Sillogés

ISSN 2595-4830

A PINTURA DE MARINHA E OS ASPECTOS NOTURNOS NAS OBRAS DE EDUARDO DE MARTINO: UM ESTUDO DE CASO SOBRE A TELA *UMA NOITE DE LUAR EM MONTEVIDEU*

NAVY PAINTING AND NOCTURNAL ASPECTS IN THE WORKS OF EDUARDO DE MARTINO: A CASE STUDY ON CANVAS *UMA NOITE DE LUAR EM MONTEVIDÉU*

Bárbara Tikami de Lima[1] e Raphael Braga de Oliveira[2]

Resumo: Este texto tem como objeto e principal fonte a pintura em óleo sobre tela *Uma noite de luar em Montevidéu*, produzida por Eduardo de Martino (1838-1912). Analisa esta obra de arte cotejando-a com diferentes tipos de fontes históricas ao mesmo tempo em que a considera um testemunho do passado dotado de particularidades que não devem ser ignoradas. Para tanto, além dos aspectos formais da efígie, também, debruça-se sobre a trajetória do indivíduo que a criou, um oficial da Marinha de Guerra, da atual Itália, que chegou à América do Sul no contexto da Guerra da Tríplice Aliança contra o Paraguai (1864-1870) e renunciou à carreira militar para se dedicar à atividade artística. Examina-se a gênese e circulação do quadro posto que a imagem participa da construção de múltiplos significados, conforme reverbera ao longo do tempo.

Palavras-chave: Pintura histórica. Eduardo de Martino. Uma noite de luar em Montevidéu.

Abstract: This text has as object and main source the painting in oil on canvas Uma noite de luar em Montevidéu, produced by Eduardo de Martino (1838-1912). It analyzes this work of art by comparing it with different types of historical sources while considering it a testimony of the past with particularities that should not be ignored. For this purpose, in addition to the formal aspects of the effigy, it also focuses on the trajectory of the individual who created it, an officer of the Navy, of present-day Italy, who arrived in South America in the context of the War of the Triple Alliance against the Paraguay (1864-1870) and renounced his military career to dedicate himself to artistic activity. The genesis and circulation of the painting is examined since the image participates in the construction of multiple meanings, as it reverberates over time.

Keywords: Historical painting. Eduardo de Martino. Uma noite de luar em Montevidéu.

[1] Graduada em História pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP), especialista em Ética Valores e Cidadania Na Escola pela Universidade de São Paulo (USP), mestra em história pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos (UNISINOS) e doutoranda em história pela mesma universidade. E-mail: barbaratikami@yahoo.com.br Orcid iD: https://orcid.org/0000-0002-3058-8955

[2] Graduado em História pela Universidade Federal Fluminense (UFF), mestre em História pela mesma universidade. E-mail: braga.raphaeloliveira@gmail.com

O presente trabalho, oriundo do diálogo entre as pesquisas de mestrado desenvolvidas pelos autores, examina a pintura em óleo sobre tela *Uma noite de luar em Montevidéu*, produzida por Eduardo de Martino (1838-1912), tenente da Marinha de Guerra Italiana, que chegou à América do Sul no contexto da Guerra da Tríplice Aliança contra o Paraguai (1864-1870), onde abriu mão da carreira militar para se dedicar à bem sucedida carreira pictórica[3]. Sendo assim, seu objetivo é duplo: visa a análise da obra à luz de diferentes testemunhos do passado, que sobreviveram até o presente, ao mesmo tempo em que a estuda como uma fonte dotada de particularidades para a reconstrução histórica (GINZBURG, 1989). Além dos aspectos formais do quadro, também será examinada a trajetória do indivíduo, que esteve por trás do mesmo, assim como os entornos da imagem. Estes abarcam a gênese da pintura, encontrada na imprensa carioca de finais dos anos de 1800; sua exposição no Museu Naval, no fim do século XIX e início do século XX; e sua transferência para o Museu Histórico Nacional, nas primeiras décadas dos anos de 1900.

A despeito da relativa autonomia que as obras de arte possuem, pois sobrevivem a gerações diferentes daquela em que se encontra seu autor, elas devem ser consideradas um produto da criação humana (GOMBRICH, 2012). Igualmente é relevante destacar que o artista responsável por essa produção não é alguém dotado de um dom especial, tal qual um gênio, mas sim um indivíduo complexo, que utilizou a arte para produzir o novo em meio a uma dinâmica relação com a sociedade (KERN, 2014). Nesse sentido, torna-se primordial conhecer o indivíduo que esteve por trás da criação da tela bem como o contexto histórico em que ele e sua pintura estiveram inseridos. “Na relação entre forma e a função da imagem, encontra-se expressa a

[3] Eduardo de Martino alcançou prestígio e sucesso como pintor no Brasil, com a aquisição de condecorações em terras brasileiras conseguiu projetar a sua carreira na Inglaterra, onde foi designado pela Rainha Vitória como pintor oficial da Marinha Inglesa, foi o último a receber esse título. Em 24 de maio de 1870 recebeu uma medalha de ouro da Loja maçônica Luz e Ordem, em Porto Alegre, por seus serviços prestados à maçonaria no sul do Brasil. Foi agraciado com a medalha de ouro pela Academia Imperial de Belas Artes, na Exposição Geral organizada pela mesma em 1870. No ano seguinte foi nomeado como Membro Correspondente da Academia Imperial de Belas Artes em guerra. Recebeu a Medalha de Cavaleiro da Ordem da Rosa também em novembro de 1871. Em 1873 conquistou a medalha de prata, o título máximo para pintores, na III Exposição Nacional, fato que o credenciou a participar da Exposição Universal de Viena, ambas em 1873 e expor sua arte pela primeira vez no velho mundo.

intenção do artista, do financiador e de todo o grupo social envolvido na realização da obra" (SCHMITT, 2007, p. 46). Assim, somos levados a apresentar, mesmo que de modo breve, a trajetória do artista. Ou seja, a "série de posições sucessivamente ocupadas por um mesmo agente (ou um mesmo grupo) num espaço que é ele próprio um devir, estando sujeito a incessantes transformações" (BOURDIEU, 1996, p. 189).

O artista

Depois dessas sintéticas reflexões podemos enunciar que Eduardo de Martino nasceu em 1838, na cidade de Meta, situada no litoral da atual Itália. Nesse período, marcado pela modernidade e sua face intrínseca à colonialidade (PINTO; MIGNOLO, 2015), a navegação era fundamental para a interação entre economias, ideias e sociedades. Isso tornava os oceanos, os mares e os rios importantes meios de conexão (BARREIRO, 2005).

