

**O OLHAR DO PINTOR EDUARDO DE MARTINO FRENTE AOS SOLDADOS  
DESCONHECIDOS DA GUERRA DA TRÍPLICE ALIANÇA CONTRA O  
PARAGUAI**

**THE VIEW OF PAINTER EDUARDO DE MARTINO FRONT OF UNKNOWN  
SOLDIERS FROM THE TRIPLE ALLIANCE WAR AGAINST PARAGUAY**

**LA MIRADA DEL PINTOR EDUARDO DE MARTINO FRENTE A SOLDADOS  
DESCONOCIDOS DE LA GUERRA DE LA ALIANZA TRIPLE CONTRA  
PARAGUAY**

Barbara Tikami Lima\*

**Resumo:** O presente trabalho tem como objetivo a análise da pintura *Acampamento brasileiro no Chaco* produzida por Eduardo de Martino (1838-1912). Para tanto, nos propomos a realizar um estudo desta imagem que contemple não apenas seus aspectos formais, mas também seus entornos. Ou seja, seu contexto de produção, seus usos e funções, sua difusão, bem como as particularidades do indivíduo que a produziu. Por isto, ela será tratada como uma narrativa de si deste napolitano que chegou à América do sul como tenente da Marinha de Guerra Italiana e renunciou à carreira militar para se dedicar a prolífica atividade pictórica que desenvolveu no período em que atuou no Brasil.

**Palavras-chave:** Acampamento brasileiro no Chaco. Eduardo de Martino. Guerra da Tríplice Aliança contra o Paraguai.

**Abstract:** The present work aims to analyze the painting *Acampamento brasileiro no Chaco* produced by Eduardo de Martino (1838-1912). Therefore, we propose to carry out a study of this image that contemplates not only its formal aspects, but also its surroundings. That is, its context of production, its uses and functions, its diffusion, as well as the particularities of the individual who produced them. For this reason, it will be treated as a self-narrative of this Neapolitan who arrived in South America as a lieutenant in the Italian Navy and gave up his military career to dedicate himself to the prolific pictorial activity he developed during his period in Brazil.

**Keywords:** Acampamento brasileiro no Chaco. Eduardo de Martino. War of the Triple Alliance against Paraguay.

**Resumen:** El presente trabajo tiene como objetivo analizar la pintura *Acampamento brasileiro no Chaco* producida por Eduardo de Martino (1838-1912). Por lo tanto, proponemos llevar a cabo un estudio de esta imagen que contemple no solo sus aspectos formales, sino también su entorno. Es decir, su contexto de producción, sus usos y funciones, su difusión, así como las particularidades del individuo que las produjo. Por esta razón, se tratará como una narración propia de este napolitano que llegó a Sudamérica como teniente en la Armada italiana y renunció a su carrera militar para dedicarse a la prolífica actividad pictórica que desarrolló durante su tiempo en Brasil.

**Palabras clave:** *Acampamento brasileiro no Chaco*. Eduardo de Martino. Guerra de la Triple Alianza contra Paraguay.

O presente artigo visa analisar a obra de arte *Acampamento brasileiro no Chaco* que foi produzida por Eduardo de Martino (1838-1912) no final do século XIX. Este estudo se originou de uma certeza insegura, ou seja, a consciência que os fatos trazidos pela pesquisa sempre podem ser avaliados de outro modo (RÜSE, 1983). Tal posicionamento foi associado ao caráter inesgotável e lancinante da pintura que nunca cessa de estar diante de nós como uma potência (DIDI-HUBERMAN, 2014). Sendo assim retomamos parte de nossas pesquisas para examinarmos a referida efígie como uma narrativa de si, ou seja (auto)biográfica<sup>1</sup>. Deste modo averiguamos como a subjetividade do artista frente à morte dos soldados anônimos que atuaram na guerra entre a Tríplice Aliança, composta por Brasil, Argentina e Uruguai, contra o Paraguai (1864-1870) se fez presente na obra. A qual reverberou na imprensa da época por apresentar um aspecto religioso e benevolente do confronto em detrimento do lado heroico comumente retratado nas telas que abordavam esta temática.

Este tipo de análise que julga os testemunhos figurativos como fontes históricas, e que neste caso podem ser estudadas à luz do que Belmira Bueno (2002) denomina materiais biográficos secundários, ou seja registros produzidos sem ter a pesquisa como finalidade, carece de uma apresentação de Eduardo de Martino, o indivíduo que esteve por trás das imagens. Posto que a despeito da relativa autonomia que a arte possui ela não passa de um produto da criação humana (GOMBRICH, 2015) cujo procedimento inventivo origina-se entre a razão e a imaginação do artista (WARBURG, 2013). Destarte, é relevante destacar que o ser humano é um processo de definição “individual e coletivamente, objetiva e subjetivamente através da fusão entre existir no mundo e

significar-se nele pela narrativa” (CUNHA, 2018, p. 239). Isto nos leva a considerar a mediação entre a ação e a estrutura, entre a história individual e social na vida do pintor. Também é válido destacar que embora a literatura analisada<sup>2</sup> que versa sobre Eduardo de Martino e suas obras tenha sido escrita em um interstício superior a uma centúria ela ainda é pequena e lacunar. Sobretudo no que diz respeito à imagem que é objeto deste trabalho.

