

A Guerra em cores: O colorido da Pintura de Marinha de Edoardo de Martino em destaque nos jornais brasileiros (1868-1876)

Raphael Braga de Oliveira

Introdução

Esse artigo surgiu com o início do desenvolvimento da pesquisa de mestrado que faço na Universidade Federal Fluminense, sobre as pinturas de Edoardo De Martino¹, pintor italiano que radicou no Brasil entre 1868 e 1876. Na primeira etapa da pesquisa, em um primeiro contato com as fontes, os jornais do final da década de 1860 e início da década de 1870, foi percebido o impacto que as suas telas causavam ao público, principalmente pelo uso de suas cores e das telas que representavam ambientes noturnos.

Em outros momentos vista com desprezo, a pintura referente a episódios militares foi por muito tempo menosprezada pela historiografia. Como afirma Jorge Coli:

Um setor particularmente pouco desvendado pela história da arte internacional é justamente o da pintura militar, pela causa muito provável do peso ideológico que traz consigo. O antimilitarismo do nosso tempo fez com que o revival dos quadros oficiais do século XIX se concentre em temas anedóticos ou eróticos, em retratos ou cenas de gênero, as pinturas de batalhas emergem apenas de modo episódico ou acidental na inovação desse interesse. Por enquanto, neste domínio, as interrogações ou hipóteses são muito mais frequentes que as certezas.²

Tal desdém impossibilitou novas reflexões sobre a temática, porém nas últimas décadas, a pintura no Brasil do Oitocentos tem sido cada vez mais estudada pela historiografia e se afirma contemporaneamente, mas ainda com lacunas a serem preenchidas, motivo pelo qual despertou o meu interesse em formular esta pesquisa. A temática escolhida foi pouco pesquisada, os trabalhos que tratam das pinturas noturnas as colocam em segundo plano, abordam primeiramente a vida dos pintores e reduzem as suas telas noturnas à preferência artística do pintor. A pesquisa terá uma abordagem distinta, com enfoque para a produção e a circulação dessas telas, a fim de contribuir com a historiografia com novos questionamentos sobre a produção artística no século XIX e evitar reducionismos ou preconceitos em relação a artistas e obras.

¹ Edoardo De Martino (1838 - 1912). Pintor de marinhas foi Membro Correspondente da Academia Imperial de Belas Artes nomeado em 1870.

² COLI, Jorge. *Como estudar a arte brasileira do século XIX?*. 1. ed. São Paulo: Editora Senac. v. 1. 120p, 2006

Baseado na História Social Cultural nas últimas décadas, que se aproximou da abordagem proposta pela antropologia, com ênfase nos estudos das práticas e representações³, a pesquisa também é viável, na medida em que, se estrutura metodologicamente para se inserir no campo da história de exposições, que permite caracterizar as relações entre imagem e cultura visual⁴. As práticas de olhar e modos de ver do público evidenciam marcas da ordem social e processos de produção de sentidos. A análise do circuito de criação, produção, exposição, crítica e consumo da arte possibilita identificar as disputas simbólicas definidas como disputas sociais que caracterizam a construção da sociedade.

Os estudos sobre a cultura visual que surgiram à partir década de 1990 nos Estados Unidos⁵ servem de base teórica para a formulação e construção da pesquisa. Tais estudos conceituam a arte como algo não naturalizado e sim como construído social e historicamente. Interesses políticos e econômicos, locais de produção, formas de circulação da informação, exposições e apropriações pelas práticas das sociedades são exemplos de como se atribui determinados valores a uma obra de acordo com o momento histórico que se vive.

A historiografia da arte no Brasil nas décadas de 1980 e 1990 aumentou a quantidade de trabalhos sobre as artes no Oitocentos no Brasil, pois anteriormente privilegiavam-se os estudos sobre o Barroco e o Modernismo⁶. Modificou-se então, a visão da historiografia tradicional, que colocava o estilo neoclássico europeu como sinônimo do termo acadêmico no Brasil, a ponto de o conceito de pintura acadêmica ser disfarçado de categoria analítica e classificatória e ter o intuito de diminuir e até insultar⁷. Sônia Regina Gomes⁸ define que acadêmico não é um estilo, mas um modo mais específico de ensino e produção artística caracterizado pelo respeito a um sistema determinado de normas e os artistas do século XIX teriam outros estilos, como romantismo, realismo, impressionismo, simbolismo, entre outros.