No referido cenário, o pintor, tal qual seu pai, avô e irmãos mais velhos[4], dedicou-se ao trabalho náutico ingressando em uma das escolas navais de Nápoles, região cuja localização litorânea favorecia o desenvolvimento das atividades ligadas ao mar (ROMANO, 1994). Esses estudos lhe proporcionaram o domínio do desenho, uma ferramenta necessária para a navegação, que, depois, foi empregado no desenvolvimento de suas pinturas junto do amplo conhecimento técnico que ele adquiriu acerca do aparelho náutico. Nesse mesmo período, o pintor também pode ter frequentado os cursos do Instituto de Artes Plásticas de Nápoles e/ou algum dos ateliês de pintura que existiam no local (PUGLIA, 2012).

Após concluída essa etapa dos estudos, o artista ingressou na Marinha de Guerra da já unificada Itália. Depois da inserção na carreira militar, Eduardo de

[4] O avô paterno do artista, Onofrio de Martino, trabalhava na Marinha Mercante com o comércio de cereais o que lhe proporcionou condições financeiras para criar confortavelmente seus dois filhos gêmeos, Salvatore e Francesco de Martino. Salatore, pai de Eduardo de Martino, dedicou à carreira náutica até atingir o posto de Primeiro Piloto da Real Marinha das Duas Sicílias, casou-se com Elisabetta Savarese com quem teve oito filhos. Poucos meses após o nascimento do pintor ele faleceu, porém devido à sua carreira militar, a viúva pode usufruir de uma pensão que foi suficiente para prover o sustento de sua numerosa família e possibilitar que seus filhos homens (Genaro, Francesco e Eduardo) avançassem nos estudos e na carreira náutica (PUGLIA, 2012).

Martino, que na época era tenente, veio para a América do Sul participar da Divisão Naval Italiana, que se encontrava na região do Rio da Prata (PUGLIA, 2012).

A existência de uma Divisão Naval em lugar de uma simples unidade de auxílio para exercer funções políticas e diplomáticas nesse local tem duas razões. A presença de imigrantes italianos na região que se ocupavam de atividades ligadas à navegação e, portanto, careciam de garantias no trânsito das embarcações (FRANCO, 2003 apud RUGGIERO, 2015), assim como as contendas bélicas, que ocorreram no local após a segunda metade do século XIX, dentre as quais destacamos a – composta por Brasil, Argentina e Uruguai – contra o Paraguai (1864-1870). Trata-se de um conflito que moldou a configuração fronteiriça do Cone Sul; consolidou os Estados Nacionais da Argentina e do Uruguai; enfraqueceu a economia paraguaia tornando-a dependente da Argentina; e expôs todo o poderio militar e capacidade diplomática da monarquia brasileira enquanto simultaneamente acirrou as contradições desse regime que, posteriormente, ruiu (DORATIOTO, 2002).

No ano de 1866, em meio à maior guerra vivenciada na região, Eduardo de Martino chegou à América do Sul a bordo da fragata *Ercole*, na qual exercia a função de oficial de rota. Na ocasião em que a embarcação estava próxima ao Estreito de Magalhães e quando o artista era encarregado de medir a profundidade do leito marítimo, ocorreu um acidente que gerou o encalhe do navio no Banco de Orange. Embora o resultado do inquérito, que foi aberto, não tenha responsabilizado o pintor pelo sinistro, ele deixou a América para retornar ao continente europeu onde atuou na Batalha de Lissa (20 de julho de 1866), um conflito inserido na conjuntura das guerras napoleônicas ocorrido no Mar Adriático entre venezianos e franceses contra a Grã-Bretanha.

Após esse período na Europa, o napolitano voltou para a América do Sul a bordo da corveta *Euridice*, na qual era responsável por instruir os oficiais e a tripulação acerca das navegações oceânicas. Durante o percurso, seu navio fez pausas em Recife e no Rio de Janeiro. Nesses momentos, Eduardo de Martino pode ter conhecido ilustres

"figuras" do oficialato náutico brasileiro, como os almirantes Barroso[5] (1804-1882), Tamandaré[6] (1807-1897) e Alvim[7] (1822-1883), com quem ele, possivelmente, relacionou-se,[8] na época, em que esteve no país (PUGLIA, 2012).

Por volta de 1867, ele solicitou baixa do serviço militar ativo e passou a se dedicar, exclusivamente, à carreira artística, cuja formação, que pode ter sido iniciada na região da atual Itália, foi aprofundada quando ele frequentou o atelier do pintor Juan Manuel Blanes[9] (1830-1901) no Uruguai (PUGLIA, 2012). Para explicar por que o artista renunciou à atividade castrense, que lhe garantiria estabilidade econômica, Luigina de Vito Puglia (2012) infere que ele poderia estar cansado das guerras e disposto a adentrar na Marinha mercante caso não obtivesse sucesso na carreira pictórica.

É válido salientar que, em fins do século XIX, o cenário brasileiro era muito promissor para o desenvolvimento da pintura, o que pode ter exercido forte influência na decisão tomada por Eduardo de Martino. Dentre os motivos que explicam esse frutífero ambiente estavam a impulsão do consumo de obras de arte, devido aos lucros obtidos com a comercialização do café (KNAUSS, 2001), bem como à própria Guerra entre a Tríplice Aliança contra o Paraguai, que revigorou o gênero de pintura de batalhas pela atualidade do tema, já que os artistas retratavam nas telas eventos bélicos recentes (COLI, 2005). Isso acontecia em um momento em que havia muitas

[5] Francisco Manuel Barroso da Silva foi quem comandou a esquadra brasileira durante a Batalha Naval do Riachuelo (11 de junho de 1865), evento de grande relevância para a posterior vitória da Tríplice Aliança contra o Paraguai. Dada sua atuação, foi condecorado como Barão do Amazonas em homenagem ao nome da embarcação que capitaneava.

[6] Joaquim Marques Lisboa foi condecorado Marquês de Tamandaré, considerado herói nacional e patrono da Marinha Brasileira, em razão à sua atuação no âmbito da contenda contra o Paraguai.

[7] Francisco Cordeiro Torres de Alvim atuou no conflito bélico da Tríplice Aliança contra o Paraguai como chefe de divisão em 1867, nas batalhas de Curupaiti e Humaitá, e chefe de esquadra em 1869.

[8] A teia de relações que envolve Eduardo de Martino e as diferentes figuras do oficialato da Marinha Brasileira ainda é um assunto que carece de maiores pesquisas; visto que esta importante lacuna pode ser uma relevante chave para compreendermos melhor a história social do período que é a história das relações entre pessoas e grupos (GRENDI, 2009).

[9] Juan Manuel Blanes foi um pintor nascido no Uruguai, que estudou na Europa e, ao retornar ao seu país, adquiriu muito sucesso, devido às pinturas de temática histórica, o que lhe rendeu o adjetivo de pintor da pátria (FOCHESATTO, 2018).

encomendas de obras de arte,[10] cujo objetivo era embasar a autonomia cultural e fundamentar os alicerces da identidade do recém fundado Estado nacional (BISCARDI e ROCHA, 2006).

