

**UNIVERSIDADE DO VALE DO RIO DOS SINOS – UNISINOS
ESCOLA DE HUMANIDADES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA
MESTRADO EM HISTÓRIA**

BÁRBARA TIKAMI DE LIMA

**MAR DE IMAGENS:
A relação estabelecida entre Eduardo de Martino, a Marinha Brasileira e as imagens
produzidas pelo artista no final do século XIX**

**São Leopoldo
2019**

BÁRBARA TIKAMI DE LIMA

**MAR DE IMAGENS:
A relação estabelecida entre Eduardo de Martino, a Marinha Brasileira e as imagens
produzidas pelo artista no final do século XIX**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da
Universidade do Vale do Rio dos Sinos – UNISINOS, como requisito
para a obtenção do título de Mestre.

Orientador: Prof. Dr. Marcos Antônio Witt

São Leopoldo
2019

BÁRBARA TIKAMI DE LIMA

**MAR DE IMAGENS:
A relação estabelecida entre Eduardo de Martino, a Marinha Brasileira e as imagens
produzidas pelo artista no final do século XIX**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Universidade do Vale do Rio dos Sinos – UNISINOS, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre.

Aprovada em ____ de _____ de ____

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. **Marcos Antônio Witt (Orientador)**

Profa. Dra. **Eloisa Helena Capovilla da Luz Ramos (PPGH/UNISINOS)**

Profa. Dra. **Luciana da Costa de Oliveira (PPGH/ UNISINOS)**

Prof. Dr. **Ianko Bett (MMCMS)**

Ao meu amor e companheiro, Alexandre.

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, agradeço ao meu orientador professor doutor Marcos Antônio Witt, não apenas pela sábia e criteriosa orientação, mas principalmente por ter aceitado fazer parte deste sonho, agora realizado. Obrigada por ter sido sempre paciente, gentil e acessível.

Agradeço aos professores doutores Ianko Bett e Luciana da Costa de Oliveira, por terem aceitado participar da banca final. Sou grata a todos que fazem parte do Programa de Pós em História da UNISINOS. Aos professores, pelo carinho com que compartilharam seu saber comigo, em especial ao professor doutor Paulo Roberto Staudf Moreira, por ter contribuído muito com as leituras sobre biografias e trajetórias, e à professora doutora Eloisa Helena Capovilla da Luz Ramos, por ter aceitado participar deste importante momento e por todos os ensinamentos e agradáveis conversas. Às amigas e companheiras de muitas aulas e cafés: Talita Alves de Messias, Marina Mariano de Oliveira, Andressa de Rodrigues Flores, Camila Martins Braga, Anna Paula Boneberg Nascimento dos Santos e Cyanna Missaglia de Fochesatto.

Igualmente, agradeço aos amigos do grupo de estudos de História Militar (GEHM), Ianko Bett, Andrea Helena Petry Rahmeier, Cristal da Rocha, Guilherme Nicolini Pires Mais, Kelvin Emmanuel Pereira da Silva, Pricila Niches Müller, Maicon Lopes dos Santos, Paola Natalia Laux, Thaís Bender Cardoso, Gabriel Vicente da Cunha, Anielly Tedesco Oliveira e Dilceu Roberto Pivatto Junior por me mostrarem que a História Militar está muito além da “doutrina, ciência e arte”.

Também agradeço à equipe da Diretoria de Patrimônio Histórico e Documentação da Marinha (DPHDM), particularmente à Miriam Benevenute Santos, Patrícia Miquilini Gomes, Carlos André Lopes da Silva e Sabrina de Rezende B. V. Ribeiro pela maneira amistosa com que me receberam durante minhas visitas ao Arquivo da Marinha e reserva técnica do Museu Naval.

Como esta dissertação é fruto de uma longa trajetória de sonhos iniciada em 2006, durante minha iniciação científica na UNESP, não poderia deixar de agradecer àqueles que fizeram parte dela antes mesmo de meu ingresso na Unisinos. Ao professor doutor José Carlos Barreiro, que me orientou naquele momento inicial. Ao casal de amigos, Jéssica e Raphael Diniz, que me acolheu em sua casa no Rio de Janeiro quando fui a cidade pesquisar pela primeira vez, em 2016. À minha psiquiatra Emília Curzio dos Santos, cujos cuidados foram

primordiais para que eu pudesse enfrentar as dificuldades do processo de pesquisa. E aos professores doutores Ruth Maria Chitto Gauer, Maria Lucia Bastos Kern e Claudio Pereira Elmir, que me receberam em suas aulas.

Por fim agradeço à minha família. À minha mãe Renata Coimbra Tikami por suas orações. Ao meu pai Auro Tikami pelo exemplo de dedicação à vida acadêmica. Às minhas irmãs, Isis e Maitê Tikami pelo companheirismo. E ao meu marido, Alexandre Ataíde de Lima, por acreditar mais em mim e neste trabalho do que eu mesma. Sem o amor de todos vocês nem eu nem esta dissertação existiríamos.

O passado é interessante não somente pela beleza que dele souberam extrair os artistas para os quais ele era o presente, mas igualmente como passado, por seu valor histórico. O mesmo ocorre com o presente.

Charles Baudelaire

RESUMO

A presente dissertação analisa a relação entre Eduardo de Martino (1838-1912), um napolitano que chegou à América do Sul como tenente da marinha de guerra de seu país e renunciou à carreira militar para se dedicar à carreira artística; a Marinha Brasileira; e as imagens produzidas por este pintor-marinheiro no final do século XIX. Para tanto, além da contextualização histórica do período, investigamos a trajetória do artista no que tangeu à sua inserção nos âmbitos artístico e militar; a apropriação de suas telas e esboços pela Força Armada Naval brasileira e a maneira com que seus quadros repercutiram na imprensa de sua época de produção e foram associadas à instituição castrense.

Palavras-chave: História da arte. História Militar. Eduardo de Martino. Marinha Brasileira. Imagens.

ABSTRACT

This dissertation analyzes the relation between Eduardo de Martino (1838-1912), a neapolitan, and also a italian navy's liutenant, who arrived in South America and resigned the military career to dedicate himself to the artistic race; the Brazilian Navy; and the images produced by this painter-sailor in the late nineteenth century. Therefore besides the historical contextualization of the period, we investigated the trajectory of the artist in what concerns his insertion in the artistic and military spheres; the appropriation of his screens and sketches by the Brazilian Navy and the manner wich his paintings had repercuted in his time's press and how they were associated with the military institution.

Keywords: History of art. Military History. Eduardo de Martino. Brasilian Navy. Images.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Sem título, Eduardo de Martino, [s.d.], coleção particular	39
Figura 2 – Sem título, Eduardo de Martino, 1860, óleo sobre tela 103,5 cm x 78 cm	43
Figura 3 – Detalhe de figura 2	44
Figura 4 – Vapor Marques de Olinda, Eduardo de Martino, 187-, óleo sobre tela, 78 cm x 96 cm	45
Figura 5 – Detalhe de figura 4	46
Figura 6 – Sem título, Eduardo de Martino, [s.d.], bico de pena sobre papel	47
Figura 7 – Sem título, Eduardo de Martino, [s.d.], bico de pena sobre papel	48
Figura 8 – Sem título, Eduardo de Martino, 1860, óleo sobre tela 55 cm x 43 cm	50
Figura 9 – Planta che accompagna al bosseto no 1, Eduardo de Martino, cerca de 1866, bico de pena sobre papel, 21,7 cm x 28,5 cm	52
Figura 10 – Abbordaggio del Alagôa, Eduardo de Martino, cerca de 1866, aquarela sobre papel, 21 cm x 30,7 cm	53
Figura 11 – Monitor Alagoas, Eduardo de Martino, cerca de 1866, aquarela e grafite sobre papel, 22,4 cm x 30,5 cm	55
Figura 12 – Monitor Alagoas, Eduardo de Martino, março de 1868, aquarela e grafite sobre papel, 27,8 cm x 39 cm	56
Figura 13 – Planta della torre di monitori, Eduardo de Martino, 28 de dezembro de 1869, aquarela e grafite sobre papel, 27,8 cm x 39 cm	58
Figura 14 – Monitore Alagôa passando per Humaita, Eduardo de Martino, fevereiro de 1868, aquarela, ferrogálica e grafite sobre papel, 27,8 cm x 39 cm	60
Figura 15 – Souvenirs Maritimes de la Guerre d’Orient 1854, Eduardo de Martino, 1856, óleo sobre tela 132 cm x 85 cm	65
Figura 16 – Incêndio no Vapor América, Eduardo de Martino, 1872, óleo sobre tela, 152 cm x 251 cm	68
Figura 17 – Figura masculina e cavalo, Eduardo de Martino, cerca de 1866, bico de pena sobre papel 12,5 cm x 20,4 cm	70
Figura 18 – Crepúsculo, Juan Manuel Blanes, [s.d.], óleo sobre papelão 28 cm x 24 cm	71
Figura 19 – Vegetação com flores, Eduardo de Martino, 13 de março de 1872, grafite sobre papel 20,3 cm x 12,4 cm	72
Figura 20 – Autorretrato, Eduardo de Martino, cerca de 1866, óleo sobre papel 39 cm x 27,2 cm	76

Figura 21 – Acampamento com carroça, Eduardo de Martino, 24 de fevereiro de 1870, grafite sobre papel 23 cm x 31,7 cm	79
Figura 22 – Cena do país, Juan Manuel Blanes, 1870 – 1880, óleo sobre tela, 80 cm x 118 cm	80
Figura 23 – Descanso no campo, Prilidiano Pueyrredón, 1860, óleo sobre tela 76 cm x 166 cm	80
Figura 24 – Acampamento brasileiro no Chaco, Eduardo de Martino, 1871, óleo sobre tela 1490 cm x 2480 cm	89
Figura 25 – Soldado paraguayo, Eduardo de Martino, cerca de 1866, aquarela, bico de pena e grafite sobre papel 22,9 cm x 31,7 cm.....	91
Figura 26 – Autorretrato, Eduardo de Martino, cerca de 1866, aquarela sobre papel 27,8 cm x 39 cm	92
Figura 27 – Sem título, autor desconhecido	104
Figura 28 – Fotografia de Eduardo de Martino no navio Holy Isle e Arran na Escócia, autor desconhecido, [s.d.], fotografia	107
Figura 29 – Instrumento de pesquisa da Série Marinha do Arquivo Nacional do Rio de Janeiro, Bárbara Tikami de Lima, 18 de junho de 2018, fotografia.....	115
Figura 30 – Ficha do instrumento de pesquisa da Série Marinha do Arquivo Nacional do Rio de Janeiro, Bárbara Tikami de Lima, 18 de junho de 2018, fotografia.....	116
Figura 31 – Próximo leilão e exposição de pintura, autor desconhecido	120
Figura 32 – Fragata Encouraçada Independência, Eduardo de Martino, óleo sobre tela, 123 cm x 181 cm	129
Figura 33 – Prédio que abrigou tanto o Museu quanto a Biblioteca da Marinha entre 1898 e 1907, na Rua Conselheiro Saraiva, nº10-12, Centro do Rio de Janeiro, autor desconhecido, [s.d.], fotografia	135
Figura 34 – Prédio onde se instalou o Museu da Marinha (Rua Dom Manuel, nº 15, na Praça XV, no Centro do Rio de Janeiro), Autor desconhecido, [s.d.], fotografia.....	137
Figura 35 – Prédio onde se instalou o Museu da Marinha (Rua Dom Manuel, nº 15, na Praça XV, no Centro do Rio de Janeiro), Autor desconhecido, [s.d.], fotografia.....	137
Figura 36 – Ibarra Das Flores Al Territorio Orientale Dell Uruguay, Eduardo de Martino, cerca de 1866, bico de pena e grafite sobre papel 20,8 cm x 26,9 cm	144
Figura 37 – Pazzaggio di Humaitá per esquadrabrasiliana, Eduardo de Martino, fevereiro de 1866, bico aquarela e bico de pena sobre papel 22,2 cm x 30,2 cm.....	146

Figura 38 – Guerra del Paraguay, Eduardo de Martino, cerca de 1868, grafite e aquarela sobre papel 19,5 cm x 28,6 cm.....	148
Figura 39 – Bombardeio de Curuzu, Eduardo de Martino, 18--, óleo sobre tela 100 cm x 162 cm	150
Figura 40 – Detalhe de figura 39	151
Figura 41 – Detalhe de figura 24	151
Figura 42 – Acampamento Aliado A Guerra, Eduardo de Martino, 18--, óleo sobre tela, 92,2 cm x 142,3 cm	153
Figura 43 – Detalhe de figura 42	154
Figura 44 – Detalhe de figura 42	154
Figura 45 – Acampamento militar durante a Guerra da Tríplice Aliança contra o Paraguai, autor desconhecido, [s.d.], fotografia	155
Figura 46 – <i>Torre de observação e homens em forma durante a Guerra da Tríplice Aliança contra o Paraguai</i> , autor desconhecido, [s.d.], fotografia.....	155
Figura 47 – Figura masculina com uniforme militar, autor desconhecido, [s.d.], fotografia. 158	
Figura 48 – Figura masculina com uniforme militar, autor desconhecido, [s.d.], fotografia. 158	
Figura 49 – Exposição De Martino, pintor de Marinhas, realizada no Museu Naval, autor desconhecido, 1979, fotografia.....	160
Figura 50 – Vitruines da exposição Eduardo de Martino No Brasil, autor desconhecido, 1997, fotografia	161
Figura 51 – Capa do Informativo Cultural, Ano 2015 – nº 32, jun. 2015	163
Figura 52 – Página 2 do Informativo Cultural, Ano 2015, nº 32, jun. 2015	164
Figura 53 – Página 3 do Informativo Cultural, Ano 2015 – nº 32, jun. 2015	166
Figura 54 – Anverso medalha do Sesquicentenário Batalha Naval do Riachuelo, Monique Porto, 2015, cobre.....	168
Figura 55 – Reverso medalha do Sesquicentenário Batalha Naval do Riachuelo, Monique Porto, 2015, cobre.....	169
Figura 56 – Batalha do Riachuelo, Eduardo de Martino, 1865, Ferrogálica e grafite sobre papel 22,7 x 31,4 cm.....	170
Figura 57 – Capa da Revista Navigator, v. 11 n. 21, 2015.....	174
Figura 58 – Capa da Revista Navigator, v. 11 n. 22, 2015.....	175
Figura 59 – Exposição De Martino no Brasil, realizada no Museu Nacional de Belas Artes, Francisco Carlos, 2015, fotografia	176

Figura 60 – Esboços, na exposição De Martino no Brasil, realizada no Museu Nacional de Belas Artes, Francisco Carlos, 2015, fotografia.....	177
Figura 61 – Calendário do ano de 2015, fotografia.....	178
Figura 62 – Passagem de Tonelero, Eduardo de Martino, [s.d.], óleo sobre tela, 100 cm x 160 cm.....	193
Figura 63 – Passagem de Humaitá, Eduardo de Martino, 1871, óleo sobre tela, 187 cm x 336 cm.....	196
Figura 64 – Paisagem na neve, Eduardo de Martino, [s.d.], óleo sobre madeira, 45 cm x 31 cm.....	207
Figura 65 – <i>Zattera con due marinari</i> , Eduardo de Martino, 1871, aquarela e grafite sobre papel colado, 27,8 cm x 39 cm.....	209
Figura 66 – Detalhe de figura 65.....	210
Figura 67 – Fragata Independência, Eduardo de Martino, 18-- , óleo sobre tela, 72 cm x 122 cm.....	215
Figura 68 – Detalhe de figura 67.....	216
Figura 69 – Detalhe de figura 67.....	216
Figura 70 – Detalhe de figura 67.....	217
Figura 71 – Detalhe de figura 67.....	217
Figura 72 – Uma noite de luar em Montevidéu, 18-- , óleo sobre tela, 89 cm x 149 cm.....	220
Figura 73 – A Lua e o forte, Eduardo de Martino, cerca de 1866, óleo sobre papel, 27,8 cm x 39 cm.....	223
Figura 74 – Chegada da Fragata Constituição, Eduardo de Martino, 1872, óleo sobre tela 200 cm x 347 cm.....	228
Figura 75 – Detalhe de figura 74.....	229
Figura 76 – Detalhe de figura 74.....	229
Figura 77 – Detalhe de figura 74.....	230
Figura 78 – Detalhe de figura 74.....	230
Figura 79 – Detalhe de figura 74.....	231
Figura 80 – Detalhe de figura 74.....	231
Figura 81 – Detalhe de figura 74.....	232
Figura 82 – Detalhe de figura 74.....	232
Figura 83 – Detalhe de figura 74.....	233
Figura 84 – Detalhe de figura 74.....	233
Figura 85 – Detalhe de figura 74.....	234

Figura 86 – Detalhe de figura 74	234
Figura 87 – Detalhe de figura 74	235
Figura 88 – Detalhe de figura 74	235
Figura 89 – Detalhe de figura 74	236
Figura 90 – Combate Naval do Riachuelo, Eduardo de Martino, 1870, óleo sobre tela, 1680 cm x 2540 cm	249
Figura 91 – Detalhe de figura 90	250
Figura 92 – Detalhe de figura 90	250
Figura 93 – Detalhe de figura 90	251
Figura 94 – Detalhe de figura 90	251
Figura 95 – Detalhe de figura 90	252
Figura 96 – Detalhe de figura 90	252
Figura 97 – Detalhe de figura 90	253
Figura 98 – Detalhe de figura 90	253
Figura 99 – Detalhe de figura 90	254
Figura 100 – Detalhe de figura 90	254
Figura 101 – Detalhe de figura 90	255
Figura 102 – Detalhe de figura 90	255
Figura 103 – Detalhe de figura 90	256
Figura 104 – Detalhe de figura 90	256
Figura 105 – Detalhe de figura 90	257
Figura 106 – Detalhe de figura 90	257
Figura 107 – Detalhe de figura 90	258
Figura 108 – Detalhe de figura 90	258
Figura 109 – Detalhe de figura 90	259
Figura 110 – Detalhe de figura 90	259
Figura 111 – Detalhe de figura 90	260
Figura 112 – Detalhe de figura 90	260
Figura 113 – Detalhe de figura 90	261
Figura 114 – Detalhe de figura 90	261
Figura 115 – Detalhe de figura 90	262
Figura 116 – Detalhe de figura 90	262
Figura 117 – Detalhe de figura 90	263
Figura 118 – Detalhe de figura 90	263

Figura 119 – Detalhe de figura 90	264
Figura 120 – Detalhe de figura 90	264
Figura 121 – Detalhe de figura 90	265
Figura 122 – Detalhe de figura 90	265
Figura 123 – Detalhe de figura 90	266
Figura 124 – Detalhe de figura 90	266
Figura 125 – Detalhe de figura 90	267
Figura 126 – Detalhe de figura 90	267
Figura 127 – Detalhe de figura 90	268

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 – Mobilidade de Eduardo de Martino segundo o movimento do porto apresentado na imprensa da época	77
Tabela 2 – Momentos em que Eduardo de Martino cumprimentou D. Pedro II no passo imperial	85
Tabela 3 – Mostras das obras de Eduardo de Martino segundo a imprensa da época.....	96
Tabela 4 – Transcrição dos itens anunciados no leilão ocorrido em 1875 no Arsenal de Marinha da Corte	122
Tabela 5 – Relação de obras presentes na exposição do Arsenal de Marinha da Corte.....	124
Tabela 6 – Número de visitantes do Museu Naval (1890-1930).....	133
Tabela 7 – Características técnicas da medalha comemorativa do sesquicentenário da Batalha Naval do Riachuelo	167
Tabela 8 – Adjetivos que a imprensa atribuiu às obras de Eduardo de Martino	184
Tabela 9 – Leilões de proprietários particulares que anunciam a venda de obras de Eduardo de Martino	198
Tabela 10 – Relação de temas das obras de Eduardo de Martino que foram citados na imprensa do final do século XIX	202

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	19
1. HOMEM DO MAR: A TRAJETÓRIA DE EDUARDO DE MARTINO	32
1.1 O marinheiro. A formação militar de Eduardo de Martino	35
1.2 O pintor. A formação artística de Eduardo de Martino	61
1.3 Do mar para as Marinhas. A chegada à América do Sul, a escolha e a ascensão na carreira pictórica	74
2. OBRAS DE ARTE DA MARINHA: A APROPRIAÇÃO DAS IMAGENS PRODUZIDAS POR EDUARDO DE MARTINO PELA FORÇA ARMADA NAVAL BRASILEIRA	109
2.1 A apropriação das telas a óleo de Eduardo de Martino pela Marinha do Brasil (1868-1932)	111
2.1.1 As possibilidades de aquisição das telas a óleo de Eduardo de Martino pela Marinha Brasileira	112
2.1.2 A exposição das telas a óleo de Eduardo de Martino no lugar de memória da Marinha Brasileira	130
2.2 A apropriação dos esboços de Eduardo de Martino pela Marinha do Brasil (1866-2015)	142
2.2.1 A aquisição dos esboços de Eduardo de Martino pela Marinha Brasileira.....	156
2.2.2. A exposição dos esboços de Eduardo de Martino no lugar de memória da Marinha Brasileira	159
3. IMAGENS DA MARINHA: A REPERCUSSÃO DAS OBRAS DE EDUARDO DE MARTINO NA IMPRENSA DA ÉPOCA E SUA RELAÇÃO COM A FORÇA ARMADA NAVAL BRASILEIRA	180
3.1 Os gêneros de pintura. Breves reflexões teóricas necessárias à compreensão dos adjetivos atribuídos pela imprensa da época às obras de Eduardo de Martino	181
3.1.1 O adjetivo de pintura histórica	187
3.1.2 O adjetivo de <i>pintura de Marinha</i>	189
3.1.3 Os adjetivos de <i>pintura histórica</i> e <i>pintura de Marinha</i> utilizados simultaneamente	194
3.2 A sedução pela audição e pela visão. A análise das obras de Eduardo de Martino e das notícias veiculadas na imprensa do final do século XIX sobre elas	197

3.2.1. As notícias sobre obras de Eduardo de Martino, cujos temas são diferentes da maior parte de sua produção	203
3.2.2. As notícias sobre obras de Eduardo de Martino, cujos temas abordam a Guerra da Tríplice Aliança contra o Paraguai	204
3.2.3. As notícias sobre obras de Eduardo de Martino que versam sobre cenas navais diversificadas.....	205
3.2.4 As notícias sobre obras de Eduardo de Martino, cuja temática está diretamente ligada à Marinha do Brasil	225
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	272
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	278
ANEXO I – MANUSCRITO DE EDUARDO DE MARTINO 1 RETO	291
ANEXO II – MANUSCRITO DE EDUARDO DE MARTINO 1 VERSO	292
ANEXO III - DOCUMENTAÇÃO DE COMPRA DOS ÁLBUNS DE ESBOÇOS E OUTROS MATERIAIS LIGADOS AO PINTOR EDUARDO DE MARTINO.....	293
ANEXO IV – FOLHETO DA EXPOSIÇÃO <i>DE MARTINO, PINTOR DE MARINHAS, DE 1979</i>.....	299
ANEXO V – FOLHETO DA EXPOSIÇÃO <i>EDUARDO DE MARTINO NO BRASIL, DE 1997</i>	303
ANEXO VI - DESENHO COM O MONOGRAMO DO ARTISTA	307
ANEXO VII - DOCUMENTO EMITIDO PELO CENTRO DE COMUNICAÇÃO SOCIAL DA MARINHA EM 23 DE FEVEREIRO DE 2015.....	308
ANEXO VIII – MATERIAL REFERENTE À MEDALHA COMEMORATIVA DO SESQUICENTENÁRIO DA BATALHA NAVAL DO RIACHUELO	320
ANEXO IX - PLANO DE REDAÇÃO "A GUERRA DA TRÍPLICE ALIANÇA CONTRA O PARAGUAI SEGUNDO EDUARDO DE MARTINO: DESENHOS E ESBOÇOS PERTENCENTES À MARINHA DO BRASIL"	324

INTRODUÇÃO

A presente dissertação intenciona analisar a relação entre Eduardo de Martino (1838-1912) – um italiano que chegou à América do Sul, no final do século XIX, vinculado à Marinha de guerra de seu país e abriu mão da carreira militar para se dedicar à prolífica carreira artística –, a Marinha Brasileira e as obras produzidas pelo artista. Assim, os quadros e esboços feitos pelo pintor que foram apropriados¹ pela Força Armada Naval do Brasil são objeto e simultaneamente a principal, mas não única, matéria-prima deste trabalho. A escolha do título, *Mar de Imagens*, decorreu da temática predominante nas imagens, da grande quantidade de fontes iconográficas e das características da pesquisa. Para a realização desta foi necessária uma aproximação de aportes teóricos e metodológicos de diferentes áreas do saber, sobretudo da História da Arte e da História Militar, que tornaram este escrito comparável à água onde “a diferença não aparece como descontinuidades que lembram um salto, mas como gradações que fazem pensar na suavidade e serenidade de um mundo afinal sem barreiras ou fronteiras rígidas a ultrapassar.” (DA MATTA, 1982, p. 13). A justificativa para a execução do trabalho não decorreu apenas da carência de estudos sobre Eduardo de Martino e suas obras, mas também da falta de diálogos entre as áreas do saber que perpassam essa pesquisa.

Embora a bibliografia que dedicou alguma atenção a Eduardo de Martino e seu trabalho tenha sido produzida no intervalo de um século, ela ainda é bastante escassa e repleta de lacunas que geram diferentes tensões². Os primeiros estudos que encontramos sobre o artista datam do início do século XX e foram feitos por Luiz Gonzaga Duque Estrada³ (1863-1911) e Laudelino Freire⁴ (1873-1937). Como os autores trabalhavam temáticas bastante abrangentes, nem o pintor nem sua obra foram objetos de análises aprofundadas. Essa tendência⁵ se manteve até

¹ Observamos que no correr do texto o verbo apropriar é usado no sentido de tornar próprio, adequado ou conveniente e não no sentido pejorativo de tornar seu algo alheio.

² Uma destas tensões refere-se ao próprio nome do artista, pois ao longo dos anos os diferentes autores se referiram a ele como “Eduardo” e “Edoardo”. Embora tenhamos mantido a grafia original nas citações diretas optamos por utilizar a mesma escrita que o pintor adotou em sua assinatura, “Eduardo”.

³ Luís Gonzaga Duque Estrada foi um escritor que nasceu na cidade do Rio de Janeiro. Dentre sua ampla produção literária, destacamos as críticas de arte que se constituem em importante indício sobre o cenário artístico brasileiro da passagem do século XIX para o XX. Em seus livros *A arte brasileira* e *Graves e frívolos*, o autor teceu duros comentários às telas de Eduardo de Martino.

⁴ Laudelino Freire foi um membro da Academia Brasileira de Letras que atuou como advogado, jornalista, professor, político, crítico literário e crítico de arte. No livro *Um Século de Pintura: 1816-1916*, uma das principais referências para o estudo de arte do Brasil, ele abordou parte da trajetória e obra de Eduardo de Martino.

⁵ As obras *História da pintura no Brasil* de José Maria dos Reis Júnior (1944), *Italianos no Brasil. “Andiamo in América”* de Franco Cenni (1960), *Para una historia del arte en el Uruguay* de W.E. Laroche derrotero (1961), *Dicionário de artes plásticas no Brasil* de Roberto Pontual (1969), *Artes plásticas no Rio Grande do Sul: 1755-*

1988, quando Ana Maria de Moraes Belluzzo publicou *Eduardo de Martino: Pintor Marinheiro*. Após sua produção, outros autores abordaram diferentes questões acerca do assunto.

Assim, no ano de 1999, Walter Luiz Pereira dedicou seu trabalho de conclusão de curso em História e um artigo ao estudo da memória presente nas telas de Eduardo de Martino, que na época estavam expostas no Museu Histórico Nacional. André Toral (2001) comparou as pinturas e desenhos do artista a diferentes imagens produzidas durante a Guerra da Tríplice Aliança contra o Paraguai. Vanda Arantes do Vale (2005) mencionou a existência de quadros do pintor no Museu Mariano Procópio, em Minas Gerais. Neiva Maria Fonseca Bhons (2005) citou exposições dele quando analisou o mercado consumidor de arte no Rio Grande do Sul. Rafael Cardoso (2007) trabalhou telas do italiano quando estudou a recepção das obras no Brasil do final do século XIX. Helder Oliveira (2007) comparou as pinturas desse artista às de Giovanni Castagneto⁶ (1851-1900). Pereira (2013) analisou as exposições gerais da Academia Imperial de Belas Artes, de 1872 e 1879, nas quais alguns quadros do pintor estiveram presentes.

À exceção dos textos publicados em 1999 por Pereira (2013), estes escritos, cuja relevância é inegável, estiveram voltados para problemáticas que iam muito além da trajetória e obra de Eduardo de Martino, as quais só haviam sido trabalhadas de maneira mais intensa pelos italianos Roberto Vittoiro Romano (1994) e Luigina de Vito Puglia (2012). Porém, recentemente, a produção de conhecimento brasileira dedicou mais atenção ao pintor e à sua produção, pois, além de diferentes exposições de obras do artista⁷, também foram elaboradas duas pesquisas sobre ele: o trabalho de conclusão de curso de graduação em História *Mar calmo nunca fez bom pintor. As pinturas de Marinha de Eduardo de Martino (1868-1876)* de Raphael Braga Oliveira (2017), e a dissertação de mestrado *A Coleção do Pintor Italiano Eduardo de Martino do Museu Naval do Rio de Janeiro* de Patrícia Miquilini Gomes (2018). Portanto, acreditamos que nossa pesquisa também contribui com a ainda pequena bibliografia que se

1900. *Contribuição para o processo cultural sul riograndense* de Athos Damasceno (1971), *História da Arte brasileira* de Pietro Maria Bardi (1975), *Italianos no Rio Grande do Sul de Walter José Faé* e *História da pintura no século XIX* de Quirino Campofiorito (1983), também só mencionam de maneira bastante sucinta os trabalhos e a trajetória de Eduardo de Martino.

⁶ Foi um pintor contemporâneo a Eduardo de Martino que estudou na Academia Brasileira de Belas Artes e se dedicou à produção de pinturas de Marinha.

⁷ Em 2015, ocorreu no Rio de Janeiro a Exposição *De Martino no Brasil*, organizada pela parceria do Museu Nacional de Belas Artes com a Diretoria de Patrimônio Histórico e Documentação da Marinha. Em 2018, aconteceu, no Museu Histórico Nacional, no Rio de Janeiro, a exposição *Paisagens da guerra. A pintura de E. De Martino*.

voltou mais especificamente para o pintor e as imagens que ele produziu, embora a complexidade deste assunto afaste-o de seu esgotamento.

Igualmente, consideramos ter colaborado com a produção acadêmica sobre a História Militar, visto que mais de 40 anos depois das primeiras reflexões acerca da época denominada Nova História Militar⁸, a carência de interesse pela temática traz ares de novidade ao assunto que, no Brasil, ainda é marcado por muitas inquietudes decorrentes do regime ditatorial instaurado pelo golpe militar de 1964 que perdurou até 1985 (CASTRO; IZECKSOHN; KRAAY, 2004). Nesse sentido, destacamos que não pretendemos contribuir para a produção de uma historiografia heroica, patriótica e comemorativa que há muito foi superada na produção de conhecimento das universidades brasileiras (TEIXEIRA, 1990), mas que, no final do século XIX, junto com a pintura de artistas como Victor Meirelles de Lima⁹ (1832-1903), Pedro Américo¹⁰ (1843-1905) e o próprio Eduardo de Martino, teve sua razão de ser. Deste modo, também ressaltamos que “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.” (COLI, 2005, p. 53).

Esta aproximação entre duas áreas do saber aparentemente tão distintas decorre dos fios condutores deste trabalho: as imagens e os diferentes aspectos militares a elas ligados. As imagens – nosso ponto de partida – foram entendidas como a representação visual de algo e também como o domínio do imaterial. Igualmente, não houve nenhum tipo de juízo de valor, pois todas elas são relevantes já que podem conter tendências culturais de uma época (SCHMITT, 2007). Outrossim, acreditamos que os aspectos castrenses – marcados pela constância da guerra enquanto atividade fim das Forças Armadas (MOREIRA, 2013) – perpassaram a trajetória do pintor, a apropriação de suas obras pela Marinha do Brasil e a reverberação das mesmas na imprensa do final do século XIX. Portanto, esses assuntos, junto das telas e esboços de Eduardo de Martino, foram trabalhados nos capítulos subsequentes. Pois as imagens

⁸ Observamos que a expressão Nova História Militar foi utilizada por autores americanos nos anos 1970 para diferenciar um tipo de produção historiográfica voltada para temáticas castrenses, que se aproximava da perspectiva da história problema e propunha um diálogo entre historiadores civis e militares (LUVAS, 1981).

⁹ Victor Meirelles de Lima, que atuou como professor da Academia Imperial de Belas Artes, projetou a pintura brasileira internacionalmente com a exposição da tela *Primeira Missa em Paris*. A importância de suas pinturas históricas pode ser percebida na maneira como elas se constituíram em parte da identidade nacional que estava sendo formulada no final do século XIX.

¹⁰ Contemporâneo de Victor Meirelles de Lima, Pedro Américo também foi um dos mais importantes pintores brasileiros do período imperial, além de atuar na Academia Imperial de Belas Artes, ele realizou uma série de encomendas para o Estado, cuja reverberação na identidade nacional ainda pode ser percebida.

tem sua razão de ser, exprimem e comunicam sentidos, estão carregadas de valores simbólicos, cumprem funções religiosas, políticas, ou ideológicas, prestam-se a usos pedagógicos, litúrgicos e mesmo mágicos. Isso quer dizer que participam plenamente do funcionamento e da reprodução de sociedades presentes e passadas. (SCHMITT, 2007, p. 11).