Após estas breves considerações podemos enunciar que Eduardo de Martino nasceu na atual Itália, em Meta no ano de 1838. Um período marcado pela modernidade e sua face intrínseca à colonialidade (PINTO, MIGOLO, 2015). Nele os oceanos, mares e rios eram fundamentais para a interação entre economias, ideias e sociedades tornando-se importantes meios de conexão (BARREIRO, 2005). Neste contexto, o pintor, tal qual seu pai, avô e irmãos mais velhos dedicou-se a atividade náutica ingressando em uma das escolas navais da região de Nápoles. Esta formação possibilitou seu conhecimento em desenho, uma ferramenta necessária à navegação que posteriormente foi utilizada no desenvolvimento de sua carreira artística. Após concluída esta etapa dos estudos ele entrou para as fileiras da Marinha de Guerra da já unificada Itália (PUGLIA, 2012).

Depois do ingresso na carreira militar o então tenente veio à América do Sul para fazer parte da Divisão Naval Italiana que se encontrava na região do Rio da Prata exercendo funções políticas e diplomáticas (PUGLIA, 2012). A existência de uma Divisão Naval em lugar de uma unidade de auxílio decorre de dois motivos. A presença de imigrantes italianos na região exercendo atividades ligadas a navegação que precisavam ter o trânsito das embarcações garantido (FRANCO, 2003, apud RUGGIERO, 2015). E os conflitos bélicos que ocorreram no local após a segunda metade do século XIX, como a Guerra entre a Tríplice Aliança e o Paraguai.

Assim, o artista chegou ao continente americano em meio à maior guerra vivenciada pelo Cone Sul, responsável por enfraquecer a economia paraguaia tornando-a satélite da Argentina. Consolidar os Estados nacionais argentino e uruguaio. E por fim revelar o auge do poderio militar e da capacidade diplomática da monarquia brasileira ao mesmo tempo em que acirrou as contradições deste modo de governo que posteriormente foi derrubado (DORATIOTO, 2002).

Neste cenário, em 1866, Eduardo de Martino estava lotado como oficial de rota na fragata Ercole que encalhou no banco de Orange, próximo ao Estreito de Magalhães, quando o artista era responsável por medir a profundidade do leito marítimo. Embora o

resultado do inquérito aberto não lhe tenha atribuído culpa depois do sinistro, ele voltou à Europa onde participou da Batalha de Lissa (20 de julho de 1866), um confronto no Mar Adriático entre venezianos e franceses contra a esquadra britânica que aconteceu no contexto das Guerras Napoleônicas (PUGLIA, 2012).

Após o período no continente europeu o pintor retornou à América do Sul a bordo da corveta Euridice, onde instruiu os oficiais e tripulação acerca das navegações oceânicas. Durante o percurso, a embarcação parou nas cidades de Recife e do Rio de Janeiro. Neste momento ele pode ter conhecido importantes oficiais da Marinha Imperial como os almirantes Barroso (1804-1882), Tamandaré (1807-1897) e Alvim (1822-1883) com os quais se relacionou durante a época em que esteve no Brasil (PUGLIA, 2012).

Por volta de 1867 ele solicitou baixa do serviço ativo e passou a se dedicar à atividade pictórica, cuja formação pode ter iniciado nos ateliês que existiam em Meta, mas que foi aprofundada quando Eduardo de Martino esteve no Uruguai frequentando o estúdio do pintor Juan Manuel Blanes (1830-1901) (PUGLIA, 2012). Esta nova carreira lhe proporcionou muito sucesso devido às suas pinturas de marinha<sup>3</sup>.

Porém embora ele não exercesse mais nenhuma atividade na Armada Italiana a chamada identidade militar – que segundo Celso Castro (1990) é forjada em oposição ao mundo civil decorrente da necessidade do indivíduo se conscientizar de sua personalidade em termos de seu papel castrense – se fez presente em uma série de mecanismos simbólicos. Dentre esses destacamos o profundo conhecimento do aparato técnico dos navios, a reprodução de batalhas navais, a maneira com que o artista construiu sua assinatura, a escolha temática de suas obras, entre outros que marcaram seu *ethos* com características de pintor e de homem do mar (TIKAMI, 2019).