Tais informações apontam como a vivência do pintor e suas escolhas não podem ser dissociadas do contexto e espaço que ele vivenciou. O que foi associado à sua prolífica carreira artística e corrobora com a hipótese da influência do contexto brasileiro na renúncia da carreira militar, embora ela não exclua a possibilidade de o artista ter se cansado das guerras.

Para validar tal inferência, enfatizamos alguns elementos que atestam o sucesso que Eduardo de Martino teve no Brasil enquanto pintor, o que ocorreu mesmo sem ele ter sido integrado ao quadro de professores e alunos da Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro. Desses elementos, citamos sua volta ao teatro de operações, onde acontecia a Guerra do Paraguai, para colher dados, que foram utilizados em vários de seus quadros;[11] a participação em mostras como as promovidas pela Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro e as Exposições Universais de Viena (1863) e da Filadélfia (1876) (GOMES, 2018); os elogios que a imprensa carioca fez ao seu trabalho; e a grande quantidade de telas adquiridas pela Marinha Brasileira, instituição com a qual ele desenvolveu uma estreita relação (TIKAMI, 2019).

É interessante salientar que a consagração de Eduardo de Martino, no cenário artístico brasileiro, deu-se com a conquista de uma medalha de ouro na XXI Exposição Geral de Belas Artes da Academia Imperial de Belas Artes,[12] uma mostra realizada no

[10] Apesar de muitas pinturas produzidas nessa época estarem diretamente ligadas à Academia Imperial de Belas Artes, instituição oficial que regulamentava o ensino e produção artística, também houve a realização de telas que não estiveram vinculadas a essa instituição, como muitas das obras de Eduardo de Martino, cujo título de membro corresponde da Academia Imperial de Belas Artes lhe foi conferido em 1871 (TIKAMI, 2019).

[11] No âmbito da produção de pinturas, acerca dos grandes feitos do Brasil na contenda contra o Paraguai, apenas Eduardo de Martino e o famoso pintor catarinense Victor Meirelles de Lima (1832-1903) estiveram no teatro de operações colhendo dados para realizar seus quadros. Essa prática era de grande [mérito] no contexto do século XIX, pois garantia mais validade e veracidade à obra de arte.

[12] Embora a pesquisa não tenha precisado o número de pessoas, que visitaram a referida exposição, os dados relativos às mostras subsequentes colaboram para o entendimento da quantidade de indivíduos que frequentava esses espaços. Segundo levantamento feito por Walter Luiz Pereira (2013), o evento de 1872 mobilizou um público de 63.949 pessoas, uma média de 2.906 pessoas por dia, enquanto o evento de 1879 recebeu 292.286 pessoas, em média 4.639 pessoas por dia.

Rio de Janeiro, em 1870, e contou com dois quadros produzidos pelo napolitano: *Uma noite de luar no Cabo Horn* e *Passagem de Humaitá por uma divisão da esquadra brasileira na noite de 19 de fevereiro de 1868*. Cabe acentuar que mesmo tendo fixado residência a pouco tempo no Brasil, cerca de dois anos antes, o pintor conseguiu que suas telas fossem os destaques da referida exposição. Isso ocorreu por causa da temática da Guerra da Tríplice Aliança contra o Paraguai, pois, pela primeira vez, ela estava sendo retratada em um quadro (OLIVEIRA, 2020). Apesar de ter alcançado sucesso artístico no Brasil e de ter se casado com a brasileira Maria Isabel Gomes[13], em 1875,[14] ele mudou-se, meses após o casamento, para a Inglaterra, onde teve uma carreira notória até falecer em 1912 (PUGLIA, 2012).

O artista, as obras e a imprensa carioca do século XIX

Dos elementos que comprovam o sucesso do napolitano, enquanto pintor, a maneira como a imprensa carioca se referiu às suas obras[15] merece notoriedade, devido ao seu papel enquanto um tipo de fonte essencial para o estudo da arte brasileira produzida no final do século XIX. Em meio aos amplos debates que perpassavam às páginas dos periódicos, era construída uma gama de sentidos atribuídos às imagens por meio das diferentes narrativas que se referiam a elas. Desse modo, a pintura atuava como objeto do poder simbólico enquanto representação do

[13] Isabel Maria Gomes era filha legítima de João Coelho Gomes Filho (1827 – 1864) e Maria Henriqueta Pacheco Gomes (1833 – 1904). De Martino não chegou a conhecer o pai de sua esposa, pois ele faleceu antes do pintor chegar ao Brasil. São poucas são as informações sobre Isabel Maria, mas em seu registro de casamento, consta o nome de Francisco Joaquim Pacheco, o Visconde de São Francisco e II Barão de São Francisco por Portugal (1831-1880) como testemunha, uma figura de prestígio social, muito provavelmente, alguém próximo à família de Maria Isabel (OLIVEIRA, 2020).

[14] Embora o artista tenha se mudado para a Inglaterra em 1875, dois anos depois, ele retornou ao Brasil, onde exibiu algumas de suas obras, tais mostras foram noticiadas por alguns periódicos, como o *Diário do Rio de Janeiro* (30/01/1877), o *Monitor Campista* (01/02/1877) e o *Jornal do Comércio* (20/04/1877).

[15] Ao longo da vida Eduardo de Martino produziu uma gama de pinturas que vai muito além das telas mencionadas neste estudo. Dentre elas podemos citar como exemplo os quadros: *Abordagem da corveta Maceió*, *Abordagem da fragata Imperatriz*, *Abordagem do couraçado Barroso e do monitor Rio Grande*, *Abordagem dos encouraçados Cabral e Lima Barros*, *Acampamento brasileiro no Chaco*, *Bombardeio de Curuzu*, *Chegada da fragata Constituição*, *Combate naval do Riachuelo*, *Fragata francesa*, *Fragata Independência*, *Rendição da corveta General Dorrego* (atualmente sob a tutela do Museu Histórico Nacional); *Passagem de Tonelero*, *La pátria me recorda il nome e lê gesta almirante Barroso*, *Riachuelo e Fragata Encouraçada Independência* (atualmente sob a tutela da Diretoria de Patrimônio Histórico e Documentação da Marinha).

passado por meio de um olhar múltiplo que seduzia a visão e a audição (PEREIRA, 2013).

Esse tipo de testemunho histórico pode nos levar a questões, como por exemplo, o modo de Eduardo de Martino produzir e comercializar suas pinturas,[16] a valorização das obras,[17] entre outras. A imprensa exercia considerável papel na divulgação das exposições e leilões de quadros, um meio onde o artista adquiria recursos financeiros (OLIVEIRA, 2020). Para o âmbito desse estudo, interessa assinalar como se deu o olhar da imprensa da época sobre os quadros do pintor no que diz respeito a dois elementos que estão fortemente presentes em *Uma noite de luar em Montevidéu*: o gênero de pintura de marinha e o aspecto noturno da paisagem.