Deste modo, nossa problemática de trabalho priorizou não apenas contemplar a visualidade das imagens produzidas por Eduardo de Martino, mas também seus entornos. Por isto, as obras foram interpretadas como uma fonte bastante peculiar ao mesmo tempo em que foram analisadas à luz de diferentes testemunhos históricos que possibilitaram uma aproximação sobre suas gêneses e significados. (GINZBURG, 1989). Porém, é válido lembramos que nossa leitura do passado foi dirigida por uma leitura do presente que se organizou em função da problemática imposta e de sua articulação ao lugar de produção socioeconômico desse trabalho. (CERTEAU, 1982).

Assim, selecionamos majoritariamente pinturas e desenhos de Eduardo de Martino que estão atualmente sob a tutela da Diretoria de Patrimônio Histórico e Documentação da Marinha¹¹ e do Museu Histórico Nacional do Rio de Janeiro para convertê-los em documentos. Tais imagens – fotografadas pela própria pesquisadora com um equipamento amador¹² – foram escolhidas para nossa operação historiográfica, devido à sua relação com a Força Armada Naval Brasileira. No caso do primeiro acervo, trata-se de uma organização militar da Marinha do Brasil. Já no segundo, trata-se da origem da coleção de obras do referido artista, através de uma transferência realizada no início do século XX do Museu Naval¹³ para o Museu Histórico Nacional.

¹¹ A Diretoria de Patrimônio Histórico e Documentação da Marinha (DPHDM) tem sua origem na Divisão de História Marítima do Brasil, criada em 1937. De 1937 até os dias atuais, ela passou por várias reformulações organizacionais e mudanças de nomenclatura, sendo o Serviço de Documentação Geral da Marinha uma delas. Atualmente, a diretoria administra a Biblioteca da Marinha, o Arquivo da Marinha, a editora Serviço de Documentação da Marinha, os Navios-Museus e os Museus que lhe são subordinados, dentre eles o Museu Naval. Seu propósito é “preservar e divulgar o patrimônio histórico e cultural da Marinha, contribuindo para a conservação de sua memória e para o desenvolvimento da consciência marítima brasileira”. (DIRETORIA DO PATRIMÔNIO, Rio de Janeiro).

¹² As fotografias das pinturas foram inicialmente feitas em junho de 2018, durante visita à Diretoria de Patrimônio Histórico e Documentação da Marinha e à exposição *Paisagens da Guerra: A pintura de E. de Martino*, que aconteceu no Museu Histórico Nacional. Após essa visita, novas fotografias foram produzidas em março de 2019. Embora, atualmente, algumas obras de Eduardo de Martino estejam disponíveis no endereço eletrônico do Museu Histórico Nacional, optou-se por manter as fotografias feitas durante a pesquisa porque elas traduzem o olhar da pesquisadora frente às pinturas do artista.

¹³ Segundo Gomes (2018), desde sua criação, o Museu Naval, pertencente à Marinha Brasileira, teve aspectos físicos e administrativos bastante dinâmicos, o que gerou mudanças em sua nomenclatura já que foi denominado de Museu da Marinha e Museu Naval e Oceanográfico. Por nossa análise se pautar em pontos que consideramos

Além disso, nos pautamos em outras fontes, como os periódicos que veicularam notícias sobre o pintor e suas obras no final do século XIX. A análise dessa rica fonte – que elucidou uma série de questões não respondidas pela documentação oficial (LUCA, 2018) – foi possível devido à utilização do acervo digital que se encontra na Hemeroteca Digital da base de dados da Biblioteca Nacional, acessado durante toda a pesquisa no endereço eletrônico <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>.

Também nos apoiamos nos relatórios do Ministério da Marinha e do Ministério do Império dos anos de 1866 até 1932 e de 1866 até 1888, respectivamente; cuja importância se deu pela ausência de menções a Eduardo de Martino. Essa documentação foi consultada através da base de dados digital do Center for Research Libraries Global Resources Network disponível em <http://ddsnext.crl.edu/titles?f%5B0%5D=country%3ABrazil>.

Já os documentos legais sobre o Museu Naval – local onde as obras de Eduardo de Martino estiveram de 1884 até 1932 e, posteriormente, de 1971 até os dias atuais – foram consultados na Coleção das Leis do Império (1808-1889) e na Coleção de Leis da República (1889-2000), acessível na página oficial da Câmara dos Deputados, no endereço <https://www2.camara.leg.br/atividade-legislativa/legislacao>. A documentação interna do museu foi analisada no Arquivo da Marinha durante visita à instituição, realizada em junho de 2018. Os processos de transferência de seu acervo para o Museu Histórico Nacional foram consultados na base de dados desta última instituição, disponível na página da internet <http://www.docpro.com.br/mhn/bibliotecadigital.html>.

Além do arquivo militar, outras instituições e bibliotecas também foram visitadas pessoalmente como: o Arquivo Nacional, o Museu Nacional de Belas Artes, a Biblioteca da Marinha e a Biblioteca Nacional, todos no Rio de Janeiro; o Instituto de Estudos Brasileiros, na cidade de São Paulo; a Pinacoteca Aldo Locateli; as bibliotecas da PUC-RS e da UFRGS, em Porto Alegre; e a biblioteca da UNISINOS, em São Leopoldo.

Portanto, é relevante destacar o caráter ilusório da metáfora da fonte tradicionalmente utilizada pelos historiadores (BURKE, 2004), sobretudo, no caso das fontes iconográficas, já que muitos pesquisadores procuram nas “imagens a representação mais ou menos fiel, logo mais ou menos confiável.” (SCHMITT, 2007).

comuns ao longo dos anos de existência deste local, este trabalho irá se referir a ele apenas como Museu Naval, seu nome vigente.

Assim para escaparmos das armadilhas que a ânsia de verdade e a falsa noção de pureza das fontes podem trazer tomamos uma “atitude antropológica”, o que implicou em uma capacidade de estranhamento frente ao confronto de diferentes olhares que residem na estrutura dialógica da documentação. Portanto, analisamos não somente as imagens, mas todas as nossas fontes “[...] como produto de uma inter-relação espacial, em que há um desequilíbrio total das partes nela envolvidas.” (GINZBURG, 1989, p. 209). Essa característica do material que nos levou à indispensabilidade de elucidar sobre o desenvolvimento da “modernidade-colonialidade,” (PINTO; MIGNOLO, 2015).

Segundo Franklin Baumer (1990), a modernidade é marcada pela substituição da categoria do ser a do devir, em outras palavras, a mudança para um modo de pensar diferente que engloba tudo e está em constante evolução para algo novo – pois duvida de toda a fixidez dos absolutos e ideias eternas – é o núcleo de tudo o que entendemos por espírito moderno. Este começou a germinar nos séculos XVI e XVII dadas as descobertas do além-mar.

Deste modo, os oceanos tiveram um papel fundamental na interação entre economias, ideias e sociedades de todo o globo. As novas rotas marítimas se tornaram importantes elos que conectaram distantes partes do mundo de modo a reunir diferentes sociedades (BARREIRO, 2005). Para o Brasil, a historicização dos significados do oceano se tornou fundamental, pois além de seus mais de 7.480 quilômetros de costa e extensos recursos fluviais, a ideia de Brasil foi criada conjuntamente às mudanças trazidas pelas navegações atlânticas do século XV. Por conseguinte

o Brasil é parte da modernidade inventada no processo de constituir a si mesmo como modernidade. À época não era modernidade a palavra usada, mas *re-nascimento*. A invenção do Brasil foi precedida pela invenção das “Índias Ocidentais” e do “Novo Mundo”, este último termo utilizado pelos europeus para designar tudo aquilo que eles não conheciam. (PINTO; MIGNOLO, 2015, p. 2).

Esta indicação nos leva a concordar com Edgardo Lander (2005), quando o autor afirma que a conquista ibérica da América é o momento de instauração de dois processos que marcaram a história *a posteriori*: a modernidade e a organização colonial do mundo. Para o autor (2005, p. 10), com o colonialismo na América,

[...] inicia-se não apenas a organização colonial do mundo mas – simultaneamente – a constituição colonial dos saberes, das linguagens, da memória (MIGNOLO, 1995) e do imaginário (QUIJANO, 1992). Dá-se início ao longo processo que culminará nos séculos XVIII e XIX e no qual, pela primeira vez, se organiza a totalidade do espaço e do tempo – todas as culturas, povos e territórios do planeta, presentes e passados –

numa grande narrativa universal. Nessa narrativa, a Europa é – ou sempre foi – o centro geográfico e a culminação do movimento temporal.

As considerações de Lander nos levam a crer que por trás do discurso civilizatório europeu, a modernidade traz sua outra face: a colonialidade. Portanto, ao pensarmos o contexto mundial no qual Eduardo de Martino estava inserido, devemos considerar que modernidade e colonialidade são intrínsecas e não podem ser compreendidas separadamente. (PINTO; MIGNOLO, 2015).

Aqui, cabe ressaltarmos que o sentido de discurso empregado por Lander (2005) está além de um simples pronunciamento oral ou escrito, pois se refere ao conjunto de percepções de si e do mundo que as diversas comunidades de indivíduos elaboram de modo interativo. Este conceito de discurso apontado pelo autor, que legitima a colonialidade do poder, aproxima-se do que Baumer (1990) chamou de “forças impessoais que governam o mundo”. Para o último autor, as doutrinas ou ideias “são responsáveis por impelirem as coisas para certas consequências irreversíveis a partir de motivos locais, temporários ou mesmo acidentais.” (BAUMER, 1990, p. 17).

A partir do pensamento de Lander (2005) – no qual o discurso fundamenta a colonialidade, parte intrínseca da modernidade –, devemos considerar que a existência deste só se deu graças à circulação do que Baumer chamou de ideias. No período posterior às grandes navegações, essas foram caracterizadas mais pelo sentido do devir do que pelo sentido do ser.

Esta nova organização mundial, marcada pelo devir e pela colonialidade do poder, possibilitou ao Brasil emergir no início do século XIX em proporções nunca vistas anteriormente. (BARREIRO, 2005). Portanto, para este trabalho não podemos deixar de levar em conta o contexto (europeu e brasileiro) dos anos 1800, pois de alguma maneira ele se refletiu na obra de Eduardo de Martino.

Como os anos imediatamente seguintes à Revolução Francesa não apresentavam consensos de ideias, ou seja, um ponto essencial no pensamento ou norma geral que pudesse ser aplicada à nação, classe, ou até mesmo ao espírito individual, Baumer (1990) considera o século XIX um século falho. Neste período, enquanto a Europa vivia um diferente número de estilos – sistema integralmente expressivo (GOMBRICH, 1935, apud GINZBURG, 1989) – o Brasil, quinhão do mundo colonial português, apresentava grande parte de suas obras de arte vinculadas à Igreja Católica. Isto gerou uma produção artística marcada pela forte religiosidade e o escasso interesse na pintura de cavalete. Tal fato, fez com que os pintores da época colonial

frequentemente fossem “pintores de estátuas” que se adaptavam a outras funções. (MIGLIACCIO, 2000).

Enquanto

o Barroco terminava o seu ciclo de atuação em face das transformações históricas – sociais, econômicas e culturais – que ocorriam na Europa e se refletiam com maior ou menor intensidade em Portugal e mesmo no Brasil. O Iluminismo, a marcha para a Revolução Francesa, a importância das descobertas arqueológicas na Itália e o influxo do pensamento de Winckelmann e vários outros estudiosos ou criadores artísticos, já haviam modificado as condições da ideologia estética e preparado o surto de um novo gosto [neoclássico], em pleno século XVIII. Posterior e lentamente agiram as consequências da chamada Revolução Industrial e tecnológica, já se havendo firmado as maneiras de ser da nova burguesia. Essas transformações chegavam ao Brasil com certo atraso no tempo, mas mesmo nessa centúria surgiram aspectos estilísticos indicando as mudanças estéticas, exteriorizando-se através de diversos canais de realização. (BARATA, 1983, p. 381).

Mesmo sem simultaneidade cronológica, as transformações estéticas, mencionadas por Mario Barata (1983), chegaram ao Brasil. Assim, o cenário artístico brasileiro do século XIX também foi marcado pela falta de unidade nos modos de pensamento. Em 1808, a transferência da corte portuguesa para o Rio de Janeiro, devido à fuga das invasões napoleônicas, agravou a discrepância das ideias que circulavam no país.

Grande parte das mudanças políticas, econômicas e culturais realizadas por D. João VI visavam adaptar e consolidar o Brasil como sede do império luso (BISCARDI e ROCHA, 2006). Essas adaptações que pretendiam tornar o Brasil um território adequado para receber a corte portuguesa mostram como o Sul, do qual o Brasil faz parte, tem sido moldado por processos marcados pela violência e dominação.

Aqui, se faz imprescindível esclarecermos que o Sul é entendido, segundo o pensamento de Juan Obarrio (2013), como um conjunto de formas de vida singulares, estabelecidas em um determinado espaço, e que tem produzido um pensamento marcado por seus próprios contornos e texturas. Isto nos leva a afirmar que a contratação da Missão Francesa, em 1816 pelo príncipe regente D. João VI, com o intuito de fundar uma instituição para preparar os brasileiros ao exercício das belas artes foi uma medida de pensamento “desde o Sul” e não “a partir do Sul”, pois “[...] 'pensar em' [ou seja, a partir do Sul] implica tanto o lugar de produção de teorização como seu objeto. A fórmula 'do Sul' parece continuar respondendo ao motivo de um pensamento

que é gerado para um público privilegiado localizado em outro sitio: no Norte." (OBARRIO, 2013, p. 9, tradução da autora)¹⁴.

Deste modo, a fundação da Real Academia de Belas Artes por um grupo de artistas franceses impôs um brusco corte à arte produzida a partir do Sul, visto que estas mudanças estimuladas pela coroa portuguesa visavam romper com os aspectos formais associados à estética barroca predominante no gosto nacional. (MIGLIACCIO, 2000). Embora o cenário artístico brasileiro do século XIX tenha sido marcado pela organização colonial dos saberes (PINTO; MIGNOLO, 2015), não houve uma simples absorção passiva dos padrões europeus. A sociedade brasileira também foi atuante em uma dinâmica relação que moldou seu ínterim. (MIGLIACCIO, 2000).

No contexto de mudanças que se iniciaram com a transferência da corte portuguesa para o Brasil e perduraram ao longo do governo de D. Pedro II, podemos identificar um projeto de modernidade. Este, em linhas gerais representava a tentativa de submeter a vida ao absoluto controle humano direcionado por meio do conhecimento, que tornava fundamental elevar o homem ao nível conceitual de princípio ordenador de todas as coisas. Para que a modernidade, enquanto projeto, se concretizasse era necessária “[...] a existência de uma instância central a partir da qual são dispensados e coordenados os mecanismos de controle sobre o mundo natural e social. Essa instância central é o Estado que garante organização racional da vida humana.” (CASTRO-GOMES, 2005, p. 81).

A preocupação com a institucionalização de um tipo de saber específico, capaz de legitimar o Estado enquanto mecanismo de controle, é observada no processo que levou a história a se tornar um saber autônomo:

Esse processo teve seu auge na Europa do século XIX, principalmente na Alemanha e na França”. Sob o signo da cientificidade, a história conquistou espaço nas universidades e escolas, apoiada pelo prestígio intelectual das ciências evolutivas, ao mesmo tempo em que sustentava um tipo de pedagogia muito adaptada aos projetos de Estado-nação que então se consolidavam. [...] Enquanto isso, no Brasil a produção historiográfica se desenvolvia nos institutos históricos, que seguiam o molde das academias ilustradas francesas do século XVIII, reunindo letrados com diferentes tipos de formação, inclusive autodidatas, e um leque muito amplo de interesses. Tanto aqui quanto na Europa, a disciplinarização da história teve íntimas relações com os debates sobre o nacional. Foi em meio ao processo de consolidação do Estado-nação que se viabilizou o projeto de estudar e escrever a história do país de modo sistemático. (GUIMARÃES, 2011, p. 27).

¹⁴ “[...] ‘pensar al’ implica a la vez el lugar de producción del teorizar y su objeto. La fórmula ‘desde el Sur’ parece seguir respondiendo al motivo de un pensamiento que es generado para una audiencia privilegiada situada en otro sitio: en el Norte”.

No campo artístico brasileiro do século XIX, o Estado teve sua ação diretiva regulamentada pela Real Academia de Belas Artes, que após a independência passou a ser denominada Academia Imperial de Belas Artes.

Durante o período imperial, a arte produzida nesta instituição oficial possuía a mesma função das demais ciências humanas: era um elemento constitutivo do nascente Estado-nação. Isto nos mostra como o Brasil careceu de uma plataforma de observação científica acerca de si próprio que fosse capaz de legitimar o controle sobre a vida das pessoas; as metas coletivas de longo e de curto prazo e de constituir e atribuir aos cidadãos uma identidade cultural. (CASTRO-GOMES, 2005, p. 81).

Assim, sob a proteção do imperador e mecenas D. Pedro II, a Academia Imperial de Belas Artes seguiu uma estética laica com base no movimento neoclássico. A instituição recebeu várias encomendas de pinturas oficiais que objetivavam representar a nação, que pretendiam embasar a autonomia cultural e fundamentar os alicerces de uma identidade nacional. Dessa maneira, a instituição adotou uma “produção artística de temática autóctone, que realçava as potencialidades naturais do país, o índio como habitante genuíno e elemento da brasilidade, e os temas históricos nacionais.” (BISCARCI e ROCHA, 2006, p. 1).

Na direção de Nicolas-Antoine Taunay¹⁵ (1755 - 1830) e, posteriormente, de Manuel de Araújo Porto Alegre¹⁶ (1806-1879), a Academia Imperial de Belas Artes valorizou a exuberante natureza enquanto característica da identidade nacional. Esta postura institucional originou um “gênero de paisagem histórica capaz de superar os limites da ilustração científica e do panorama.” (MIGLIACCIO, 2000, apud OLIVEIRA, 2007, p. 28).

Embora a produção da Academia Imperial de Belas Artes tenha sido marcada por uma temática autóctone e inovadora devido à paisagem e costumes locais, todo o seu aspecto formal foi profundamente pautado na tradição europeia. Entre seus integrantes, além de Nicolas-Antoine Taunay, estava Jean-Baptiste Debret – especialista em temas napoleônicos e primo de Jacques Louis David – conhecido pintor acadêmico e neoclássico cujas obras se tornaram

¹⁵ Nicolas-Antoine Taunay foi um renomado pintor de batalhas de Napoleão que participou da Missão Artística Francesa de 1816. No Brasil, suas obras contribuíram para criar uma paisagística fundamentada na tradição da França e pautada pela relação do homem com a natureza. (MIGLIACCIO, 2000).

¹⁶ Manuel de Araújo Porto-Alegre foi um pintor que atuou em diversas áreas do conhecimento como a história, jornalismo, política e arte. Também foi membro do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, e nomeado diretor da Imperial Academia de Belas Artes.

célebres no contexto da Revolução Francesa. (TORAL, 2001). À bagagem neoclássica dos fundadores da Academia Imperial de Belas Artes devemos somar que

o programa brasileiro de envio de artistas para estudar no exterior, obviamente, se fazia de acordo com as tradições da Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro. Como lembra o pesquisador Donato Mello Júnior, as “instruções” aos pensionistas “obrigavam-nos a procurar em Paris um professor da Beaux-Arts, naturalmente conservador, ou um da Academia de São Lucas, em Roma, igualmente conservador (1982:56)”. (TORAL, 2001, p. 108).

Por meio da produção da Academia Imperial de Belas Artes, podemos identificar uma mudança no fluxo de ideias que foi materializada na arte (BAUMER, 1990). Esta mudança, marcada pela passagem de um pensamento “a partir do Sul” para um pensamento “desde o Sul” (OBARRIO, 2013), é observada quando o Estado nacional brasileiro usou sua academia para criar uma representação que o legitimasse. Ao mesmo tempo em que esta representação valorizava as subjetividades nacionais, dada sua temática autóctone, ela também era usada para garantir o reconhecimento da pintura brasileira enquanto erudita e respeitável pelo uso dos padrões formais vigentes nas academias europeias. (TORAL, 2001).

No campo das artes, a organização colonial dos saberes (LANDER, 2005) não se deu apenas na Academia Imperial de Belas Artes, pois a constante presença de pintores viajantes é mais um fator que aponta para o olhar estrangeiro existente na arte nacional. A participação desses forasteiros na produção imagética pode ser observada desde os primórdios do período colonial. (AMBRIZZI, 2011).

As obras dos pintores alóctones são importantes registros, pois trouxeram diferentes informações, testemunhos e representações de imaginários multifacetados que fizeram parte da identidade brasileira. O caráter de exploração do material etnográfico tornou evidente o olhar do outro. (AMBRIZZI, 2011). Conseqüentemente, a produção desses artistas também permitiu entender a maneira como o europeu concebia o Brasil. (BELLUZZO, 1994). Deste modo, as imagens elaboradas pelos pintores estrangeiros – elos entre mundos distintos – mostraram como as diferentes culturas se olharam dinamicamente e conceberam suas semelhanças e diferenças, criando várias memórias.

Outro elemento bastante significativo para o contexto histórico do período foi a Guerra da Tríplice Aliança, composta por Brasil, Argentina e Uruguai, contra o Paraguai que

[...] repercutiu na consolidação dos Estados nacionais argentinos e uruguaio; foi o momento do apogeu da força militar e da capacidade diplomática do Império do Brasil, mas, de forma paradoxal, contribuiu para o acirramento de contradições do Estado monárquico brasileiro, enfraquecendo-o. O Paraguai, por sua vez, tornou-se a periferia da periferia, na medida em que sua economia se tornou satélite da economia da Argentina após o término do conflito. (DORATIOTO, 2002, p. 18).

Embora esse trabalho não seja sobre o referido conflito bélico, é necessário mencioná-lo, pois a disputa em questão teve repercussão na produção pictórica brasileira na medida em que ativou o gênero de pintura de batalhas e o revigorou pela atualidade do tema abordado. (COLI, 2005). Neste sentido, grande parte das obras de Eduardo de Martino retrata as temáticas levantadas neste texto.

Para que pudéssemos cumprir nosso objetivo geral e estabelecer uma relação entre Eduardo de Martino, a Marinha Brasileira e as obras produzidas por ele, esta dissertação foi dividida em quatro capítulos com diferentes objetivos. Desses, o primeiro se constituiu nesta introdução que contemplou a contextualização histórica do período vivido pelo pintor.

Já o primeiro capítulo, intitulado *Homem do mar: a trajetória de Eduardo de Martino*, analisou a trajetória do pintor no que tange à sua inserção nos âmbitos artístico e militar. Embora o foco de interesse tenha sido o período em que ele teve contato com o continente sul-americano (1864-1877), não nos detivemos apenas a esta temporada, visto que foram realizadas inferências sobre a formação artística e militar que ocorreram em diferentes momentos da vida de Eduardo de Martino (1838-1912). Igualmente, contemplamos sua chegada à América do Sul, a escolha e a ascensão na carreira pictórica. Para tanto, adotamos uma a chave de leitura que o caracterizou como pintor-marinheiro. Dessa forma, a literatura dedicada ao assunto foi revisada e cotejada com diferentes indícios encontrados, dos quais as imagens produzidas pelo italiano receberam maior atenção.

O segundo capítulo, *Obras de arte da Marinha Brasileira: a apropriação das imagens produzidas por Eduardo de Martino pela Força Armada Naval Brasileira*, examinou a maneira como a Marinha Brasileira se apropriou das imagens elaboradas por Eduardo de Martino. Para isso, estabelecemos um duplo recorte cronológico (1868-1932) e (1971-2015) que também orientou sua divisão, visto que, inicialmente, a instituição militar esteve interessada apenas nos quadros a óleo, e, posteriormente, se voltou para os esboços do pintor. Assim, a primeira parte do capítulo, contemplou a aquisição e uso que a Força Armada fez das telas, enquanto a segunda contemplou a aquisição e uso que a mesma instituição fez dos croquis.

Nosso terceiro capítulo, *Imagens da Marinha: a repercussão das obras de Eduardo de Martino na Imprensa da época e sua relação com a Força Armada Naval do Brasil*, analisou a maneira como as imagens produzidas por Eduardo de Martino foram recebidas pela imprensa carioca do final do século XIX. Desse modo, em paralelo à análise das imagens, examinamos os textos veiculados nos periódicos da época. Assim, sem reduzir a produção do artista a qualquer tipo de classificação hierárquica, estabelecemos uma discussão sobre os gêneros de pintura, para que houvesse a compreensão dos adjetivos utilizados pela imprensa. Igualmente, também analisamos as temáticas das obras noticiadas, destacando sua relação com a Marinha Brasileira.

Por fim, tecemos considerações finais sobre os resultados desta pesquisa que ao partir das imagens produzidas por Eduardo de Martino nos levou a analisar sua trajetória no capítulo subsequente.

1. HOMEM DO MAR: A TRAJETÓRIA DE EDUARDO DE MARTINO

O presente capítulo da dissertação analisa a trajetória de Eduardo de Martino no que tange à sua inserção nos âmbitos artístico e militar. Embora nosso foco de interesse seja a temporada em que o italiano, considerado aqui um indivíduo excepcional-normal¹⁷, teve contato direto com o continente sul-americano (1864-1877), ou seja, esteve neste local, não iremos nos deter apenas a ele, pois algumas inferências acerca de outros momentos de sua vida precisaram ser feitas, sobretudo no que concerne à sua formação militar e artística. Portanto, de modo geral, o recorte temporal deste capítulo abarca o período vivido pelo artista (1838-1912). A breve elucidação realizada na introdução deste trabalho sobre o contexto histórico do século XIX foi importante porque proporcionou uma visão geral acerca da época.

No presente capítulo, a chave de leitura que adotamos caracteriza Eduardo de Martino como pintor-marinheiro¹⁸ e foi utilizada como guia para elaborarmos uma revisão da bibliografia dedicada ao assunto, que foi cotejada com os indícios encontrados durante a pesquisa. Dentre estes, destacamos as imagens produzidas pelo pintor, um tipo de fonte histórica de caráter ímpar, analisadas à luz de outros testemunhos como algumas notícias veiculadas na imprensa da época e os relatórios do Ministério da Marinha e do Império escritos na mesma temporada.

Para estudar o artista – entendido como um indivíduo complexo que utilizou a arte para produzir o novo em meio a uma dinâmica relação com a sociedade (KERN, 2014) – cabe destacar dois pontos que direcionaram as escolhas teóricas e metodológicas adotadas neste capítulo: a crença no impedimento de escrever sobre uma vida em sua totalidade e a necessidade de estabelecer um diálogo entre a História da Arte e a História Militar. Este último decorreu da opção por privilegiar os aspectos castrenses e artísticos presentes na trajetória do pintor e nas fontes analisadas. Sua concretização só foi possível devido às renovações historiográficas que estas áreas do conhecimento vêm sofrendo, pois, no domínio da História da Arte, os estudiosos têm discutido problemas evidenciados nos paradigmas modernos que envolvem tanto o objeto

¹⁷ O conceito excepcional-normal de Edoardo Grendi (1998) é aplicado aos indivíduos que, como Eduardo de Martino, possuem singularidades e comportamentos de exceção, que os distinguem dos demais. Porém, simultaneamente possuem comportamentos normais, pois não estão isolados do tecido social, ou seja, não podem ser considerados locus de particularidades.

¹⁸ Cabe esclarecermos que ao usar a expressão “marinheiro” ela não se refere à “praça da Armada com graduação inferior à de cabo e superior à de grumete.”; sobretudo porque o artista foi oficial da Marinha Italiana, posto hierarquicamente superior, mas sim a “marítimo, homem do mar (principalmente quando embarcado)”. (DICIONÁRIO DO AURÉLIO, 2018).

de estudo da área, a arte, quanto à utilização de novos conceitos e metodologias de análise (KERN, 2014). Já a História Militar, na esfera acadêmica, também tem sido marcada por mudanças de paradigma. Tais mudanças – que lhe atribuíram o título de nova História Militar – alargaram objetos, conceitos e métodos devido a uma concepção que insere os militares na sociedade como um todo, o que impossibilita tratá-la “[...] como algo inerente distinto da história mais ampla.” (CASTRO; IZECKSOHN; KRAAY, 2004, p.7).

Sobre a escrita da história dedicada a narrar e compreender uma vida, François Dosse (2015) afirma que, a despeito de profícuos trabalhos decorrentes do aparato ferramental dispendido por várias gerações de estudiosos, algumas noções do censo comum ainda permanecem no universo científico. Uma dessas noções que pretendemos evitar é a de “história de vida”, pois “falar de história de vida é pelo menos pressupor – e isto não é pouco – que uma vida é uma história.” (BOURDIEU, 1996, p. 183).

No caso da História da Arte, a fusão entre os estudos biográficos e a própria disciplina está presente desde a sua criação quando Giorgio Vassari¹⁹ (1511-1574) partiu de uma doutrina simultaneamente histórica e estética para unir os interesses de seu catálogo a uma narrativa em sequência. Deste modo, o autor se embasou na capacidade do artista de criar e estabelecer uma relação com o belo²⁰ para apresentá-lo como um “grande homem”²¹ e inseri-lo em um campo literário antes designado apenas às figuras heroicas. No século XIX, as virtudes desses chamados grandes homens eram expressas nas narrativas e cristalizavam uma simbolização coletiva associada aos valores heroicos de determinados indivíduos, cuja bravura em combate e disposição ao sacrifício fomentou uma identidade patriótica para os diversos Estados. (DOSSE, 2015). Assim, para a História Militar houve tempos

[...] em que a sociedade pagava aos seus heróis esse feudo de admiração, rendendo-lhes culto como a semideuses, figurando-lhes além de uma resistência em intermúndios. Outra, e mais razoável, é hoje a recompensa dos coetâneos e a da posteridade: monumento melhor e mais duradouro que os bronzes, a imprensa

¹⁹ Giorgio Vassari foi um italiano cujos serviços como pintor e arquiteto foram bastante requisitados pela família Médici durante o período conhecido como Renascimento. Seus estudos biográficos acerca de diferentes artistas tornaram sua obra primordial para o universo da História da Arte.

²⁰ No caso da obra de Giorgio Vassari, a beleza era entendida segundo os fundamentos de Platão (428/427 A. C. – 348/ 347 A. C.) como uma propriedade do objeto associada ao ideal de bem/bom. Este conceito passou por profundas transformações ao longo dos anos, das quais devemos destacar a obra de Immanuel Kant (1724 – 1804) que deslocou a beleza do objeto para seu observador, ou seja, ela passou a ser entendida como a complacência que depende da reflexão sobre esse objeto.

²¹ Segundo *O Desafio Biográfico*, de Dosse (2015), desde o século XVIII, o movimento iluminista levou os textos de caráter biográfico a substituir a figura do herói, ligado aos semideuses da Antiguidade, pela figura do “grande homem”, uma pessoa considerada personagem de uma narrativa e dotada de virtudes atribuídas segundo os valores próprios de cada época.

consagra, perpétua, lega aos séculos, nomes e feitos dos varões prelados. (CAMPOS, 1878, apud SOUZA, 2008, p. 31).

Embora ainda existam muitas narrativas biográficas que intencionam construir um discurso modelar e edificante, as renovações dessa literatura trouxeram um novo regime de escrita, no qual “[...] narrar as vidas é parte de uma revalorização do sujeito como agente no seu mundo.” (GUIMARÃES, 2008, p. 23). Essa nova abordagem retirou as biografias da posição de gênero menor para colocá-las em um lugar privilegiado de experiências literárias, despertando o interesse de escritores e pesquisadores das diferentes ciências humanas. Se os trabalhos de Ernst Engelberg – sobre a vida de Otto von Bismarck – e Jacques Le Goff – sobre a vida de São Luiz – podem ser tratados como marcos significativos para reconsiderar o gênero biográfico pertinente à historiografia, hoje não resta dúvida que a escrita da história organizada a partir desse tipo de narrativa se consolidou no mundo acadêmico. (GUIMARÃES, 2008). Porém, ainda é preciso considerar os descaminhos que ela pode nos levar.

Com o intuito de evitar esses descaminhos, não iremos julgar a vida de Eduardo de Martino como um relato coerente de uma sequência dos acontecimentos com significado e direção conformados por uma ilusão retórica, a ilusão biográfica. (BOURDIEU, 1996). Para vencer as dificuldades de se trabalhar academicamente com a vida deste indivíduo, levaremos em conta que ele não encontrou “um leito fixo e previamente ordenado, e sim um amplo terreno em que tem de se buscar um curso definido; um terreno em que, em outras palavras, eles ainda estão aptos a formar leitos de um grande número de maneiras possíveis.” (ELIAS, 1994, p. 14).

A fim de contornar os obstáculos desinentes da ilusão biográfica adotaremos a noção de trajetória, entendida “como 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). Do ponto de vista heurístico, é importante esclarecer a diferença entre as noções de trajetória e biografia adotadas por este trabalho. Assim, a biografia é entendida como um estudo mais abrangente, total, da vida de um biografado enquanto a(s) trajetória(s) contempla(m) aspectos e recortes determinados da vida do investigado, de modo que muitas trajetórias comporiam uma biografia. (WITT, 2016, p. 289).