Para explicar a desistência da carreira militar, a qual asseguraria à Eduardo de Martino uma vida economicamente tranquila, Luigina de Vito Puglia (2012), uma de suas biógrafas, supõe que ele estivesse cansado das guerras e disposto a ingressar na Marinha mercante caso a nova empreitada fracassasse. Mas também é relevante destacar que nesse período o cenário brasileiro era muito promissor para o desenvolvimento da pintura, o que pode ter influenciado a escolha do artista. Um dos motivos desse afortunado contexto é a própria guerra que estava em curso já que ela refletiu na produção pictórica do Brasil ao ativar o gênero de pintura de batalhas, que foi fortalecido pela contemporaneidade dos temas que retratavam o conflito bélico (COLI, 2005). Destarte, a produção de pinturas

fazia parte de um projeto inspirado nas academias europeias, que foi implementado pela iniciativa oficial e subsidiado pelo Estado e Forças Armadas cujo interesse se voltava para a produção de uma iconografia nacional. Outrossim, na Argentina e Uruguai, locais onde Eduardo de Martino também atuou, havia colecionadores particulares que poderiam se tornar futuros compradores (TORAL, 2001).

Nesse sentido o sucesso artístico do pintor corrobora com essa hipótese. Posto que, além de voltar ao teatro de operações para colher dados que foram utilizados em vários de seus quadros ele também participou de importantes 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).

Além desse reconhecimento público, outro fator indicativo do sucesso de Eduardo de Martino e que o diferenciava de outros pintores da época, como Victor Meirelles (1832-1903) e Pedro Américo (1843-1905), é a rapidez com que pintava<sup>4</sup> e consequentemente sua numerosa produção<sup>5</sup>. Isto pode ser percebido na análise dos textos veiculados na imprensa do período, como o exemplo subsequente.

Quem tiver noticia de uma casa por alugar, na rua do Ouvidor, metta-se em um tylbui e vai dizê-lo ao De Martino. Pretende elle fazer em breve uma exposição de 403 quadros todos pintados com a mão direita; mas com o fini que seu habil pincel sabe dar a todas as produções que o tem popularizado. Nota essencial. A casa deve servir para a exposição dos quadros que em seguida serão oferecidos graciosamente aos amadores que os pagarem a cotação artística do dia. (JORNAL DO COMÉRCIO, 12 abr. 1874, p. 2)

A despeito da ironia e exagero que o escrito citado é capaz de conter, ele nos indica que o artista pode ter tido grande sucesso econômico. Sobretudo se cotejado com a crítica que Luiz Gonzaga Duque Estrada (1863-1911) faz ao afirmar que “conhecendo muito bem o meio em que vivia, e sabendo com habilidade pouco comum insinuar-se, [Eduardo de Martino] viu na pintura histórica uma explorável fonte de lucros” (DUQUE-ESTRADA, 1995, p. 137). Outro indicativo desse êxito financeiro está no dinheiro que o pintor enviou para um de seus irmãos adquirir matrimônio, o que não ocorreu, mas resultou na compra de um terreno na Itália que foi confiado a um colono e administrado pela família do artista (PUGLIA, 2012).

Apesar de todo o sucesso profissional e de ter se casado com a brasileira Maria Isabel Gomes, Eduardo de Martino se mudou para a Inglaterra no ano de 1875, onde teve três filhos. Lá sua carreira foi mais bem-sucedida do que no Brasil. Além de ter recebido

várias encomendas, participou de viagens oficiais com os monarcas e foi agraciado com vários títulos. Porém em 1879, foi acometido por um acidente vascular cerebral (AVC) que lhe deixou sequelas, dificultando sua fala e a mobilidade do braço direito. Em 1909, teve um segundo AVC, que comprometeu mais ainda sua coordenação motora, até que em 1912 não resistiu ao terceiro AVC sofrido (PUGLIA, 2012).

Além da participação de Eduardo de Martino nas Exposições Universais ter lhe garantido projeção mundial (GOMES, 2018), o que pode ter impulsionado sua mudança para a Europa, esse retorno também pode ser associado às transformações que começavam a ocorrer no Estado brasileiro. Já que esse importante comprador de arte começava a esboçar uma crise devido, dentre outros motivos, à Guerra da Tríplice Aliança contra o Paraguai (SCHWARCZ, 1998). Igualmente, a despeito de todo o sucesso do pintor, o consumo de arte do país ainda era escasso tendo em vista sua condição escravocrata e o interesse de sua elite consumidora estar voltado para a compra de retratos (FOCHESATTO, 2018). Assim, o artista pode ter visto na Inglaterra uma nova opção, pois lá havia grande número de marchands, leiloeiros, críticos de arte, livros ilustrados e gravuras produzidas em massa (CHIRAELLI, 2015).

Depois desta sumária apresentação de Eduardo de Martino, ou seja, o indivíduo que esteve por trás da imagem que iremos analisar, é primordial esclarecer que ao compreendermos sua produção como uma narrativa de si, ou seja, (auto)biográfica, aceitamos a existência de um diálogo

entre sujeitos que pensam, e, por pensar, reconhecem que são a síntese entre os seus próprios limites e possibilidades – em sua própria individualidade – e, também, no mundo de que fazem parte, falam de si e reconhecem aqueles com os quais dialogam por reconhecer neles a possibilidade de reconhecimento reflexivo da condição humana (CUNHA, 2019, p. 47).