No que se refere aos gêneros de pintura, entre eles o gênero de pintura de marinha, é válido enfatizar que a taxonomia dos sistemas classificatórios foi instituída por meio de uma diferenciação superficial e imediata, que se baseou apenas no universo material da criação, sobretudo no caso brasileiro (LEVY, 1982). É de extrema relevância a maleabilidade dessas fronteiras, bem como a necessidade de "não atribuir às palavras mais poderes do que elas realmente possuem, nem carregá-las de uma afetividade excessiva, sobretudo no que concerne aos conceitos classificatórios", pois "diante de qualquer obra, o olhar que interroga é sempre mais fecundo do que o conceito que define" (COLI, 2005, p. 11).

Grande parte das telas de Eduardo de Martino, que a imprensa da época caracterizou como pinturas de marinha, referiam-se à temas relacionados aos grandes feitos da Marinha Brasileira. Como muitas dessas obras versavam sobre batalhas navais, elas poderiam ter sido entendidas pelos periódicos sob a perspectiva do gênero de pintura histórica, o que também ocorreu, porém minoritariamente. Tal entendimento, acerca das obras do pintor, é percebido nos textos veiculados nos

[16] A rapidez com que o artista pintava e a grande quantidade de obras exibidas em mostras e/ou leilões realizados em galerias particulares são uma constante informação trazida pelos periódicos da época o que o diferencia de pintores contemporâneos a ele, como Victor Meirelles de Lima (1832-1903) e Pedro Américo de Figueiredo e Melo (1843-1905), por exemplo.

[17] Além das extensas críticas feitas aos quadros, a análise dos periódicos cariocas, também, revela a valorização comercial das obras do artista na medida em que ela aparece nas seções de classificados em diferentes anúncios de leilões, promovidos por proprietários particulares e não pelo próprio pintor.

próprios periódicos, já que eles divulgam características das obras, que eram comuns ao gênero de pintura de marinha,[18] além de usar essa adjetivação para se referir às telas do napolitano (TIKAMI, 2019).

Outrossim, o modo de retratar o período noturno era um desafio aos pintores da época. Em geral, os quadros eram feitos com cores que favoreciam a fácil visualização das telas, as quais muitas vezes eram expostas em locais, que possuíam pouca luminosidade, pois, na grande maioria das vezes, esses espaços eram dependentes da iluminação natural. A temática da Guerra da Tríplice Aliança contra o Paraguai intensificou esse desafio aos artistas, porque boa parcela das suas batalhas ocorria durante a noite. Nesse contexto, as telas de Eduardo de Martino, que versaram sobre os conflitos noturnos da referida contenda bélica, foram as primeiras a serem exibidas. Igualmente, elas foram mencionadas com destaque pela imprensa devido aos recursos artísticos utilizados pelo pintor para oferecer a claridade necessária às cenas (OLIVEIRA, 2020).

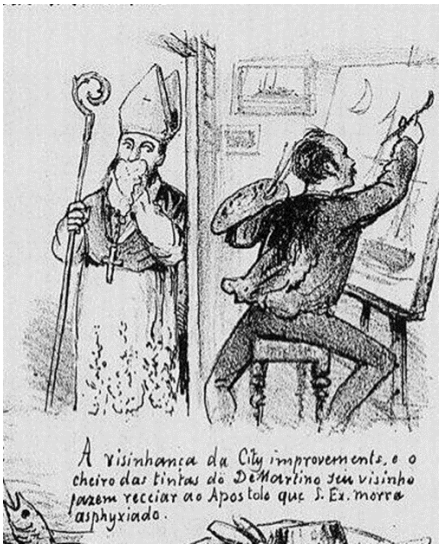
Estes recursos, como o modo de retratar a luz do luar e os clarões dos tiros, por exemplo, foram mencionados por um dos seus críticos, J. J. Teixeira, que se manifestou em 7 de maio de 1871, por meio do *Jornal do Comércio*. Nesse escrito, o autor se referia à exposição da tela *Combate Naval do Riachuelo*, que ocorria no Teatro São Pedro de Alcântara, ao afirmar que "o artista esmerou-se no contraste da plácida claridade da lua com o horrendo clarão da artilharia. O céu, a água, as bombas que nos ares rebentão, tudo produz um efeito surpreendente" (JORNAL DO COMÉRCIO, 1871, p. 1).

Como toda imagem interessa, sobretudo aquelas que parecem ser mais comuns por serem "as mais representativas das tendências profundas da cultura de uma época, de suas concepções de figuração, de suas maneiras de fazer e olhar os objetos" (SCHMITT, 2007, p. 11), destacamos duas efígies veiculadas na imprensa carioca.

[18] Como a pintura de marinha foi considerada uma vertente do gênero de pintura de paisagem é possível entender por que as características paisagísticas foram destacadas nos textos publicados pela imprensa do final do século XIX. Dentre estas destacamos: a imitação fiel decorrente da observação da natureza; a maneira como o artista se inspirou na natureza e deixou sua imaginação fluir; o modo como ele retratou os efeitos de luz e colorido da atmosfera e a transparência e fluidez da água.

A primeira delas, cujo detalhe encontra-se destacado na figura 1, foi publicada na edição de 24 de janeiro de 1874 do periódico *O Mosquito*. Essa imagem acompanha uma notícia que não está diretamente ligada à Eduardo de Martino. Isso reforça sua importância, pois mostra como determinadas questões, associadas ao trabalho do pintor, estavam tão naturalizadas a ponto de corroborarem para a ironia e humor de uma charge, cujo objetivo estava longe de qualquer questão artística[19]. Na imagem, o pintor é apresentado como um dos algozes do Bispo de Pernambuco, D. Vidal, porque seria responsável por causar asfixia no clérigo com o cheiro de suas tintas, já que este último esteve preso no Arsenal de Marinha da Corte, local em que o napolitano usufruía de uma sala como ateliê. Na figura 1, a ironia e o humor do periódico ficam ainda mais evidentes pois nela encontram-se duas figuras masculinas. A que está em pé e ao lado esquerdo, pode ser identificada como D. Vidal pelas suas vestes e porque leva um lenço à face. Já a outra, retrata Eduardo de Martino, que é reconhecido por seu ofício, pois, além de estar com um pincel e paleta em cada mão, também está diante de um cavalete com tela, onde há o desenho de um barco e uma lua.

Figura 1 – *Sem título, autor desconhecido*



Fonte: O Mosquito, 24 jan. 1874.

[19] Segundo o próprio texto do periódico, os pesares do clérigo eram decorrentes de sua má conduta, a qual decorreu de um erro de interpretação de Dom Vidal em relação às ordens do Papa.