Trabalhar com a trajetória de Eduardo de Martino enquanto ele esteve na América Latina requer analisá-lo em paralelo à sua experiência social. Para isso,

[...] não podemos compreender uma trajetória (isto é, o envelhecimento social que, embora acompanhe de forma inevitável, é independente do envelhecimento biológico). Sem que tenhamos previamente construído os estados sucessivos do

campo no qual ela se desenrolou e, logo, o conjunto das relações objetivas que uniram o agente considerado – pelo menos em certo número de estados pertinentes – ao conjunto dos outros agentes envolvidos no mesmo campo e confrontados com o mesmo espaço dos possíveis. (BOURDIEU, 1996, p. 190).

Consciente das limitações da pesquisa, que nos impossibilitam de conhecer plenamente os anseios e desejos primordiais de Eduardo de Martino, (ELIAS, 1995) optamos por investigar sua trajetória pela chave de leitura que o caracteriza como pintor-marinheiro. Ao realizar esta análise, não pretendemos reduzir o ser humano a uma mera abstração acadêmica imposta pela pesquisa («Carta da Transdisciplinaridade», artigo 1º)²², apenas destacamos os aspectos julgados fundamentais para esclarecer nossa problemática.

Tal escolha decorre de duas motivações: a adjetivação realizada por Ana Maria de Moraes Belluzzo (1988), na qual a autora associa a carreira militar do pintor à paisagística Marinha, considerada por ela a principal temática de suas obras; e o nosso entendimento acerca da trajetória do artista, que acreditamos ter sido marcada por uma mescla do *ethos* - “resumido como a construção de uma imagem de si que é produzida em todo ato discursivo.” (MANCUSO, 2007, p. 4) - de pintor e de marinheiro. Embora esses dois aspectos tenham se dado como um amalgama, eles serão teoricamente abordados em dois subitens diferentes para que a formação militar e a formação artística do pintor possam ser mais bem contempladas.

1.1 O marinheiro. A formação militar de Eduardo de Martino

Deste modo, inicialmente analisamos o aspecto náutico e militar, portanto marinheiro, da trajetória de Eduardo de Martino nascido na cidade italiana de Meta, em 29 de março de 1838. Da bibliografia analisada, existem poucos estudos que contêm informações acerca de sua naturalidade, primordial para compreendermos os aspectos destacados pela pesquisa. Segundo Cenni (1960), o artista “[...] passou sua infância entre barcas e pescadores, ouvindo canções e vendo grandes veleiros chegar e partir para terras distantes.” (CENNI, 1960, p. 369). Essa familiaridade para com o mar também é expressa na obra de Romano (1994), que destaca as peculiaridades da região decorrentes da localização geográfica litorânea que direcionava boa parte dos recursos às atividades navais e às indústrias a elas relacionadas. Esta ligação entre o pintor e a navegação de sua cidade natal, ainda se faz presente por meio de um torneio esportivo

²² Este documento encontra-se, na íntegra, como Anexo três, sob o título “Carta da Transdisciplinaridade”, em coletânea organizada por Sommerman et al (2002, p. 193-197).

de regata à vela que é organizado por clubes náuticos locais, cuja premiação recebe o nome de Troféu Eduardo de Martino. (GOMES, 2018).

Outro elemento importante a ser considerado é a gênese familiar do artista, também pouco abordada pela literatura apreciada. À exceção da obra de Puglia (2012), que detalha este elemento, e dos trabalhos de Oliveira (2017) e Gomes (2018), há apenas três escritos que mencionam o assunto: a nota sobre seu falecimento, publicada em junho de 1912, na Revista Marítima Brasileira, divulgada novamente pela mesma revista em 2012; o folheto escrito por Max Justo Guedes²³ (1997) para a exposição Eduardo De Martino no Brasil²⁴; e o trabalho de Romano (1994). Todos afirmam brevemente que o artista era filho de um oficial da armada napolitana.

Se considerarmos que os integrantes de uma família – aqui entendida como uma unidade sintética de conjugação biológica, psíquica e social – estão unidos por sentimentos psicológicos, é possível compreender a importância de seus membros para a formação dos indivíduos. (SILVA, 2010). Assim chegamos aos avós paternos do pintor, Onofrio de Martino e Rachele Bifari. Seus filhos, os irmãos Salvatore e Francesco de Martino nasceram no dia 6 de fevereiro de 1783. Segundo Puglia (2012), eles possuíam uma condição abastada e de prestígio social, já que Onofrio trabalhava na Marinha mercante com o comércio de cereais. Para a autora, esta condição evidencia-se no registro de batismos das crianças, pois os nomes dos gêmeos aparecem precedidos da expressão *dom*, indicativo de notoriedade. E seu padrinho foi o procurador de um dos maiores mercadores de cereais da região.

Salvatore se dedicou à carreira náutica até atingir o posto de Primeiro Piloto da Real Marinha das Duas Sicílias. Casou-se no dia 3 de novembro de 1816, com Elisabetta Savarese, jovem filha de Francesco Savarese e Maria Felice Starce, que na época possuía 17 anos. Com ela teve oito filhos: Clementina (1/09/1817 - 25/07/1899), Luisa (8/03/1820 - 19/03/1913), Francesco Antonio (15/05/1822 - 20/12/1834), Francesco Saverio (26/09/1824 - 10/11/1869), Giovan Batista (7/10/1827 - 25/09/1885), Gennaro (20/10/1830 - 29/12/1901), Rachele

²³ Observamos que Max Justo Guedes (1927-2011), cujo nome figura em diversos documentos analisados pela pesquisa, foi um militar da Marinha Brasileira que ingressou no Colégio Militar do Rio de Janeiro em 1940 e na Escola Naval em 1946, atingindo o posto de capitão-de-mar-e-guerra, em 1971. Devido à sua atuação na área de história, em 1967, ele foi admitido como membro do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro. (INSTITUTO HISTÓRICO E GEOGRÁFICO. Sócios falecidos brasileiros).

²⁴ O folheto da exposição Eduardo de Martino no Brasil encontra-se no anexo IV deste trabalho e será analisado mais detalhadamente no capítulo posterior.

(12/04/1834 - 19/08/1903) e Eduardo Federico (29/03/1838 - 21/05/1912) que nasceram em Meta. (PUGLIA, 2012).

Em 8 de junho de 1838, poucos meses após o nascimento do último descendente, Salvatore faleceu. Devido à sua carreira militar, a viúva pode usufruir de uma pensão que foi, segundo Puglia (2012), suficiente para evitar quaisquer dificuldades financeiras. O ordenado, destinado à Elisabetta, decorreu de um sistema contributivo que vigorou no Reino das Duas Sicílias, cuja arrecadação, pautada em um desconto salarial de 2,5%, garantia, após 20 anos de serviço e contribuição, o direito a um terço do salário pago. Passados os 20 anos, as pensões aumentavam da seguinte forma: após 25 anos, dava direito à metade; depois de 30 anos, a dois terços; passados 35 anos, cinco sextos; e após 40 anos, a pensão seria equivalente ao valor integral do salário. Tendo em vista que, para esses fins, cada ano trabalhado em navios militares equivalia a dezoito meses.

Desta maneira, os rendimentos de Elisabetta proveram com tranquilidade o sustento de sua numerosa família. Isto possibilitou aos seus filhos homens avançarem nos estudos e na carreira náutica. Deles, Giovanni é que temos menos informações, sabemos apenas que quando faleceu foi registrado como proprietário de imóveis. Gennaro fez parte da Marinha Regia Borbonica e depois da Marinha Italiana, da qual foi pensionista. E Francesco, qualificou-se como terceiro piloto em 30 de janeiro de 1850, o fato de seu nome não constar nos Anais da Marinha Italiana pode ser decorrente de uma reforma ou dispensa após a unificação política do país²⁵. (PUGLIA, 2012).

Embora nem todos os homens da família Martino tenham se dedicado à Marinha militar, podemos perceber uma tradição em relação ao trabalho náutico, a qual foi continuada pelo caçula. Enquanto os irmãos mais velhos já estavam encaminhados na profissão naval, Eduardo de Martino ainda frequentava a escola regular. Neste curso de três anos – estabelecido a todas as comunidades pelo decreto nº 385 da *Collezioni delle leggi* de Nápoles, assinado em 1816 – ele aprendeu as primeiras letras, as operações matemáticas elementares, os deveres sociais e a religião cristã, pois se acreditava que por meio desta doutrina era possível incutir nas crianças o senso de dever e submissão. Ao terminar o primeiro ciclo de estudos, deu prosseguimento à facultativa escola secundária. Neste novo triênio, as crianças aprofundavam os estudos das

²⁵ Sobre a situação política da atual Itália, é importante lembrar que, durante o século XIX, a península estava organizada em pequenos Estados. Sua atual configuração só foi estabelecida em 1870, quando o movimento de caráter político e cultural chamado Risorgimento conseguiu unificar os diversos reinos da região. (RIBEIRO, 2016).

letras e matemática; recebiam noções de história, geografia, ciências, física, língua francesa; e o ensino de algumas profissões e artes liberais. (PUGLIA, 2012).

Aos 11 anos, após terminar os dois primeiros ciclos de estudos, Eduardo de Martino iniciou o aprendizado náutico.²⁶ Quando ele finalizou o ensino regular e iniciou esses estudos, havia três escolas gratuitas e estatais na península Sorrentina – os estabelecimentos de Carotto, Alberi e Meta. A última foi renomada devido à formação de importantes pilotos como Giovanni Filetti, autor da carta hidrográfica do Mediterrâneo e do primeiro Seminário Náutico de Palermo, e Filippo Cafieroche, primeiro piloto italiano a realizar a travessia atlântica. (IL PROGRESSO DELLE SCIENZE 1834, apud PUGLIA, 2012).

Além de célebres pilotos, também figuraram na *Relazione decurionale 1813* da escola de Meta um professor denominado Giuseppe De Martino, e um benfeitor chamado Giacomo de Martino. Para Puglia (2012), esses nomes indicam uma tradição da família Martino na instituição, o que é corroborado pelo fato de Salvatore de Martino, pai do artista, ter frequentado o local. Somado a esses elementos, a autora acrescenta a proximidade da escola em relação à casa de Eduardo de Martino – situada na via que hoje recebe seu nome. Assim, ela supõe que o artista, bem como seus irmãos, estudou no local até os 17 anos, quando obteve o título de guarda-Marinha²⁷.

Acreditamos que uma das imagens (figura 1) apresentada na obra de Romano (1994) remete ao período de finalização dos estudos náuticos de Eduardo de Martino, visto que nela é possível perceber a vontade do artista em expressar seu ânimo ao trocar os estudos teóricos pela vida prática da navegação. Neste desenho, ele se retrata por meio da figura masculina – com casaca e sapatos escuros, calça clara e características juvenis – na iminência do movimento de corrida. Tal movimento é percebido pela posição das pernas dobradas, perfiladas e distantes uma da outra, pela colocação de seus braços parcialmente estendidos – e mais adiante do que o tronco – e pelo quepe que voa de sua cabeça contrariando seu movimento em direção a uma série de desenhos menores. Estes podem ser interpretados como um conjunto descritivo de sua

²⁶ Para Puglia (2012), apesar das várias reorganizações acerca da distinção dos tipos de navegação e do sistema administrativo e disciplinar, os estudos das escolas náuticas da região eram compostos, de modo geral, por: navegação por estimativa, astronomia náutica, geometria plana ou sólida, aritmética racional, álgebra até as equações de segundo grau, doutrina de logaritmos, trigonometria plana e esférica, geografia, língua francesa, italiano e caligrafia.

²⁷ Observamos que a expressão guarda-Marinha refere-se a um posto das Forças Armadas Navais de diferentes países, que pode pertencer à subcategoria de oficiais subalternos, ou à subcategoria de alunos de uma escola superior naval. No caso da hierarquia empregada atualmente pela Marinha Italiana – o que não significa que esta seja a mesma à época de Eduardo de Martino –, o posto concerne à categoria de oficiais subalternos.

vida estudantil, já que mostram cálculos, livros, materiais de desenho técnico, globo e figuras geométricas. Embora não possamos afirmar qual foi o sentimento do pintor ao realizar o croqui, é possível identificar o seu hábito de desenhar.

Figura 1 – Sem título, Eduardo de Martino, [s.d.], coleção particular



Fonte: ROMANO, Roberto Vittorio. *Eduardo de Martino*. Roma: Ufficio Storico Della Marina Militare, 1994.

Um costume que, segundo França Júnior, no correr dos anos

Os amigos de De Martino, conhecendo-lhe a natureza, tiraram della o melhor partido possível. É assim que deixavam sobre as mesas de suas salas de visitas pedaços de papel e lapis, como que espalhados pela mão do Acaso, que, na opinião de Il. Murger, é o nome de baptismo da Providencia. O pintor, enquanto conversava á noite, ouvindo um trecho de musica, ia enchendo aquelles papeis de graciosos desenhos, que os amadores iam tambem por seu turno colleccionando. (FRANÇA JÚNIOR, O Paiz, 20 ago. 1888).

Com o término dos estudos e a qualificação de guarda-Marinha, Eduardo de Martino iniciou um estágio, possivelmente, a bordo de navios mercantes, pois para se tornar piloto de

terceira classe²⁸, além do diploma, também era obrigatório um atestado que comprovasse seis anos de navegação. Assim, no ano de 1861, ele entrou para a Marinha Real da Itália e integrou a tripulação da *Euridice*, uma embarcação responsável por fazer viagens de treinamento para tenentes, alunos da escola naval e aprendizes. Em 3 de dezembro de 1863, foi selecionado como piloto de terceira classe e posteriormente foi promovido a tenente de navio, no dia 26 de julho de 1864. Após a promoção, foi designado oficial de navegação da corveta a vapor *Ercole* que estava lotada no Rio da Prata (PUGLIA, 2012). Mesmo que a formação na escola náutica seja anterior ao ingresso do pintor na Força Armada, a partir deste momento, elas serão tratadas de modo único, visto que

O oceano com sua imensidade suas calmas e seus furores; as scenas tão animadas e pittorescas da vida no mar, desde o alegre passeio em aguas tranquillias ao medonho naufrágio; os combates que como official da Marinha italiana tomou parte nos anos de 1861 e 1862; as scenas grandiosas de nossa brilhante Marinha nas aguas do Paraguay da qual foi de Martino testemunha ocular; são também duradouras e eternas impressões que com vigorosa verdade e mão de mestre teem sido reproduzidas em mais de uma téla pelo distincto pintor. (LISBOA, A vida Fluminense, 12 jun. 1869, p. 874).

Acreditamos que a vivência com o trabalho no mar gerou profundas marcas na trajetória do artista, que foram refletidas em suas obras²⁹, pois “[...] só Deus sabe em quantas noites de quarto surpreendeu todos esses efeitos brilhantes [do reflexo da luz na água] que nos tem mostrado.” (MENDONÇA, O Globo, 25 fev. 1875, p. 2). Nossa crença acerca da presença de fortes traços da relação entre Eduardo de Martino e o mar decorre não apenas da grande menção feita pela bibliografia e pelas fontes analisadas³⁰, como exemplificada nos excertos dos textos de Carlos Marques Lisboa (1869) e Salvador de Mendonça (1875), mas também pela especificidade do trabalho no interior das embarcações, pois, segundo José Carlos Barreiro (2005, p. 5),

²⁸ Apesar da necessidade de um estudo mais aprofundado sobre a Marinha Italiana, é possível ter uma noção da posição de Eduardo de Martino na hierarquia náutico e militar por meio do costume das diferentes Marinhas mercantes que designa por piloto os oficiais náuticos subordinados ao imediato, oficial que apresenta função imediatamente abaixo do comandante da embarcação. Conforme a organização do navio, os pilotos dividem-se em primeiro, segundo e terceiro, respectivamente.

²⁹ Apesar da relação entre Eduardo de Martino e o mar ser bastante mencionada pela bibliografia e pelas fontes analisadas até a publicação de Romano (1994), não havia detalhes sobre sua carreira náutica e militar, o que também foi explorado por Puglia (2012).

³⁰ Outros exemplos dessa menção podem ser encontrados em: *Jornal do Comércio*, 19 set. 1868; *A Vida Fluminense*, 19 set. 1868; *Jornal do Comércio*, 10 fev. 1871; *Jornal do Comércio*, 13 maio 1873; *A Reforma*, 13 maio 1873; *Diário do Rio de Janeiro*, 13 maio 1873; *A República*, 13 maio 1873.

os navios militares, tanto quanto os navios mercantes, tinham de sair para mar aberto em missões de treinamento e de guerra. E isto colocava a tripulação do navio diante de uma confrontação básica: a do homem com a natureza. Esta confrontação expunha-os a toda sorte de sacrifícios e lutas para sobreviverem em face das forças imediatas e onipotentes de alto-mar. A sobrevivência de todos exigia que nas horas de perigo o navio se transformasse em verdadeira coletividade em termos de coragem, tarefas e objetivos [...]. Mas uma segunda confrontação exerceu uma influência decisiva no desenvolvimento da cultura marítima: a do conflito entre o homem e o homem, o confronto de classe articulado ao poder, autoridade, trabalho e disciplina.

Além das peculiaridades do ambiente de trabalho embarcado e do contato singular do artista com a guerra³¹, outro elemento que marcou sua trajetória e, portanto também sua obra, foi a formação de uma identidade³² associada a este tipo de trabalho, caracterizada pela oposição ao mundo civil – segundo o conceito de identidade militar³³, formulado por Celso Castro (1990). Isso nos explica porque o artigo assinado por “O amigo das artes”, no *Jornal do Comércio* de 10 de agosto de 1871, considerou o artista “[o] unico capaz de compreender e executar fielmente os honrosos feitos da nossa esquadra [brasileira] na guerra que sustentámos contra o Paraguay.” (*JORNAL DO COMÉRCIO*, 10 ago. 1871, p. 5). Porém, para que a trajetória de Eduardo de Martino seja analisada à luz do conceito de Castro (1990), cabe destacar alguns cuidados que devem ser tomados acerca da complexidade das instituições castrenses, e também dos indivíduos que as compõe, pois

sem dúvida a morfologia da instituição, seu aspecto mais “sociológico” não pode ser desprezado pelo pesquisador. Mas este deve fugir à tentação de sobrepor àquele aspecto um inventário dos elementos constituintes da identidade militar – deve procurar perceber não “o que é”, mas sim “como é” essa identidade, quais são seus mecanismos simbólicos. (CASTRO, 1990, p. 32).

³¹ Observamos que, mesmo que Eduardo de Martino tenha combatido na batalha de Lissa e assistido a alguns episódios da Guerra da Tríplice Aliança contra o Paraguai, sua experiência com a guerra não se resumiu ao combate. Pois, segundo Luiz Guilherme Scaldarri Moreira (2012), o combate é algo que pode ocorrer a qualquer momento para os corpos militares e toda a mentalidade que os cercam.

³² Por identidade entendemos o sentido da imagem construída e adotada por uma pessoa de si e para si própria, bem como para os outros, de modo a levar ela própria a acreditar em sua representação e ser percebida da maneira desejada. (POLLAK, 1992).

³³ O conceito de identidade militar foi formulado por Celso Castro (1990) após a realização de um estudo etnográfico na Academia Militar das Agulhas Negras (AMAN), local onde se formam os oficiais combatentes da ativa do Exército Brasileiro. Segundo o autor, é necessário que o militar em formação se torne consciente de sua personalidade em termos de seu papel castrense. Para tanto, a instituição formativa – encarada pelos próprios militares como um local de passagem – promove uma abrupta ruptura com a identidade prévia, civil, a fim de construir uma nova identidade, militar. Essa nova identidade é forjada em oposição ao mundo paisano, expressão usada pejorativamente pelos militares para identificar os civis. Embora ainda faltem informações acerca da maneira como se deu a formação militar de Eduardo de Martino, os elementos castrenses presentes nas imagens que ele criou se constituem um forte indício de sua identidade militar.

Nesse sentido, um dos mecanismos simbólicos que caracterizam o aspecto militar presente na obra de Eduardo de Martino é a maneira como o artista construiu sua assinatura³⁴. Na pintura (figura 2) a óleo feita sobre tela em 1860, a figura de proa de cores claras e vivas, chama a atenção do observador para a cena que ocorre no interior da fragata inglesa, a qual se encontra no centro da imagem navegando a todo vapor – perceptível pela luminosidade das escotilhas e a intensidade da fumaça escura que sai da única chaminé. Nos três mastros da embarcação, podemos perceber a ação do vento forte sobre as velas, o que também é visto no movimento das ondas, pintadas com diferentes tonalidades de verde. Na parte superior à vela do mastro que está danificado, encontra-se uma figura antropomórfica apoiada no cordame da embarcação. Essa figura de dimensões pequenas, cuja cabeça está voltada para baixo, direciona o olhar do espectador para outras quatro figuras antropomórficas, que se encontram no convés, com suas cabeças orientadas para cima em direção à primeira figura, em sinal de apreensão e esperança. Para contribuir com a aura de inquietude da cena, o artista coloca, ao lado direito da linha do horizonte – bem distante da fragata central –, algumas embarcações que quase se misturam ao céu e à paisagem azulada. Contrapondo este sentimento, o lado esquerdo do quadro traz marcas de esperança – um distante farol na colina acima da linha do horizonte, a embarcação de duas velas brancas que navega em direção à fragata a vapor, o voo de uma ave clara – e uma embarcação miúda a remo, cujo tripulante está no plano mais próximo ao observador em iminência de movimento, devido a sua atenção voltada para a cena que se desenrola.

³⁴ Observamos que, no conjunto de obras analisadas, encontramos uma tela cuja assinatura do pintor destaca seu *ethos* de artista. Trata-se da pintura em óleo sobre tela do Museu Histórico Nacional denominada *Abordagem da corveta Maceió*, pois nela ele assinou “E. De Martino Pinxit 1873”. Ou seja, ele acrescentou ao seu nome uma inscrição latina cuja tradução – fornecida gentilmente pelo professor Luiz Fernando Medeiros Rodriguez, em conversa informal – significa E. De Martino pintou 1873.

Figura 2 – Sem título, Eduardo de Martino, 1860, óleo sobre tela 103,5 cm x 78 cm



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

Dada a fusão de sentimentos de angústia e esperança que a cena marítima traz, não podemos deixar de considerar a pequena marca que Eduardo de Martino acrescenta ao seu nome, observada no fragmento do quadro (figura 3). Pois vale lembrar que a âncora – presente no aparato ferramental dos navios, que o artista conhecia muito bem – foi considerada um símbolo medieval de esperança. Já que é um “objeto que nos endereça à possibilidade de firmeza num oceano de frustrações e desejos passageiros que constitui a própria vida.” (DAMATTA, 1982, p. 13).

Figura 3 – Detalhe de figura 2



A presença da âncora na assinatura do artista também foi encontrada nas telas *Combate Naval do Riachuelo*³⁵ e *Vapor Marques de Olinda* (figura 4) ambas produzidas na década de 1870. Embora seu visual seja muito distinto, uma e outra remetem à mesma temática, a Guerra da Tríplice Aliança contra o Paraguai. Tal distinção é desinente da atmosfera criada pelo artista em *Vapor Marques de Olinda*. Neste tondo há a impressão de calma, devido à composição do céu amarelado com nuvens rosadas, que tem seu colorido refletido na água do plácido rio, cuja margem apresenta algumas construções e um monte que se ergue à esquerda do fundo da cena. O segundo plano é marcado pela presença de uma ilha que contém uma bandeira de tons azul escura hasteada, uma casa rosa com telhado de duas águas azuis e duas construções brancas com telhado avermelhado. Na parte direita do primeiro plano, há uma pequena embarcação a vapor de casco marrom com duas figuras humanas masculinas em seu interior, um deles, com pequena vara de pesca. Em oposição à parte mais alta do fundo, e à esquerda desse mesmo plano, há uma embarcação maior de casco marrom refletido nas águas, três mastros com parte do velame preso, e uma bandeira verde escuro com cores claras ao centro. Essa obra, que apresenta duas embarcações miúdas de seu lado esquerdo, retrata o vapor mercante brasileiro, cujo nome dá título ao quadro. Uma embarcação que foi aprisionada em 12 de novembro de 1864 pelo governo paraguaio, quando esteve em viagem para Mato Grosso³⁶. Após esse episódio decisivo para a declaração da guerra, ela recebeu armamentos e foi utilizada pelos

³⁵ *Combate Naval do Riachuelo* (figura 90), obra pintada pelo artista em 1870 que se encontra atualmente no Museu Histórico Nacional, foi exposta e analisada posteriormente devido à importância de sua temática para a Marinha Brasileira e a repercussão causada na imprensa da época.

³⁶ Informação disponível no Dossiê do quadro *Vapor Marques de Olinda*, nº 006.218, no Museu Histórico Nacional.

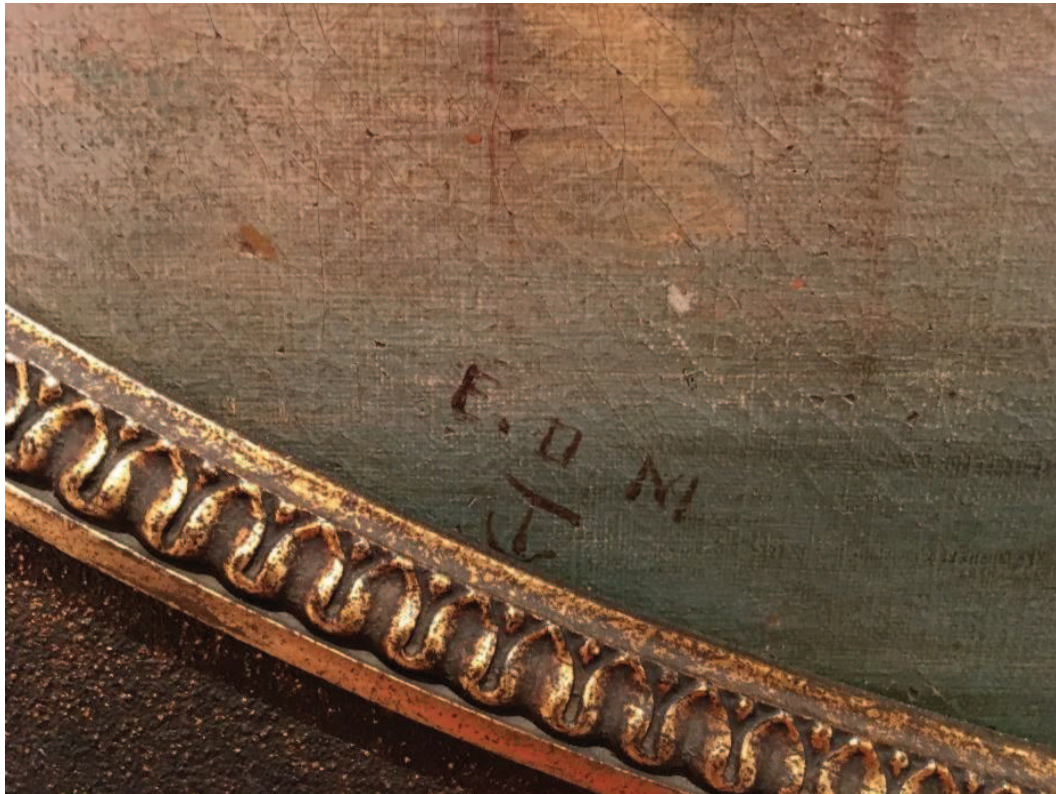
paraguaios no combate naval do Riachuelo, quando colocada a pique pela ação da Marinha do Brasil. Logo abaixo do navio protagonista da cena, encontramos algumas gaivotas, muito presentes nas pinturas do artista, e sua assinatura composta pelas iniciais “E.D.M” e o símbolo da âncora (figura 5).

Figura 4 – *Vapor Marques de Olinda*, Eduardo de Martino, 187-, óleo sobre tela, 78 cm x 96 cm



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

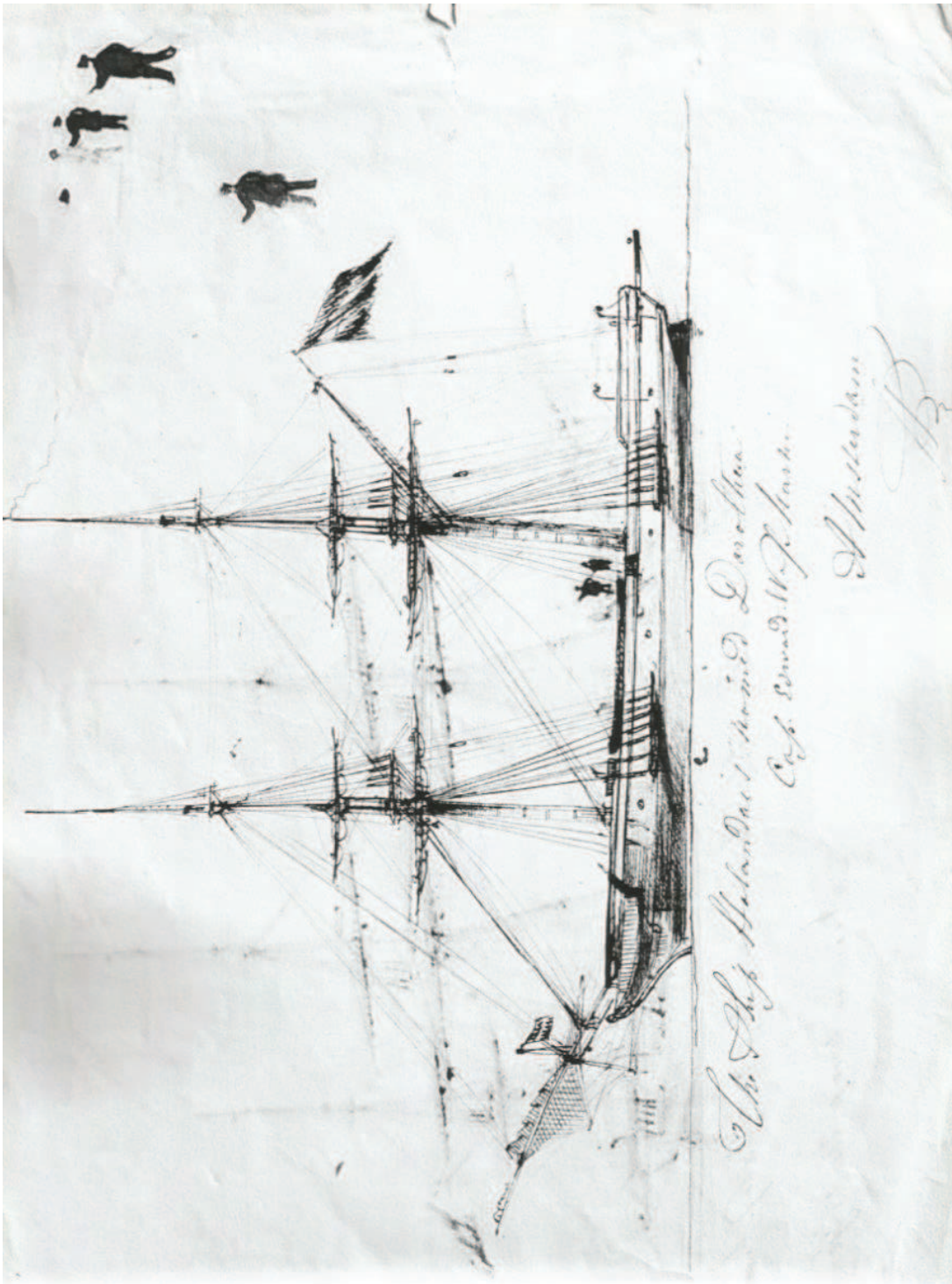
Figura 5 – Detalhe de figura 4



A presença do aspecto militar na assinatura do pintor também pode ser vista nos esboços, que, segundo Puglia (2012), trazem os homens que aparecem a bordo de uma fragata inglesa pintada em 1860. Estes desenhos (figura 6 e 7) feitos com nanquim e bico de pena em uma única folha, ou seja, em seus dois lados, foram elaborados quando Eduardo de Martino esteve em Amsterdã, no porto de Nieuwe Diep.