Destarte, consideramos que escrever histórias, narrar e narrar-se são métodos que os humanos utilizam para significarem a realidade vivida e narrada (CUNHA, 2019). O que independe do modo como esta narrativa foi construída, como por exemplo a produção imagética que é objeto deste estudo. Nela o legível e o visível apresentaram pontos comuns, embora alguns destes sejam marcados por recobrimentos parciais e encavalamentos incertos (MARIN, 1996).

Um destes encavalamentos encontra-se no nome do quadro, pois na medida em que designa esse objeto de contemplação, seu título chancela sua singularidade ao mesmo tempo em que apresenta seu tema. Assim podemos destacar a importância do nome

próprio para a compreensão de uma pintura, posto que nela toda a visão é comunicada e prevista direcionando a leitura de uma narrativa (MARIN, 1996).

Isto posto, nossas pesquisas indicaram que o título da obra, *Acampamento brasileiro no Chaco*, lhe foi dado a posteriori. Provavelmente a despeito de qualquer vontade do artista que a criou. Esta comprovação é desinente da análise das notícias que a imprensa carioca do século XIX veiculou sobre o quadro entre 1870 e 1871, porque nesses escritos ele não era referido pelo título que atualmente conhecemos, mas sim por uma detalhada descrição iconográfica<sup>6</sup>. O que nos permitiu identificá-lo.

Este modo de designar a imagem permaneceu no ano de 1901, quando o artista já se encontrava na Inglaterra. O que pôde ser comprovado pela menção que o catálogo do Museu Naval, local em que a pintura estava exposta, fez à um dos itens de sua seção de quadros a óleo que transcrevemos subsequentemente.

N. 20. – Acampamento de uma força brasileira no "Chaco", em frente a; Humaytá, depois dos combates que determinaram a rendição d'essa praça no dia 5 de Agosto de 1868. O quadro representa o momento em que os missionarios Frei Luiz Piazza e outros aconselham os paraguayos a entregarem se ás forças brasileiras. – Pintor, E. de Martino (AMZALAK, 1901, p. 12).

Esta descrição da tela permaneceu exatamente a mesma nos catálogos do Museu Naval de 1905 e 1910<sup>7</sup>. Até que, em 1927, a obra foi transferida para o Museu Histórico Nacional<sup>8</sup>, onde hoje se encontra. Na documentação de transferência ela passou a ser designada por *Acampamento de uma força brasileira no Chaco* uma nomenclatura que se manteve até 1946, quando a ficha descritiva que está no dossiê da pintura<sup>9</sup> passou a denominá-la *Acampamento brasileiro no Chaco*, isto é, seu nome atual.

As mudanças de título que o quadro sofreu validam a ideia de 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 sob a ótica da memória (SCHMITT, 2007).

Como parte dessa complexa rede de significações podemos destacar a dimensão imaterial da imagem, ou seja do imaginário, com a qual as descrições iconográficas feitas pela imprensa da época contribuíram. Essas foram publicadas quando a pintura estava a mostra no teatro São Pedro de Alcantara na capital da corte<sup>10</sup>.

Nesse sentido, a importância dos escritos sobre o quadro decorre da antecipação ao prazer de contemplação que eles proporcionaram ao mesmo tempo em que preveniram e instruíram os observadores acerca das regras dessa contemplação. O que corroborou

com o valor passional e cognitivo do quadro (MARIN, 1996). Igualmente cabe destacar “a força dos periódicos como meio de comunicação, para uma época em que se estabelecia ‘a ideia dos jornais como senhores da memória da sociedade, aumentando seu campo de atuação, e, sobretudo seu poder” (PEREIRA, 2013, p. 75).

Como exemplo temos o trecho a seguir que comprova a forte consonância entre o legível do texto e o visível da pintura que se encontra na figura número 1.

A tella consagrada ao Chaco, commemora um episodio cheio de religião e melancolia. Os paraguayos fugidos de Humaitá e encurralados no Chaco mal supportam os rigores a que se acham reduzidos. Espalham-se no quadro tres ou quatro tendas, um mangrulho, feridos que estendem os braços, famintos que desfalecem e mortos estendidos na planicie. Os dous frades capuchinhos que acompanharam o exercito imperial fazem os ultimos sacrificios da religião junto ao corpo dos infelizes. Um dos frades lê a oração ultima no breviario, e o outro deixa cahir a agua santificada sobre o moribundo. A luz do archote que os aclara é de um effeito prodigioso: dir-se-hia que corre fumaça da resina incendiada. Atraz dos frades, encostada á espingarda, com a fronte baixa, triste e respeitosa, está a figura da sentinella. Ao longe, no fundo do quadro, apparece a lua entre nuvens, reflectindo na agua do rio, e de sinuosidade em sinuosidade, dando a cada grupo o seu aspecto essencial. É esse um dos primores senão o maior primor da excellente obra. Nem um accessorio escapou á musa fertil e largamente poetica do artista. Com rarissima habilidade no jogo da perspectiva e das sombras foi, elevado junto aos frades um grupo de arvores, que fazem contraste com a luz sanguinolenta e baxa do archote e com os reverberos suaves da lua, que illumina o segundo plano (DIÁRIO DO RIO DE JANEIRO, 31 jan. 1871, p. 2).