³ CHARTIER, Roger. *O mundo como representação*. Estudos Avançados, vol. 5, n.º 11, jan./abr, p. 173-191, 1991.

⁴ KNAUSS, Paulo. *Aproximações disciplinares: história, arte e imagem*. Anos 90 (UFRGS), v. 15, p. 151-168, 2008.

⁵ Paulo Knauss escreveu um trabalho onde destacou o processo de institucionalização dos estudos visuais, a partir da afirmação do conceito de cultura visual, no universo acadêmico dos Estados Unidos. Apresentou diferentes definições do conceito de cultura visual e como o conceito foi sendo valorizado no campo da história da arte ao sublinhar o caráter histórico do estatuto artístico, o que permite aproximar a história da imagem da história da arte. KNAUSS, Paulo. *O desafio de fazer história com imagens: arte e cultura visual*. ArtCultura (UFU), v. 8, p. 97-119, 2006.

⁶ PEREIRA, Sonia Gomes. *Arte Brasileira no Século XIX*. 2. ed. Belo Horizonte: C/Arte, 127p . 2011.

⁷ COLI, Jorge. *Como estudar a arte brasileira do século XIX?*. 1. ed. São Paulo: Editora Senac. v. 1. 120p , 2006

⁸ PEREIRA, Sonia Gomes. *Revisão historiográfica da arte brasileira do século XIX*. Revista IEB, v. 54, p. 87-106, 2012.

Essa visão da nova historiografia sobre as artes do século XIX contribuiu para a formulação da pesquisa na medida em que essas telas noturnas, que são o objeto dessa pesquisa, não podem ser reduzidas à esquemas totalizantes de pinturas neoclássicas que apenas foram reconhecidas pela Academia Imperial de Belas Artes. Tadeu Chiarelli destacou a necessidade de se complexificar os estudos sobre a arte brasileira no século XIX, com a conexão entre o projeto de arte da Academia Imperial de Belas Artes - que tinha como objetivo enaltecer o Estado Imperial com códigos de representação consagrados pela tradição - e os projetos naturalistas e o realistas - que em maior ou menor grau se opunham a idealização dos acadêmicos, mas conseguiam encontrar espaços para inserção nos debates de arte propostos pela Academia.⁹

Os trabalhos de Sônia Gomes Pereira¹⁰, Walter Luiz Pereira¹¹ e Afonso Carlos Santos sobre a Academia Imperial de Belas Artes no Brasil contribuem para os novos estudos sobre exposições do século XIX no Brasil e para a formulação teórica dessa pesquisa. Afonso Carlos Santos destaca em seu trabalho a missão civilizatória da Academia Imperial, estabelecida por Félix Émile Taunay¹², que assume a direção da Academia Imperial de Belas Artes entre 1834 e 1851 e que tinha um projeto conservador para a arte brasileira, de alinhamento da cultura brasileira a cultura tradicional europeia, com a missão de manter da ordem vigente e exaltar as virtudes de homens do Império, com as pinturas de temática histórica em destaque nos prêmios e viagens a vencedores de concursos e nas encomendas de telas, que contribuem para a consolidação das artes no Brasil..¹³

A pesquisa de Sonia Gomes Pereira, se debruça sobre os estudos dos modelos de História da Arte implícitos na atuação da academia, com foco no período em que ocorreu a Reforma Pedreira, estabelecida por Manuel Araújo-Porto Alegre¹⁴ quando assumiu a direção da Academia entre 1854 e 1857. A contribuição de Sônia Gomes Pereira para a historiografia está em estabelecer as bases teóricas que fizeram Araújo-Porto Alegre modificar a concepção

⁹ CHIARELLI, Domingos Tadeu . *História da Arte/História da fotografia no Brasil - século XIX: algumas considerações*. ARS (USP) , São Paulo, SP, v. 6, p. 78, 2005.

¹⁰ PEREIRA, Sonia Gomes. *Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro comemora 200 anos*. Jornal da Associação Brasileira de Críticos de Arte, v. 38, p. 1-10, 2016.

¹¹ PEREIRA, Walter Luiz . *Óleo Sobre Tela, Olhos Para a História*. 1. ed. Rio de Janeiro: 7 Letras/ FAPERJ, v. 01. 180p. 2013.