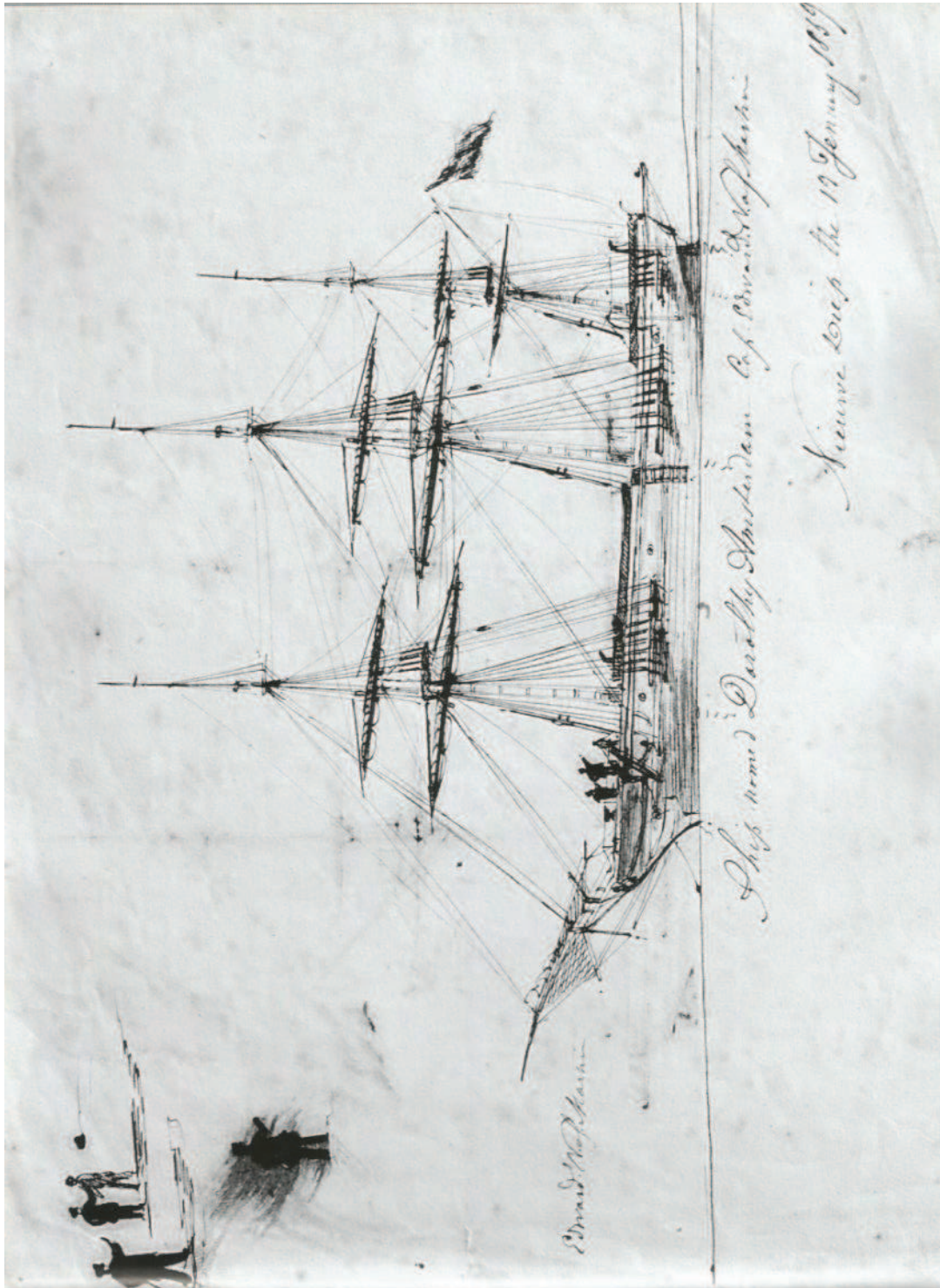
Em uma das faces do papel (figura 6) ele desenhou, abaixo das figuras antropomórficas, que se encontram no canto superior direito, uma embarcação com dois mastros e duas bandeiras – no mastro direito e na proa – caracterizadas por três listras grandes. Subsequente à identificação do navio “The ship holandais name Dorothea”, o pintor colocou sua assinatura “Cap. Edward of Martin” e o local onde o desenho foi realizado, “Amsterdam”.

Figura 6 – Sem título, Eduardo de Martino, [s.d.], bico de pena sobre papel



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

Figura 7 – Sem título, Eduardo de Martino, [s.d.], bico de pena sobre papel



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

No outro lado do papel (figura 7), Eduardo de Martino fez desenhos de figuras humanas – na parte superior esquerda –, e uma embarcação no centro. Nesta aparecem três mastros, uma bandeira listrada na popa e figuras antropomórficas no convés. Na parte esquerda da página, está escrito “Edward of Martin” e na parte inferior “Ship name Dorothy Amsterdam Cap. Edward of Martin”, seguida de “Nieuwe Diep the 19 jennery 1859”.

Para Puglia (2012), a assinatura da expressão “Cap.” – capitão³⁷ – nesses dois desenhos indica que, por volta de 1859, o artista havia adquirido a habilidade e a confiabilidade para comandar alguns tipos de embarcação. Para nós, a presença dessa inscrição na assinatura de Eduardo de Martino é mais uma característica do elemento militar na composição de sua identidade. Elemento que também pode ser percebido no quadro a óleo de pequenas dimensões pintado por volta de 1863 (figura 8). Nele, o pintor assina, no canto inferior esquerdo, “E.W.D. Martino dis”. Sendo que “W” representa a inicial de Watch –guarda –, função desempenhada nos primeiros anos da carreira naval. (PUGLIA, 2012). Os sentimentos em relação às incertezas da navegação podem estar conectados à sensação trazida pela imagem. Nesta temos, ao centro, uma pequena e bem definida embarcação que traz a inscrição “H.I.D.”³⁸, na qual o vermelho, presente na bandeirola listrada e no detalhe vertical da vela compacta, se destacam da cena. Seu navegante pode ser interpretado como alguém que abandona a segurança da terra firme – demonstrada pelo artefato flutuante em primeiro plano e pelo voo das aves brancas, sobretudo, a que se encontra na brecha mais clara do céu – para navegar em direção a um futuro nebuloso. Este é retratado pelo céu acinzentado por nuvens escuras, cuja separação do mar – irrequieto com o movimento angular das ondas, que se destacam nas pinceladas de tinta branca – se dá apenas por uma imprecisa linha do horizonte.

³⁷ Salientamos que a abreviação da inscrição capitão presente na assinatura de Eduardo de Martino não tem conexão com a graduação militar de mesmo nome que aparece na hierarquia das Forças Armadas atuais.

³⁸ Observamos que na bibliografia e nas fontes analisadas não foram encontrados indícios sobre o significado desta inscrição.

Figura 8 – Sem título, Eduardo de Martino, 1860, óleo sobre tela 55 cm x 43 cm



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

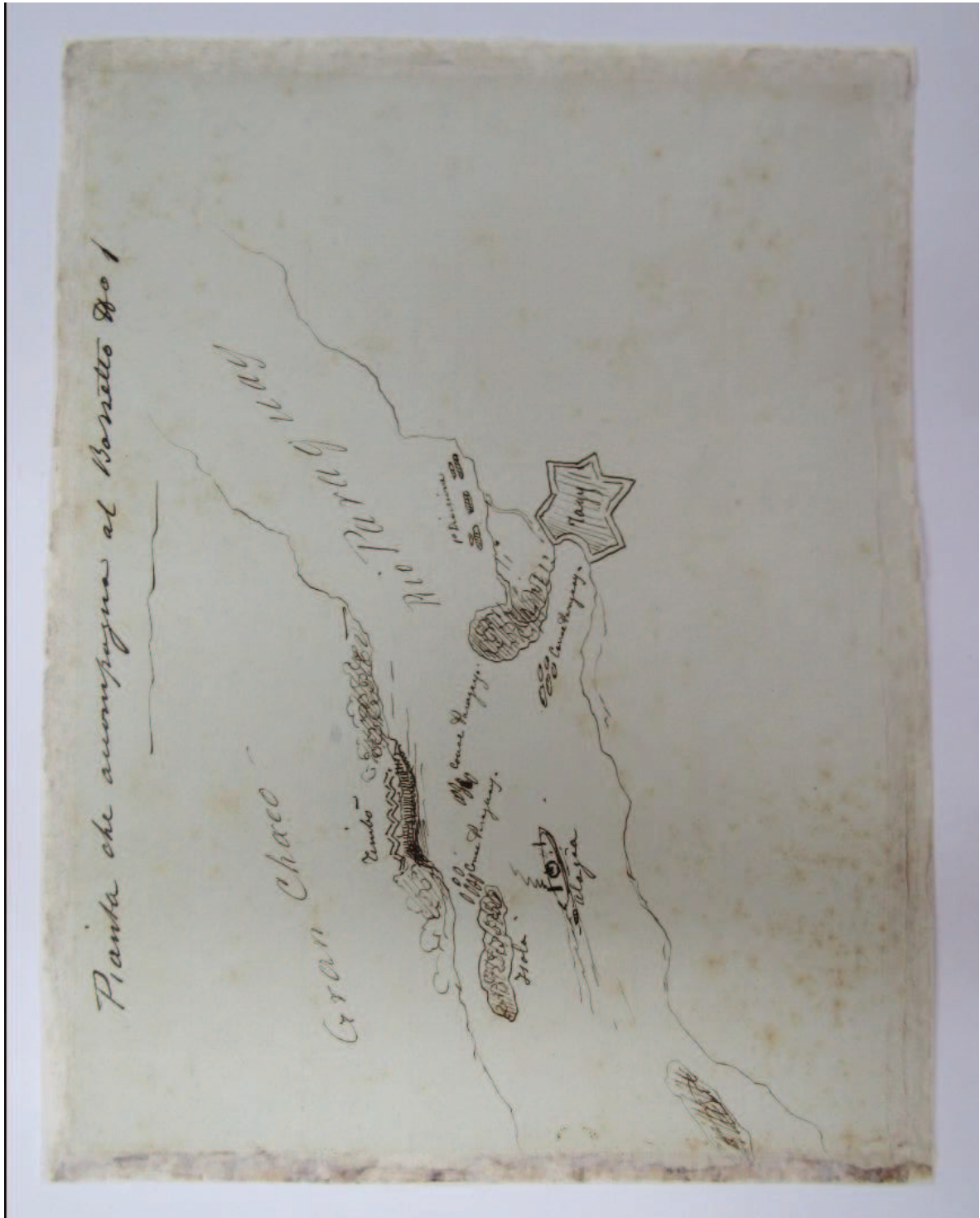
Embora a assinatura do artista tenha passado por várias mudanças que suprimiram a âncora ou a função náutica e militar, elas não podem ser interpretadas como um rompimento do pintor com seu passado, já que outras marcas dessa identidade continuaram presentes nas diversas obras que foram produzidas ao longo de sua trajetória. Uma destas marcas é seu conhecimento em desenho, segundo Belluzzo (1988) e André Toral (2001), adquirido como parte do currículo da escola naval, devido à necessidade de se realizar registros cartográficos e notas sobre topografia.

No desenho *Planta che accompagna al bosseto n° 1* (figura 9)³⁹, sobre um dos combates que ocorreram na Guerra da Tríplice Aliança contra o Paraguai, o pintor retratou de modo esquemático o momento em que o navio monitor Alagoas enfrentou as baterias da fortaleza Timbó próximo à fortaleza Tagy. Nele podemos perceber um grande interesse pela geografia do terreno e sua correlação com elementos técnicos e táticos militares⁴⁰. Esta correlação pode ser observada pela maneira como Eduardo de Martino representou um trecho do “Rio Paraguay” próximo à região do “Gran Chaco” e demarcou: a posição de uma “Isola”, mais perto da margem esquerda; da fortificação “Timbó”, cercada por vegetação no mesmo lado do rio; e da fortificação “Tagy”, quase defronte a “Timbó”, onde a margem direita apresenta uma península também cercada de vegetação. Além das características geográficas ele se preocupou em demarcar o posicionamento da embarcação “Alagoa”, próxima a “Isla” e no centro do rio; dos dois grupos “canae paraguay” próximo a “Timbó”; do grupo “canae paraguay” na saliência da margem direita do rio; e do grupo “1ª divisione” situado após a vegetação do lado direito.

³⁹ Transcrição das notas que Eduardo de Martino fez em *Planta che accompagna al bosseto n° 1* (figura 9): "Alagôa"; "Isola"; "Canoa Paraguay"; "Timbó"; "Gran Chaco"; "Tagy"; "1° Divisione"; "Rio Paraguay"; "Planta Che Accompagna al Bosseto n°1". (DIRETORIA DO PATRIMÔNIO, Rio de Janeiro).

⁴⁰ Observamos que a importância dos elementos geográficos correlacionados aos elementos técnicos e táticos militares também se fez presente na tela *Batalha do Avay*, feita pelo pintor Pedro Américo, que utilizou mapas militares para garantir a veracidade da cena composta (LIMA; SCHWARCZ; STUMPF, 2013).

Figura 9 – *Planta che accompagna al bossetto no 1*, Eduardo de Martino, cerca de 1866, bico de pena sobre papel, 21,7 cm x 28,5 cm



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

Figura 10 – *Abbordaggio del Alagôa*, Eduardo de Martino, cerca de 1866, aquarela sobre papel, 21 cm x 30,7 cm



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

Os elementos geográficos de *Planta che accompagna al bosseto n° 1* (figura 9) também podem ser percebidos em *Abbordaggio del Alagôa* (figura 10)⁴¹, o que indica que o artista retratou o mesmo local por meio de uma composição feita sob outra ótica. Na imagem produzida em aquarela e bico de pena sobre papel, observa-se, ao fundo, na margem do rio, o desenho esquemático de densa vegetação e uma fortificação – identificada pela presença de uma torre, uma bandeira hasteada e a inscrição “Timbó”. No segundo plano há, além da inscrição “Punta del Tagy” – sob uma parte de terra com vegetação que avança pelo lado direito da imagem –, uma embarcação com uma chaminé navegando de perfil à direita, cercada por embarcações menores com figuras humanas. Já no primeiro plano, encontramos uma canoa com figuras antropomórficas estilizadas – sendo que a mais à direita delas apresenta-se em pé com arma empunhada, enquanto a mais à esquerda encontra-se na água, segurando a mão de uma das figuras no interior da pequena embarcação. Para além da composição criada pelo artista, as inscrições “N° 1”, na parte superior central, e “Guerra del Paraguay/ abbordaggio del alagôa”, na parte superior direita, também corroboram com a correlação entre os desenhos.

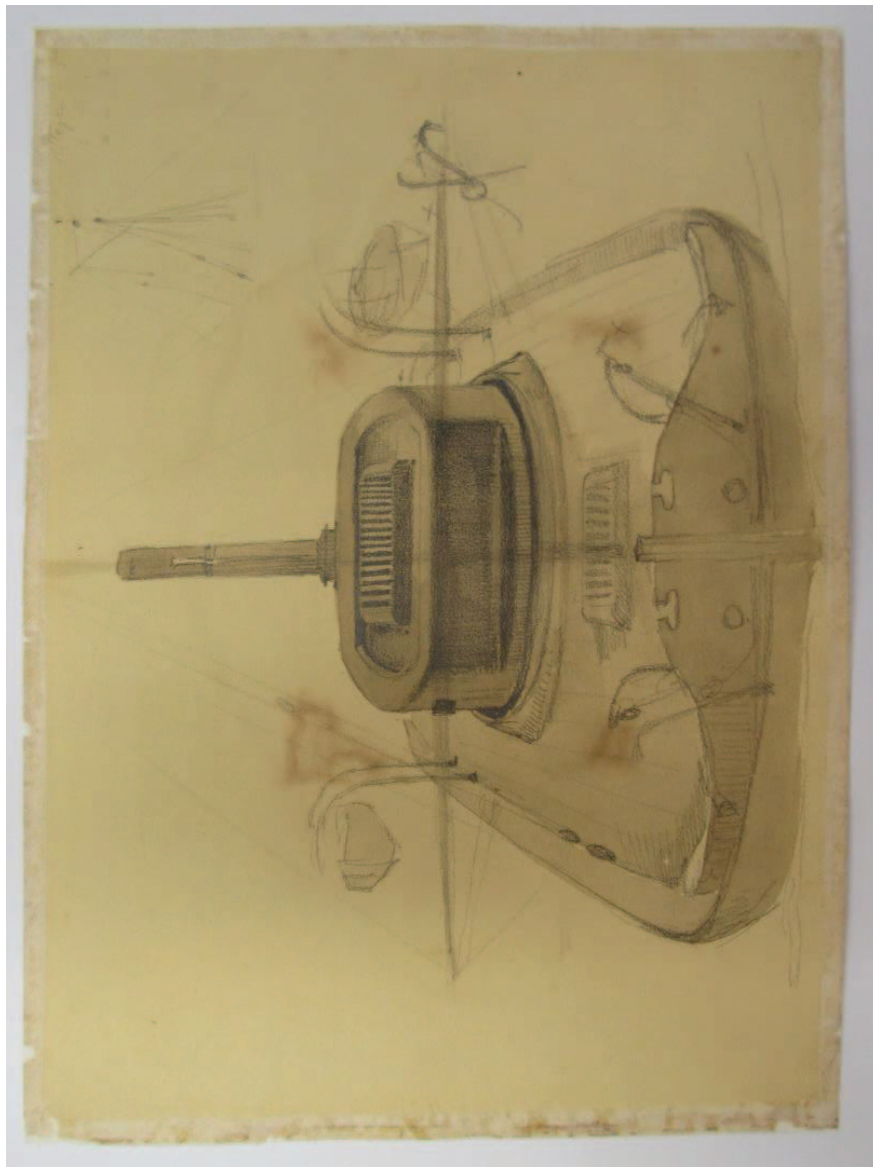
Estes croquis ganham maior relevância para apontar os aspectos castrenses da identidade de Eduardo de Martino quando nos detemos a dois elementos retratados: a fortaleza Timbó e o navio monitor Alagoas. Do ponto de vista militar, Timbó foi uma grande surpresa para as tropas aliadas, pois estas desconheciam a fortificação. As peças de artilharia estavam estrategicamente posicionadas em local baixo e foram associadas à subida do nível do rio, o que teria elevado os navios inimigos à sua altura, causando-lhes mais problemas do que os canhões da fortaleza de Humaitá⁴². (DORATIO, 2002). Já o navio Alagoas, objeto principal de outras quatro obras, destaca o interesse do pintor pela arquitetura náutica, estudada na juventude, junto com a construção de miniaturas de madeira ou cera, e que foram utilizadas como modelo para pintura. (ROMANO, 1994).

⁴¹ Transcrição das notas que Eduardo de Martino fez em *Abbordaggio del Alagôa* (figura 10): "Izola"; "Timbó"; "Punta del Tagy!"; "n° 1"; "Guerra del Paraguay/Abbordaggio del Alagôa/Tra Il Tagy Et Il Timbó/E.D.M./Daí Dettagli Avanti Dell Amico/ Mio Maurity Comandante Detto _ (ilegível)". (DIRETORIA DO PATRIMÔNIO, Rio de Janeiro).

⁴² No contexto da guerra que assolou o cone sul entre 1864 a 1870 a fortaleza de Humaitá possuía localização estratégica nas margens do rio Paraguai, essencial para defender a capital Assunção dos avanços militares de Brasil, Argentina e Uruguai. Em 19 de fevereiro de 1868 a Marinha brasileira conseguiu subir o rio e transpor essa fortaleza por meio de uma operação conhecida como Passagem de Humaitá. Para tanto foram utilizados três pares de embarcações compostos por um navio encouraçado – Barroso, Tamandaré e Bahia – preso a um navio monitor – Rio Grande, Pará e Alagoas respectivamente (DORATIOTO, 2002).

No desenho dedicado exclusivamente ao Alagoas (figura 11)⁴³, é possível vê-lo de frente com o convés baixo e a proa em curva. No meio da imagem, há uma estrutura oval com chaminé e mastro atrás; na sua proa, há uma grade para ventilação e uma sombra que remete a outro mastro, que não está diretamente visível; enquanto nas suas laterais, aparecem duas embarcações miúdas presas em uma estrutura suspensa.

Figura 11 – *Monitor Alagoas*, Eduardo de Martino, cerca de 1866, aquarela e grafite sobre papel, 22,4 cm x 30,5 cm



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

⁴³Transcrição das notas que Eduardo de Martino fez em *Monitor Alagoas* (figura 11): "ALTZIA - 5 /ilegível/ilegível"; "ALTZIA - 5/ilegível". "ALTZIA - 5/ilegível/ilegível". (DIRETORIA DO PATRIMÔNIO, Rio de Janeiro).

Figura 12 – *Monitor Alagoas*, Eduardo de Martino, março de 1868, aquarela e grafite sobre papel, 27,8 cm x 39 cm



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

Na figura 12⁴⁴, Eduardo de Martino desenhou o mesmo navio perfilado à direita com uma bandeira hasteada em uma de suas extremidades; com dois mastros; uma chaminé fumegando; uma estrutura central em tons de bege com um pequeno orifício, do qual sai uma peça escura; e uma âncora elevada. Na parte superior direita desse croqui, há um detalhe de proa com uma ancora, com uma inscrição e com uma pequena mão que aponta para a esquerda do papel. Lado que contém o esboço de uma estrutura tubular, com uma parte mais escura em seu interior, e a inscrição “Nº1”.

O sentido desta curiosa estrutura tubular, que aparece na figura 12, se torna claro através de outro desenho (figura 13)⁴⁵ que retrata a planta da torre do monitor Alagoas. Nele, o artista esboçou um círculo cuja parte exterior, pintada em aquarela, indica as paredes da construção e a parte interior, hachurada em bico de pena, indica a engrenagem feita para que a torre girasse em torno de seu próprio eixo. As partes exterior e interior da torre do monitor estão interligadas por uma pequena abertura que na imagem aparece hachurada. Nessa abertura encontra-se a ponta da figura esquemática de um canhão. Em cada um de seus lados há um círculo que representa esquematicamente seus operadores. A fim de esclarecer a imagem, o pintor acrescentou, ao seu lado, a inscrição “Planta da torre de monitores brasileiro / NB – a torre gira e segura um canhão de grosso calibre”.

⁴⁴ Transcrição das notas que Eduardo de Martino fez em *Monitor Alagoas* (figura 12): "Nº 1_"; "I monitori durante l'operazione/al Paraguay e propriamente nel/pazsagio di humaita_ilegível"; "Monitore Alagoas/Viaggio nel Rio Paraguay/marzo 1868". (DIRETORIA DO PATRIMÔNIO, Rio de Janeiro).

⁴⁵ Transcrição das notas que Eduardo de Martino fez em *Planta della torre di monitori brasiliane* (figura 13): "Planta della torre di monitori brasiliano/nb – la torre gira e tiene um cannone/de grozso calibre"; "gornale do comercio/Porto Alegro terça feira 28 De/dezembro 1869". (DIRETORIA DO PATRIMÔNIO, Rio de Janeiro).

Para além do interesse de Eduardo de Martino em relação à arquitetura náutica do monitor Alagoas – sobretudo o seu “canhão central montado de forma a reduzir ao mínimo o orifício aberto na bateria, de modo a evitar que, em batalha, projéteis penetrassem pela fresta.” (DORATIOTO, 2002, p. 319) –, acreditamos que estas imagens também são importantes por mostrar a visão do artista sobre os acontecimentos da época, devido à sua escolha em destacar o Alagoas em detrimento dos monitores Rio Grande e Pará⁴⁶ – também construídos para a operação fluvial da Passagem de Humaitá⁴⁷. Assim, acreditamos que seu olhar se voltou para aquela embarcação por conta da atitude do homem que a comandou, cuja percepção de seus contemporâneos pode ser observada no excerto da obra de Manoel Pinto Bravo (1849-1885)⁴⁸:

Vejo, porém, vir águas a baixo um monitor. Era o *Alagoas* que, cortados por balas inimigas os cabos de seu reboque, quando já houvera ultrapassado as cadeias, fôra obrigado a separar-se de seu chefe e vinha receber ordens à esquadra. Ordenei-lhe que desse fundo; mas seu comandante, o bravo 1º tenente J.A. Cordovil Maurity, ouviu tanto a minha ordem como Nelson viu em Copenhague pelo olho cego o sinal de retirada que lhe fez Parker: seguiu rio acima e lá se foi demanda de sua divisão. Arrojos como êste só os pratica um verdadeiro bravo: deixei-o seguir seu belo destino. Deus protege atos tão nobres. Se me fôra dado nesse momento poder lançar as dragonas de oficial-superior sobre os ombros de meu bravo camarada, o sr. 1º tenente Maurity, eu o faria com o maior dos contentamentos. (BRAVO, 1959, p. 318).

Este episódio de 19 de fevereiro de 1868, também foi retratado por Eduardo de Martino, o que corrobora com nossa crença de que o artista considerou relevante a atitude do 1º tenente Maurity, seu amigo, segundo nota que aparece no desenho *Abbordaggio del Alagôa* (figura 10). Em *Monitore Alagôa passando per Humaita* (figura 14)⁴⁹ ele esboçou o navio – dotado de dois mastros, única chaminé, estrutura central com dois tubos de ventilação e bandeira hasteada na sua parte superior – em posição de destaque no primeiro plano central. Ao fundo do mesmo desenho retratou a fortaleza de Humaitá – edifício repleto de janelas com bandeira hasteada em um mastro na elevação à margem do rio.

⁴⁶ As três embarcações foram construídas de maneira semelhante para serem “alvos difíceis para os canhões da fortaleza, visto que seu casco, de pequeno calado, emergia apenas um pé da linha-d’água e dispunha de excelente manobrabilidade, devido ao motor com dupla hélice.” (DORATIOTO, 2002, p. 319).

⁴⁷ Transcrição das notas que Eduardo de Martino fez em *Abbordaggio del Alagôa* (figura 10): "Izola"; "Timbó"; "Punta del Tagy!"; "nº 1"; "Guerra del Paraguay/Abbordaggio del Alagôa/Tra Il Tagy Et Il Timbó/E.D.M./Daí Dettagli Avanti Dell Amico/ Mio Maurity Comandante Detto _(ilegível)". (DIRETORIA DO PATRIMÔNIO, Rio de Janeiro).

⁴⁸ Manoel Pinto Bravo participou da guerra da Tríplice Aliança contra o Paraguai como oficial da Marinha do Brasil, entre 1866 e 1869. Em 1873, durante viagem de instrução à Europa e América do Norte, proferiu lições aos guardas-Marinha, o que gerou o livro *Curso de História Naval* (1878), ainda referência para a área.

⁴⁹ Transcrição das notas que Eduardo de Martino fez em *Monitore Alagôa passando per Humaita* (figura 14): "DIARIO DO RIO JANEIRO' 31 GENNAYO 1871. N. 31." (DIRETORIA DO PATRIMÔNIO, Rio de Janeiro).

Figura 14 – *Monitore Alagôa passando per Humaita*, Eduardo de Martino, fevereiro de 1868, aquarela, ferrogálica e grafite sobre papel, 27,8 cm x 39 cm



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

Embora o desenho faça parte do currículo das atividades ligadas à navegação – cuja finalidade era dar suporte para a atividade náutica e militar e não para qualquer tipo de

apreciação estética – esse conhecimento adquirido por Eduardo de Martino também integrou sua formação pictórica, já que ele foi utilizado em seus croquis e quadros. Somado a esta característica da obra, o pintor também realizou estudos artísticos e exposições⁵⁰ enquanto ainda estava vinculado à Marinha Italiana. Dado que corrobora com nossa chave de leitura de pintor-marinheiro, cujo aspecto castrense pôde ser percebido por meio das imagens criadas pelo artista que foram apresentadas neste texto.

1.2 O pintor. A formação artística de Eduardo de Martino

Neste item do capítulo abordamos o lado pintor de Eduardo de Martino, ou seja, sua formação artística. Porém antes de discorrermos sobre o assunto, destacamos nosso entendimento sobre arte; o que orientou a escolha do referencial teórico e metodológico adotado na pesquisa. Concordamos com Ernst Hans Gombrich (2012) quando o autor afirma que

Não existe nada realmente a que se possa dar o nome Arte. Existem somente artistas. Outrora, eram homens que apanhavam um punhado de terra colorida e com ela modelavam toscamente as formas de um bisão na parede de uma caverna; hoje alguns compram suas tintas e desenham cartazes para tapumes; eles faziam e fazem muitas outras coisas. Não prejudica ninguém dar o nome de arte a todas essas atividades, desde que se conserve em mente que tal palavra pode significar coisas muito diversas em tempos e lugares muito diferentes, e que Arte com A maiúsculo não existe. Na verdade, Arte com A maiúsculo passou a ser algo como um bicho-papão, como um fetiche. (GOMBRICH, 2012, p. 15).

Essa afirmação pode ser interpretada como uma resposta à tendência de tratar a arte como uma abstração, ou seja, algo que flutua no ar exterior e independente da existência social de seu criador. Tal tendência, a qual nós pretendemos fugir, se dá porque os produtos da criação humana chamados de arte sobrevivem ao processo de seleção de várias gerações⁵¹ diferente daquele em que se encontra o indivíduo que a produziu. Embora a arte – “particularmente na forma complexa e altamente especializada que ela assume em sociedades mais desenvolvidas” – possua relativa autonomia decorrente de sua historicidade específica não podemos nos eximir

⁵⁰ Segundo a imprensa da época, o artista considerado oficial de Marinha, realizou a exposição de um quadro no período em que ainda estava vinculado à Marinha Italiana. (O CORREIO MERCANTIL E INSTRUCTIVO PÚBLICO UNIVERSAL, 1866)

⁵¹ A noção de geração empregada está além de uma faixa etária da população humana ou de um estrato demográfico. Pois, adquirir existência autônoma decorrente de uma identidade própria ligada ao sentimento de pertencimento que é associado à memória e à história. (WEIMER, 2013). “Assim a ideia de geração pode conformar a análise de processos sociais, enquadrados num momento histórico, no qual se constituem relações específicas e compartilhadas.” (VENÂNCIO, 2016, p. 443).

da “obrigação de investigar a conexão entre a experiência e o destino do artista criador em sua sociedade.” (ELIAS, 1995, p. 57).

Isto posto, a individualidade⁵² de Eduardo de Martino deve ser levada em consideração, pois sua criação artística é um procedimento que oscila entre a imaginação e a razão. (WARBURG, 2013). O que nos deixa diante de uma problemática psicológica que não pode ser versada de modo isolado, trata-se do processo de sublimação

[...] uma combinação do livre fluxo de fantasia com a capacidade de controle através da auto-restrição individual, através de uma consciência altamente desenvolvida. Mais precisamente: fluxos-fantasia e impulsos de consciência não são meramente reconciliados no interior da estrutura de uma atividade artística, eles são efetivamente fundidos [...]. O fluxo de fantasias e de sonhos não é apenas despojado das tendências fortemente animais que estão em sua raiz, e que são inaceitáveis para o fluxo de consciência; ele efetivamente liberta sua energia em harmonia com o padrão social, sem perder a espontaneidade. Sem uma purificação pela consciência artística, a corrente de sonhos e fantasias se mostra anárquica e caótica para todas as pessoas, exceto para quem sonha. O fluxo-fantasia libidinal só se torna significante para outras pessoas, i.e., capaz de mediação, se for socializado através da fusão com o padrão, ao mesmo tempo em que energiza e individualiza o padrão ou a consciência. (ELIAS, 1995, p. 136-137).

Levar em conta a individualidade de Eduardo de Martino, não significa olhar o artista ingenuamente como alguém dotado de “um dom especial” ou um “gênio” devido à sua capacidade de produzir arte. O que por vezes compreendemos como uma característica inata é apenas mais um dos elementos determinantes de seu destino gregário marcado pela anomalia que o desvia das normas correntes. (ELIAS, 1995).

Embora a bibliografia brasileira tenha dedicado mais atenção à formação artística do que à militar de Eduardo de Martino, esse assunto também foi abordado de maneira superficial, o que gerou diversas problemáticas, das quais algumas foram esclarecidas com o auxílio da obra de Puglia (2012).

Segundo Reis Júnior (1944), Pontual (1969) e Campofiorito (1983), Eduardo de Martino foi um pintor amador⁵³ com poucos estudos. Porém, eles enfatizam uma “grande inclinação para a pintura” (CAMPOFIORITO, 1983, p. 26) e “uma vocação que lhe permitia a prática

⁵² Entendemos a “individualidade” de uma pessoa como uma peculiaridade de suas funções psíquicas, uma qualidade estrutural de sua auto regulação em relação a outras pessoas e coisas. (ELIAS, 1994).

⁵³ O caráter autônomo da formação do pintor também foi mencionado pela imprensa da época. (JORNAL DO COMÉRCIO, 10 fev. 1871; JORNAL DO COMÉRCIO, 25 set. 1871; A REPÚBLICA, 8 jun. 1873; O GLOBO, 25 fev. 1875).

artística sem nenhum estudo especial.” (REIS JÚNIOR, 1944, p. 132). Embora os autores o considerem portador de um talento inato – tal qual o que Norbert Elias (1995) chama de gênio – essa valorização da disposição natural do espírito, pode ser associada ao que Charles Baudelaire⁵⁴ (1821-1867) designou como a necessidade do pintor paisagista de traduzir um sentimento mediante a natureza, característica também expressa por Puglia (2012).

Para a autora, o mar era o grande responsável por despertar os sentimentos do artista, sobretudo nos momentos em que ele velejava, pescava ou observava as diferentes nuances das águas para reproduzi-las em seus quadros. Ela também destaca que ele “ainda criança já havia evidenciado uma inclinação para o desenho e pintura, pois percebeu ter talento e dedicou às artes sempre mais tempo, empenho e paixão.” (PUGLIA, 2012, p. 27)⁵⁵. Mesmo que a prática do desenho associada à relação com o mar tenha sido bastante recorrente na juventude de Eduardo de Martino, não devemos olhar para os anos iniciais de sua formação como se ele estivesse destinado a se tornar um renomado pintor de Marinhas. Como se sua infância fosse “redescoberta sem limites [...] para expressar-se, de órgãos viris e do espírito analítico que lhe permitem ordenar a soma de matéria involuntariamente acumulada”. Desse modo, seu fascínio pelo mar pode ter decorrido da forte presença da atividade náutica em sua família e na região em que vivia. Já sua dedicação à arte, pode ter sido apenas pelo deleite em relação à atividade. Afinal, uma criança possui “a faculdade de se interessar intensamente pelas coisas, mesmo por aquelas que aparentemente se mostram as mais triviais.” (BAUDELAIRE, 1996, p. 856).