Figura 1 – *Acampamento brasileiro no Chaco*, Eduardo de Martino, 1871, óleo sobre tela 1490 cm x 2480 cm



Fonte: *Museu Histórico Nacional*, Rio de Janeiro.

Para nós a concordância entre imagem e escrito mostra um importante ponto nodal entre legível e visível. Posto que o quadro “é uma forma de escrita, ou ao menos, de inscrição, que possui suas características e propriedades específicas, e que, contudo, aparentam-se com o texto escrito ou sobretudo lido ou legível”. Já o texto do periódico “é um quadro falante: ele é lido, sem dúvida, mas a especificidade dessa leitura – sem que seja esquecida a característica visual da página impressa – é menos ser uma operação da visão do que uma operação da fala e da escuta” (MARIN, 1996, p. 122 - 123).

Acreditamos que estas operações visuais, de fala e escuta que orbitaram *Acampamento brasileiro no Chaco* no final do século XIX, ajudaram a tornar esta imagem o que Walter Luiz Pereira (2013) denominou um monumento aos mortos, devido à presença do soldado desconhecido. Assim, por meio da abordagem que o pintor deu a temática da guerra – diferenciando-a das demais pinturas do período por não conter uma cena heroica e gloriosa da vitória, mas sim o sentimento religioso de amor e piedade cristãos – ele atribuiu à arte o papel de provocar nos indivíduos uma nova consciência. O que pode ser corroborado pelo escrito seguinte.

Ha o quer que é de solemne nesse quadro, que não retraça a victoria nos esplendores da luta, mas nos lugubres despojos do combate. De Martino é poeta, e de uma inspiração realmente honesta e humana. É grandiosa essa apotheose da resignação e do sacrificio, consagrada pela religião e perpetuada pela arte. Elle não chama ao povo para vir vêr o heróe do sangue a conculcar cadaveres aos pés do seu ginete: não faz como David a apotheose do genio escallando os Alpes para conquistar o mundo. Não: o poeta christão pediu a seus pinceis um canto para os soldados mortos por amor da patria; para os heróes anonymos, pedestaes de ossadas sobre que a historia idolatra levanta o nome dos principes da guerra e da batalha. Elle chamou ao coração das mães, das irmãs e das filhas; chamou o espirito das almas verdadeiramente pias; e levantou em uma das mais formosas composições artisticas a memoria dos heróes humildes, a do cidadão soldado associando-a na gratidão do povo ao sentimento religioso, que é, como diz Massillon, a unica mola real, o verdadeiro elemento da virtude placida, do heroismo que morre sem amar á gloria. Devemos confessal-o: o sentimento desse tetrico quadro nos dominou mais e ácima dos outros. Amamos o soldado, temos devoção por esses martyres sem numero e sem nome, e diante da apotheose que lhes consagra o artista passaram-nos as horas sem sentil-as (...) (DIÁRIO DO RIO DE JANEIRO, 17 abr. 1870, p. 2)<sup>11</sup>.

Tais sentimentos, presentes nos textos veiculados na época, possivelmente também foram vivenciados por Eduardo de Martino, visto que, enquanto militar, ele atuou em conflitos bélicos que podem ter lhe colocado diante da morte ou dos diferentes horrores da guerra. Essa constatação é favorecida quando consideramos que no século XIX a arte era valorizada enquanto um meio de expressão da individualidade do artista o

que corrobora com nosso entendimento de *Acampamento brasileiro no Chaco* como uma narrativa de si produzida pelo pintor. Já que ao narrar ele faz referência à construção de si como um outro (RICOEUR, 1991 apud CUNHA, 2018). Assim podemos considerar os aspectos formais da obra, cujas características remetem fortemente ao romantismo<sup>12</sup>, como uma evidência da fusão de seus sentimentos à experiência dos soldados que estiveram na contenda contra o Paraguai. Dentre estes aspectos destacamos o ambiente escuro que pode ser entendido como uma oposição à ideia de mundo cheio de luz. Posto que a ela “os românticos ofereciam seu mundo noturno. A noite em contraste com o dia ou a luz, significava aquilo que ‘exaltava as pesadas asas da alma’ e as levava para além do mundo espaço-temporal em direção às regiões infinitas” (BAUMER, 1990, p. 26). Ou seja, era um forte sentimento do irracional que despertava a religiosidade que nesta tela pode ser observada no pequeno foco que ilumina os frades, portanto, representantes de uma devoção cristã, no centro da imagem e em contraste com a atmosfera soturna. Outrossim, a presença destas emoções do artista fica mais evidente quando cotejamos o quadro com o croqui *Soldado Paraguayo*, também produzido pelo pintor.