¹² Félix Émile Taunay (1795 - 1881) foi um pintor francês, também professor de desenho, pintura, língua grega e literatura na Academia Imperial de Belas Artes do Brasil.

¹³ SANTOS, Afonso Carlos Marques. *A Academia Imperial de Belas Artes e o Projeto Civilizatório do Império*. Anais do Seminário Eba 180, Rio de Janeiro, p. 127-146, 1997.

¹⁴ Manuel José de Araújo Porto-Alegre (1806 - 1879), Barão de Santo Ângelo político, jornalista, pintor, crítico e historiador de arte, diretor da Academia Imperial de Belas Artes, professor e diplomata brasileiro.

de arte criada pela academia. Pertencente a geração de 1830, de intelectuais ligados ao romantismo, ele procura estabelecer uma ruptura com a cultura europeia mais antiga e uma integração com a cultura europeia mais moderna.¹⁵ O objetivo principal era modificar o imaginário social e formular uma identidade nacional que não exorcizasse a ligação com a Europa, mas que procurasse um lugar onde uma cultura tão diferente como a brasileira pudesse se alinhar sem perder a sua especificidade.¹⁶

O Estado Nação em concordância com as telas de De Martino

Para Benedict Anderson¹⁷ é inviável um controle absoluto dos governos na organização dos Estados-Nação. É necessário formar “uma comunidade política imaginada” com a criação de valores simbólicos que sejam legitimados por seus compatriotas. O século XIX no Brasil foi um período de grandes transformações, com a vinda da corte para o Brasil em 1808 foi criado um projeto de nação que se baseava na formação de uma história onde existisse um passado, um presente comum e um futuro compartilhado. Estabelecer episódios da História da nação e convertê-los em símbolos nacionais criando uma imagem patriótica para consumo interno além de projetar-se no exterior como um país que dominava a técnica de representação pictórica são objetivos do Império brasileiro naquele contexto.¹⁸

As pinturas históricas foram criadas com muitas cores e muita luzes, com os personagens que compunham as telas sendo facilmente identificados pelo público e utilizados pelo Estado Imperial para forjar heróis nacionais que participaram da Guerra da Tríplice Aliança. Mas algumas batalhas da Guerra da Tríplice Aliança ocorreram a noite, o que mobilizou por parte dos artistas a utilização de técnicas diferentes para representar as batalhas. O local de fala dessas telas no cenário das artes do Oitocentos é algo importante se ser compreendido: Como os artistas criam os cenários noturnos estando eles inseridos na proposta narrativa da Academia Imperial de Belas Artes de exaltação do Estado Imperial ?

¹⁵ PEREIRA, Sonia Gomes. *A Academia de Belas Artes e a historiografia da arte no Brasil*. In: PEREIRA, Sonia Gomes (Org.) ; Cavalcanti, Ana (Org.) ; Malta, Marize (Org.). (Org.). Coleções de Arte: formação, exibição, ensino.. 1ed.Rio de Janeiro: Rio Book's, 2015, v. 1, p. 33-46.

¹⁶ PEREIRA, Sonia Gomes. *A Academia de Belas Artes e a historiografia da arte no Brasil*. In: PEREIRA, Sonia Gomes (Org.) ; Cavalcanti, Ana (Org.) ; Malta, Marize (Org.). (Org.). Coleções de Arte: formação, exibição, ensino.. 1ed.Rio de Janeiro: Rio Book's, 2015, v. 1, p. 33-46.

¹⁷ ANDERSON, Benedict R. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. São Paulo: Companhia das letras, 2008.

¹⁸ TORAL, André Amaral. *Imagens em desordem: a iconografia da guerra do Paraguai (1864-1870)*. 1a. ed. São Paulo: Humanitas FFLCH USP, v. 1, 2001. p: 118.

Edoardo De Martino, em 1868, durante a mostra inaugurada da Exposição Geral da Academia de Belas Artes por Dom Pedro II, expôs duas telas, *Passagem do Humaitá* e *Abordagem de Encouraçados Barroso e Monitor Rio Grande* que representavam a batalha noturna da Guerra da Tríplice Aliança ao Imperador Dom Pedro II. Na exposição de 1870, mais duas telas de De Martino foram apresentadas, *Passagem do Humaitá* e *Uma noite de luar no Cabo de Horn*¹⁹, sendo essa última agraciada com a medalha de ouro pela Academia²⁰, premiação esta que oferece indícios da valorização do recurso artístico de valorização da noite.