A possibilidade de o artista ter sido autodidata não é descartada por Puglia (2012), porém a autora ressalta a chance dele ter frequentado alguns dos ateliês de artistas que se dedicavam às encomendas de *ex voto*⁵⁶, um gênero de quadros muito requisitado por navegantes e proprietários de navios, cuja finalidade era o pagamento de promessas aos santos católicos, o agradecimento por um retorno seguro ou pela construção de uma embarcação. Para corroborar sua hipótese, a autora cita cinco pinturas do tipo *ex voto* que foram feitas pelo artista entre 1860 e 1861. Destas pinturas que retratam diferentes embarcações – *Luisa ed Augusto*, *Timoleonte*,

⁵⁴ Charles-Pierre Baudelaire foi um francês estudioso das artes e poeta cuja obra influenciou o simbolismo, a poesia moderna e as artes plásticas do século XIX.

⁵⁵ O excerto referido decorre de tradução realizada pela pesquisadora responsável por este trabalho, a qual foi baseado no original “Già da bambino aveva evidenziato una certa inclinazione per il disegno e la pittura, capì di avere talento e così dedicò all’arte sempre più tempo, impegno e passione.” (PUGLIA, 2012, p. 27).

⁵⁶ Observamos que dos ateliês dedicados à produção de *ex votos* que o pintor pode ter frequentado, Puglia (2012) destaca as oficinas de Piero Lauro – um artista francês que viveu em Meta – e Eduardo Scarpati – filho de um dos diretores da Escola Naval de Meta, Ferdinando Scarpati, cuja residência era próxima à de Eduardo de Martino.

Archimed, S. Giovanni Battista e Alberto –, quatro se encontram na Basílica de Santo Antonino abade e uma na Basílica de Santa Maria del Lauro, ambas na Itália.

Sobre a formação pictórica de Eduardo de Martino Belluzzo (1988), destaca-se a influência da Escola de Posilipo, grupo de artistas da região Napolitana que se dedicava exclusivamente à pintura de paisagem. Já Pereira (1999), afirma que o pintor frequentou o Instituto de Belas Artes de Nápoles, onde se especializou em temas marinhos. Esta informação também é dada por Romano, bem como o dado do artista ter frequentando os estudos privados de Giacinto Gigante (1806-1876)⁵⁷ e Domenico Morelli (1823-1901)⁵⁸. (ROMANO, 1994).

A possível estada de Eduardo de Martino na Escola de Belas Artes de Nápoles deve ser cotejada com sua nomeação para professor honorífico de pintura desta instituição, pois o título só foi concedido ao artista no ano de 1902, portanto quando ele já não residia na Itália e já havia adquirido fama. Por essa razão, a nomeação não pode ser considerada prova de que o pintor tenha frequentado o estabelecimento, sobretudo porque Puglia (2012) nos informa que no local não há registros do término de seus estudos. Assim sendo, também não encontramos na imprensa brasileira da época nenhuma menção ao Instituto de Belas Artes de Nápoles. Pelo contrário, foram encontradas notícias que afirmavam que o pintor não apresentava estudos acadêmicos, como nos exemplos: “[...] mais artista pela inspiração que pelo estudo” (A REPÚBLICA, 8 jun. 1873, n.p), “achando ainda tempo para estudar na sua academia unica até hoje – a natureza” (MENDONÇA, O Globo, 1875, p. 2), “seus quadros tem o sello do seu estylo original, o que demonstra que elle tem por norma a muita observação na natureza.” (JORNAL DO COMÉRCIO, 10 fev. 1871, p. 1).

Ainda na juventude, mais precisamente em 1856, Eduardo de Martino realizou a pintura a óleo *Souvenirs Maritimes de la Guerre d’Orient 1854* (figura 15), que retrata um episódio da Guerra da Criméia. Nela podemos identificar, no primeiro plano, em posição centralizada, uma embarcação miúda a remo, na qual há duas bandeiras da França e catorze figuras humanas identificadas como oficiais militares e marinheiros, devido às suas diferentes vestimentas. Em segundo plano, temos quatro embarcações ancoradas com as velas recolhidas, cuja densa fumaça que sai de suas chaminés traz dramaticidade à cena, ao contrastar com as tonalidades claras do céu. A embarcação à direita – em posição mais próxima ao espectador – apresenta a

⁵⁷ Giacinto Gigante foi um pintor dedicado ao gênero de paisagens que residiu em Nápoles. (ROMANO, 1994).

⁵⁸ Domenico Morelli atuou em Nápoles onde pintou majoritariamente obras de gênero histórico e religioso (ROMANO, 1994).

lateral repleta de peças de artilharia, bandeiras da Inglaterra; a popa com um brasão e a inscrição “Edimburg”⁵⁹. Próximo a ela, e ao navio situado à esquerda do quadro, aparecem outras embarcações miúdas com figuras humanas. Ao fundo, há fumaça clara que sai de algumas construções e uma fortaleza com a bandeira branca hasteada.

Figura 15 – *Souvenirs Maritimes de la Guerre d’Orient 1854*, Eduardo de Martino, 1856, óleo sobre tela 132 cm x 85 cm



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

⁵⁹ Observamos que a inscrição “Edimburg” é fundamental para identificar esta pintura como um dos episódios da Guerra da Crimeia – conflito que envolveu o Império Russo contra o Império Otomano, Reino da Sardenha, Grã-Bretanha e França entre os anos de 1853 a 1856. (RIBEIRO, 2016). “Edimburg” refere-se ao nome da fragata canhoneira, comandada pelo Capitão Richard Strode Hewelett, que operou no Mar Báltico com a equipe do contra almirante Richard Saunders Dundas. A data 1854, presente no título do quadro, também é primordial para assinalar a cena, a qual se trata do desembarque de um contingente francês em Capo Tranvick – ocorrido sob a proteção dos navios ingleses Edimburg e Duperre –, no momento em que outras embarcações atacavam as fortalezas de Bomarsund, Tzee e Nottich – sob o comando do general russo Bodisco, que foi obrigado a hastejar a bandeira branca para se render. (PUGLIA, 2012).

Decorrente do preciosismo formal e realismo dos detalhes, esta pintura corrobora para a afirmação de Belluzzo (1988), Romano (1994) e Puglia (2012) sobre o pintor ter frequentado algum ateliê de arte. O modo preciso como o local foi pintado, induz a acreditarmos que o artista o conhecesse. O que pode ter ocorrido por meio do estágio – feito para adquirir os seis anos de navegação exigidos no processo de se tornar piloto de terceira classe – ou das diferentes imagens⁶⁰ do evento que circularam na época, pois como Meta era uma região pela qual passavam vários navegantes, é possível que diferentes imagens tenham chegado às mãos de Eduardo de Martino.

Em consequência da alta mobilidade espacial⁶¹ do pintor – provável razão para que ele tivesse acesso a uma gama de imagens –, investigar a possível influência de outros artistas em sua obra, como Ivan Aivazovsky (1817-1900)⁶² e Theodore Gudin (1802-1880)⁶³ (MIGLIACCIO, 2015, apud GOMES, 2018) ou Willian Turner (1775-1851)⁶⁴, é uma problemática ainda a ser estudada. Deste modo, mesmo com fortes indícios, a bibliografia não comprovou que ele tenha frequentado algum ateliê quando vivia na Itália, mas Puglia (2012) confirmou seu estudo com Juan Manuel Blanes (1830-1901)⁶⁵, o que careceu de inferência devido ao nosso recorte espacial, América Latina.

Segundo Laura Malosetti Costa (s.d.), após o incêndio que aconteceu com o vapor “América” na noite de 23 para 24 de dezembro de 1871, o pintor Juan Manuel Blanes convidou Eduardo de Martino para produzirem uma tela sobre o ocorrido. Este quadro, *Incêndio ao Vapor América* (figura 16), encontra-se no Museu Nacional de Artes Visuais do Uruguai⁶⁶. Na

⁶⁰ Segundo Peter Burke (2004) a Guerra da Criméia foi reportada por diversos artistas como Edward Armitage, Joseph Crowe, Edward Goodall, Willian Simpson e Constantin Guys e pelo fotógrafo Roger Fenton. Para o autor, depois desse episódio nenhum evento bélico prescindiu de seu corpo de fotógrafos ou equipe televisiva.

⁶¹ Por mobilidade espacial entendemos não apenas o movimento migratório de mudança do lugar de residência, que no caso do artista se constituiu na transferência de domicílio da Europa para a América Latina e depois novamente para a Europa, mas também os movimentos temporários, como, por exemplo, o movimento pendular. (CUNHA, 2011).

⁶² Ivan Konstantinovich Aivazovskii foi um artista russo conhecido por suas pinturas de Marinha.

⁶³ Jean Antoine Théodore Gudin foi um pintor francês dedicado ao gênero de pinturas de Marinha.

⁶⁴ Alguns dos autores como Belluzzo (1988), Puglia (2012), Oliveira (2017) e Gomes (2018) destacam as influências do pintor inglês Willian Turner na obra de Eduardo de Martino. Para além destes autores, as obras do napolitano *Vale Nevado*, *Batalha Naval do Riachuelo*, *a Lua e o Forte* – sob a tutela da Diretoria de Patrimônio Histórico e Documentação da Marinha (DPHDM) – e *Uma noite de Luar em Montevideú* – sob a tutela do Museu Histórico Nacional – possuem grande semelhança formal com as respectivas obras do inglês *The Passage of the St. Gotard* – atualmente em Kendal, Cúmbria, Abbot Hall Art Gallery – e *The Fighting «Temeraire», tugged to her Last Berth to be broken up* e *Dido construindo Cartago* –, atualmente em Londres, no The National Gallery.

⁶⁵ Juan Manuel Blanes foi um pintor uruguaio, reconhecido como pintor da pátria devido às pinturas históricas que produziu. (FOCHESATTO, 2018).

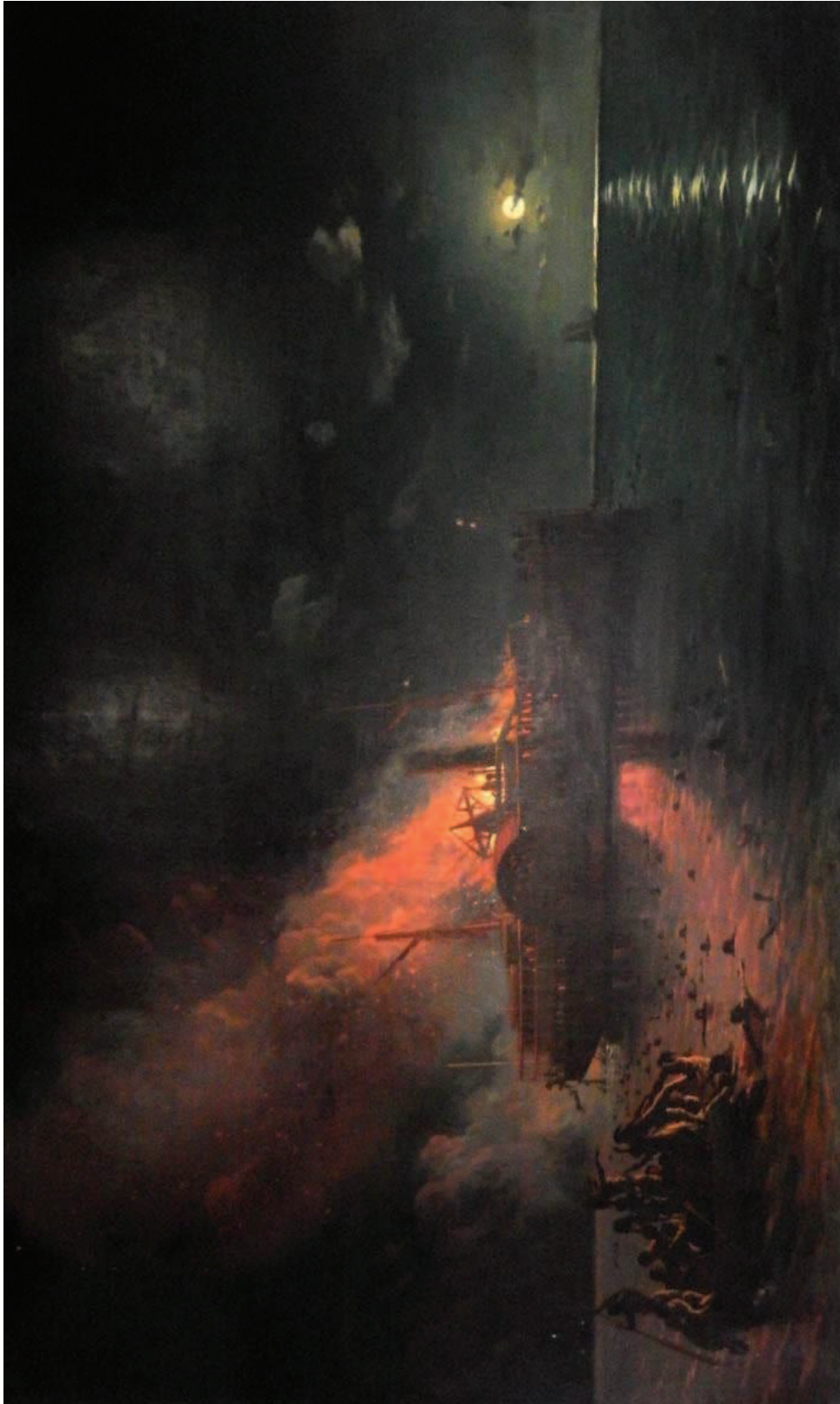
⁶⁶ Destacamos que, apesar da tela *Incêndio ao vapor América* estar referenciada como feita apenas por Eduardo de Martino Costa (s.d), Derrotero (1961) e mais recentemente o *Seminário: Blanes Marinista*, organizado por

imagem, os artistas tentaram reeditar o mesmo sentimento de comoção coletiva causado pela obra *Un episodio de la fiebre amarilla en Buenos Aires*, feita anos antes pelo uruguaio (DERROTERO, 1961). No quadro pintado por ambos, podemos observar em primeiro plano uma embarcação miúda repleta de pessoas, cujos detalhes dos rostos não podem ser observados devido ao contraste da luz avermelhada. Se seguirmos o olhar em direção a esta luz, perceberemos a existência de diversas pessoas que nadam em rumo à embarcação miúda⁶⁷, que se encontra no primeiro plano. Trata-se de uma tentativa de sobreviverem ao incêndio que ocorre no navio de propulsão mista, com dois mastros e uma chaminé, que se encontra no segundo plano. Nele, podemos identificar o fogo que sai da parte mais baixa de sua chaminé sendo levado pelo vento no sentido do mastro esquerdo, percebido pelas nuvens de fumaça que se dissipam contrariamente à posição da lua, ao fundo – logo acima da linha do horizonte que contém o vulto de um veleiro.

Carolina Porley, no Uruguai, também consideraram esta pintura como de autoria dos dois artistas. (MUSEU DE BELLAS ARTES. Juan Manuel Blanes.)

⁶⁷ Observamos que na tela *Combate Naval do Riachuelo* (figura 90) Eduardo de Martino inseriu uma composição de figuras humanas que tentam sobreviver a nado (figura 104), muito semelhante ao arranjo adotado em *Incêndio ao vapor América*.

Figura 16 – *Incêndio no Vapor América*, Eduardo de Martino, 1872, óleo sobre tela, 152 cm x 251 cm



Fonte: MUSEO NACIONAL DE ARTES VISUALES. Uruguai. Disponível em: <<http://acervo.mnav.gub.uy/>>. Acesso: 29 mar. 2019.

Além da obra feita em conjunto, encontramos duas notícias sobre exposições de telas (DIÁRIO DO RIO DE JANEIRO, 31 jan. 1871; JORNAL DO COMÉRCIO, 29 dez. 1871) de Eduardo Martino com a temática dos gaúchos, muito comum na obra de Juan Manuel Blanes⁶⁸. A ligação⁶⁹ entre eles também pode ser percebida no desenho (figura 17)⁷⁰ que o italiano fez, com bico de pena, de uma figura masculina. Afora à pitoresca representação de tipos sociais como o gaúcho – apresentado na figura central vestida com poncho, calças largas, lenço amarrado ao pescoço e chapéu de copa alta – também podemos destacar outros elementos que aproximam este desenho do quadro *Crepúsculo* (figura 18) executado pelo uruguaio. Dentre eles, estão a inscrição no canto inferior esquerdo, na qual só é possível lermos “quadro del”; o anguloso arranjo da mão sobre a cintura, o qual ressalta a inércia da figura; o cavalo do lado esquerdo – próximo à linha do horizonte – encilhado e com cabresto; e o terreno plano com vegetação.

⁶⁸ Observamos que devido ao encontro de culturas, a temática dos gaúchos na obra de Eduardo de Martino pode estar carregada de estereótipos – visto que, muitas vezes, a imagem pode trazer seu foco naquilo que é típico, decorrente de uma leitura preconceituosa – ou de um olhar etnográfico voltado para a representação dos costumes – tal qual a chamada pintura costumbrista da qual Juan Manoel Blanes foi um dos representantes. Portanto, devido à relação entre esses dois pintores e a naturalidade de Eduardo de Martino, seriam necessárias análises mais profundas acerca das imagens de gaúchos que aparecem em suas obras.

⁶⁹ Se aprofundada, a ligação entre Eduardo de Martino e Juan Manuel Blanes pode enriquecer o debate acerca das imagens produzidas no final do século XIX. Durante a pesquisa – ao pensar por imagens –, encontramos indícios de uma possível relação entre *Generale Lopez che fuyge* – desenho de Eduardo de Martino feito aproximadamente em 1866 que se encontra na reserva técnica da Diretoria de Patrimônio Histórico e Documentação da Marinha; *Amanhecer* – tela de Juan Manuel Blanes que se encontra no Museu Nacional de Artes Plásticas de Montevideú; e *Passagem no Chaco* – tela de Pedro Américo feita em 1871, que se encontra no Museu Histórico Nacional. Dessa forma, Lima, Szwarcz e Stump (2013) mencionam semelhanças entre esta última tela e um retrato do General Osório feito por Juan Manuel Blanes, que se encontra no Museu Imperial de Petrópolis – o qual os autores acreditam que Pedro Américo tenha conhecido.

⁷⁰ Transcrição das notas que Eduardo de Martino fez em *Figura masculina e cavalo* (figura 17): "QUADRO DEL_ _ _". (DIRETORIA DO PATRIMÔNIO, Rio de Janeiro).

Figura 17 – *Figura masculina e cavalo*, Eduardo de Martino, cerca de 1866, bico de pena sobre papel 12,5 cm x 20,4 cm



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

Figura 18 – *Crepúsculo*, Juan Manuel Blanes, [s.d.], óleo sobre papelão 28 cm x 24 cm



Fonte: OLIVEIRA, Luciana da Costa. *Da Imagem Nascente à imagem consagrada. A construção da imagem do gaúcho pelos pincéis de Cesáreo Bernaldo de Quirós, Pedro Figari e Pedro Weingärtner*. 2017. Tese (doutorado em História) – Programa de Pós-graduação em História, PUCRS, Porto Alegre.

Enquanto a obra de Juan Manuel Blanes possui, no canto inferior direito do primeiro plano, uma estrutura de madeira, que contém um artefato sobre ela, na qual a figura humana está apoiada; o desenho de Eduardo de Martino traz, em posição equivalente, figuras arbóreas e ao fundo algumas construções estilizadas. Se acrescentarmos a esta análise o desenho (figura 19)⁷¹ feito pelo italiano de outra árvore com arbustos, terreno elevado ao fundo e a inscrição “Montevideo 13 Mas° 72/ E.DEM”, podemos perceber o que Dawn Ades (1997) chamou de categorias principais dos artistas-cronistas viajantes.

⁷¹ Transcrição das notas que Eduardo de Martino fez em Figura masculina e cavalo (figura 17): "MONTEVIDEO 13 MAZ° 72/E.DEM." (DIRETORIA DO PATRIMÔNIO, Rio de Janeiro).

Figura 19 – *Vegetação com flores*, Eduardo de Martino, 13 de março de 1872, grafite sobre papel 20,3 cm x 12,4 cm



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

Segundo Ades (1997) essas categorias, percebidas em *Figura masculina e cavalo* (figura 18) e *Vegetação com flores* (figura 19)⁷², são divididas em: científica, ecológica, topológica e social, a partir das quais,

[...] os temas científicos incluíam os novos fenômenos descobertos ou desconhecidos no mundo animal e vegetal; os habitantes nativos que, como os indígenas, eram pessoas de cor (ambos, exemplos do bom selvagem de Rousseau, em sua almejada versão do Velho Mundo); as formas terrestres mostrando tanto as originais espécies arbóreas como a riqueza da vegetação – esta, quase sempre relacionada com as atividades exercidas pela gente do lugar. Dentro da categoria “topológica” poder-se-iam agrupar: vistas de cidades, lugarejos e praças, cenas portuárias e sítios de importância militar ou geográfica. A mais variada e abrangente das categorias, entretanto, era a social, onde se achavam englobados as atividades e os trajes típicos de toda espécie de gente: da sociedade das classes altas urbanas aos *barrios*, das praças de mercado, dos campos militares, fazendas de gado, docas portuárias às florestas e selvas em paragens ainda não exploradas. Soldados a pé e homes a cavalo, pelo que parece sempre presentes durante as guerras de bloqueio travadas pelas potências navais europeias, bem como ambiciosos generais e caudilhos rivais, faziam parte dos temas preferidos dos pintores da região do rio da Prata. Essa categoria também incluía retratos não oficiais que, em muitos sentidos, beiravam um formalismo artístico mais ou menos segundo os moldes europeus da época. (ADES, 1997, p. 48-49).

Sendo assim, mesmo que não faça parte de nossa problemática principal, não poderíamos desconsiderar o olhar de artista-cronista viajante de Eduardo de Martino frente ao sistema escravista que vigorou durante o Império Brasileiro. A nossa hipótese de que a condição dos escravizados não passou despercebida decorre de um detalhe (figura 88) da tela *Chegada da Fragata Constituição* (figura 74)⁷³, que será trabalhada em um de nossos capítulos posteriores.

A mescla do olhar de militar e artista-cronista viajante, portanto de pintor-marinheiro, presente nas obras de Eduardo de Martino se dá pelo fato de muitas imagens feitas, sobretudo por europeus surpreendidos com as singularidades do continente americano, servirem tanto ao “cientista desinteressado” quanto ao “invasor aventureiro”. Já que ambos, assim como os militares voltados para a proteção do local, tinham em comum “a necessidade de obter informações geográficas e geológicas precisas, de possuir mapas detalhados de costas e ancoradouros, e de conhecer a distribuição dos habitantes e as possibilidades de cultivo.” (ADES, 1997, p. 66).

⁷² Devido à complexidade das imagens, as classificações propostas por Ades (1997) podem ser encontradas em outras obras do artista. Igualmente, podem existir diferentes categorias de análise para estas duas imagens mencionadas.

⁷³ Observamos que, devido à sua temática – chegada da divisão comandada pelo Chefe Theodoro Beaurepaire conduzindo ao Brasil a imperatriz D. Thereza Christina Maria, ao porto do Rio de Janeiro –, a obra *Chegada da Fragata Constituição* será posteriormente apresentada e analisada.

No caso das pinturas de Marinha, segundo Oliveira (2007), as primeiras obras desse gênero estavam vinculadas à cartografia ou à ilustração de ordem militar e foram majoritariamente feitas por estrangeiros. Embora não seja a única, esta característica aproxima o pintor do paradoxo da excepcionalidade e normalidade de Edoardo Grendi (1998). Sob a ótica desse autor, podemos estudar Eduardo de Martino, ou qualquer outro artista⁷⁴, como um indivíduo excepcional-normal. Excepcional, porque possui singularidades e comportamentos de exceção, que o distingue dos demais, porém, simultaneamente normal, pois não está isolado do tecido social, não pode ser considerado um *locus* de particularidades.

Assim, acreditamos que identificar a existência de excepcionalidades e normalidades na trajetória do pintor-marinheiro, ou de qualquer artista só é possível quando consideramos suas obras enquanto um produto da criação humana. Uma postura que nos levou a perscrutar a individualidade de Eduardo de Martino, no que refere à sua formação artística e também militar, as quais ainda estão longe de ser esgotadas. Essa dupla formação, que marcou a identidade e obra do artista, torna sua trajetória um interessante objeto de estudo à História da Arte e à História Militar já que pode ser percebida desde o momento em que ele chegou à América Latina até a mudança para a Europa, o que foi abordado no próximo item deste capítulo.

1.3 Do mar para as Marinhas. A chegada à América do Sul, a escolha e a ascensão na carreira pictórica

Conforme dito anteriormente, este item aborda a trajetória de Eduardo de Martino, considerado um indivíduo excepcional-normal, pela América Latina, sobretudo pelo Brasil. Embora o século XIX seja um período de grande circulação de pintores estrangeiros por este país – dada a repercussão causada pela Missão Francesa no exterior – a chegada de Eduardo de Martino não pode ser atribuída a este fato⁷⁵, pois ela deriva de sua atividade militar. O que marca o início de sua trajetória pelo continente sul americano de excepcionalidade, se comparado a outros pintores que vieram para o Brasil durante o século XIX.

Mesmo que sua vinda da Europa tenha sido desinente da função de oficial da Marinha Italiana, ao fixar residência no novo continente, devido à carreira pictórica, ele adquiriu o

⁷⁴ Acreditamos que a excepcionalidade de um produtor de arte se dá principalmente pela sua consciência artística, que lhe permite materializar e desprivatizar fantasias pessoais tornando-as compreensíveis. Já sua normalidade decorre de seus desejos que dão sentido à vida na medida em que são realizados, assim como para qualquer indivíduo (ELIAS, 1995).

⁷⁵ Dos autores que se dedicaram ao pintor, Reis Júnior (1944), Pontual (1969) e Pietro Maria Bardi (1975) atribuem sua chegada à América Latina às consequências da chamada Missão Francesa.

aspecto de e/imigrante – adquiriu status de emigrante, ao deixar seu lugar de origem, e simultaneamente de imigrante, ao chegar ao novo lugar (SAYAD, 1998). Esta lógica pode ser observada em algumas expressões que a imprensa da época utilizou, como “artista estrangeiro” (JORNAL DO COMÉRCIO, 10 fev. 1871), “artista que tem visitado o país” (JORNAL DO COMÉRCIO, 10 ago. 1871) e “artista viajante” (A REPÚBLICA, 8 jun. 1873). Curiosamente, à medida que o pintor obteve sucesso, os periódicos passaram a se referir a ele por meio de expressões mais afetivas – como “súdito italiano” (A NAÇÃO, 8 jan. de 1875), “se não nasceu entre nós, entre nós se formou” (O GLOBO, 25 fev. 1875), “De Martino também é nossa glória pelo tempo em que viveu no Brasil” (JORNAL DA TARDE, 7 maio de 1877) e “amigo do Brasil” (GAZETA DE NOTÍCIAS, 13 fev. 1881) – porém sem deixar de considera-lo imigrante. Ao mesmo tempo, o próprio artista apresentou consciência de seu lugar social ao se referir a sua “qualidade de estrangeiro”⁷⁶.

Assim, se interpretarmos a imagem (figura 20) do homem que aparece vestido com poncho azul e chapéu marrom de abas largas, semelhante ao tipo social do gaúcho, como um autorretrato⁷⁷, é possível identificarmos uma condição generalizada de desenraizamento, pois, ao se retratar como um tipo social comum à localidade em que estava, percebemos uma busca pelo lugar por parte de Eduardo de Martino. Já que “[...] o lugar – como experiência de uma localidade específica com algum grau de enraizamento, com conexão com a vida diária, mesmo que sua identidade seja construída e nunca fixa – continua sendo importante na vida da maioria das pessoas, talvez para todas.” (ESCOBAR, 2005, p. 63).

⁷⁶ A expressão foi utilizada por Eduardo de Martino em uma nota que ele mandou publicar no *Jornal da Tarde* para defender seu amigo Sr. Reed, pois, assim como alguns oficiais e o Ministro da Marinha Brasileira, este construtor naval vinha sofrendo duras críticas da imprensa devido aos atrasos e ao acidente com o navio encouraçado Independência, que havia sido encomendado pela Força Armada do Brasil. (JORNAL DA TARDE, 9 abr. 1877).

⁷⁷ Observamos que este autorretrato difere muito dos outros que foram produzidos por Eduardo de Martino durante o mesmo período, o que nos causou bastante inquietação, que foi parcialmente aplacada em conversa informal com a Capitã de Corveta Miriam Benevenuto Santos, encarregada da divisão de acervo da reserva técnica da Diretoria de Patrimônio Histórico e Documentação da Marinha (DPHM). Nesta agradável interlocução, a capitã nos informou que, quando adquirida pela Marinha Brasileira, a obra já estava com a designação de autorretrato, o que levou a equipe da instituição a manter sua nomenclatura, apesar da sensação de estranhamento semelhante à que tivemos. Portanto, sem descartar a tensão que existe nesta imagem, dada a possibilidade dela não ser um autorretrato de Eduardo de Martino, nós iremos considera-la como tal, devido à sua designação inicial que foi mantida pela equipe de profissionais da Marinha Brasileira.

Figura 20 – *Autorretrato*, Eduardo de Martino, cerca de 1866, óleo sobre papel 39 cm x 27,2 cm



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

Outro elemento bastante marcante na trajetória do artista é a alta mobilidade ligada ao transporte hídrico. Para além das viagens feitas com a Marinha Italiana, ele também circulou pela América Latina a bordo de diferentes embarcações, como pode ser visto pelo movimento do porto descrito na imprensa⁷⁸ da época e compilado na tabela subsequente (tabela 1).

Tabela 1 – Mobilidade de Eduardo de Martino segundo o movimento do porto apresentado na imprensa da época

Localidade	Período da viagem	Embarcação	Fonte
Saída para Ubatuba por Mangaratiba	Setembro de 1866	Trovador	<i>Correio Mercantil</i> , 8 de set. 1866
Saída para Ubatuba por Mangaratiba	Setembro de 1866	Trovador	<i>Diário do Rio de Janeiro</i> , 25 set. 1866
Saída para Rio da Prata	Junho de 1869	Humbolt	<i>Diário do Rio de Janeiro</i> , jun. 1869
Saída para Marselha e escalas	Setembro de 1869	Savoie	<i>A Reforma</i> , 29 set. 1869
Entrada de Montevidéu e escalas.	Dezembro de 1870	Gerente	<i>Jornal do Comércio</i> , 12 dez. 1870
Saída para Rio da Prata	Julho de 1872	Gironde	<i>Diário do Rio de Janeiro</i> , 7 jul. 1872
Saída para Rio da Prata	Maio de 1874	Biela	<i>Jornal do Comércio</i> , 28 maio 1874
Saída para Liverpool	Março de 1875	Maskelyne	<i>Diário do Rio de Janeiro</i> , 29 mar. 1875 <i>O Globo</i> , 29 mar. 1875
Entrada de Londres	Janeiro de 1877	Maskelyne	<i>Monitor Campista</i> , 29 jan. 1877 <i>Diário do Rio de Janeiro</i> , 29 jan. 1877
Saída para Liverpool e escalas	Maio de 1877	Maskelyne	<i>O Globo</i> , 16 maio 1877 <i>Diário do Rio de Janeiro</i> , 16 maio 1877 <i>Diário do Rio de Janeiro</i> , 16 maio 1877

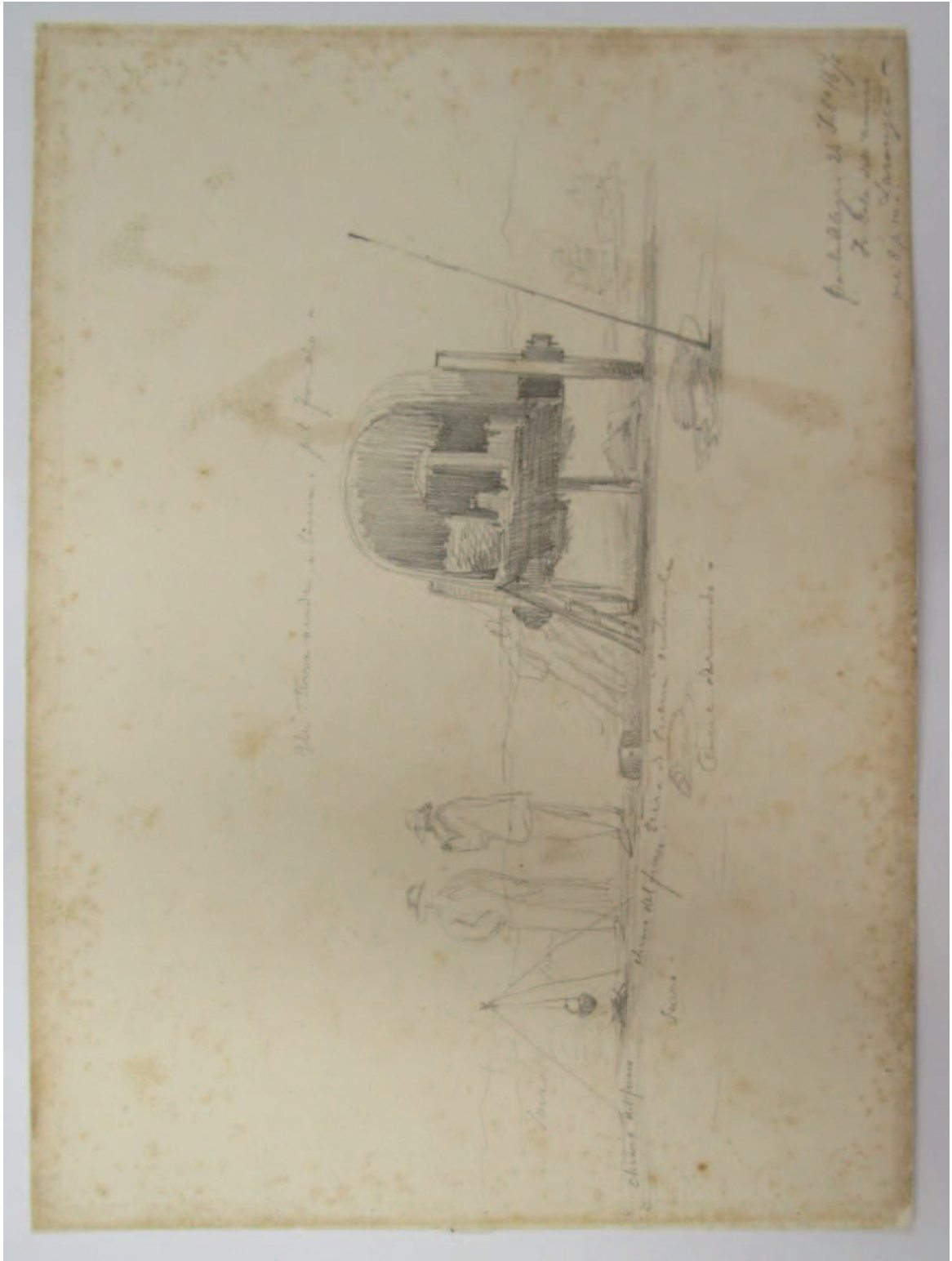
Sobre a circulação do artista, que não se deu apenas no meio hídrico, Puglia (2012) utiliza a obra *Acampamento com carroça* (figura 21) como prova de que ele possuía uma modesta diligência de lenha utilizada para se mudar de uma cidade à outra ou para se deslocar até as zonas onde ocorria a Guerra da Tríplice Aliança contra o Paraguai. Este dado é bastante provável, tendo em vista que o conflito não se restringiu às margens dos rios da região platina. Apesar disso, a imagem – com uma diligência, com rodas altas e cobertura arredondada, à direita de duas figuras masculinas de corpo inteiro, uma de frente e outra de perfil, usando chapéus de abas largas e próximas a uma armação triangular com fogueira no centro e vasilha suspensa por fios que pendem do vértice – não pode ser tomada como uma comprovação

⁷⁸ Observamos que a mobilidade do artista foi analisada segundo o movimento do porto, descrito na imprensa da época, o que não exclui a possibilidade dele ter se deslocado por outros meios de transporte nem em outros navios, cujo movimento não apareceu nos periódicos analisados.

absoluta das mudanças do artista. Ela também pode ser entendida como o seu olhar diante das especificidades do local, sobretudo porque possui semelhanças temáticas e formais com outras obras como *Cena do país*, de Juan Manuel Blanes (figura 22), com quem ele teve contato, e *Descanso no campo*, de Prilidiano Pueryrredón⁷⁹ (1823 - 1870) (Figura 23), as quais contém o mesmo tipo de carroça em uma composição de cena rural com figuras humanas vestidas com trajes locais.