Diferente de *Acampamento brasileiro no Chaco* o esboço não teve nenhuma repercussão na imprensa da época, pois não era um objeto do olhar contemplativo. Isto é, “é um nome e uma moldura, um legível e um visível em estado de interação recíproca enquanto condições mínimas de possibilidade de uma leitura e de uma visão” (MARIN, 1996, p. 124). Mas se considerarmos que todas as imagens exprimem e comunicam sentidos, na medida em que são carregadas de valores simbólicos por se tratar de uma obra produzida para uso privado do artista, e portanto livre do constrangimento do grande estilo, ela se torna bastante confiável enquanto testemunho que evidencia a sensibilidade do pintor em relação às guerras, atividade fim das Forças Armadas (BURKE, 2001).

Isto fica evidente quando observamos a imagem (figura número 2) que contém duas figuras antropomórficas masculinas, no centro da folha. A que foi desenhada de corpo inteiro pode ser identificada pela inscrição “No tengo ordines! Soldado paraguay”, no canto inferior direito do suporte. Ela indica as diferentes facetas presentes no olhar do artista, tais como a ótica de um viajante estrangeiro frente às distintas características físicas como a pele escura e o nariz largo. A ótica de um militar atento à rígida postura e aos detalhes da arma de cano longo e baioneta na ponta; e de um indivíduo sensibilizado com a precária situação do(s) soldado(s). Esta figura aparece descalça, em uma posição

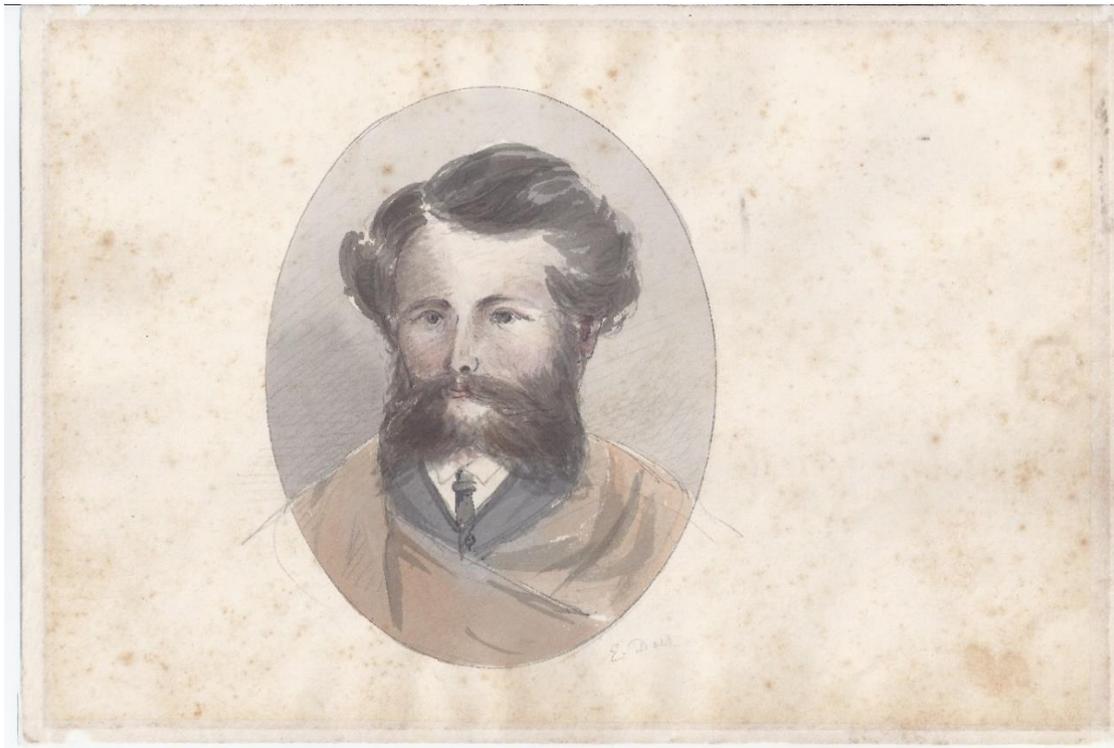
frontal que denota falta de identidade por não apresentar clareza no olhar, com o dorso nu e trajando os farrapos do uniforme paraguaio. O que pode ser identificado pelo chapéu de copa redonda com aba frontal, bernal e uma calça branca rasgada com manchas vermelhas que aparentam sangue. Acreditamos que, para ressaltar sua sensibilidade frente ao(s) soldado(s) e aos eventos da guerra – identificada por meio da inscrição “Guerra de Paraguai” e pela cena de batalha com um ferido, cadáveres humanos, um cadáver de animal e fortificação ao fundo, que aparece no canto superior da folha – Eduardo de Martino retratou outra figura masculina. Essa aparece em posição frontal, também no centro do papel, cujo olhar, carregado de expressividade, é direcionado para a figura do soldado paraguaio. Esta figura, que não contém identificação, pode ser interpretada como um autorretrato, já que os cabelos ondulados e penteados para o lado, o bigode, barba farta e dividida ao meio e o traje de paletó e gravata, aparecem em um autorretrato (figura 3) feito no mesmo período.