Algumas problemáticas abarcam a investigação dessa pesquisa. A primeira questão seria a respeito das características presentes em uma tela na época para classificá-la como noturna. As pinturas históricas tinham os personagens bem definidos, prontamente reconhecidos, devido a composição de telas com cores claras e com conflitos criados pelos artistas a luz do dia, a menor luminosidade das telas noturnas modificava a composição da tela, oferecendo questionamentos sobre a estrutura narrativa presente nessas telas. Essas telas noturnas sendo classificadas como pinturas históricas, como seria lida pelo público a composição da sua paisagem? A hipótese da investigação que proponho é de que as telas noturnas estavam alinhadas ao discurso da Academia Imperial de Belas Artes, na medida em que, a não identificação dos personagens na pintura histórica abafava os conflitos internos que causavam certa instabilidade ao governo imperial, a pintura transformava o político em natureza para a manutenção de uma ordem social.

Como foi levantado, as exposições eram capazes de atrair grande público, as artes cumpriram uma função pedagógica importante no processo de manutenção da ordem por parte do Estado nacional, pois estabeleceram hábitos que contribuíram para a prática do olhar na medida em que o conduziram para certa leitura das obras, além da produção de folhetos de descrição do circuito, catálogos e a forma expositiva com que os autores escolheram para que os visitantes contemplassem as obras e pudessem refletir ou despertar interesse pelo tema ou até se emocionar. Esse caráter pedagógico, de ensinar e publicizar a história do Brasil compunha o projeto político da nação coesa e ordeira era transmitido aos brasileiros e aos estrangeiros em exposições nacionais ou no exterior a fim de suavizar as críticas à

¹⁹ Jornal do Commercio Edição 00261(1) 7/8 - 19 de setembro de 1868

²⁰ LEVY, Carlos Roberto Maciel. *Exposições Gerais da Academia Imperial e da Escola Nacional de Belas Artes, Período Monárquico. Catálogo de artistas e obras entre 1840 e 1884*, Rio de Janeiro, Edições Pinakothke, 1990.

escravização de africanos e afrodescendentes, às revoltas presentes em território brasileiro e à questionamentos da permanência do Brasil na Guerra da Tríplice Aliança.

O caráter romântico das telas noturnas, que é expresso na ênfase da atmosfera do ar das cenas, contribui para uma futura análise da pesquisa a respeito dos recursos dos pintores do Oitocentos nas diferentes formas de composição dos quadros, de acordo com as suas preferências e problematizações a respeito do impacto dessas telas sobre o olhar do público e da Academia. A variedade de técnicas que os artistas da época dominavam, por vezes a escolha por uma composição que investindo na exploração da luz e da cor para a composição de luares, como na tela *A Abordagem dos Encouraçados* (1868) de De Martino e em outras telas, os pintores evitavam a luminosidade e utilizavam nuvens, névoa e fumaça para representar a noite, como na *Passagem do Humaitá* (1872) de Victor Meirelles.

Mas essas mudanças também propiciaram críticas, para Sonia Gomes Pereira, esse cenário com transformações repentinas, onde o tradicional foi preterido pelo moderno, fez com que a arte também fosse modificada.²¹ As telas noturnas valorizavam a natureza em meio a um período de industrialização da nação, ao analisar as pinturas, a pesquisa pretende aprofundar a pesquisa no que tange a construção narrativa presente nas telas, destacando as disputas políticas e artísticas presentes no contexto da sua produção.

Jornais e De Martino na Arte no Século XIX

A construção metodológica da pesquisa parte do uso da imprensa como fonte histórica, segundo Tânia Regina de Luca, os jornais eram pouco utilizados como fontes pela historiografia da década de 1970 com a justificativa de que continham fragmentos do presente sob o influxo de interesses, compromissos e paixões, sendo assim, imagens distorcidas, parciais e subjetivas.²² A partir da renovação dos temas, das problemáticas, e dos procedimentos metodológicos sugeridos pela Escola dos Annales, novas contribuições foram criadas, expandindo as fronteiras do historiador.