⁷⁹ Prilidiano Pueryrredón atuou na Argentina, seu país natal, como pintor, arquiteto e engenheiro. Seus quadros foram conhecidos pelos temas do cotidiano.

Figura 21 – *Acampamento com carroça*, Eduardo de Martino, 24 de fevereiro de 1870, grafite sobre papel 23 cm x 31,7 cm



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

Figura 22 – *Cena do país*, Juan Manuel Blanes, 1870 – 1880, óleo sobre tela, 80 cm x 118 cm



Fonte: *Museu Nacional de Belas Artes Juan Manuel Blanes, Montevideu*. Disponível em: <<http://warburg.chaa-unicamp.com.br/obras/view/13156>>. Acesso: 29 mar. 2019.

Figura 23 – *Descanso no campo*, Prilidiano Pueyrredón, 1860, óleo sobre tela 76 cm x 166 cm



Fonte: *Museu Nacional de Belas Artes Juan Manuel Blanes, Montevideu*. Disponível em: <<http://warburg.chaa-unicamp.com.br/obras/view/13156>>. Acesso: 29 mar. 2019.

A fim de entendermos o início do percurso de Eduardo de Martino pela América do Sul, é imperativo recorrer ao trajeto percorrido pela fragata Ercole⁸⁰. Já que foi por meio da função de oficial náutico militar deste navio que ele chegou à região platina. A embarcação, inicialmente denominada Gaeta, foi lançada ao mar no ano de 1843, em Castellammare di Stabia. Com o nome que recebeu posteriormente, navegou até ser desativada em 1875. Em 1863 cruzou o Atlântico para então fazer parte da Divisão Naval Italiana, a qual se encontrava na região do rio da Prata, exercendo funções políticas e diplomáticas para representar as numerosas comunidades de imigrantes presentes na região. (PUGLIA, 2012). Além dos conflitos bélicos que atingiram o local na segunda metade do século XIX, a existência de uma Divisão Naval – e não apenas uma unidade de apoio político e diplomático – é justificada pelo fato de italianos controlarem a navegação interna e o comércio de cabotagem nas regiões de fronteira entre Brasil e Uruguai. (FRANCO, 2003, apud RUGGIERO, 2015).

Sobre a atuação desempenhada por essa fragata na América do Sul, podemos destacar alguns eventos: a assistência prestada ao navio Massena, em 13 de dezembro de 1864, quando ele corria risco de afundar próximo à Buenos Aires; o socorro às vítimas do acidente com o navio postal Carmel, que ocorreu em Montevideu, no dia 13 de agosto de 1865 – cuja importante participação de Eduardo de Martino lhe resultou no título de afiliado honoris causa da Loja Maçonica Concordia; e a ajuda ao navio mercador holandês Oranje Nassau, o qual sofreu um incêndio em 21 de abril de 1866, próximo ao porto de Stanley, onde a Ercole estava ancorada, ocorrência que também contou com a atuação de Eduardo de Martino no comando da operação que extinguiu o fogo da embarcação. (GALLIZIOLI, 1907, apud PUGLIA, 2012).

A bordo da Ercole, o artista realizou vários desenhos e aquarelas que puderam ser executadas devido à praticidade das tintas prontas para o uso e ao seu equipamento portátil. Estes “souvenirs de viagem” abrangem desde episódios da história dos países por onde passou – que inevitavelmente se misturaram à sua biografia –, até fatos cotidianos. Por meio do cruzamento dos dados trazidos em algumas destas imagens⁸¹, com a ata de depoimentos da

⁸⁰ Observamos que a Fragata *Ercole* aportou em Recife e no Rio de Janeiro, em 1864, e esteve entre os portos de Montevideu e Buenos Aires entre 1864 e 1866. (PUGLIA, 2012).

⁸¹ As imagens utilizadas por Puglia (2012) foram: *Corveta Italiana Ercole depois do pampeiro, Estreito de Magalhães*, *Corveta Italiana Ercole no momento de sair livre do banco Orange*; publicados por Belluzzo (1988) e *Ercole in port Stanley* e *Selvaggi nella terra del fuogo stretto magalleam*; pertencentes ao acervo da Diretoria de Patrimônio História e Documentação da Marinha (DPHDM).

comissão que integrou o Alto Comando da fragata Ercole, Puglia (2012) esclareceu as dúvidas acerca do acidente que a embarcação sofreu em 1866.

Estes esclarecimentos são de suma importância, posto que além de especulações⁸² sobre o desligamento de Eduardo de Martino da Marinha Italiana, a bibliografia associou o sinistro naval ao abandono da carreira militar e à subsequente escolha pela carreira pictórica. Segundo Belluzzo (1988), Eduardo de Martino teria sido responsabilizado pelo ocorrido e “desertado” em 1868, para escapar à condenação de uma corte militar. Já Guedes (1997, n.p.), afirma que o comandante da Ercole atribuiu a culpa pelo acidente ao pintor-marinheiro, que desgostoso “solicitou sua baixa do serviço ativo” e começou a viver da pintura⁸³.

Antes de discorrermos sobre o acidente, é significativo esclarecer algumas hipóteses sobre as diferenças de sentido⁸⁴ entre as expressões “desertar” e “solicitar baixa do serviço”. Pois, atualmente, “desertar” implica em “deixar o serviço militar, sem licença e com ânimo de abandoná-lo de todo” (DICIONÁRIO PRIBERAM), o que na época se constituía em um crime grave como pode ser percebido pela análise dos relatórios do Ministério da Marinha Brasileira⁸⁵. Portanto, ao menos que o artista vivesse de maneira clandestina na América do Sul – o que não ocorreu, tendo em vista que ele participou publicamente de exposições de arte e manteve contato com militares brasileiros –, ele não poderia ter desertado. Sendo assim, a expressão “solicitar baixa do serviço”, utilizada por Guedes (1997), parece mais adequada.

Baseada na documentação de Eduardo de Martino, que se encontra no Arquivo Histórico da Marinha Militar Italiana, Puglia (2012) afirma que a fragata Ercole saiu do porto de Stanley no dia 1º de maio de 1866. Após cinco dias, chegou ao Estreito de Magalhães, onde o pintor-marinheiro recebeu a tarefa de medir a profundidade do leito marítimo. Na manhã seguinte, ele percebeu que havia cometido um erro e se reportou ao comandante, Orazio Persichetti, a respeito da urgência de mudar o percurso da embarcação. Este ignorou as recomendações do

⁸² Franco Ceni (1960) menciona a paixão não correspondida do artista por uma jovem uruguaia, W.E. Laroche Derrotero (1961) fala sobre motivos de ordem pessoal e afetiva e Romano (1994) sobre uma doença que acometeu o pintor.

⁸³ Toral (2001) concorda com Guedes (1997), porém afirma que o artista abandonou o posto enquanto Neiva Maria Fonseca Bhons (2005) pondera que ele desistiu da carreira militar depois de um desentendimento com um superior.

⁸⁴ Este esclarecimento foi elaborado com base nas definições atuais de tais expressões e na análise dos relatórios do Ministério da Marinha Brasileira do período, por isto se constitui em uma hipótese, tendo em vista que para comprova-la, seria preciso analisar os regulamentos militares da Marinha Italiana do final do século XIX.

⁸⁵ Por meio da análise dos Relatórios do Ministério da Marinha, de 1866 até 1932, percebemos uma grande preocupação da Força Armada com o crime de deserção, sobretudo no período correspondente à Guerra da Tríplice Aliança contra o Paraguai, que coincide com a época de uma suposta deserção de Eduardo de Martino da Marinha Italiana. (BRASIL. Relatórios do Ministério da Marinha).

jovem oficial e seguiu com a mesma rota até o navio encalhar no Banco de Orange resultando em sérias avarias.

Para reparar a fragata, ela foi rebocada até Montevidéu, e, como de costume, o Ministério da Marinha elegeu uma comissão de inquérito. A qual coletou os testemunhos de Eduardo de Martino e dos oficiais que compunham o Estado Maior da Ercole. Nessa ata, registrada nos dias cinco, seis, e sete de junho de 1866, não há informações quanto ao resultado do inquérito, por isso, não é possível definir o(s) responsável(s) ou determinar sua(s) punição(s). (PUGLIA, 2012).

Os dados acerca do que houve após o acidente, se referem ao fato da embarcação ter passado por uma mudança de comandante, capitão Alessandro Bajo. E ao retorno de Eduardo de Martino à Europa. Porém não é possível determinar se esse retorno ocorreu por meio de uma medida de repatriação decorrente do acidente, ou se foi por uma escolha do pintor. Sabemos apenas que após chegar ao continente europeu, ele participou da Batalha Naval de Lissa (20 de julho de 1866), um conflito entre franceses e venezianos contra uma esquadra britânica, que ocorreu no Mar Adriático durante as Guerras Napoleônicas. (PUGLIA, 2012).

Após o período na Europa, ele esteve a bordo da corveta à vela Euridice, em viagem à América do Sul, exercendo a função de instruir os oficiais e a tripulação acerca das navegações oceânicas. Durante o percurso, a embarcação parou nas cidades de Recife e do Rio de Janeiro, onde Eduardo de Martino pode ter conhecido importantes figuras do oficialato náutico brasileiro, como os almirantes Barroso⁸⁶ (1804-1882), Tamandaré⁸⁷ (1807-1897) e Alvim⁸⁸ (1822-1883). (PUGLIA, 2012).

Embora não tenhamos encontrado informações sobre a maneira como iniciou esses relacionamentos, achamos indícios sobre eles, tais como uma notícia acerca da participação do

⁸⁶ Francisco Manuel Barroso da Silva comandou as embarcações brasileiras na Batalha Naval do Riachuelo – importante conflito para a posterior vitória dos aliados sobre o Paraguai – devido à sua atuação neste evento, foi condecorado Barão do Amazonas, em homenagem ao nome da embarcação que comandava.

⁸⁷ Joaquim Marques Lisboa foi um militar da Armada Imperial Brasileira, que ficou conhecido como Almirante Tamandaré, no âmbito da guerra da Tríplice Aliança contra o Paraguai. Ele comandou as Forças Armadas Navais na baía do Rio da Prata, em apoio à Batalha do Passo da Pátria, à Batalha de Curuzu e à Batalha de Curupaiti. Posteriormente, foi considerado herói nacional e patrono da Marinha Brasileira.

⁸⁸ Francisco Cordeiro Torres de Alvim participou das batalhas de Curupaiti e Humaita durante a guerra contra o Paraguai, nas quais atuou como chefe de divisão em 1867 e chefe de esquadra em 1869.

artista na cerimônia fúnebre em homenagem ao Visconde Inhaúma (1808-1869)⁸⁹, evento que contou com a presença de vários oficiais da Marinha Brasileira⁹⁰; um quadro ofertado pelo pintor ao almirante Barroso, então Barão do Amazonas (DIÁRIO DO RIO DE JANEIRO, 25 de jun. 1871) e a ajuda do almirante Tamandaré, com relatos a respeito da vitória da esquadra brasileira sobre a argentina, em 30 de julho de 1826, na composição de um quadro. (A NAÇÃO, 15 dez. 1873).

Ao chegar à região platina, a bordo da fragata Euridice em 1867⁹¹, o pintor-marinheiro participou, novamente, da Divisão Naval Italiana, agora situada em Montevidéu. Seu chefe, contra-almirante Vincenzo Riccardi di Neto, deslocou navios dessa divisão pelos rios da Prata, Paraná, Uruguai e Paraguai para garantir o livre tráfego no local, cuja hidrografia exigia navegação à vela, modalidade dominada por Eduardo de Martino. (PUGLIA, 2012). Sua presença no lugar, associada ao hábito de traduzir em imagens os eventos considerados memoráveis, explica a precisão da paisagem retratada. Estas imagens não foram utilizadas apenas como diário ilustrado, pois, no ano seguinte, ele expôs na Academia Imperial de Belas Artes duas obras sobre a temática da guerra em curso, *Passagem de Humaitá* e *Abordagem dos canais paraguaios* (JORNAL DO COMÉRCIO, 29 nov. 1868).

Segundo a bibliografia⁹², por intermédio das amizades feitas com os oficiais da Marinha do Brasil, Eduardo de Martino foi apresentado ao imperador D. Pedro II. Sobre este encontro, Puglia (2012) destaca a naturalidade napolitana da imperatriz Tereza Cristina como um motivo de possível simpatia em relação ao pintor, o que poderia ter influenciado a compra de algumas obras. Realmente, o artista, assim como a imperatriz, era natural de Nápoles, porém este não é o único fator que aponta para uma provável afinidade do casal em relação a ele. Tal qual o imperador brasileiro, Eduardo de Martino também esteve ligado à maçonaria⁹³. (SCHWARCZ,

⁸⁹ Joaquim José Inácio, Visconde de Inhaúma, foi político e oficial da Marinha brasileira, participou de diversos conflitos durante o período imperial, sendo nomeado comandante da frota que esteve no teatro de operações da guerra contra o Paraguai, onde ficou exausto e doente e foi levado ao Rio de Janeiro, onde faleceu em 1869.

⁹⁰ Nesta notícia, o periódico *A Vida Fluminense* (12 jun. 1869) destaca a presença do artista na cerimônia, mesmo sem ele ter conhecido o homenageado.

⁹¹ Na análise dos periódicos, este foi o ano no qual não foi encontrada nenhuma notícia de exposição de obras do artista.

⁹² Os autores Freire (1916), Reis Júnior (1944), Pontual (1969), Bardi (1975) Campofiorito (1983), Toral (2001) e Patrícia Miquilini Gomes (2018) afirmam que o artista conheceu o imperador D. Pedro II por intermédio de amizades feitas com os oficiais da Marinha do Brasil. Porém há uma divergência entre Freire (1916) e Toral (2001), o primeiro afirma que o encontro ocorreu com a intervenção do Almirante Barroso, enquanto o segundo reitera que a intervenção foi feita pelos Almirantes Tamandaré e Alvim.

⁹³ As relações do artista com a fraternidade datam de 23 de outubro de 1863, quando ele, ainda em Nápoles, se juntou à Loja Figli dell'Etna dell'Oriente. Na América Latina, além de ter recebido em 1865 o título de afiliado

1998). Por conseguinte, não podemos descartar a possibilidade de ele ter estabelecido uma rede de sociabilidade ligada a esta fraternidade, que resultou em novas vendas. (ROMANO, 1994).

Mesmo não possuindo dados precisos sobre o início da relação entre o imperador brasileiro e o artista, fica claro que essa ligação se desenvolveu e foi bastante duradoura, pois, no período de 1869 até 1875, Eduardo de Martino cumprimentou D. Pedro II ao menos uma vez ao ano, como pode ser percebido na tabela 2. Além destes encontros, ambos estiveram juntos em exposições da Academia Imperial de Belas Artes⁹⁴ e na última mostra promovida pelo pintor em seu atelier, no arsenal de Marinha da Corte. Segundo notícia do Diário do Rio de Janeiro (31 jan. 1875), nesta exibição, o imperador ficou mais de uma hora examinando os quadros, dos quais *O Pirata* lhe foi ofertado como presente (O GLOBO, 25 fev. 1875). Corroborando com a afirmação de Bardi (1975) sobre o afeto do monarca em relação ao pintor, também temos a notícia de uma visita feita por D. Pedro II em seu atelier, na Inglaterra. (O MERCANTIL, 23 ago. 1876).

Tabela 2 – Momentos em que Eduardo de Martino cumprimentou D. Pedro II no passo imperial

Data	Fonte
14/06/1869	<i>Diário do Rio de Janeiro</i> , 14 de jun. 1869
22/12/1870	<i>Diário do Rio de Janeiro</i> , 22 dez. 1870 <i>Jornal da Tarde</i> , 22 dez. 1870
02/01/1871	<i>Diário do Rio de Janeiro</i> , 2 jan. 1871
25/01/1871	<i>Diário do Rio de Janeiro</i> , 25 jan. 1871
24/04/1871	<i>Diário do Rio de Janeiro</i> , 24 abr. 1871
18/07/1872	<i>Diário do Rio de Janeiro</i> , 18 jul. 1872
16/09/1873	<i>Diário do Rio de Janeiro</i> , 16 set. 1873
18/05/1874	<i>Diário do Rio de Janeiro</i> , 18 maio 1874 <i>A Nação</i> , 18 maio 1874
16/09/1874	<i>A Nação</i> , 16 set. 1874
23/02/1875	<i>Diário do Rio de Janeiro</i> , 23 fev. 1875
19/02/1877	<i>Diário do Rio de Janeiro</i> , 19 fev. 1877

Muitos dos autores⁹⁵ concordam em afirmar que, após o encontro com D. Pedro II, o artista esteve na região do rio da Prata como pintor oficial do império, porém nenhum deles

honoris causa da Loja Concordia em Montevidéu, pelo socorro prestado ao navio Carmel, em 1870, ele recebeu uma medalha de ouro pelos trabalhos desenvolvidos em favor da Loja Luz e Ordem na cidade de Porto Alegre.

⁹⁴ Observamos que, segundo Pereira (2013), a presença do monarca nestas exposições tornava o ambiente oportuno para que os artistas pudessem fechar futuros contratos.

⁹⁵ Os autores que colaboram com essa afirmativa são: Pontual (1969), Campofiorito (1983), Pereira (1999), Toral (2001) e Puglia (2012).

menciona qualquer tipo de acordo de prestação de serviços, o que também não encontramos nos relatórios dos ministérios da Marinha e do Império⁹⁶. Esta falta de documentação, que pode ainda não ter sido encontrada, deve ser somada à produção de duas telas, *Abordagem dos canais paraguaios e Passagem de Humaitá*, em 1868 (JORNAL DO COMÉRCIO, 29 nov. 1868), portanto, depois do possível encontro, há outros dois dados importantes. O primeiro se refere à circunstância na qual Eduardo de Martino foi apresentado ao monarca brasileiro, ou seja, quando ele ainda estava vinculado à Marinha Italiana, pois seu desligamento só iria acontecer em meados de 1867, após o término de um período de licença utilizado para pintar algumas telas sobre a Guerra do Paraguai. (PUGLIA, 2012). O outro dado está ligado à característica da chamada pintura histórica acadêmica, pois suas grandes proporções exigiam estudos preliminares, iconografia detalhada, gastos com material e local apropriado para ser executada – portanto, um comprador disposto a investir antecipadamente neste tipo de empreitada (TORAL, 2001)⁹⁷. Deste modo, é possível crer que o artista esteve na região como pintor, mas em caráter extraoficial, possivelmente, devido ao seu vínculo com a Marinha Italiana.

Além da condição, oficial ou extraoficial, na qual Eduardo de Martino foi ao teatro de operações seu percurso pela região e embarque nos navios brasileiros também é alvo de divergências bibliográficas e lacunas documentais. Isto posto, Freire (1916) afirma que ele esteve colhendo material, junto ao quartel liderado pelo General Caxias⁹⁸ (1803-1880), a bordo das embarcações Imperatriz, em Curupaiti, e Lima Barros, que fazia a guarda avançada de Humaitá. Posteriormente, este trajeto foi confirmado por Belluzzo (1988) e questionado por Toral (2001), que sustenta que, por volta de abril de 1868, o pintor esteve nas proximidades de Tuiuti – após a Passagem de Humaitá pela Esquadra Imperial, em 19 de fevereiro, e antes de sua ocupação pelos brasileiros, em 25 de julho do mesmo ano. Já sobre as brechas na documentação Gomes (2018), destaca a falta de quaisquer informações sobre o artista nos livros

⁹⁶ Estes documentos foram eleitos para a análise devido à contratação do pintor Victor Meirelles pelo Ministério da Marinha e às características do cenário artístico brasileiro, que tinha o Estado como principal patrocinador de suas obras. Assim, Pereira (2013) também afirma que existiram obras de Pedro Américo e Victor Meirelles encomendadas pelos Ministérios da Marinha, da Guerra e do Império com a anuência do imperador D. Pedro II.

⁹⁷ Observamos que apesar de Eduardo de Martino não estar diretamente vinculado à Academia Imperial de Belas Artes e grande parte de suas obras pertencerem ao gênero de pinturas de Marinha, ele também pode ter carecido das mesmas necessidades dos artistas acadêmicos dedicados ao gênero de pintura histórica que foram apontadas por Toral (2001), porém estas necessidades não se constituem em uma regra para a produção pictórica da época, já que a pintura *Batalha de Campo Grande*, de Pedro Américo, foi elaborada sem ter sido objeto de um contrato prévio com seu comprador, o Estado.

⁹⁸ Luís Alves de Lima e Silva ou Duque de Caxias, patrono do Exército Brasileiro, foi um militar que atuou em importantes conflitos que ocorreram no século XIX, como a Guerra contra o Paraguai, quando liderou o Exército Brasileiro. Atualmente, é considerado patrono da Força Armada Terrestre, o que, segundo Adriana Barreto de Souza (2008), se deu por meio de uma complexa construção.

de bordo das embarcações referidas, o que para ela se constitui em um caráter não oficial da viagem.

Embora haja a falta de documentação formal, concordamos com Gomes (2018) sobre a existência da viagem à região, devido às informações que o artista acrescenta em seus desenhos e a algumas notícias veiculadas nos periódicos da época. Das informações dos desenhos, destacamos a maneira como ele retratou a fortaleza Timbó (figuras 9 e 10), até então desconhecida pelos aliados e, portanto, também desconhecida daqueles que não estivessem no teatro de operações. (DORATIOTO, 2002). Quanto às informações adquiridas na imprensa da época, o movimento do porto, tabela 1, nos indica o registro de sua presença na região em 1869, 1870, 1872 e 1874, o que não exclui a possibilidade dele ter estado no local em outros momentos. *A Vida Fluminense* (19 set. 1868), por exemplo, noticiou, sua chegada ao Rio de Janeiro depois de muitos meses no Paraguai – em um período que não aparece no movimento do porto. Mesmo com diversos questionamentos acerca da jornada de Eduardo de Martino pelo local, podemos afirmar que ela marca de normalidade sua trajetória. Pois, como outros artistas⁹⁹ que produziram imagens sobre o evento bélico enquanto ele ocorria, o italiano também esteve no teatro de operações.

Para explicar a desistência da carreira militar, a qual asseguraria ao pintor uma vida economicamente tranquila, Puglia (2012) supõe que Eduardo de Martino tenha se voltado para a carreira artística devido ao cansaço em relação às guerras, tendo a Marinha mercante como garantia de trabalho caso a carreira pictórica falhasse. Corroborando com esta hipótese da autora, encontramos duas imagens, um desenho e uma tela a óleo, que mostram grande sensibilidade do artista em relação ao conflito bélico contra o Paraguai.

A tela *Acampamento Brasileiro no Chaco* (figura 24) trata-se, segundo *O Mundo da Lua* (4 fev. de 1871), de um episódio triste e majestoso. Nele, os frades capuchinhos Frei Felix e Frei Salvador encomendam os mortos e abençoam os moribundos quando as tropas brasileiras desembarcaram no Chaco, depois da rendição de Humaitá. Essa tela – que, para Pereira (2013), constitui-se em um monumento aos mortos, devido à presença do soldado desconhecido – teve ampla e diferenciada repercussão na imprensa da época. As notícias veiculadas elogiavam não apenas os aspectos técnicos do quadro – como o contraste da luz ou a perspectiva (DIÁRIO DO RIO DE JANEIRO, 31 jan. 1871) –, mas também a abordagem que o pintor deu à temática da

⁹⁹ Além de Eduardo de Martino outros artistas que se dedicaram contemporaneamente à temática da Guerra do Paraguai como Victor Meirelles (1832-1903), Candido Lopez (1840-1902) e o voluntário da pátria Domingos Teodoro Ramos também estiveram no local da campanha.

guerra, pois nela não há uma cena heroica e gloriosa da vitória, mas sim o sentimento religioso de amor e piedade cristãos em relação aos soldados. Este sentimento, possivelmente vivenciado por Eduardo de Martino – visto que, enquanto militar, ele também atuou em conflitos bélicos – , pode ser melhor compreendido quando observamos a imagem que contém

No centro dous frades capuchinhos, dous desses venerandos cenobitas que se teem identificado com nossos valorosos soldados, e cujos nomes figuram tantas vezes nas ordens do dia, resam as ultimas orações sobre cadaveres quasi escondidos nas grossas folhagens paludosas do Chaco. Perto delles, a um lado, um ferido paraguayoso levanta-se, e como que se arrasta para escutar pela derradeira vez as palavras santas com que o educaram; do outro uma sentinella brasileira curva-se religiosa e constricta, diante da magestade desta sinistra scena. Um dos padres occulta o rosto; curva-se e lê no livro dos que vão finir-se; porém o outro apresenta a lanterna que allumia a leitura e recebe da chapa a luz avermelhada da vella no rosto macilento e na maginifica barba. De longe, se eleva o luar a medo por cima do arvoredado, lançando os seus raios pallidos como um sudario sobre aquelles mortos, sobre um destacamento que marcha cautelloso, e do qual dir-se-ia que se sente o passo atravez das algas. Mais além o luar bate no rio e fulgura tremulo nas aguas, enquanto um vapor desprende em multiplicadas espiraes o seu penacho negro, ao passo que sobre o último plano, à direita se estende o abarracamento brasileiro, no meio dos sinistros resplandores, os numerosos fogões, e dos soldados que se amontoam ao derredor destes. Ha o quer que é de solemne nesse quadro, que não retraça a victoria nos esplendores da luta, mas nos lugubres despojos do combate. (DIÁRIO DO RIO DE JANEIRO, 10 abr. 1870, p. 1).

Figura 24 – *Acampamento brasileiro no Chaco*, Eduardo de Martino, 1871, óleo sobre tela 1490 cm x 2480 cm



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

Diferente de *Acampamento brasileiro no Chaco* (figura 24), o croqui *Soldado Paraguai* (figura 25) não teve nenhuma repercussão na imprensa da época, pois a obra foi produzida para servir de anotação pessoal do artista, porém acreditamos que este caráter privado da imagem evidencia ainda mais a sensibilidade do pintor em relação às guerras, atividade fim das Forças Armadas. No croqui, há 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. Essa figura 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)¹⁰⁰. A 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, 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 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. Esta aparece em posição frontal, também no centro do papel, cujo olhar, carregado de expressividade, é direcionado para o 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 feito no mesmo período (figura 26).

¹⁰⁰ Observamos que, durante o conflito bélico, a vestimenta das tropas foi uma preocupação do presidente paraguaio Solano Lopez que chegou a destinar, por meio de decreto de 19 de fevereiro de 1866, todo algodão produzido no país à confecção de fardamento dos militares. Com o correr da guerra, o sítio ao Paraguai agravou a falta de abastecimento, o que levou o governo a pedir que a população enviasse doações de roupas para os campos de batalha. (LIMA; SCZWARCZ; STUMPF, 2013). Esta precária condição dos soldados também aparece em *Batalha Naval do Riachuelo* de Victor Meirelles de Lima, *Batalha de Campo Grande* e *Batalha do Avay* ambas de Pedro Américo, porém diferentemente do esboço de Eduardo de Martino, os pintores brasileiros retratam-na como sinônimo de barbárie em oposição à civilização dos aliados, cujos uniformes são apresentados de maneira bastante elegante.

Figura 25 – *Soldado paraguayo*, 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 26 – *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.

Apesar da intensa sensibilidade do artista em relação às guerras apontadas em *Acampamento Brasileiro no Chaco e Soldado Paraguaio*, outro elemento acerca da baixa do serviço na Marinha Italiana, solicitada por Eduardo de Martino, precisa ser considerado. Estamos nos referindo ao cenário favorável à atividade artística, pois no Brasil a produção pictórica da época era parte de um projeto inspirado nas academias europeias – implantado, em boa parte, pela iniciativa oficial e subsidiado pelo Estado e Forças Armadas, interessados em estabelecer uma iconografia nacional. Já na região platina, local onde ele também atuou, havia colecionadores privados, ou seja, possíveis compradores. (TORAL, 2001). Igualmente, o crítico de arte Gonzaga Duque Estrada afirmou que o pintor “conhecendo muito bem o meio em que vivia, e sabendo com habilidade pouco comum insinuar-se, viu na pintura histórica uma explorável fonte de lucros.” (DUQUE-ESTRADA, 1995, p. 137).

Se associarmos a possível rede de sociabilidade¹⁰¹ estabelecida por Eduardo de Martino a este cenário e à profícua carreira artística, é possível supor que a oportunidade de melhoria da condição financeira também tenha influenciado sua decisão. Para corroborar com nossa hipótese além da grande produtividade, podemos acrescentar a informação de Puglia (2012) sobre uma quantidade de dinheiro dispendida ao seu irmão Gennaro para adquirir matrimônio, o que não se realizou devido à oposição de suas irmãs, porém resultou na compra de um terreno confiado a um colono e administrado por Gennaro. Este sucesso financeiro do artista é mais uma característica da excepcionalidade de sua trajetória, pois segundo Gombrich (2012) a História da Arte no século XIX foi marcada pela falta de êxito financeiro entre os grandes mestres.

Sobre a produção de Eduardo de Martino, tanto a bibliografia quanto a imprensa da época foram concordantes em afirmar que ela foi bastante profícua. O que implicou em um ritmo de trabalho muito mais rápido do que o dos pintores diretamente vinculados à Academia Imperial de Belas Artes, como Victor Meirelles e Pedro Américo. (TORAL, 2001). Esta intensa

¹⁰¹ Observamos que, embora não seja o foco desta problemática de pesquisa a análise dos periódicos da época, se constitui em uma interessante fonte para mapear as relações sociais do artista. Além de apresentar algumas ligações entre ele e oficiais da Marinha Brasileira, indivíduos ligados à construção naval – como Sr. Reed e o militar Trajano –, e ao ambiente artístico – como o fotógrafo e pintor Pacheco –, essa fonte também pode nos indicar possíveis compradores de obras do artista. Por meio dos anúncios de venda de quadros, promovidos por diversos proprietários – explorados mais detalhadamente na tabela 9 de um de nossos capítulos posteriores –, é possível identificar parte dos indivíduos que haviam adquirido as obras do pintor. Igualmente, Pereira (2013) menciona uma troca de correspondências entre Eduardo de Martino e Pedro Américo, que haviam participado juntos da Exposição Universal de Viena em 1873, o que também pode indicar sua rede de sociabilidade. (ROSENBERG, 2002, apud PEREIRA, 2013).

produtividade é mais um aspecto que marca a trajetória de excepcionalidade do artista em relação aos outros pintores contemporâneos.