Já na segunda imagem, temos sentado sobre um quadro, com o corpo intencionalmente desproporcional em relação à cabeça e o bigode, uma figura que retrata Eduardo de Martino. O quadro, por sua vez, está instalado em uma coluna fixada numa paleta de cores, que remete a uma embarcação ao flutuar sobre as águas, as quais contém dois navios ao fundo e próximos da linha do horizonte. Ainda sobre a paleta, há uma corda que sustenta a inclinação da coluna em que o quadro está instalado e serve para equilibrar uma forma alongada, que pende ao lado do quadro. Dado o título da obra, esta pode ser um espelho, que está posicionado para refletir a luz do luar e da vela, que se encontram em posição central. Nesse contexto, o pintor sentado sobre o quadro, como piloto de um barco, está com semblante concentrado dirigindo seu olhar para o horizonte, observando em detalhes a cena retratada no quadro.

Para além do simples deleite, essas duas imagens evidenciam como os periódicos perceberam e destacaram o gênero de pintura de marinha e o aspecto noturno da paisagem ao se referirem às obras de Eduardo de Martino. É possível perceber, como o modo de pintar a noite e as embarcações era destacado nas imagens, que a imprensa veiculava sobre o pintor, sendo um elemento que o identificava e fazia ganhar popularidade, pois era explorada uma marca de sua criação artística (OLIVEIRA, 2020).

Figura 2 - *Eduardo De Martino e seus espelhos, autor desconhecido.*

Fonte: A Vida Fluminense, 24 jun. 1871.

.

A obra de arte e sua trajetória

Em 12 de março de 1875 o periódico *O Globo* ressaltou algumas características de *Uma noite de luar em Montevidéu* que podem ser associadas ao gênero de pintura de marinha e versou sobre o aspecto noturno da paisagem enluarada retratada na tela. Embora a notícia se refira ao quadro como *Montevidéo, entrada da Corveta Nitherohy* a descrição iconográfica que ele apresenta, e que se encontra na citação subsequente, permite identificar a pintura que se acha na figura 3.

> Montevidéo, entrada da Corveta Nitherohy. Este bello quadro cheio de vida é uma das brilhantes télas que adornam a colleção do artista de quem nos ocupamos. A corveta nacional Nitherohy prepara-se para fundear, mas navega, caminha, vive e dá vida áquella bahia, apezar dos vapores que se cruzam, das pequenas embarcações que a sulcam em todos os sentidos. É noite, e por um bello luar a scena acha-se iluminada por aquella magia de que o artista sabe tirar tão bom partido, comprehendendo magistralmente seus effeitos. O forte de S. José que do lado direito do espectador se destaca, merece muita attenção pelos detalhes que apresenta, e tanta importancia dão à exactidão do artista. Vem a claridade da luz no interior da prisão e por uma janella divisada foi esquecida, servindo como de claro-escuro para dar maior realce das grandes linhas traçadas: attenuar a suavidade que o quadro apresenta, sem perder o menor attractivo de sua simples, mas bellissima composição (O GLOBO, 1875, p. 3).

ISSN 2595-4830

Figura 3 – *Uma noite de luar em Montevidéu*, 18--, óleo sobre tela, 89 cm x 149 cm.

Fonte: Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro.

Montevidéo, entrada da Corveta Nitherohy ou *Uma noite de luar em Montevidéu*, como atualmente conhecemos, é uma imagem, que como qualquer outra, não está em completo isolamento. Em geral, elas integram uma série a qual pode ser dada *a priori* ou construída pelo historiador (SCHMITT, 2007). Nesse sentido, devemos considerar o modo como Eduardo de Martino compunha seus esboços para que possamos agrupar outras imagens junto dessa tela e, assim, analisar seus aspectos formais.

Isto posto é válido ressaltar que:

> Edoardo de Martino provavelmente procedia assim, misturando ficção e realidade em seus desenhos, objetivando ganhar tempo para a elaboração de seus óleos, o produto definitivo. Por meio do desenho, que combinava documentação e reconstituição, Martino adiantava os esboços preliminares para seus quadros. Cada desenho, assim, era o esboço de uma pintura (TORAL, 2001, p. 144).

Sob esta ótica, podemos inferir que o croqui *A Lua e o Forte*, feito em óleo sobre papel, serviu de base para o artista pintar o quadro *Uma Noite de Luar em Montevidéu*, pois as semelhanças formais entre ambos são inegáveis. O esboço (figura 4) contêm, no lado esquerdo do primeiro plano, duas formas com aparência alongada em tons de marrom e cinza de fronte à vegetação que flutua sobre a água (figura 5). Apesar de não poderem ser identificadas, elas remetem às duas figuras antropomórficas, que se encontram no centro de *Uma noite de luar em Montevidéu* (figura 6). Na direita do primeiro plano de *A Lua e o Forte*, há uma fortificação em tonalidades de marrom, cujas manchas mais escuras lembram portas e janelas (figura 7) e seu posicionamento é equivalente ao da fortaleza, que existe em *Uma noite de luar em Montevidéu* (figura 8). Já ao fundo do esboço, podemos ver o céu com nuvens acinzentadas que encobrem parcialmente a lua que se encontra ao centro cujo reflexo é visto na água (figura 9), tal qual ocorre na tela (figura 10).

Figura 4 – *A Lua e o forte*, Eduardo de Martino, cerca de 1866, óleo sobre papel, 27,8 cm x 39 cm.

Fonte: Reserva técnica da Diretoria de Patrimônio Histórico e Documentação da Marinha, Rio de Janeiro.

ISSN 2595-4830

Figura 5 – *Detalhe de A lua e o forte.*

Fonte: Reserva técnica da Diretoria de Patrimônio Histórico e Documentação da Marinha, Rio de Janeiro.

Figura 6 – *Detalhe de Uma Noite de Luar em Montevidéu.*

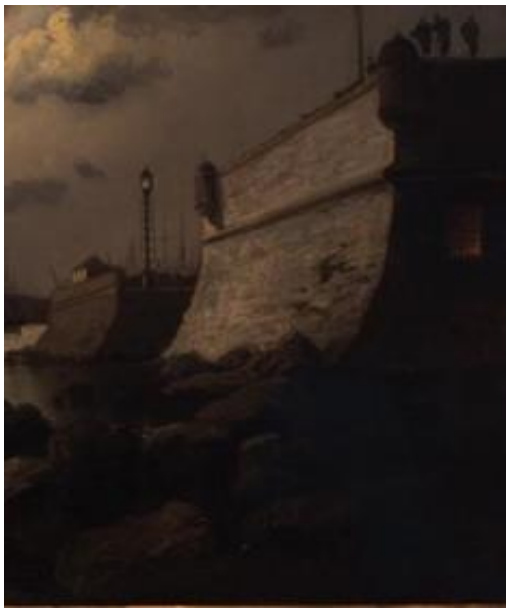
Fonte: Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro.

ISSN 2595-4830

Figura 7 – *Detalhe de A lua e o forte.*

Fonte: Reserva técnica da Diretoria de Patrimônio Histórico e Documentação da Marinha, Rio de Janeiro.