Os periódicos são escritos de forma intencional, a escolha dos periódicos *Jornal do Commercio* e *Diário do Rio de Janeiro* foi feita levando-se em conta que são dois dos jornais

²¹ PEREIRA, Sonia Gomes. *Arte Brasileira no Século XIX*. 2. ed. Belo Horizonte: C/Arte, 2011, p. 17/18.

²² LUCA, Tânia Regina de. *História dos, nos e por meio dos periódicos*. p. 111-154. In: PINSKY, Carla Bassenzi (organizadora). São Paulo: Contexto, 2014.

considerados por Nelson Werneck Sodré²³ como jornais informativos, de "tendência conservadora"²⁴, com uma grande circulação que tem a capacidade de se comunicar com um público extenso. Nesses dois jornais existem colunas sobre as Belas Artes, com informativos e artigos de críticos de arte, onde a pesquisa tomará como base para compreender o conceito da pintura noturna, a recepção do público e os rituais de apresentação e venda dos quadros. O *Jornal do Commercio* também oferece dados informativos de assuntos econômicos, como o preço para a visitação de determinadas exposições e o quantitativo de público presente, a venda e o leilão de quadros, para dimensionar a sua aceitação e o prestígio das telas noturnas no mercado da arte.

O recorte temporal da pesquisa foi feito tendo em vista a Guerra da Tríplice Aliança, quando a saída dos pintores dos ateliês para a produção das telas foi destacada nos jornais. Anteriormente, os pintores históricos - que pertenciam ao gênero da pintura mais valorizado pela academia: a pintura histórica - se valiam de recursos como fontes históricas e outras telas de outros pintores para comporem as suas próprias. A guerra, no entanto, exigiu que os artistas fossem ao campo de batalha para representá-la. Enfrentavam outras dificuldades na confecção dos quadros, como a questão da luminosidade em batalhas que ocorreram à noite, foi necessário que os artistas se valessem dos seus diversos recursos técnicos ou mesmo criassem novos recursos para a elaboração das obras.

O estudo das telas noturnas está inserido nesse contexto de formação da Academia, na medida em que, para Porto Alegre, uma das principais tarefas do Império era a representação da paisagem brasileira que iria se destacar perante outras obras europeias no cenário internacional das artes.²⁵ As exposições de belas artes são trabalhadas com profundidade na pesquisa do Walter Luiz Pereira sobre memória e pintura histórica nas Exposições Gerais das Belas Artes entre 1872-1879, onde Estado brasileiro era o principal fomentador de artistas brasileiros e estrangeiros e oferecia liberdade criativa, não mais atrelada exclusivamente a

²³ SODRÉ, Nelson Werneck. *História da imprensa no Brasil*, 4ª ed., Rio de Janeiro, Mauad, 1999.

²⁴ A tendência conservadora não é apenas estética, na recusa em adotar inovações gráficas e editoriais como as caricaturas e fotografias. A preferência pelo texto informativo em oposição a um texto mais influente perante a opinião pública era uma marca desse conservadorismo, assim como o alinhamento político do jornal aos grupos que estavam no poder.

²⁵ PEREIRA, Sonia Gomes. *A Academia de Belas Artes e a historiografia da arte no Brasil*. In: PEREIRA, Sonia Gomes (Org.) ; Cavalcanti, Ana (Org.) ; Malta, Marize (Org.). (Org.). *Coleções de Arte: formação, exibição, ensino..* 1ed. Rio de Janeiro: Rio Book's, 2015, v. 1, p. 33-46.

uma arte do mundo religioso, possibilitando maior visibilidade artística no Brasil, debates políticos e artísticos, e a consagração de artistas e obras²⁶.

Walter Luiz Pereira revela a preocupação da Academia Imperial de Belas Artes em incorporar novos hábitos a sociedade brasileira, de estabelecer uma ritualização nas organizações das exposições.²⁷ Pierre Bourdieu, que denuncia a função da arte de distinguir socialmente a elite e afirmar um recorte de classe.²⁸ Sendo assim, esses dois trabalhos auxiliam na composição teórica do projeto, pois a arte é apropriada como representação simbólica do poder²⁹ e também ação política da classe senhorial letrada, que tem o desejo de representar o império como civilizado, moderno e poderoso junto aos países europeus. Seguindo essa perspectiva, André Toral foi pioneiro no trabalho sobre iconografia da Guerra da Tríplice Aliança, realizou uma pesquisa importante para compreender o papel do Estado nas artes nesse contexto.