De acordo com alguns autores¹⁰², o artista teria deixado 343 telas no Brasil. Segundo Toral (2001), a partir de 1870, ele realizou 32 quadros enquanto esteve na região do rio da Prata. Para Puglia (2012), sua produção é estimada em torno de 500 unidades¹⁰³. Já na imprensa da época, Mendonça (1875) afirmou que ele deixou “434 quadros, algarismo eloquente que por si só diz mais do que eu [Salvador de Mendonça] pudera dizer em elogio do artista em todas as columnas desta folha.” (MENDONÇA, O Globo, 22 fev. 1875, p. 2)¹⁰⁴.

Durante a pesquisa, também encontramos periódicos que mencionavam a rapidez com que o artista pintava (JORNAL COMÉRCIO, 25 set. 1871; O GLOBO, 25 fev. 1875; JORNAL DA TARDE, 7 maio 1877) e alguns números que nos chamaram a atenção como: a exibição de 18 quadros em mostra nacional (JORNAL DO COMÉRCIO, 11 maio 1874), a venda de 48 obras em um leilão (O MOSQUITO, 30 maio 1874) e a pretensão do artista em expor 30 Marinhas na Academia Imperial de Belas Artes (DIÁRIO DO RIO DE JANEIRO, 10 dez. 1871). Dado o levantamento feito por Romano (1994), que contabilizou um total de 211 telas espalhadas pela América, Europa e Ásia¹⁰⁵, não restam dúvidas que o pintor produziu uma grande quantidade de quadros, porém esta informação precisa ser tencionada, pois o *Jornal do Comércio* afirmou em de 12 de abril de 1874 (p. 2) que,

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.

Devido à “nota essencial”, presente no final do texto, devemos considerar a possibilidade deste número, 403 obras, se tratar de uma ironia¹⁰⁶ decorrente dos vários

¹⁰² Freire (1916), Damasceno (1971) e Faé (1975) são os autores que fazem esta afirmativa.

¹⁰³ Observamos que o número de obras estimado por Puglia (2012) inclui os quadros e os croquis, diferentemente dos outros autores, que contabilizam apenas os quadros do artista.

¹⁰⁴ Fontes: O GLOBO, 25 fev. 1875. p. 2.

¹⁰⁵ Observamos que neste levantamento, Romano dividiu as pinturas em obras que foram encontradas – 147 quadros, sendo que 16 estão na Argentina, 43 no Brasil, três na Alemanha, um no Japão, 39 na Grã Bretanha, 36 na Itália, um na Espanha, cinco nos Estados Unidos e cinco no Uruguai – e obras que não foram encontradas – 64 quadros, sendo que 14 podem estar na Argentina, 19 no Brasil, quatro na Alemanha, um no Japão, 10 na Grã Bretanha, 14 na Itália e dois no Uruguai.

¹⁰⁶ Com o intuito de promover o culto ao belo, o Ministério do Império e o diretor da Academia Imperial de Belas Artes, abriram aos domingos, gratuitamente, a instituição que contava com 550 quadros em sua coleção. O total

momentos destinados à venda de obras que o próprio artista promoveu¹⁰⁷. Entretanto, simultaneamente não devemos desconsiderar sua produtividade, sobretudo porque ele apresentou intensa mobilidade, o que nos leva a analisar seu comportamento de modo análogo ao dos fotógrafos que contribuíram para a iconografia da Guerra da Tríplice Aliança contra o Paraguai. Assim, podemos inserir sua obra no contexto de produção e circulação das imagens desse conflito, pois “todas as capitais dos países envolvidos na Guerra do Paraguai e boa parte de suas províncias receberam a visita desses profissionais itinerantes vindos da Europa e dos Estados Unidos, que se anunciavam pela imprensa e partiam depois de ‘fazer a praça’.” (TORAL, 2001, p, 79). Portanto é bastante provável que depois de produzir uma quantidade de obras em determinado local, Eduardo de Martino tenha se deslocado para outro em busca de novas vendas.

Acreditamos que, além da mobilidade de Eduardo de Martino, um dos fatores que levaram ao êxito de seus negócios foi à circulação das obras em diferentes exposições. Apesar das datas destas exposições extravasarem o período em que ele residiu na América Latina, isto não é um problema, pois evidencia ainda mais sua mobilidade. Como até o momento essas mostras foram trabalhadas pontualmente pela bibliografia, iremos aborda-las de maneira mais integral, porém sem a pretensão de esgotar o assunto¹⁰⁸. De modo geral, a apresentação dos quadros pode ser separada em dois tipos: aquelas que podem ter sido promovidas por ele próprio – como as mostras que ocorreram em galerias particulares – e aquelas em que ele foi convidado a participar junto com outros artistas – como as exposições que ocorreram na Academia Imperial de Belas Artes. Por meio da tabela 3, podemos perceber uma alternância nestes dois tipos de mostra, o que aponta para a promoção de exposições como uma possível tática do pintor para evidenciar seu trabalho diante da sociedade carioca.

de obras presente na maior instituição artística do país apenas cinco anos depois da notícia do mesmo periódico sobre a necessidade de Eduardo de Martino alugar um local para expor seus 403 quadros, corrobora com nossa hipótese deste periódico ter sido irônico com relação à quantidade de obras produzidas pelo pintor, já que seria bastante improvável que apenas um único artista possuísse quase quatro quintos do número de obras da Academia Imperial de Belas Artes. (JORNAL DO COMÉRCIO, 3 ago. 1889).

¹⁰⁷ Observamos que a produção de pinturas sem que houvesse um comprador previamente estabelecido por meio de um contrato de prestação de serviços, como acreditamos que tenha ocorrido com as obras que o artista vendeu em exposições e leilões, a caracteriza pelo que Norbert Elias (1995) denomina por arte de artista. Em outras palavras, as obras são produzidas para um mercado anônimo. Segundo análise dos periódicos, esse tipo de comercialização pode ter ocorrido antes da notícia sobre a exposição de 403 quadros, veiculada no *Jornal do Comércio* (12 abr. 1874), e depois dela. (SEMANA ILUSTRADA, 30 nov. 1873; JORNAL DO COMÉRCIO, 12 abr. 1874; O MOSQUITO, 30 maio 1874; JORNAL DO COMÉRCIO, 24 fev. 1875; O GLOBO, 24 fev. 1875; JORNAL DO COMÉRCIO, 21 mar. 1875, O GLOBO, 21 mar. 1875, JORNAL DO COMÉRCIO, 22 mar. 1875; O GLOBO, 22 mar. 1875; O GLOBO, 1 abr. 1875).

¹⁰⁸ Observamos que devido à mobilidade de Eduardo de Martino, a possibilidade de haver outras exposições não contempladas por este trabalho não é descartada, sobretudo porque o levantamento foi feito apenas em âmbito brasileiro com destaque para a cidade do Rio de Janeiro.

Tabela 3 – Mostras das obras de Eduardo de Martino segundo a imprensa da época

Ano	Local da exposição	Fonte
1866	Galeria Bernasconi e Moncada	<i>Correio Mercantil</i> , 13 maio 1866
1868	Academia Imperial de Belas Artes	<i>Jornal do Comércio</i> , 19 set. 1868 <i>A Vida Fluminense</i> , 12 jun. 1868
	Teatro São Pedro	<i>Diário do Rio de Janeiro</i> , 29 nov. 1871
1869	Atelier da R. do Ouvidor	<i>A Reforma</i> Ano 1869, 25 jun. 1869
1870	Academia Imperial de Belas Artes	<i>Diário do Rio de Janeiro</i> , 9 mar. 1870 <i>A Reforma</i> , 30 nov. 1870
1871	Teatro S. Pedro de Alcântara	<i>Diário do Rio de Janeiro</i> , 31 jan. 1871 <i>O Mundo da Lua</i> , 4 fev. 1871 <i>Diário do Rio de Janeiro</i> , 5 fev. 1871
	Theatro Gymnasio	<i>Jornal do Comércio</i> , 17 jul. 1871 <i>Jornal do Comércio</i> , 18 jul. 1871
	Salão, casa, armazém Moncada	<i>Jornal do Comércio</i> , 10 ago. 1871 <i>Jornal do Comércio</i> , 25 set. 1871 <i>Diário do Rio de Janeiro</i> , 1 out. 1871
	Casa de José Joaquim Godinho - medalha	<i>A Reforma</i> , 1871 – ed. 00278 <i>Jornal do Comércio</i> , 1871 – ed. 00336
1872	Academia Imperial de Belas Artes	<i>Jornal do Comércio</i> , 2 jul. 1872 <i>A Reforma</i> , 5 jul. 1872 <i>A Nação</i> , 4 jan. 1873
1873	Exposição Nacional	<i>O Mosquito</i> , 1873 – ed. 00174 <i>A Nação</i> , 1875 – ed. 00004 <i>O Globo</i> , 1875 – ed. 00009 <i>A Reforma</i> , 1875 – ed. 00007
	Teatro S. Pedro de Alcantara - Vítimas do arsenal MB	<i>A Vida Fluminense</i> , 26 abr. 1873 <i>A Reforma</i> , 13 maio 1873 <i>A República</i> , 19-20 maio 1873 <i>Jornal do Comércio</i> , 6 jun. 1873
	Teatro S. Pedro de Alcantara	<i>A Nação</i> , 6 jun. 1873
	Exposição Universal de Viena	<i>Jornal do Comércio</i> , 9 abr. 1874 <i>Jornal do Comércio</i> , 11 maio 1874 <i>Diário do Rio de Janeiro</i> , 14 fev. 1875
1874	Escola Central	<i>Jornal do Comércio</i> , 1874 – ed. 00129
	R. do Ouvidor (Peralta e Figueiroa)	<i>Jornal do Comércio</i> , 1874 – ed. 00142
1875	Academia Imperial de Belas Artes	<i>A Nação</i> , 13 mar. 1875 <i>Gazeta de Notícias</i> , 4 fev. 1876 <i>Diário do Rio de Janeiro</i> , 5 fev. 1876 <i>O Globo</i> , 1 abr. 1876 <i>Diário do Rio de Janeiro</i> , 8 dez. 1876
	Exposição no Arsenal de Marinha da Corte	<i>Diário do Rio de Janeiro</i> , 31 jan. 1875 <i>O Globo</i> , 1 fev. 1875. <i>Diário do Rio de Janeiro</i> , 1 fev. 1875 <i>Diário do Rio de Janeiro</i> , 2 fev. 1875
	Exposição e leilão no clube de regatas	<i>O Globo</i> , 1 abr. 1875
1876	Galeria Moncada	<i>O Globo</i> , 7 dez. 1876
	Exposição Universal da Filadelfia	
1877	Casa de Clement Monpoint	<i>O Globo</i> , 1877 – ed. 00111
	Glace Elegant	<i>Revista Ilustrada</i> , 1877 – ed. 00056

		<i>Revista Ilustrada</i> , 1877 – ed. 00057
	Club, Escola Polytechnico	<i>Jornal da Tarde</i> , 1887 – ed. 00040 <i>Jornal do Comércio</i> , 1877 – ed. 00109
	Galeria Glace Elegante, R. do Ouvidor	<i>Jornal da Tarde</i> , 1877 – ed. 00053 <i>Jornal do Comércio</i> , 1877 – ed. 00124 <i>O Globo</i> , 1877 – ed. 00009 <i>Ilustração do Brasil</i> , 1877 – ed. 00036 <i>Gazeta de Notícias</i> , 1877 – ed. 00134 <i>A Reforma</i> , 1877 – ed. 00110

A primeira exposição (CORREIO MERCANTIL, 13 maio 1866, p. 3) que encontramos notícia ocorreu em 13 de maio de 1866, na Galeria Bernasconi & Moncada. Segundo o Correio Mercantil (13 maio 1866, p. 3), tratava-se de um quadro retratando a esquadra brasileira salvando a bandeira argentina, no porto de Buenos Aires, que foi pintado pelo “Sr. Martino, official de Marinha italiano, que se achava naquela ocasião em Buenos-Ayres”. Esse dado não é perturbador, porque neste período o artista estava vinculado à Força Armada de seu país, circunstância explicada pela execução simultânea das atividades pictórica e militar, porém ele nos perturba devido à data da exposição – que ocorreu no período entre o acidente com a Fragata Ercole, em 2 de maio daquele ano, e o inquérito militar para a apuração do mesmo, 5, 6, e 7 do mês seguinte. Portanto não sabemos se o artista enviou o quadro para o Rio de Janeiro – o que poderia suscitar questionamentos sobre a circulação de obras de arte na América Latina durante o século XIX – ou se ele retornou a capital da Corte Brasileira após o sinistro com a embarcação – o que corroboraria com nossa afirmação de sua intensa mobilidade e seria capaz de iluminar o deslocamento dos indivíduos durante o período – sobretudo porque em setembro daquele ano ele embarcou duas vezes no navio Trovador, cujo destino era Ubatuba. (CORREIO MERCANTIL, 8 set. 1866; DIÁRIO DO RIO DE JANEIRO, 25 set. 1866).

Ao contrário do ano 1867 – para o qual não encontramos notícias sobre a exibição de obras do pintor, possivelmente porque nesta época ele esteve a bordo da Euridice e depois incorporado à Divisão Naval de Italiana em Montevideu –, o ano de 1868 foi marcado por duas exposições. Sendo uma delas na Academia Imperial de Belas Artes, o que se constitui em um indicativo de seu sucesso enquanto artista (OLIVEIRIA, 2017), pois,

É impossível tratar a obra dos maiores nomes da arte no Brasil do século XIX sem mencionar sua participação nas exposições gerais da AIBA [Academia Imperial de Belas Artes] pelo simples fato de que todos os artistas de destaque da época em algum momento expuseram trabalhos no salão. Afinal, as exposições gerais eram os instantes de maior visibilidade da produção artística no Brasil, atraindo atenções, promovendo debates e favorecendo a consagração de artistas e obras. (KNAUSS, 2013, p. 10).

A participação de Eduardo de Martino nestas importantes exposições da Academia Imperial de Belas Artes – o que também ocorreu em 1870, 1872 e 1875 – insere sua trajetória na excepcionalidade e normalidade dos principais artistas do século XIX. A excepcionalidade decorre de sua capacidade de manipular um determinado material, “sem perda de espontaneidade, dinamismo ou força inovadora” dada a “completa intimidade com as regularidades intrínsecas do material, um treinamento abrangente em sua manipulação e um amplo conhecimento de suas propriedades.” (ELIAS, 1995, p. 61). Ao mesmo tempo, a normalidade é proveniente da presença de outros artistas nestas mostras de arte.

No ano de 1869, embora Eduardo de Martino não tenha apresentado nenhum trabalho na Academia Imperial de Belas Artes, ocorreram três mostras de suas pinturas em outros locais. Uma delas em seu próprio atelier no Rio de Janeiro, situado na Rua do Ouvidor, número 35, segundo andar (A REFORMA, 25 jun. 1869), e as outras nas cidades de Porto Alegre e Rio Grande. Para Athos Damasceno (1971), apesar do alto valor cobrado na entrada, as exposições na província gaúcha tiveram recorde de público e o artista foi bem recebido pela imprensa local, que iniciou uma campanha pela compra de suas obras. Em agradecimento ao público, o pintor mandou publicar uma nota dirigida

[...] a V. S.^a, sr. Redator, e a seus ilustrados colegas e intérpretes junto das graciosas damas dessa formosíssima Capital, pedindo-lhes que honrem a minha exposição com a sua presença, pelo que ousa esperar que aceitem a entrada que me atrevo franquear-lhes gratuitamente. (MARTINO, 1869, apud DAMASCENO, 1971, p. 108).

A calorosa reação da imprensa gaúcha representa a presença do pintor no debate que extravasou as questões artísticas¹⁰⁹, ao mesmo tempo em que aponta para seu sucesso, pois, em fins do século XIX, o Rio Grande do Sul ainda não possuía um mercado consumidor de arte (BHONS, 2005). Este episódio contesta a afirmação de Campofiorito (1983) sobre a XXI exposição da Academia Imperial de Belas Artes, ocorrida em 1870, ter sido o meio pelo qual Eduardo de Martino se fez conhecer.

A exposição mencionada por Campofiorito (1983) – única em que encontramos a participação do artista no ano de 1870 (DIÁRIO DO RIO DE JANEIRO, 9 mar. 1870; A REFORMA, 30 set. 1870) – foi a mais referida pela literatura¹¹⁰. Nela, o pintor participou com

¹⁰⁹ Observamos que o debate que ocorreu na imprensa gaúcha sobre a compra das obras de Eduardo de Martino foi permeado por uma disputa política entre correligionários dos partidos Liberal e Conservador. (DAMASCENO, 1971).

¹¹⁰ Os autores que citaram esta exposição são: Freire (1916), Reis Júnior (1944), Pontual (1969), Belluzzo (1988).

duas obras: a elogiada tela *Uma noite de luar no cabo d'Horn*, pela qual recebeu medalha de ouro, e o criticado quadro *Passagem de Humaitá por uma divisão da esquadra brasileira na noite de 19 de fevereiro de 1868* (PEREIRA, 1999). Embora tenha sido bastante censurado pela comissão julgadora, este último quadro é muito significativo, pois marcou a estreia da guerra enquanto temática por meio da pintura de Marinha, o que teria rompido um hiato na apresentação de trabalhos com temas históricos, iniciado em 1860, após a exposição do esboço do quadro *Primeira Missa no Brasil*, de Victor Meirelles. (PEREIRA, 2013).

O ano de 1871 foi marcado pelo reconhecimento oficial em relação ao trabalho de Eduardo de Martino. Ele foi condecorado Cavaleiro da Ordem Imperial da Rosa, “uma espécie de ticket de entrada na confraria do Imperador, que distribuía pessoalmente, e a seu gosto, esse tipo de comenda.” (LIMA; SCHWARCZ; STUMPF, 2013, p. 28), e eleito membro correspondente da Academia Imperial de Belas Artes. Neste ano, também aconteceu a exposição de uma medalha que ele recebeu¹¹¹ – o que pode ter se constituído em um artifício para a divulgação do reconhecimento de seu trabalho – e a apresentação de seus quadros em diferentes localidades¹¹².

Destas exibições, Pereira (2013) destacou a importância da mostra ocorrida no Teatro São Pedro, pois ela inaugurava um circuito expositivo que ia além da Academia Imperial de Belas Artes. Outro dado importante destacado pelo autor é que, simultaneamente à mostra de quadros de Eduardo de Martino, acontecia a apresentação da peça *O coração e a espada* em homenagem aos feitos brasileiros na Guerra da Tríplice Aliança contra o Paraguai, cuja lembrança também permanecia nas pinturas *Riachuelo* e *Gran-Chaco*. (DIÁRIO DO RIO DE JANEIRO, 31 jan. 1871).

A exposição da Academia Imperial de Belas Artes de 1872 – bastante referenciada pela literatura¹¹³ – também contou com a participação de Eduardo de Martino¹¹⁴. Para além da obra

¹¹¹ Segundo a imprensa na insígnia havia as inscrições: “A directoria da Sociedade Portugueza de Beneficencia, agradecida”, “Dar aos pobres é emprestar a Deus”, “Ao artista insigne Eduardo de Martino, Novembro de 1871”, o que nos leva a crer não se tratar da premiação referente à exposição nacional da Academia Imperial de Belas Artes do ano anterior. (JORNAL DO COMÉRCIO, 3 dez. 1871; A REFORMA, 6 dez. 1871).

¹¹² Segundo a imprensa da época ocorreram exposições no Teatro São Pedro, Teatro Gymnasio, e Salão/Casa/Armazem Moncada. (DIÁRIO DO RIO DE JANEIRO, 31 jan. 1871; O MUNDO DA LUA, 4 fev. 1871; DIÁRIO DO RIO DE JANEIRO, 5 fev. 1871; JORNAL DO COMÉRCIO, 17 jul. 1871; JORNAL DO COMÉRCIO, 18 jul. 1871; JORNAL DO COMÉRCIO; 10 ago. 1871; JORNAL DO COMÉRCIO, 25 set. 1871; DIÁRIO DO RIO DE JANEIRO, 1 out. 1871).

¹¹³ Os autores que mencionaram esta exposição são: Freire (1916), Belluzzo (1988), Toral (2001), Vanda Arantes do Vale (2005), Pereira (2013) e Oliveira (2017).

¹¹⁴ Nesta mostra foi apresentada a *Esquadra Inglesa Bordejando por fora da linha de Stromboly*. (JORNAL DO COMÉRCIO, 2 jul. 1872; A REFORMA, 5 jul. 1872; A NAÇÃO, 4 jan. 1873).

do artista, esse evento é relevante por marcar a institucionalização do culto à nação, através de um tipo de arte na qual o Estado aparecia como sujeito em seus personagens idealizados junto dos grandes episódios históricos. (PEREIRA, 2013).

Tal qual a obra de Pedro Américo, a obra de Eduardo de Martino também esteve presente na Exposição Universal de Viena, em 1873. “Palco de encontros internacionais e marco da história cultural de uma época, as Exposições Universais apresentaram ao mundo, em seus pavilhões, desde o parafuso até as artes plásticas, passando pelos inventos científicos.” (PEREIRA, 2013, p. 33). Assim como as mostras que aconteciam na Academia Imperial de Belas Artes, estas exposições também tinham um caráter pedagógico que visava convencer por meio de uma imagem ideal. Nesse sentido, podemos compreender a importância da inserção dos quadros destes artistas nos “grandes espetáculos da era industrial.” (CARDOSO, 2007, p. 14).

Apesar disso, o trabalho de nenhum destes dois pintores foi exposto como representante oficial do Brasil dada à impossibilidade de se montar uma sala apenas para eles (CARDOSO, 2007). Segundo Oliveira (2017) esse ocorrido pode ter sido um dos motivos que levaram à reduzida repercussão na imprensa sobre a mostra. Outros possíveis motivos citados pelo autor são as críticas negativas que o governo de D. Pedro II sofreu pela pequena quantidade de obras enviadas, e/ou o desleixo dos responsáveis pela postagem da tela de Eduardo de Martino, a qual, segundo o próprio pintor, após ter sido danificada e restaurada grosseiramente (JORNAL DO COMÉRCIO, 9 abr. 1874; JORNAL DO COMÉRCIO, 11 maio 1874; DIÁRIO DO RIO DE JANEIRO, 14 fev. 1875) teria retornado em estado deplorável ocasionando sua indignação percebida no trecho abaixo:

Tendo terminado a exposição ha cerca de 15 mezes, sómente ha dias tive a grande desventura de tornar a ver meu quadro, mas por tal fôrma arruinado, que até não quiz tocar-lhe sem que o Sr. Ministro da Marinha (a cuja repartição pertence) me mandasse um official de seu gabinete, para que com seus proprios olhos presenciasse o lastimoso estado do quadro, como pôde o publico examinar na minha sala de trabalho no arsenal de Marinha. Ha dias, encontrando-me com uma pessoa que me perguntou se o quadro estava vendido, e se o governo m'o havia já pago, respondi-lhe que sim, e que até já tinha gasto o dinheiro. (MARTINO, 1874, apud JORNAL DO COMÉRCIO, 14 maio 1874, p. 2).

Igualmente, a nota do artista também é relevante por indicar que o quadro encaminhado à Áustria pertencia ao gabinete do Ministro da Marinha, o que reforça a existência de uma

relação entre ele e a instituição militar¹¹⁵. Essa relação pode ser claramente percebida em uma carta que Eduardo de Martino mandou publicar na imprensa para divulgar uma exposição realizada no Teatro São Pedro em 1873 (A VIDA FLUMINENSE, 26 abr. 1873; JORNAL DO COMÉRCIO, 6 jun. 1873; A REFORMA, 13 maio 1873, A REPÚBLICA, 19 e 20 maio 1873)¹¹⁶, com o intuito de recolher fundos para as famílias das vítimas de uma explosão que ocorreu no Arsenal da Marinha da Corte.

– Sr. Redactor. – *O artista tambem tem coração*; o artista tambem costuma valer aos necessitados. No dia 15 de maio faço uma exposição de meus quadros, fructo de muitas horas de trabalho, e como não posso por outro meio *prestar o meu obolo ás infelizes viuvvas* dos desgraçados que succumbiram na catastrophe, que teve logar no arsenal de Marinha no dia 27 de março, destino o producto d'essa exposição a essas infelizes. Não era possivel ficar surdo e immovel á tanta lagrima derramada no lar do operario; – marítimo desde a infancia, tambem passei muitas miserias, tambem verti muitas lagrimas; portanto o marinheiro e o pintor quer entrar com o seu trabalho no mitigar de tanto pranto e de tanto pranto infeliz. Venho por tanto, Sr. redactor, pedir um logar nas columnas do seu jornal para esse acto. Para que os protectores da orphandade e da vivuvez não se acanhem diante das infelizes esposas dos operarios mortos que collocadas á entrada da minha officina receberão o obulo da caridade publica, permitta que lhe lembre, que cada um dará aquillo que sua consciencia ditar. Deus pagará um dia essa dívida contrahida pelos homens; e presuroso espero que a sociedade brasileira e os distinctos officiaes da armada brasileira abrilhantem e corroborem a um princípio tão nobre, principalmente aquelles que me honram com sua amisade e constituem a maior parte de tão distinctos corporações. – Rio de Janeiro 12 de maio de 1873 – Eduardo de Martino. (MARTINO, 1873, apud A REFORMA, 13 maio 1873, n.p.).

A intenção do artista em organizar uma exposição para prestar o seu “obolo às infelizes viuvvas”, nos mostra mais do que a ligação entre ele e a Marinha Brasileira, ela também indica sua empatia em relação às vítimas do acidente que ocorreu no arsenal. Esse sentimento evidenciado nas falas “o artista tambem tem coração” e “– marítimo desde a infancia, tambem passei muitas miserias, tambem verti muitas lagrimas” pode ser facilmente compreendido se lembrarmos que sua mãe, após a viuvez, só pode garantir o sustento da numerosa família graças à pensão que seu marido adquiriu em decorrência dos anos trabalhados como piloto¹¹⁷. Assim, nesse mesmo discurso, podemos perceber sua identidade e seu *ethos* de pintor-marinheiro, já que Eduardo de Martino se identificou como “o marinheiro e o pintor”. Dessa forma, ele finaliza

¹¹⁵ A relação entre o artista e a Marinha Brasileira também é mencionada por Oliveira (2017) e Gomes (2018).

¹¹⁶ Na análise dos periódicos, foi encontrada uma notícia de mostra dos quadros de Eduardo de Martino no Teatro São Pedro, embora esta notícia não faça referência ao acidente no Arsenal de Marinha da Corte acreditamos se tratar da mostra em prol das vítimas do arsenal. (A NAÇÃO, 6 jun. 1873).

¹¹⁷ Observamos que a atitude de Eduardo de Martino leva a questionamentos sobre o sistema de pensão para os militares da Marinha Brasileira e suas famílias, as quais podem ter sido marcadas pelas peculiaridades decorrentes do trabalho militar, já que, segundo Cristina Rodrigues da Silva (2010), o *ethos* dessa profissão extravasa o âmbito profissional e atinge o âmbito familiar.

a carta com um apelo aos “distinctos officiaes da armada brasileira [...] principalmente aquelles que me honram com sua amisade”, o que corrobora com a possibilidade dele ter estabelecido uma rede de relações no interior da Força Armada Naval, sobretudo porque o pedido surtiu efeito já que a mostra arrecadou 190\$580¹¹⁸.

Com relação ao ano de 1874, encontramos a notícia de apenas uma exposição na Rua do Ouvidor, na casa de Peralta e Figueiroa. (JORNAL DO COMÉRCIO, 24 maio 1874). Se levarmos em conta que o passaporte de Eduardo de Martino e de sua esposa Maria Isabel Gomes foi emitido em 25 de fevereiro do mesmo ano, podemos supor que este foi o período em que ele iniciou os preparativos da mudança para a Inglaterra, o que explicaria a diminuição no número de mostras de seus trabalhos. Sobre o casamento com a jovem carioca, é preciso esclarecer que, provavelmente, a união foi legalizada em 1874 para que ambos pudessem deixar o país, enquanto a cerimônia religiosa ocorreu no Rio de Janeiro em 1876, como aparece na imprensa da época. (PUGLIA, 2012; O APÓSTOLO, 15 jan. 1876; O APÓSTOLO, 9 fev. 1874).

Para Puglia (2012), em torno de 1875, o pintor retornou à Itália – onde teve contato com novos estilos e temas experimentados no ensaio *A baía de Nápoles com Castel del 'Ovo* – e esteve em Londres. Na capital inglesa, por intermédio das recomendações de D. Pedro II e do embaixador brasileiro, Barão de Penedo¹¹⁹ (1815-1906), foi apresentado como Cavaleiro da Ordem da Rosa a influentes figuras do ambiente armamentista e militar como Sr. Edward James Reed, com quem desenvolveu uma relação de amizade¹²⁰. Já no Brasil, ele participou da exposição da Academia Imperial de Belas Artes (A NAÇÃO, 13 mar. 1875; GAZETA DE NOTÍCIAS, 4 fev. 1876; DIÁRIO DO RIO DE JANEIRO, 5 fev. 1876; O GLOBO, 1 abr. 1876; DIÁRIO DO RIO DE JANEIRO, 8 dez. 1876) e organizou uma mostra e um leilão em seu atelier no Arsenal de Marinha da Corte. (DIÁRIO DO RIO DE JANEIRO, 31 jan. de 1875; O GLOBO, 1 fev. 1875; DIÁRIO DO RIO DE JANEIRO, 1 fev. 1875; DIÁRIO DO RIO DE JANEIRO, 2 fev. 1875).

¹¹⁸ A comparação entre as doações – feitas por D. Pedro II, 500\$000; pela câmara, maior valor correspondente à 1:200\$000; e por “um anônimo” com o menor valor correspondente à 1\$000 –, nos permite ter uma ideia da representatividade da cifra arrecada com a exposição do artista. (JORNAL DO COMÉRCIO, 20 ago. 1873).

¹¹⁹ Francisco Inácio de Carvalho Moreira atuou como advogado na cidade do Rio de Janeiro, deputado pelo Estado do Alagoas e exerceu cargos diplomáticos em vários países da Europa, entre eles a Grã-Bretanha.

¹²⁰ Observamos que essa amizade com o construtor naval Sr. Reed foi percebida em um polêmico debate que ocorreu na imprensa da época, acerca da compra do navio encouraçado Independência pela Marinha Brasileira. Devido à riqueza deste episódio, ele será abordado mais a fundo em nosso capítulo subsequente.

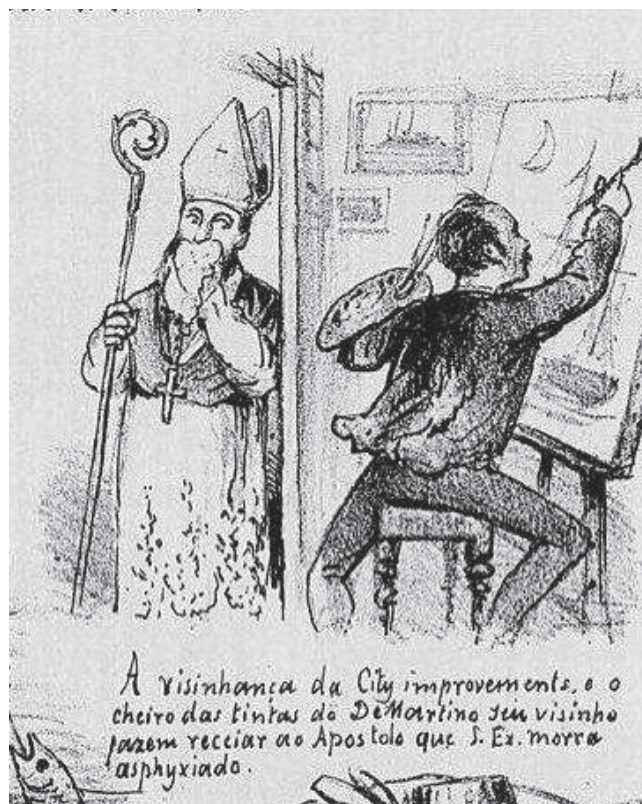
A existência desta “sala de trabalho”¹²¹ no interior de uma instituição militar indica uma aproximação entre o artista e a Força Armada, mais especificamente entre ele o arsenal, como destacou Gomes (2018): “Essa aproximação é percebida seguramente com a Exposição Geral de Belas Artes de 1875, quando o pintor é apresentado pelo catálogo como pertencente a uma oficina no Arsenal de Marinha e não mais como Membro Correspondente da Academia Imperial de Belas.” (OLIVEIRA, 2017, p. 39).

Outro indício que comprova a relação entre Eduardo de Martino e a Marinha Brasileira e/ou o Arsenal da Corte é um detalhe – entendido segundo o conceito de Didi-Huberman (2013) – de uma charge (figura 27) publicada no periódico *O Mosquito*. Esta imagem, publicada em 24 de janeiro de 1874 – portanto, antes do catálogo da exposição mencionado por Oliveira (2017) –, acompanha uma notícia sobre os problemas que o Bispo de Pernambuco, D. Vidal, teve com a sede da Igreja Católica, em Roma. Segundo as informações do periódico, cujo tom é bastante irônico e satírico, os revezes do clérigo teriam ocorrido devido à sua má conduta, ocasionada por um erro de interpretação das ordens papais. Ainda em tom de deboche, o periódico afirma que D. Vidal estava preso no Arsenal de Marinha da Corte, onde sofria com os maus tratos e as péssimas condições de acomodação. Dentre seus pesares, estaria o cheiro ocasionado pelas tintas do artista.

Para além da legenda que informa o receio de D. Vidal se asfixiar com o cheiro das tintas, podemos perceber duas figuras masculinas na imagem. Uma delas é o clérigo, identificado por suas vestes, com a mão esquerda segurando um lenço, que é levado à face; e a outra é Eduardo de Martino, que se encontra com o pincel em uma das mãos e a paleta na outra, em um local com quadros de barcos diante de uma tela sobre cavalete – onde há o desenho de um barco e uma lua, uma referência às principais temáticas abordadas nas obras do artista.