Figura 8 – *Detalhe de Uma Noite de Luar em Montevidéu.*

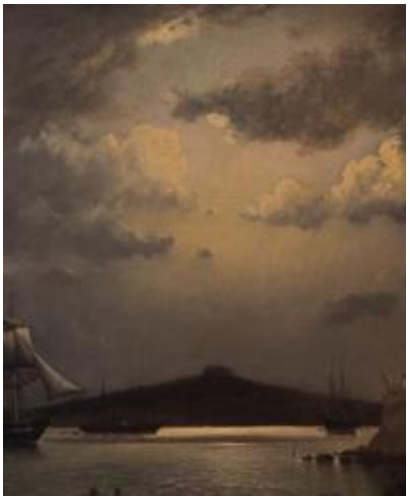


Fonte: Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro.

Figura 9 – *Detalhe de A lua e o forte.*

Fonte: Reserva técnica da Diretoria de Patrimônio Histórico e Documentação da Marinha, Rio de Janeiro.

Figura 10 – *Detalhe de Uma Noite de Luar em Montevidéu.*



Fonte: Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro.

Apesar das grandes semelhanças entre *Uma noite de luar em Montevidéu* e *A Lua e o Forte*, suas diferenças explicam-se porque, a primeira, trata de uma obra finalizada, ou seja, um quadro que "seria, então, a inscrição de uma obra (*la grandíssima opera del pittore*, como escrevia Alberti), que se quer definitiva ao olhar da história" (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 24). Enquanto a segunda, é uma anotação pessoal que está liberta "dos constrangimentos do grande estilo" (BURKE, 2004, p. 18), característica que para Peter Burke (2004) dá mais confiabilidade a esse tipo de imagem enquanto evidência.

Em virtude do modo como Eduardo de Martino realizava seus croquis, podemos analisá-los como um suporte de trabalho, isto é, uma superfície de encontros e disposições que são sempre passageiras (DIDI-HUBERMAN, 2018). Esse exame nos permite comparar *Uma noite de luar em Montevidéu* com outras duas imagens produzidas pelo pintor, cujas semelhanças não são tão explícitas. São elas: o esboço intitulado *La place* e a pintura *Vapor Marques de Olinda.*

Em *La place* (figura 11) podemos ver, à direita do primeiro plano, um cais que se estende desde o observador até o fundo da imagem, onde podem ser identificados os mastros de várias embarcações. Nele há figuras humanas esquemáticas a frente de um poste com lampião. Na parte inferior esquerda, do mesmo plano, podemos perceber as inscrições "La place" e "Fytides", bem como um píer marcado por vários traços verticais. Já no segundo plano, há três embarcações maiores que estão fundeadas. Seus mastros podem ser vistos, devido aos velames que se encontram amarrados. Nesse plano, também há uma pequena embarcação com chaminé de onde sai fumaça. Ao fundo existem duas embarcações a esquerda e uma a direita que estão em frente de uma montanha com pequenas edificações; já no céu os traços finos e horizontais se mostram como nuvens esquemáticas.

Figura 11 – *La Place, Eduardo de Martino, cerca de 1866, bico de pena sobre papel, 18,0 cm x 23,5 cm.*

Fonte: Reserva técnica da Diretoria de Patrimônio Histórico e Documentação da Marinha, Rio de Janeiro.

A outra imagem que pode ser comparada ao quadro *Uma noite de luar em Montevidéu* é o tondo denominado *Vapor Marques de Olinda* (figura 12). Sua ambientação aparenta tranquilidade, em razão das tonalidades amareladas do céu com

nuvens rosadas e ao seu reflexo que aparece nas águas calmas do rio. Nas suas margens existem algumas construções e um monte que se encontra do lado esquerdo do fundo da tela. No segundo plano, há uma ilha na qual está hasteada uma bandeira de tons azul escura junto de duas construções brancas de telhados vermelhos. Ao lado direito, do primeiro plano, existe uma pequena embarcação a vapor de casco marrom. Nela estão presentes duas figuras humanas masculinas, sendo que uma delas possuí vara de pesca. De modo oposto à parte mais alta do fundo, e à esquerda desse mesmo plano, existe um navio maior cujo casco marrom está refletido nas águas. Os três mastros dessa embarcação podem ser observados, porque parte de seu velame está preso. Nela há uma bandeira verde escuro com cores claras ao centro. Do lado esquerdo desse navio, aparecem duas embarcações miúdas, que estão próximas de algumas gaivotas e da assinatura do artista composta pelas iniciais "E.D.M" junto do símbolo de uma âncora.

Figura 12 – *Vapor Marques de Olinda*, *Eduardo de Martino*, *187-*, *óleo sobre tela*, *78 cm x 96 cm.*

Fonte: Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro.

Embora, tanto o esboço *La place*, quanto o quadro *Vapor Marques de Olinda*, tenham grandes diferenças formais, quando comparados à tela *Uma noite de luar em*

Montevidéu e ao croqui *A lua e o forte*, podemos afirmar que suas semelhanças encontram-se nos pequenos pedaços circunscritos, que estão dentro destes conjuntos tópicos, isto é, nos detalhes (DIDI-HUBERMAN, 2013). Esses ganham relevância para nossa análise, porque "todo detalhe está ligado, de perto ou de longe, a um ato do *traço*, que é ato de constituição das diferenças estáveis, ato da decisão gráfica, da distinção, portanto do reconhecimento mimético, portanto da significação" (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 323). Nesse sentido, destacamos a presença da mesma efígie que retrata um poste com lampião no esboço *La lace* e no quadro *Uma noite de luar em Montevidéu*, como pode ser observado nos recortes feitos a partir dessas imagens (figuras 13 e 14). Ressaltamos a semelhança do formato da montanha que aparece ao fundo das três imagens: *Uma noite de luar em Montevidéu*, *La Place* e *Vapor Marques de Olinda* (figuras 15, 16 e 17 respectivamente).

Figura 13 – *Detalhe de Uma noite de luar em Montevidéu.*

Fonte: Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro.

Figura 14 – Detalhe de *La place.*

Fonte: Reserva técnica da Diretoria de Patrimônio Histórico e Documentação da Marinha, Rio de Janeiro.

Figura 15 – *Detalhe de Uma noite de luar em Montevidéu.*

Fonte: Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro.

Figura 16 – *Detalhe de La place.*

Fonte: Reserva técnica da Diretoria de Patrimônio Histórico e Documentação da Marinha, Rio de Janeiro.

Figura 17 – *Detalhe de Vapor Marques de Olinda.*

Fonte: Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro.

A presença de elementos comuns em imagens distintas reforça a prática de Eduardo de Martino produzir suas obras por meio de uma mistura entre imaginação e razão. Apenas o exame iconográfico delas não permite identificar o que existia de real, se existia, nessas diferentes cenas. Enfatizamos novamente que a única realidade comprovada nas três imagens é(são) a(s) intenção(es) de todos aqueles que estiveram envolvidos em seus processos produtivos (SCHMITT, 2007), o que ainda carece de maiores estudos.