Figura 2 – Soldado paraguaio, Eduardo de Martino, cerca de 1866, aquarela, bico de pena e grafite sobre papel 22,9 cm x 31,7 cm.



Fonte: Reserva Técnica da Diretoria de Patrimônio História e Documentação da Marinha, Rio de Janeiro.

Figura 3 – *Autorretrato*, Eduardo de Martino, cerca de 1866, aquarela sobre papel 27,8 cm x 39 cm.



Fonte: Reserva Técnica da Diretoria de Patrimônio História e Documentação da Marinha, Rio de Janeiro.

Se considerarmos que, segundo Walter Benjamin (1994), a guerra emudece, pois os combatentes voltam pobres em experiência comunicável, podemos afirmar que o artista trouxe voz aos soldados anônimos, por meio de uma narrativa construída em *Acampamento brasileiro no Chaco*. Assim, ele aproximou as pessoas da guerra, cujo teatro de operações se encontrava muito distante, e tornou pública a morte de muitos indivíduos. Isto conferiu aos mortos “aquela autoridade que mesmo um pobre-diabo possui ao morrer, para os vivos em seu redor” (BENJAMIN, 1963, p. 208). Desta maneira a pintura de Eduardo de Martino sancionou o saber e sabedoria dos soldados desconhecidos lhes proporcionando pela primeira vez uma narrativa cuja autoridade foi conferida pela morte.

Igualmente, ela revelou a totalidade de uma experiência vivida que ali foi comunicada, já que o pintor produziu uma narrativa que também é uma narrativa de si, ou seja (auto)biográfica. Assim, Eduardo de Martino também pode ser entendido enquanto um narrador – segundo o conceito de Walter Benjamin (1963). Já que, neste caso, ele incluiu sua experiência junto da experiência dos soldados anônimos que

passaram pela guerra contra o Paraguai, assimilando à sua essência, aquilo que ouviu dizer, para contá-lo junto com sua vida em forma de pintura.

### Referencias bibliográficas.

AMZALAK, Leão. *Catalogo Histórico e Descritivo do Museu Naval*. Typographia Leuzinger, 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>.

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

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica. In: Benjamin, Walter [et. al.]; Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem e percepção, Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

\_\_\_\_\_. *O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 197-221.

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

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

CHIARELLI, Tadeu. *A Paisagem na arte: 1690-1998*. Artistas britânicos na coleção da Tate. Exposição realizada na Pinacoteca do Estado de São Paulo de 18 de julho a 18 de outubro de 2015.

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

CUNHA, Jorge Luiz da. Escrever histórias para convencer os outros: memórias, diários e cartas de imigrantes. *Revista Brasileira de Pesquisa (auto)biográfica*, v. 3, p. 235-256, 2018.

\_\_\_\_\_. Narrativas e (Auto)biografias: História dos Conceitos e Apropriações de práticas educativas. In: JOSÉ, Gesilane de Oliveira Maciel; LEITE, Yoshie Ussami Ferrari; SOUZA, Elizeu Clementino de; VAZ, Telma Romilda Duarte. (Orgs.). *Narrativas (Auto)biográficas em Diálogos: Políticas, Formação e Práticas*. Curitiba - PR: CRV, Curitiba, 2019, p. 37-54.

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.

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

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.

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.

MARIN, Louis. Ler um quadro. Uma carta de Poussin em 1639. In: CHARTIER, Roger (Org.). *Práticas da leitura*. São Paulo: Estação Liberdade, 1996.

PASSEGGI, Maria da Conceição; SOUZA, Elizeu Clementino. O Movimento (Auto)Biográfico no Brasil: Esboço de suas Configurações no Campo Educacional. *Investigación Cualitativa*, v. 2, n. 1, p. 2 -26, 2017. Disponível em: <https://ojs.revistainvestigacioncualitativa.com/index.php/ric/article/view/56>.

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.

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

RÜSE. Jörn. *Razão histórica: teoria da história: fundamentos da ciência histórica*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2001.

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

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *As barbas do imperador*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

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.

WARBURG, Aby. *A renovação da antiguidade pagã*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

Submetido em: 26/06/2020

Aprovado em: 22/07/2020

Publicado em: 01/10/2020

---

\* Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Brasil

<sup>1</sup> Observamos que para nós a narrativas (auto)biográficas não se limitam aos gêneros biográfico e autobiográfico. Elas concernem ao entendimento que temos acerca da natureza dos diferentes tipos de discursos que são arraigados na atitude humana de configurar a sucessão temporal de experiências de modo a construir um relato que é feito, simultaneamente, a partir de si e do outro (PASSEGGI; SOUZA, 2017).

