. São Paulo: Rafael Copetti, 2014, p. 111-129.

KNAUSS, Paulo. Prefácio. In: PEREIRA, Walter Luiz. **Óleo Sobre Tela, Olhos Para a História**. Rio de Janeiro: 7 Letras/ FAPERJ, v. 01. 180p. 2013.

LANDER, Edgardo (Org.) A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas. Buenos Aires: **CLACSO**, 2005. Disponível em: <http://biblioteca.clacso.edu.ar/ar/libros/lander/pt/lander.html>. Acessado 4 de abril de 2017.

LEVI, Giovanni. Usos da biografia. In: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaina (Orgs.). **Usos e abusos da história oral**. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1996, p.167-182.

LIMA Júnior, Carlos; SCHWARCZ, Lilia Moritz; STUMPF, Lucia Klück Stumpf. **A Batalha do Avaí. A beleza da barbárie: a Guerra do Paraguai pintada por Pedro Américo**. Rio de Janeiro: Sextante, 2013.

MALLMANN, Régis. **Os passos do maior pintor brasileiro do século XIX entre Desterro, Paris e o Rio de Janeiro**. Museu Victor Meirelles, 2010. Disponível em: <https://museuvictormeirelles.museus.gov.br/publicacoes/textos-e-artigos/os-passos-do-maior-pintor-brasileiro-do-seculo-xix-entre-desterro-paris-e-o-rio-de-janeiro-por-regis-mallmann/>.

Acessado dia 29 de maio de 2019.

MELLO JÚNIOR, Donato. **Pedro Américo de Figueiredo e Melo: 1843-1905**. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1983.

MIGLIACCIO, Luciano. A arte do século XIX. In: AGUILAR, Nelson (Org.). **Mostra do Redescobrimento**. São Paulo, Fundação Bienal de São Paulo/ Associação Brasil 500 anos.

MOREIRA, Luiz Guilherme Scaldaferrri. Os múltiplos olhares sobre a história militar. **História Unisinos** v. 16, n. 3, 2012. Disponível em: <http://revistas.unisinos.br/index.php/historia/article/view/htu.2012.163.01>. Acesso dia 4 abril de 2017.

NORA, Pierre. “Entre Memória e História: a problemática dos lugares”. In: **Projeto história**. São Paulo: PUC, n. 10, páginas 07-28, dezembro de 1993.

Parente, Paulo André Leira. O Almirante Tamandaré através da Revista Marítima Brasileira: a construção da memória de uma instituição da Marinha do Brasil (1897-1950) in: **Revista Navigator**. n3. V.6 2007 p. 59-68. Disponível em: <[http://www.revistanavigator.com.br/navig6/art/N6\\_art6.pdf](http://www.revistanavigator.com.br/navig6/art/N6_art6.pdf)> Acesso: 15 nov. 2018.

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

PINTO, Júlio e MIGNOLO, Walter. A modernidade é de fato universal? Reemergência, desocidentalização e opção decolonial. **Cívitas, Revista de Ciências Sociais**, v. 15, n. 3, p. 382 -402, 2015. Disponível em: <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/civitas/article/view/20580>. Acessado dia 5 de maio de 2017.

PUGLIA, Luigina de Vito. **Eduardo de Martino. Da ufficiale di marina a pittore di corte**. Monghidoro: Com-fine edizioni, 2012.

ROMANO, Roberto Vittorio. **Eduardo de Martino**. Roma: Ufficio Storico della Marina Militares, 1994.

RUBENS, Carlos. **Pequena História das Artes Plásticas no Brasil**. São Paulo: Editora Nacional, 1941. Disponível em: <http://www.brasiliana.com.br/brasiliana/colecao/obras/113/pequena-historia-das-artes-plasticas-no-brasil>. Acessado dia 28 de maio de 2019.

RUGGIERO, Antonio de. Os italianos nos contextos urbanos do Rio Grande do sul: perspectivas de pesquisa. In: VENDRAME, Maíra Ines; KASBURG, Alexandre; WEBER, Beatriz; FARINATTI, Luis augusto (Orgs.). **Micro-história, trajetórias e imigração**. São Leopoldo. Oikos: 2015, páginas 162-181.

SCHMITT, Jean-Claude. **O Corpo das Imagens**. Ensaios sobre a cultura visual na Idade Média. São Paulo: Edusc. 2007.

SILVA, Luiz Carlos da. **Representações em tempos de guerra: Marinha, Civilização e o quadro Combate Naval do Riachuelo de Victor Meirelles (1868 – 1972)**. Dissertação de Mestrado em História. Universidade Federal do Paraná, 2009.

SOARES, Luiz Carlos e VAINFAS, Ronaldo. Nova história militar. In: CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo (Orgs.). **Novos Domínios da História**. Rio de Janeiro, Elsevier, 2012, páginas 113-132.

SOUZA, Adriana Barreto de. **Duque de Caxias. O homem por trás do monumento**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

TEIXEIRA, Nuno S. A história militar e a historiografia contemporânea. In: **Revista A Nação e a defesa**, ano XVI, nº 59, páginas 53-71.

TIKAMI, Bárbara. **Mar de imagens. A relação estabelecida entre Eduardo de Martino, a Marinha Brasileira e as imagens produzidas pelo pintor no final do século XIX**. 2019. Dissertação de Mestrado em História. Universidade do Vale do Rio dos Sinos, 2019.

TORAL, André Amaral de. **Imagens em Desordem: a Iconografia da Guerra do Paraguai**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

ZACCARA, Madalena. **Pedro Américo: Um artista brasileiro do século XXI**. Recife: Editora Universitária UFPE, 2011.

*Recebido em 15 de dezembro de 2019*

*Aprovado em 13 de fevereiro de 2020*