Cabe ressaltar que uma imagem não representa um significado *a priori*, mas sim, que ela participa da construção de diferentes significados, na medida em que reverbera

ao longo do tempo sobre a ótica da memória (SCHMITT, 2007). O modo como *Uma noite de luar em Montevidéu* foi vista, durante o correr dos anos, ganha extrema importância, sobretudo quando ela passou a integrar o acervo do Museu Naval e, posteriormente, do Museu Histórico Nacional.

Antes de nos debruçarmos sobre os indícios, acerca do modo como a pintura foi incorporada ao cabedal desses dois diferentes museus, é relevante destacar que fora o escrito de *O Globo*, de 12 de março de 1875, anteriormente citado, a imprensa carioca publicou duas notícias sobre a mostra de quadros do artista, que versavam acerca de paisagens noturnas e enluaradas em Montevidéu. O primeiro escrito dizia respeito a um quadro sobre "uma vista de Montevideo" que estava exposto "n'uma das vidraças de Notre Dame á Rua do Ouvidor" (JORNAL DO COMÉRCIO, 1874, p. 4). Já o segundo texto afirmava que na Galeria Moncada era exibida uma tela sobre "a corveta Nictherohy fundeada no porto de Montevidéo, em noite de luar" (O GLOBO, 1976, p. 2). Embora não possamos afirmar que as notícias citadas se refiram a *Uma noite de luar em Montevidéu*, a probabilidade desse quadro ter sido mencionado nos escritos de 1874 e 1876 – isto é, um ano antes e um ano depois do texto que se referia a ele – nos suscita uma série de questionamentos acerca da circulação das pinturas no final do século XIX.

Levando-se em conta que essas mostras ocorreram em galerias particulares do centro do Rio de Janeiro, local em que se concentravam os principais espaços culturais e as redações dos jornais que circulavam pelo Império do Brasil,[20] havia uma proximidade entre a imprensa e a arte também no espaço físico. Isto facilitava a presença dos críticos em teatros, exposições e leilões gerando uma intensa interação

[20] A localização física das redações dos principais periódicos, que escreveram sobre Eduardo De Martino, suas exposições e seus quadros, era: Diário do Rio de Janeiro (1870-1874), localizado na Rua do Ouvidor, n. 97; Diário do Rio de Janeiro (1875-1878), localizado na Rua do Ouvidor, n. 89; Jornal do Commercio (1870-1877), localizado na Rua do Ouvidor, n. 65; Jornal do Commercio (1878), localizado na Rua do Ouvidor, n. 61; Gazeta de Notícias, localizada na Rua do Ouvidor, n. 70; A Vida Fluminense (1868), localizada na Rua do Ouvidor, n. 59; A Vida Fluminense (1869), localizada na Rua do Ouvidor, n. 52; A Reforma: Órgão Democrático, localizada na Rua do Ouvidor, n. 148; Gazeta de Notícias, localizada na Rua do Ouvidor, n. 70; Semana Ilustrada, localizada na Rua do Ouvidor, n. 87; Mosquito, localizada na Rua dos Ourives, n. 76, 2° andar; O Mundo da Lua, localizado na Rua dos Ourives, n. 76; O Globo: Órgão da Agência Americana Telegraphica dedicado aos interesses do Commercio, Lavoura e Industria, localizado na Rua dos Ourives, n. 51; Revista Ilustrada, localizada na Rua da Assembleia, n. 44; Gazeta da Tarde, localizada na Rua Uruguayana, n. 43.

entre os redatores dos periódicos, os artistas e o público. Com grande circulação de pessoas, a Rua do Ouvidor concentrava as principais lojas de moda da Corte. Contava com galerias de arte e ateliês, onde quadros poderiam ser consumidos pelo público. Eram espaços em que os artistas e o público circulavam e interagiam. Todo esse ambiente possibilitava que a arte fosse incorporada à vida cultural da capital da Corte (OLIVEIRA, 2020).

Após figurar na imprensa carioca de finais do século XIX, *Uma noite de luar em Montevidéu* desvaneceu em meio à documentação até despontar nas edições de 1901, 1905 e 1910 no *Catálogo Histórico e Descriptivo do Museu Naval*[21] (AMZALAK, 1901). Nesses escritos, a pintura é mencionada de modo breve como "N. 14 - Uma noite de luar no porto de Montevidéo. - Pintor, E. de Martino" (p. 11).[22] Apesar da pouca atenção, que esses documentos dão ao quadro, eles nos permitem constatar que a imagem passou por um processo de apropriação – aqui entendida no sentido de tornar próprio, adequado ou conveniente e não no sentido pejorativo de tornar seu algo alheio – por parte da instituição militar. Isso explica-se por que a pintura integrou o acervo do Museu Naval, isto é, o lugar de memória da Marinha Brasileira,[23] como pode ser percebido pela sua menção nos catálogos anteriormente citados.

É bastante provável que a obra tenha sido adquirida pela Força Armada, durante a última exposição, que o artista realizou em seu ateliê no Arsenal de Marinha da Corte. Naquela ocasião, a pintura estava à mostra e a disposição de prováveis compradores (O

[21] Segundo o relatório de 1900, escrito pelo Ministro da Marinha J. Pinto da Luz o *Catálogo Histórico e Descriptivo do Museu Naval* visava suprir a necessidade de classificar os objetos que foram doados ao Museu Naval após sua reinauguração. Esta primeira edição foi escrita, à mando do Ministro, pelo 1º tenente reformado Leão Amzalak e publicada no Rio de Janeiro pela Tyipographia Leuzinger. Suas 28 páginas trazem um breve histórico do Museu Naval e a relação dos 256 objetos que existiam, a qual encontra-se dividida em 5 seções: quadros a óleo; retratos a óleo, photographias de navios, ministros da Marinha, marinheiros e homens ilustres; modelos e meio modelos de navios; bandeiras e estandartes; Artilharia, projectis, couraças e torpedos.

[22] Como as edições do *Catálogo Histórico e Descriptivo do Museu Naval*, publicadas de 1905 a 1910, são atualizações da primeira edição, publicada em 1901, optamos por referenciar apenas esta última.

[23] Apesar do longo período de existência do Museu Naval – delimitado pelo Decreto-Lei nº 4.116, de 14 de março de 1868, que deliberou sobre sua criação até a atualidade – e das diversas mudanças em relação ao modo como a Marinha Brasileira e a sociedade em geral o percebiam, ele pode ser caracterizado como um lugar de memória. Conceito forjado por Pierre Nora (1993) que implica na "forma extrema onde subsiste uma consciência comemorativa numa história que a chama, porque ela a ignora" (NORA, 1993, p. 13).