<sup>2</sup> Para mais informações ver as obras: Um Século de Pintura. Apontamentos Para a História da Pintura no Brasil 1816-1916 de Laudelino Freire (1916), História da pintura no Brasil de José Maria dos Reis Júnior (1944), Dicionário das Artes Plásticas no Brasil de Roberto Pontual (1969), Artes Plásticas no Rio Grande do Sul Grande do Sul: 1755-1900: Contribuição Para o Processo Cultural Sul Riograndense de Athos Damasceno (1971), História da Pintura Brasileira no Século XIX de Quirino Campofiorito (1983), Edoardo de Martino: Pintor e Marinheiro de Ana Maria de Moraes Belluzzo (1988), Eduardo de Martino. Roma: Ufficio Storico della Marina Militares de Roberto Vittorio Romano (1994) Guerra do Paraguai: o discurso e a memória nas telas de Eduardo de Martino, E Fez-se a Memória Naval: a Coleção Eduardo de Martino no Museu Histórico Nacional e Óleo Sobre Tela, Olhos Para a História de Walter Luiz Pereira (1999), (1999) e (2013), Imagens em Desordem. A iconografia da Guerra do Paraguai de André Amaral de Toral (2001), Continente improvável. Artes plásticas do Rio Grande do Sul do final do século XIX e meados do século XX de Neiva Maria Fonseca Bhons (2005), Ressuscitando um Velho Cavalo de Catalha: Novas Dimensões da Pintura Histórica do Segundo Reinado de Rafael Cardoso (2007), Olhar o mar. Um estudo sobre as obras ‘Marinha com Barco’ (1895) e Paisagem com rio e barco ao seco em São Paulo ‘Ponte Grande’ (1895) de Giovanni Castagneto de Helder Oliveira (2007), Eduardo de Martino. Da ufficiale di marina a pittore di corte de Luigina de Vito Puglia (2012), A Batalha do Avaí de Lilia Moritz Schwarcz, Carlos Lima Junior e Lucia Klück Stumpf (2013), Mar calmo nunca fez bom pintor. As pinturas de Marinha de Eduardo de Martino (1868-1876) de Raphael Braga Oliveira (2017) e A coleção Eduardo de Martino no Museu Naval do Rio de Janeiro de Patrícia Miquilini Gomes (2018) e As litografias da coleção “Quadros Historicos Da Guerra Do Paraguay” na década de 1870: projeto editorial e imagens de Álvaro Saluan Cunha (2019).

<sup>3</sup> Cientes de que a taxonomia sobre os gêneros de pintura não apresenta precisão ou rigidez posto que muitas vezes ela é utilizada de modo superficial e sem maiores problematizações, destacamos que a imprensa carioca do final do século XIX adjetivou majoritariamente as telas de Eduardo de Martino, cuja temática estava associada à Armada Imperial por “pinturas de marinha” embora o adjetivo “pinturas histórica” também tenha sido utilizado.

<sup>4</sup> Fonte: JORNAL COMÉRCIO, 25 set. 1871; O GLOBO, 25 fev. 1875; JORNAL DA TARDE, 7 maio 1877.

<sup>5</sup> Fonte: JORNAL DO COMÉRCIO, 11 maio 1874; O MOSQUITO, 30 maio 1874 e DIÁRIO DO RIO DE JANEIRO, 10 dez. 1871.

<sup>6</sup> Observamos que junto a descrição iconográfica o quadro foi referido na imprensa carioca como “acamamento no chaco”, “Grão-chaco” e “scena melancólica no Gran-chaco” pelo Diário do Rio de Janeiro de 10 de abril de 1870, Diário do Rio de Janeiro de 31 de janeiro de 1871 e Mundo da lua de 4 de fevereiro de 1871 respectivamente.

---

<sup>7</sup> A primeira edição do Catálogo Histórico e Descritivo do Museu Naval foi escrita por Leão Amzalak em 1901, em 1905 o documento foi atualizado pelo 1º tenente Collatino Ferreira Valle e, em 1910, pelo Capitão de Corveta, Eduardo Justino de Proença. Nessas revisões foram apenas inseridos novos itens adquiridos pelo museu, o que nos levou a adotar a primeira edição da obra como referência.

<sup>8</sup> Fonte: processo no 24.27 do Museu Histórico Nacional.

<sup>9</sup> Fonte: dossiê do quadro Acampamento brasileiro no Chaco que se encontra no Museu Histórico Nacional.

<sup>10</sup> Fonte: DIÁRIO DO RIO DE JANEIRO, 17 abr. 1870; O MUNDO DA LUA, 4 fev. 1871 e DIÁRIO DO RIO DE JANEIRO, 31 jan. 1871.

<sup>11</sup> Observamos que o texto citado referencia ao periódico Reforma, de Porto Alegre.

<sup>12</sup> Por romantismo entendemos um movimento das ideias que se opôs à estreiteza do pensamento geométrico, neoclassicismo e empirismo que se manifestou na filosofia, ciências, pensamento histórico, político e nas artes em geral (BAUMER, 1990).