André Toral destacou o Estado como principal comprador e expositor das telas dos artistas do Oitocentos, suas encomendas cumpriam objetivos políticos como a manutenção da ordem com símbolos confeccionados da elite ao povo³⁰. Ao negar as revoltas do período regencial nos quadros, têm-se indícios do significado político dos discursos. Estivessem eles presentes em forma de escrita ou de imagem, a preocupação com a instabilidade política que pudesse acarretar em fragmentação política e territorial é notória. Essa preocupação do governo monárquico em construir uma história nacional única, com base em representações de símbolos nacionais que apontavam para a construção de uma nacionalidade com virtudes capazes de assegurar a legitimidade da monarquia é uma das questões que veem sendo abordadas nesse artigo e serão aprofundadas na pesquisa.

²⁶ PEREIRA, Walter Luiz . *Óleo Sobre Tela, Olhos Para a História*. 1. ed. Rio de Janeiro: 7 Letras/ FAPERJ, v. 01. 180p. 2013.

²⁷ PEREIRA, Walter Luiz Carneiro de Mattos. *Imagem, Nação e Consciência Nacional: os rituais da pintura histórica no século XIX*. Cultura Visual (Impresso), v. 17, p. 93-105, 2012.

²⁸ BOURDIEU, P; DARBEL, A. *O amor pela arte: os museus de arte na Europa e seu público*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Zouk, 2003.

²⁹ BOURDIEU, Pierre. *O Poder Simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998. O poder simbólico é um conceito definido por Bourdieu que o situa “com efeito, esse poder invisível o qual só pode ser exercido com a cumplicidade daqueles que não querem saber que lhe estão sujeitos ou mesmo que o exercem.” Desse forma, os símbolos são utilizados como instrumentos com a função política de instrumento de dominação de uma classe sobre a outra. Também indica as diversas apropriações sociais de símbolos que foram necessárias para a composição do imaginário humano de cada época.

³⁰ TORAL, André Amaral. *Imagens em desordem: a iconografia da guerra do Paraguai (1864-1870)*. 1a. ed. São Paulo: Humanitas FFLCH USP, v. 1. p. 216, 2001.

Como destacou Walter Luiz Pereira, o pintor de marinhas Edoardo De Martino tem a tendência em pintar ambientes noturnos onde a luminosidade da representação do luar na tela se confundia com a luminosidade de lampiões e lamparinas a gás presente nas salas de exposição³¹. Os trabalhos de Walter Luiz Pereira sobre esse pintor ajudam a aprofundar a discussão sobre o romantismo nas telas noturnas, assim como os jornais do período são uma fonte valiosa para compreender a recepção que o público também tinha a respeito das telas. O artigo crítico de J. J. Teixeira no *Jornal do Commercio*, em 1871, sobre o quadro *A Passagem do Humaitá*, elucida a valoração que o público conferia à grande luminosidade das telas noturnas de marinha de De Martino, que abordavam de forma romântica as batalhas na guerra da Tríplice Aliança:

É um pincel de quatro metros sobre três, representando o memorável feito que ficou registrado com o título de Passagem de Humaitá. A verdade histórica está nele associada à verdade artística. Figuram neles todos os encouraçados com as suas formas e em suas posições, estes buscando romper a passagem, aqueles protegendo-os por meio do bombardeio. O nobre Alagoas já abandonado por seu companheiro, esforça-se para cumprir o dever que tão briosamente cumpriu. Riquíssimo nos efeitos de luz, 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. Não é por certo um quadro para se lhe por o nariz em cima, mas colocando-se na distância pela grandeza do assunto, já pelo colorido que o representa. Esta produção é para mim superior à outra que a figura o combate do Riachuelo. Devemos todos desejar que tão bela obra nos fique. J.J.Teixeira.³²

Considerações finais

Com o objetivo de estudar a relação entre o projeto político do Estado Imperial brasileiro e as artes no contexto da Guerra do Tríplice Aliança. O artigo teve como proposta investigar os modos de ver e as práticas do olhar das telas de Edoardo De Martino, sem a pretensão de esgotar as discussões sobre o tema, foram levantados alguns questionamentos a respeito dos discursos que envolvem as suas telas. A falta de trabalhos na historiografia sobre a temática das pinturas noturnas e das cores nas telas de Edoardo De Martino é um complicador, mas as questões levantadas no desenrolar desse artigo ainda serão refletidas e desenvolvidas com maior profundidade durante na pesquisa de Mestrado.