GLOBO, 1875). Não podemos precisar as circunstâncias como ela foi adquirida por esta instituição, devido às lacunas existentes na documentação. Durante nossas pesquisas, não foi encontrada nenhuma referência sobre a compra e/ou doação do quadro *Uma noite de luar em Montevidéu* para a Marinha Brasileira. Existem inúmeras possibilidades de trajetos, que a tela pode ter percorrido, durante a lacuna documental, que vai desde sua alusão na imprensa carioca em 1875 até sua menção no *Catálogo Histórico e Descriptivo do Museu Naval* em 1901.[24]

É importante lembrar que ela não deixou de fazer parte do acervo do Museu Naval por uma iniciativa da Marinha Brasileira, mas sim por meio do Decreto nº 15.596, de agosto de 1922. Esse documento, assinado pelo presidente Epitácio Pessoa, dispunha sobre a criação do Museu Histórico Nacional, situado até hoje no Rio de Janeiro, e as vantagens de reunir em um único espaço os diferentes objetos ligados à história do Brasil. Assim, ficava determinado que não apenas o quadro em estudo, mas todo o cabedal do Museu Naval, deveria ser transferido para o novo museu. Esse processo foi iniciado em 1927, com o translado dos materiais e foi concluído em 1932, quando um novo Decreto Presidencial, nº 20.946, de 14 de janeiro de 1932, extinguiu oficialmente o Museu Naval e resolveu que o restante de seu acervo fosse entregue ao Museu Histórico Nacional. Dessa maneira, ocorreu a transferência de mais uma remessa de objetos, entre os quais estava *Uma noite de luar em Montevidéu*.[25]

Ao analisar *Uma noite de luar em Montevidéu*, por meio de seu cotejo com diferentes indícios do passado, porém sem minorar as especificidades desse testemunho figurativo para a reconstrução histórica, pudemos inserir essa imagem em um contexto mais amplo. Examinamos a trajetória do indivíduo, que esteve por trás da obra, e percebemos como sua vivência na carreira militar foi primordial para a criação artística, a qual esteve em evidência, durante o período em que ele viveu no Brasil, sobretudo pela maneira como a imprensa contribuía com a circulação de informações

[24] No inventário do Museu Naval, publicado em 1890, o quadro *Uma noite de luar em Montevidéu* não é referenciado, o que aumenta os diversos questionamentos acerca de sua trajetória durante o período de 1875 até 1901.

[25] Processo do Museu Histórico Nacional no 24.27. Disponível em: <http://docvirt.com/docreader.net/docreader.aspx?bib=MHN&pasta=Processos%20de%20Entrada%20de%20Acervo&pesq=24.27>. Acesso 17 JULHO 2018.

sobre ele, suas obras, exposições e leilões. Dentre as diferentes informações trazidas pelos periódicos, cabe destacar como eram elogiados os aspectos, que caracterizavam suas obras como pinturas de marinha, bem como sua maneira de retratar o aspecto noturno da paisagem, duas características muito presentes em *Uma noite de luar em Montevidéu*. Eduardo de Martino não era um artista, que participava apenas das principais exposições da Corte. Suas telas eram, frequentemente, exibidas em galerias e leilões no centro do Rio de Janeiro, provavelmente por causa de sua alta produtividade. A constante divulgação dos eventos fazia com ele ficasse em proeminência, estimulando o comparecimento do público em suas mostras e o consumo de suas obras. Além de *Uma noite de luar em Montevidéu* ter figurado na imprensa carioca de finais do século XIX, constituindo-se assim em um importante ponto de acesso ao modo de produzir a arte de Eduardo de Martino, sua característica inesgotável e lancinante (DIDI-HUBERMAN, 2013) fica mais evidente quando a obra passou a integrar o acervo de diferentes lugares de memória, o que desperta uma série de questionamentos acerca da maneira como essa imagem reverberou ao longo do tempo.

Referências

AMZALAK, Leão. *Catalogo Historico e Descriptivo do Museu Naval*, Rio de Janeiro: Typographia Leuzingre, 1901.

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.

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.

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.

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

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

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O Atlas ou o gaio saber inquieto*. O olho da história III. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

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

FOCHESATTO, Cyanna Missaglia de. Os retratos de Juan Manuel Blanes: Algumas considerações. *Estudios Históricos. Rivera*. v. 18, n. 18, p. 1-19, 2018. Disponível em: <http://www.estudioshistoricos.org/18/eh1824.pdf>. Acesso 10 jan. 2019.

GINZBURG, Carlo. De A. Warburg a E. Gombrich, notas sobre um problema de método. In: *Mitos, emblemas, sinais*. Morfologia e história. São Paulo: Cia das Letras, 1989, p. 41-94.

GOMBRICH, Ernst Hans. *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 apresentada ao Departamento Pós-graduação em Museologia e Patrimônio. Universidade Estadual do Rio de Janeiro, 2018.

GRENDI, Edoardo. Microanálise e história social. In: ALMEIDA, Carla Maria Carvalho de; OLIVEIRA, Mônica Ribeiro de. *Exercícios de Micro História*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2009.

JORNAL DO COMÉRCIO, v.125, p.1, 7 de maio de 1871. Disponível em http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=364568_06&pasta=ano%20187&pesq=Martino&pagfis=2469na Acessado em 22 de novembro de 2020.

JORNAL DO COMÉRCIO, v.142, p.4, 24 de maio de 1874. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=364568_06&pasta=ano%20187&pesq=Martino&pagfis=8665 Acessado em 22 de novembro de 2020.

KERN, Maria Lucia. Imagem, memória e tempo: o conhecimento em movimento. In: Flores, M.B.; PETERLE, P (Org.). *História e Arte: Herança, memória e patrimônio*. São Paulo: Rafael Copetti, 2014, p. 111-129.

KNAUSS, Paulo. O cavalete e a paleta: arte e prática de colecionar no Brasil. *Anais do Museu Histórico Nacional*, Rio de Janeiro, v. 33, p. 23-44, 2001.

LEVY, Carlos Roberto Maciel (Org.). *Cento e cinquenta anos de pintura de Marinha na História da Arte Brasileira*. Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes, 1982, p. 15-19.

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

O GLOBO, n.70, p.3, 12 de março de 1871. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=369381&pasta=ano%20187&pesq=Martino&pagfis=855. Acesso em 22 de novembro de 2020.

O GLOBO, n. 332, p. 2, 7 de dezembro de 1876. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=369381&pasta=ano%20187&pesq=Martino&pagfis=3317. Acesso em 22 de novembro de 2020.

PEREIRA, Walter Luiz. *Óleo Sobre Tela*, *Olhos Para a História*. 1. ed. Rio de Janeiro: 7 Letras/ FAPERJ, v. 01. 180p. 2013.

PINTO, Júlio; 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.

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

OLIVEIRA, Raphael Braga. *Pintura de paisagem e guerra*: Eduardo De Martino e os mundos da arte no Brasil (1868-1877). Dissertação de Mestrado – UFF, Niterói – RJ, 2020.

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

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, p. 162-181.

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

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.

Enviado em: 10.10.2020
Aceito em: 23.11.2020