Bibliografia:

³¹ PEREIRA, Walter Luiz. *E fez-se a memória naval. A coleção de Edoardo Martino no Museu Histórico Nacional*. Anais do Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro, vol. 31, 1999. p. 155.

³² *Jornal do Commercio*: Edição 00125(1) 1/4 - 7 de maio de 1871.

ANDERSON, Benedict R. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. São Paulo: Companhia das letras, 2008.

BOURDIEU, Pierre; DARBEL, A. *O amor pela arte: os museus de arte na Europa e seu público*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Zouk, 2003.

BURKE, Peter. *A Escola dos Annales – a revolução francesa da historiografia*. São Paulo, UNESP, p. 156, 1990.

CARDOSO, Rafael. *Ressuscitando um Velho Cavalo de Batalha: Novas Dimensões da Pintura Histórica do Segundo Reinado*. 19&20, Rio de Janeiro, v. II, n. 3, jul. 2007.

CARVALHO, José Murilo de. *A Construção da Ordem/Teatro de Sombras*. 2. ed. RIO DE JANEIRO: RELUME DUMARA, v. 1. p. 435, 1996.

CHARTIER, Roger. *O mundo como representação*. Estudos Avançados, vol. 5, n.º 11, jan./abr, p. 173-191, 1991.

COLI, Jorge. *Como estudar a arte brasileira do século XIX?*. 1. ed. São Paulo: Editora Senac. v. 1. 120p , 2006.

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

DUQUE-ESTRADA, Luis Gonzaga. *A arte brasileira*. Mercado de Letras, Campinas, 1995.

_____. *Graves & Frívolos*. Lisboa: Livraria Clássica Editora, 1910, p. 63.

HOBSBAWM, Eric J. *Nações e nacionalismo desde 1780*. Rio de Janeiro. Paz e Terra, P. 230, 1990.

KNAUSS, Paulo. *O desafio de fazer história com imagens: arte e cultura visual*. ArtCultura (UFU), v. 8, p. 97-119, 2006.

_____. *Aproximações disciplinares: história, arte e imagem*. Anos 90 (UFRGS), v. 15, p. 151-168, 2008.

LEVY, Carlos Roberto Maciel. *150 anos de pintura de marinha na história da arte brasileira*. Rio de Janeiro: MNBA, 1982.

_____. *Exposições Gerais da Academia Imperial e da Escola Nacional de Belas Artes, Período Monárquico. Catálogo de artistas e obras entre 1840 e 1884*, Rio de Janeiro, Edições Pinakothek, 1990.

LUCA, Tânia Regina de. *História dos, nos e por meio dos periódicos*. p. 111-154. In: PINSKY, Carla Bassenzi (organizadora). São Paulo: Contexto, 2014.

PEREIRA, Sonia Gomes. *Arte Brasileira no Século XIX*. 2. ed. Belo Horizonte: C/Arte, 127p. 2011.

_____. *Academia Imperial de Belas Artes no Rio de Janeiro: revisão historiográfica e estado da questão*. Arte & Ensaio (UFRJ), Rio de Janeiro, v. 1, p. 72-83, 2001.

_____. *Revisão historiográfica da arte brasileira do século XIX*. Revista IEB, v. 54, p. 87-106, 2012.

_____. *A sincronia entre valores tradicionais e modernos na academia Imperial de Belas Artes: os envios de Rodolfo Amoedo*. ArtCultura, v. 12, p. 50-65, 2010.

PEREIRA, Walter Luiz. “*E fez-se a memória naval. A coleção de Edoardo Martino no Museu Histórico Nacional*”. Anais do Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro, vol. 31, 1999.

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

_____. *Guerra do Paraguai: o discurso e a memória nas telas de Eduardo de Martino*. Monografia de Bacharelado – UFF, Niterói, 1999.

SANTOS, Afonso Carlos Marques. *A Academia Imperial de Belas Artes e o Projeto Civilizatório do Império*. Anais do Seminário Eba 180, Rio de Janeiro, p. 127-146, 1997.

TORAL, A. A.. *Imagens em desordem: a iconografia da guerra do Paraguai (1864-1870)*. 1a. ed. São Paulo: Humanitas FFLCH USP, v. 1. p. 216, 2001.