¹²¹ A expressão foi utilizada pelo próprio pintor em nota mandada publicar na imprensa sobre as avarias que seu quadro sofreu durante o transporte até a Exposição Universal de Viena. (JORNAL DO COMERCIO, 14 maio 1874).

Figura 27 – Sem título, autor desconhecido



Fonte: *O Mosquito*, 24 jan. 1874.

O detalhe da divertida charge, que pode suscitar uma série de interrogações sobre o funcionamento da Igreja Católica daquele período, reforça a existência da relação entre Eduardo de Martino e a Marinha Brasileira, porém, ao examinarmos os relatórios ministeriais da Força Armada – sobretudo no que se referem aos Próprios Nacionais¹²² –, não encontramos nenhuma menção ao pintor ou à sua oficina. Acreditamos que esta ausência indica uma relação informal entre o artista e a Força Armada, a qual pode ter sido estabelecida com base nas amizades que ele desenvolveu com o oficialato da instituição militar. Nossa crença decorre da confirmação da existência de seu atelier no Arsenal da Corte, associada à possível rede de sociabilidade estabelecida entre o pintor e os militares, bem como à anuência do Ministro da Marinha para realizar, no Arsenal da Corte, a última exposição e leilão de obras do artista antes dele se mudar para a Europa.

Após esta mostra, as obras de Eduardo de Martino continuaram a circular no Brasil em outras exposições que ocorreram quando ele estava na Europa, uma em 1875 (*O GLOBO*, 1

¹²² Nos relatórios do Ministério da Marinha, encontramos diversas tabelas que continham a relação de próprios nacionais, propriedades da instituição militar. Estas tabelas descreviam a propriedade, seu endereço, sua ocupação, o(s) indivíduo(s) responsável e o rendimento que a propriedade gerava.

abr. 1875), logo após sua mudança para este continente, e outra em 1876 (O GLOBO, 7 dez. 1876). Além disso, em 1876, suas obras foram apresentadas na Exposição Universal da Filadélfia, como representantes do Brasil, o que para Gomes (2018) se constitui em uma continuidade da relação entre o pintor e o país. Além dessas duas mostras, em 1877, houve uma nova apresentação, porém com a presença do artista que, possivelmente, retornou ao Brasil para realizar a cerimônia religiosa de seu casamento com Maria Isabel Gomes. Igualmente, Puglia (2012) menciona a participação de Eduardo de Martino na mostra da Academia Imperial de Belas Artes de 1889, quando ele já havia consolidado sua carreira na Inglaterra.

Segundo Mendonça (1875), a decisão de Eduardo de Martino de mudar para a Europa foi devido ao “natural desejo de escolher mais amplo teatro para seu futuro artístico”, pois no Brasil “os que medem toda a extensão de seu merecimento não podem pagar-lhe, pelo que valem, os seus inspirados trabalhos, e os que poderiam fazer, estão em uma outra impossibilidade ainda mais lamentável – a de não compreendê-lo.” (MENDONÇA, O Globo, 25 fev. 1875, p. 2). Essa afirmação do autor nos leva a duas considerações sobre o consumo de arte no Brasil daquele período. A primeira se refere ao Estado, importante comprador, que já começava a esboçar sinais de crise desinente, dentre outros motivos, da Guerra da Tríplice Aliança contra o Paraguai (SCHWARCZ, 1998). A segunda, está ligada às preferências da elite consumidora de arte que, tanto no Brasil quanto na América Latina, estava mais interessada na compra de retratos do que em outros gêneros de pintura (FOCHESATTO, 2018). Igualmente, Tadeu Chiarelli (2015) menciona que o mundo artístico britânico era bastante marcado pela presença de *marchands*, leiloeiros, críticos de arte, livros ilustrados e gravuras produzidas em massa o que pode ter sido um forte incentivo à mudança do artista.

Assim, a escolha pela capital inglesa também pode ser compreendida ao associarmos este cenário à afirmação de Puglia (2012) sobre a admiração que o pintor possuía por Londres. Hipótese que adquire respaldo se relacionada aos desenhos (figura 6 e 7) feitos no porto de Nieuwe Diep. Nos quais, o artista adapta seu nome à língua inglesa e assina “Cap. Edward of Martin”. Igualmente, não podemos desconsiderar que a participação do artista na Exposição Universal de Viena em 1873 já havia lhe projetado internacionalmente, como mencionado por Gomes (2018).

Na Inglaterra, onde teve três filhos com a esposa Isabel, sua carreira foi mais bem-sucedida do que no Brasil. Além de ter recebido várias encomendas, participou de viagens oficiais com os monarcas, foi agraciado com vários títulos e também produziu ilustrações para

diferentes livros de temática naval¹²³. Em 1879, foi acometido por uma súbita perda de consciência, hoje entendida como acidente vascular cerebral (AVC). O qual lhe dificultou a fala e a mobilidade do braço direito, porém não foi suficiente para impossibilitá-lo de pintar. Em 1909 passou por um segundo AVC, que dificultou ainda mais os movimentos do lado direito do corpo, até falecer em 1912, em decorrência de um terceiro AVC. (PUGLIA, 2012).

Desta forma, é relevante destacarmos a descrição que Puglia (2012) faz do estúdio que o artista adquiriu em Londres no subúrbio de Hampstead. Um conhecido bairro habitado por intelectuais, artistas, músicos e escritores que

[...] ficava a pouco menos de um quilômetro de distância, acessível pela linha de metrô, no número 1 do Queen's Terrace, na área de St. John's Wood. No jardim da frente havia um mastro de navio no qual o pintor içava a bandeira italiana em ocasiões festivas. O estúdio era constituído de um amplo salão e de um local decorado como uma cabine de bordo, cheia de objetos náuticos, desenhos e fotografias autografadas. Em toda a parte modelos de vários tipos de barcos perfeitos em cada detalhe, que Eduardo construiu junto com um habilidoso artesão, Francesco Sabatini, para estudar e depois pintar em seus quadros. Era uma habilidade que havia adquirido desde os tempos de escola, assim como aquela de conhecer cada peça de uma embarcação e saber preparar estudos e projetos de barcos. (PUGLIA, 2012, p. 71 – tradução da autora)¹²⁴.

Essa descrição da autora, associada à fotografia do artista (figura 28), pertencente à *The Royal Collection* de Londres, reforça nossa hipótese de que a trajetória de Eduardo de Martino foi marcada pelo *ethos* de pintor-marinheiro, pois nessa imagem ele se deixou retratar desenhando – atividade inerente à carreira de pintor – no interior de um navio – claramente identificado pelo assoalho de madeira do convés somado à presença de escotilha, alavancas, polia e uma porta cujo material se assemelha ao ferro. Além do ambiente, também podemos perceber atributos da identidade militar, nessa fotografia. Dentre eles, destacamos o uso do quepe, boné de topo cilíndrico comumente empregado em uniformes castrenses; o “olhar direcionado para o horizonte, e não para baixo; uma postura correta, e não curvada; uma certa

¹²³ Destacamos que este é um aspecto bastante interessante da carreira do artista que, além do levantamento de ilustrações feitas na Europa por Puglia (2012), ainda não foi trabalhado. Na América Latina, atualmente, temos conhecimento apenas de uma estampa “The Revolt in Brazil”, produzida na Inglaterra, em 1893. (DIRETORIA DO PATRIMÔNIO, Rio de Janeiro).

¹²⁴ “Il laboratorio di Eduardo era invece a poco meno di un miglio, raggiungibile con la metropolitana, al no 1 di Queen's Terrace nella zona di St. John's Wood. Nell'antistante giardino vi era un albero di nave su cui il pittore issava la bandiera italiana in occasione di determinate festività. Lo studio era costituito da un ampio salone e da un locale arredato come una cabina di bordo, ricolma di oggetti marinari, disegni e fotografie autografe dalle insigni personalità conosciute o frequentate negli anni. Ovunque modellini di ogni tipo di nave, perfetti in ogni particolare, che Eduardo costruiva insieme ad un valente artigiano, Francesco Sabatini, per studiarli e poi dipingerli nei suoi quadri. Era un'abilità che aveva acquisito fin dai tempi della scuola, così come quella di conoscere ogni singolo pezzo di un'imbarcazione e di saper preparare studi e progetti di barca”.

‘densidade’ corporal – tónus muscular, relação peso x altura equilibrada; uma noção rígida de higiene corporal” (CASTRO, 1990, p. 42), que é percebida por meio da barba bem feita e dos sapatos esmeradamente engraxados.

Figura 28 – Fotografia de Eduardo de Martino no navio Holy Isle e Arran na Escócia, autor desconhecido, [s.d.], fotografia



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

Ao longo da pesquisa, as imagens produzidas por Eduardo de Martino nos revelaram a necessidade de buscar um “antídoto aos perigos opostos do determinismo fácil e da exaltação irracionalista do gênio” (GINZBURG, 1989, p. 46), o que nos fez romper com a tendência de tratar a arte de maneira isolada para pensa-la enquanto um produto da criação humana. (GOMBRICH, 2015). Assim, considerar as obras do pintor como resultado de seu processo de sublimação nos levou à exigência de conhecermos seus desejos e anseios primordiais. (ELIAS, 1995). Dada à impossibilidade de escrever uma história de vida (BOURDIEU, 1996), optamos por investigar a trajetória do artista com ênfase na sua inserção nos âmbitos artísticos e militares, durante o período em que ele teve contato com a América do Sul. Para tanto, foi estabelecida uma chave de leitura que o caracterizou como pintor-marinheiro.

Desse modo, a bibliografia que dedicou algum espaço a Eduardo de Martino foi revisada e cotejada com os diferentes indícios do passado que sobreviveram ao presente. Assim, identificamos excepcionalidades e normalidades na trajetória do artista, que foi marcada pelo *ethos* dessas duas profissões.

Igualmente, foi possível perceber a existência de uma relação entre Eduardo de Martino e a Marinha Brasileira, a qual pode ter sido marcada por informalidades devido à ausência de documentação oficial e à provável rede de sociabilidade estabelecida entre o pintor e os militares da Força Armada Naval. Acreditamos que esta relação, cujo maior indício foi encontrado na presença de uma sala de trabalho do artista no interior do Arsenal de Marinha da Corte, teve seu início no teatro de operações da Guerra da Tríplice Aliança contra o Paraguai, pois, mesmo que existam lacunas e contradições bibliográficas a respeito da permanência e trajeto do pintor na região platina, foi a partir da estadia no local – inicialmente como oficial da Divisão Naval Italiana e depois como pintor –, que ele produziu uma série de imagens que foram apropriadas pela Marinha Brasileira. Essa apropriação foi trabalhada em nosso capítulo subsequente.

2. OBRAS DE ARTE DA MARINHA: A APROPRIAÇÃO DAS IMAGENS PRODUZIDAS POR EDUARDO DE MARTINO PELA FORÇA ARMADA NAVAL BRASILEIRA

Como dito anteriormente, este é o capítulo no qual trabalhamos a apropriação das imagens produzidas por Eduardo de Martino pela Marinha Brasileira. Assim, a partir da explanação sobre o contexto do final do século XIX e da análise da trajetória do pintor, identificamos e compreendemos como se deu a relação entre esse indivíduo excepcional-normal e a instituição militar. Cremos que esta ligação foi iniciada durante a Guerra da Tríplice Aliança contra o Paraguai, quando o artista produziu uma série de esboços que também serviram de base para a criação dos quadros que estiveram expostos no Museu Naval.

Inicialmente, a Força Armada esteve interessada apenas nas pinturas a óleo, e somente na década de 1970 se voltou para os esboços, porém sem perder o interesse pelos quadros, dado que resultou na exibição das obras no Museu Naval em dois momentos distintos, de 1884 até 1932 – período que abarcou da inauguração até o seu fechamento – e depois de 1971 – quando o local foi reaberto – até os dias de hoje.

Devido a nossa operação historiográfica, as imagens trabalhadas neste capítulo foram divididas em dois grupos, pinturas a óleo e esboços, cuja apropriação pela Marinha Brasileira se deu nestes dois momentos diferentes. Portanto adotamos um duplo recorte cronológico (1868-1932) e (1971-2015), que está inserido em um recorte mais amplo – esse abarcou do momento de produção dos croquis, na segunda metade da década de 1860¹²⁵, até a sua reverberação no contexto das comemorações do sesquicentenário da Batalha Naval do Riachuelo¹²⁶, em 2015.

Assim, sem a pretensão de esgotar o assunto, discorreremos sobre a apropriação desses dois tipos de imagens pela instituição castrense, por meio de apontamentos acerca de sua

¹²⁵ As referências encontradas nos esboços abordam o período de 1866 até 1872, porém, como em nem todos foram datados sua produção e o período exato em que o artista esteve na região platina, geraram contradições bibliográficas, apontadas por André Toral (2001). Para delimitarmos o início do recorte temporal acerca destas imagens, será utilizada a data contida nos croquis, ou seja, 1866.

¹²⁶ Observamos que, segundo José Miguel Arias Neto (2015), a Batalha Naval do Riachuelo (11 de junho de 1865) – utilizada como data comemorativa pela Marinha Brasileira – é um evento bélico que desafia a imaginação historiográfica, pois ecoou através do tempo como narrativa histórica, como memória e símbolo do Brasil no conflito contra o Paraguai. Do ponto de vista militar, este evento bélico marcou uma inversão de expectativas no contexto da Guerra da Tríplice Aliança contra o Paraguai (1864-1870), pois bloqueou o rio Paraná, o que impediu diversas ações da Marinha paraguaia e anulou o comércio e abastecimento do país.

aquisição e de seus usos. Para tanto, foram utilizadas fontes de tipologia bastante diversas como: os relatórios do Ministério da Marinha, os decretos lei que deliberaram sobre o Museu Naval, os inventários desse mesmo museu, os processos de transferência de seu acervo para o Museu Histórico Nacional, notícias da imprensa da época, publicações de periódicos militares, exposições das obras do artista, entre outros.

A prolongação temporal de nosso foco de análise explica-se porque “diante da imagem, o passado não cessa de se reconfigurar, porque ela é pensada numa construção da memória, numa construção de tempos impuros e complexos” (KERN, 2014, p. 122), que acarreta em relativa autonomia das obras em relação ao indivíduo que as produziu. Em outras palavras, resulta na sobrevivência dos produtos da criação humana, chamados de arte, ao processo de seleção de várias gerações diferente daquela em que se encontra o indivíduo produtor. (ELIAS, 1995).

Mesmo cientes de que as imagens funcionam como espaços sociais articulados que extravasam a materialidade dos mais diferentes suportes para concernir também ao domínio do imaterial, ou seja, da imaginação, nesse momento, abordamos a relação entre as imagens produzidas por Eduardo de Martino e a Marinha Brasileira apenas em seu aspecto material. Tal escolha decorre das limitações da pesquisa, já que para alcançarmos o domínio imaterial dessas imagens, seria necessário alcançarmos a “memória coletiva em todas as suas dimensões sociais e culturais”, que “consiste antes de tudo em imagens.” (SCHMITT, 2007, p. 47).

A divisão das obras elaboradas por Eduardo de Martino durante sua passagem pela América do Sul (1864-1877), em croquis e pinturas, decorre de diferenças técnicas e funcionais. Embora tenhamos optado por destacar apenas estes dois aspectos, a complexidade das imagens permite que sejam realizadas outras inúmeras operações historiográficas. Além dessas diferenças, a apropriação das mesmas pela Marinha Brasileira também se deu em dois momentos distintos. No final do século XIX, a Força Armada esteve interessada nas pinturas a óleo, e somente na década de 1970 se voltou para os esboços, embora sua realização tenha sido anterior a das pinturas já que eles serviram de subsídio para o artista elaborar os seus quadros. Essa diferenciação técnica e funcional das imagens será utilizada como diretriz para o nosso texto. Assim, inicialmente, abordamos a presença das pinturas a óleo feitas por Eduardo de Martino na Marinha Brasileira, em um segundo momento, discorreremos sobre a compra e ressignificação dos croquis pela instituição militar. Entretanto, é válido destacar que tal divisão é decorrente apenas de questões ligadas à prática da escrita e não de qualquer juízo de valor

acerca das obras, pois acreditamos que, para a pesquisa histórica, todas as imagens têm grande relevância

[...] inclusive, e talvez especialmente, aquelas que parecem desprovidas de valor estético ou de originalidade. Porque as imagens mais comuns são provavelmente as mais representativas das tendências profundas da cultura de uma época, de suas concepções de figuração, de suas maneiras de fazer e olhar esses objetos. Todas as imagens, em todo caso, têm sua razão de ser, exprimem e comunicam sentidos, estão carregadas de valores simbólicos, cumprem funções religiosas, políticas ou ideológicas, prestam-se a usos pedagógicos litúrgicos e mesmo mágicos. Isso quer dizer que participam plenamente do funcionamento e da reprodução das sociedades presentes e passadas. (SCHMITT, 2007, p. 11).

2.1 A apropriação das telas a óleo de Eduardo de Martino pela Marinha do Brasil (1868 - 1932)

Para estabelecer uma relação entre os quadros pintados por Eduardo de Martino e a Marinha Brasileira é necessário termos ciência que a análise de uma obra de arte é indissociável do estudo de suas funções (SCHMITT, 2007). Nesse sentido, é primordial entender os motivos que levaram a instituição a adquirir as obras do artista e posteriormente expô-las. Porém, devido à falta do(s) contrato(s) de prestação de serviços – que podem não ter existido ou ainda não ter sido encontrado(s) –, entre artista e comitente, elaboramos hipóteses sobre a maneira como a Força Armada pode ter adquirido as pinturas para depois exibi-las no Museu Naval.

Segundo Toral (2001), as pinturas produzidas por Eduardo de Martino estavam inseridas em uma tradição pictórica existente nos países do Cone Sul, onde prevalecia um projeto de arte dito culto, proveniente de forte influência das academias europeias, cuja intenção era servir de base para a construção pictórica das nacionalidades emergentes. Desse modo, as imagens produzidas atuavam como “agentes históricos, uma vez que não apenas registravam acontecimentos, mas também influenciavam a maneira como eles eram vistos na época.” (BURKE, 2004, p. 182). Essa conjuntura nos leva a entender o artista como um mediador entre o acontecimento e a posteridade, ou seja, como um produtor de memória, cujas obras possuem um papel não apenas estético ou científico, mas também político e pedagógico. (CHAGAS, 1990).

Durante sua passagem pelo Brasil, o pintor realizou uma grande quantidade de obras, porém, dos quadros produzidos, os que nos interessam neste momento são os que fizeram parte

da coletânea do Museu Naval, até o final da década de 1920 e início da década de 1930¹²⁷ e hoje estão majoritariamente¹²⁸ sob a tutela do Museu Histórico Nacional. Porém, antes de aprofundarmos as questões inerentes a esses museus, foi preciso entender como estas pinturas podem ter chegado à Marinha Brasileira.

2.1.1 As possibilidades de aquisição das telas a óleo de Eduardo de Martino pela Marinha Brasileira

Para que pudéssemos iluminar a gênese da relação entre essas imagens feitas pelo artista e a instituição militar, seria fundamental encontrar o(s) contrato(s) de compra desses quadros, pois ele(s) poderia(m) nos permitir melhor relacionar forma e conteúdo da imagem na qual possivelmente estariam expressas “a intenção do artista, do financiador e de todo grupo social envolvido na realização da obra” assim como “o olhar do ou dos destinatários e os usos” atribuídos a tais imagens. (SCHMITT, 2007, p. 46). Porém a falta desse(s) contrato(s) nos levou a apoiarmos a pesquisa em outros indícios que, embora não esclarecem completamente a maneira como a instituição adquiriu as obras, nos permitem levantar diferentes hipóteses sobre o assunto.

Em um primeiro momento pode soar estranho que a Marinha Brasileira, no contexto da Guerra contra o Paraguai, estivesse preocupada com a compra de quadros¹²⁹. Porém se

¹²⁷ Segundo os processos nº 24.27 e nº 18.32, do Museu Histórico Nacional, as obras de Eduardo de Martino *Abordagem Da Corveta Maceió/Escuna 2 Dez, Abordagem Da Fragata Imperatriz, Abordagem Do Encouraçado 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 Independência e Rendição Da Corveta General Dorrego* pertenceram ao Museu Naval até serem trasladadas para o Museu Histórico Nacional em 1927. A obra *Uma Noite De Luar Em Montevideú* foi deslocada para esta instituição em 1932, quando o decreto nº 20.956, de 14 de janeiro de 1932, extinguiu o Museu Naval e transferiu todos os seus “objetos de valor histórico” para o Museu Histórico Nacional. Já o quadro *Fragata Encouraçada Independência*, sobre o qual também discutiremos, não foi transferido para o Museu Histórico Nacional e atualmente encontra-se sob a guarda da Diretoria de Patrimônio Histórico e Documentação da Marinha (DPHDM). (MUSEU HISTÓRICO NACIONAL, 1927; 1932).

¹²⁸ Das obras que foram transferidas do Museu Naval para o Museu Histórico Nacional, destacamos *Passagem do Tonelero* e *La Pátria me recorda il nome e lê gesta almirante Barroso e Riachuelo*, que foram novamente deslocadas para o Museu Naval no início da década de 1970. (DIRETORIA DO PATRIMÔNIO, Rio de Janeiro).

¹²⁹ Na conjuntura da Guerra da Tríplice Aliança contra o Paraguai a Marinha Brasileira também esteve interessada em outros tipos de imagens. Pois no relatório do Ministério da Marinha do ano de 1866, o Ministro Affonso Celso Assis Figueiredo afirma que mandou litografar um mapa decorrente dos resultados da missão de exploração hidrográfica no Paraná. Para o Ministro esses trabalhos eram “tão honrosos para a pericia como para o valor dos nossos jovens oficiais” (FIGUEIREDO, 1866, p. 18). Fonte: Brasil. Ministério da Marinha. Ministro (Affonso Celso de Assis). Relatório do ano de 1866 apresentado à assembleia geral legislativa na 1ª sessão da 13ª legislatura. (Publicado em 1867). Disponível em: <<http://ddsnext.crl.edu/titles/142#?c=0&m=63&s=0&cv=0&r=0&xywh=-352%2C-117%2C4811%2C3394>>. Acesso: 21 jul. 18.

considerarmos que diversos artistas criaram imagens de batalhas a pedido de diferentes governantes; e que estas imagens foram uma “forma clara de propaganda que oferece a oportunidade de retratar o comandante de uma maneira heroica” (BURKE, 2004, p. 184), encontraremos uma explicação plausível para esse interesse da Força Armada Naval.

Somado a essa possibilidade de uso atribuída à imagem, o interesse da instituição militar em determinadas obras de arte pode ser comprovado por meio dos relatórios escritos pelos Ministros da Marinha e do Império¹³⁰, em 1868. No relatório de João Mauricio Wanderley¹³¹, Ministro e secretário de Estado dos negócios da Marinha, a encomenda das telas *Batalha Naval do Riachuelo e Passagem de Humaitá* a Victor Meirelles é mencionada na demonstração de crédito suplementar e de despesas extraordinárias da página 58, e no anexo “Relação dos contratos celebrados pela intendência da Marinha desde 1 de abril de 1869 até 13 de abril de 1869” (BRASIL, Ministério da Marinha, 1868). Em meio à lista de acordos de fretamento de navios e fornecimento de diversos gêneros está o

Contracto com o professor de pintura historica da academia das Bellas-Artes do Rio de Janeiro, Victor Meirelles de Lima, para pintar e reproduzir em dous painéis de grandes dimensões a batalha do Riachuelo e a passagem de Humaitá, por 16:000\$000, em prestações de 3 em 3 mezes, passagem de ida e volta ao Paraguay, gastos de transportes com as viagens para interesse do estudo que tiver de fazer por conta do ministério da Marinha. (WANDERLEY, 1869, n.p.).

Segundo Luiz Carlos da Silva (2009), a encomenda feita a Victor Meirelles – assim como a criação do Museu Naval – fez parte de um conjunto de ações tomadas pelo Ministro da Marinha, Affonso Celso de Assis Figueiredo. Tais ações visavam valorizar e defender a instituição das duras críticas que ela vinha sofrendo devido à suposta inação na Guerra da Tríplice Aliança contra o Paraguai. Relacionadas às disputas político-partidárias que ocorreram no Reinado de Dom Pedro II, estas críticas eram permeadas pelas relações de patronato e clientela entre os partidos Conservador, Liberal e Liga Progressista – composta por uma aliança

¹³⁰ No “Anexo - D”, referente ao parecer da Academia De Bellas Artes e Conservatório De Música, do Relatório apresentado à Assembleia Geral Legislativa na primeira sessão da 14ª legislatura pelo Ministro e Secretário de Estado dos negócios do Império, Paulino José Soares de Souza, é mencionada a encomenda dos quadros *Batalha Naval do Riachuelo e Passagem de Humaitá* ao pintor Victor Meirelles de Lima pelo “Governo Imperial por Meio do Ministro da Marinha” (SOUZA, 1868, n.p.). Disponível em: <<http://ddsnext.crl.edu/titles/100#?c=0&m=38&s=0&cv=0&r=0&xywh=-225%2C88%2C3455%2C2437>>. Acesso: 17 jul. 2018.

¹³¹ Quando apresentados à Assembleia Geral Legislativa, os relatórios ministeriais faziam referência ao ano anterior. Portanto, o relatório de 1868, escrito e apresentado pelo Ministro da Marinha João Mauricio Wanderley, em 1869, faz referência ao ministério de Affonso Celso Assis Figueiredo, responsável por firmar o contrato com Victor Meirelles. (BRASIL, Ministério da Marinha, 1868).

entre dissidentes conservadores e liberais moderados –, da qual o ministério de Affonso Celso Assis Figueiredo fez parte entre 1866 e 1868.

Se considerarmos que a encomenda dos quadros a Victor Meirelles denota um interesse, ao menos momentâneo, da Marinha Brasileira por obras de arte nós podemos associar esse interesse à listagem que Eduardo de Martino escreve, acerca de suas pinturas. O manuscrito¹³² do artista (anexo I) traz, na primeira parte de um de seus lados, duas relações de grande importância para corroborar com nossa associação. Na primeira delas, aparece o título do quadro, enquanto na segunda está aquele indivíduo ou instituição que detém, ou deterá, sua posse. Nessa lista, há dois quadros marcados com a data de 1868, *Abordagem Dos Canais Paraguaioes Pelo Encouraçado Brasileiro* e *Passagem De Humaitá Pela Esquadra Brasileira*¹³³, sendo que o primeiro é ligado ao Ministério da Marinha do Rio de Janeiro. Sobre esses dois quadros, também é válido apontar para a semelhança temática com as obras de duas exposições realizadas pelo artista no mesmo ano. O que, além de indicar que ao menos parte da relação se referia a pinturas já concluídas também, nos leva a supor que essas duas obras apontadas no manuscrito tenham sido as mesmas expostas no salão do Teatro São Pedro¹³⁴ e em uma das salas da Academia Imperial de Belas Artes¹³⁵.

A possível presença de *Abordagem Dos Canais Paraguaioes Pelo Encouraçado Brasileiro*, no Ministério da Marinha, em 1868, é relevante por ser o primeiro indício, encontrado até o momento, de uma relação entre as obras de Eduardo de Martino e a Força Armada Naval. Entretanto, esse dado trazido pelo manuscrito do artista ainda não esclarece a maneira como os quadros que estiveram no Museu Naval até 1932 chegaram à instituição militar. Quanto a este questionamento, levantamos três hipóteses: a falha da pesquisa na busca documental; a perda do(s) contrato(s) de compra das obras e/ou outro(s) indício(s); e a aquisição das pinturas depois de elas terem sido realizadas.

¹³² O original desse documento foi acessado no Rio de Janeiro, no dia 20 de junho de 2018, durante uma visita ao Arquivo da Marinha Brasileira. Embora na primeira linha, de um dos lados do documento, o artista se proponha a relacionar os quadros feitos entre 1868 a 1871, nenhum deles é listado com a data de 1871 e o documento é assinado com a data de 1 de março de 1870.

¹³³ A denominação dos quadros *Abordagem Dos Canais Paraguaioes Pelo Encouraçado Brasileiro* e *Passagem de Humaitá pela esquadra brasileira* provêm de uma tradução livre realizada pela própria pesquisadora. Para o original, ver anexo I.

¹³⁴ Segundo o noticiário do *Diário do Rio de Janeiro* de 29 de novembro 1868, estavam expostas as obras “representando a Gloriosa passagem de Humaitá e o assalto dos paraguayos aos encouraçados.”

¹³⁵ O número 38, do periódico *Vida Fluminense* (19 de set. 1868), informa sobre a chega de Eduardo de Martino no Rio de Janeiro, depois de regressar do Paraguai, para apresentar ao imperador Dom Pedro II dois quadros representando a Passagem de Humaitá e a abordagem dos encouraçados.

Antes de conjecturarmos sobre a forma como os quadros de Eduardo de Martino chegaram à Marinha Brasileira, não podemos descartar a possibilidade de falha desta pesquisa. Durante a busca por indícios que iluminassem a entrada das obras do artista no cabedal da Força Armada, foram consultados diferentes acervos. Porém a limitação de recursos não possibilitou uma busca exaustiva em todos eles, nem a consulta pessoal ao Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro¹³⁶, que abriga uma coletânea de documentos referentes à Marinha do Brasil. Da documentação sondada, a Série Marinha, abrigada no Arquivo Nacional do Rio de Janeiro, merece destaque pela sua complexidade e dimensão – 18 fundos que possuem entre 06,0 a 89,49 metros lineares. Associado a esta característica da coletânea, temos as precárias condições nas quais se encontra seu instrumento de pesquisa (figura 29), cuja organização em fichários segundo o Sistema Boullier de Branche: a série Marinha traz uma descrição rasa dos itens documentais (figura 30). Esta conjuntura somada à morosidade no atendimento ao pesquisador, decorrente das dificuldades administrativas e financeiras pelas quais passa a instituição mantenedora, nos leva a considerar a possível existência de indício(s) ainda não encontrado(s) no decorrer da investigação.

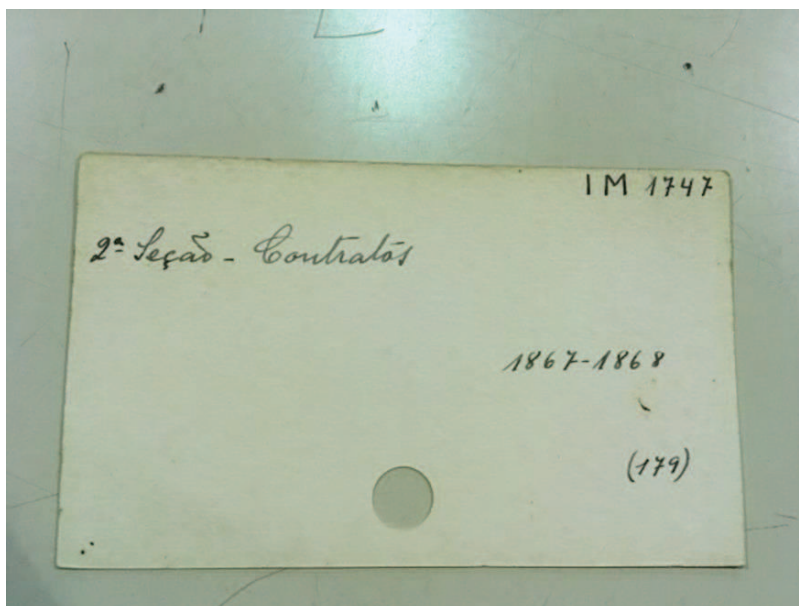
Figura 29 – Instrumento de pesquisa da Série Marinha do Arquivo Nacional do Rio de Janeiro, Bárbara Tikami de Lima, 18 de junho de 2018, fotografia



Fonte: Acervo pessoal da autora, do *Arquivo Nacional*, Rio de Janeiro.

¹³⁶ Após consulta online à descrição da coleção de documentos navais do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, optamos por não realizar uma busca presencial na instituição.

Figura 30 – Ficha do instrumento de pesquisa da Série Marinha do Arquivo Nacional do Rio de Janeiro, Bárbara Tikami de Lima, 18 de junho de 2018, fotografia



Fonte: Acervo pessoal da autora do *Arquivo Nacional*, Rio de Janeiro.

Embora não possamos deixar de ponderar acerca de nossas prováveis falhas, também devemos considerar a hipótese da inexistência de indício(s) que iluminem a aquisição dos quadros de Eduardo de Martino, pela Marinha Brasileira no final do século XIX. Nesse sentido, o trabalho de Gomes (2018)¹³⁷ também corrobora com essa alternativa, já que a autora destaca a carência de informações nos antigos inventários disponíveis¹³⁸, no Museu Naval. Documentação que também analisamos e que comprova apenas a presença dos quadros do pintor na instituição militar e não a sua encomenda, sua compra e/ou sua doação.

Se lido a contrapelo, o dossiê da pintura *Batalha Naval do Riachuelo* (MUSEU HISTÓRICO NACIONAL, 1931, processo 6), de Victor Meirelles, nos aponta para a possível falta de sinal(s) que ilumine(m) a obtenção dos quadros de Eduardo de Martino pela Marinha Brasileira, pois nessa coletânea de documentos está presente uma troca de correspondências realizada em 1991, entre o diretor do Serviço de Documentação Geral da Marinha¹³⁹, Max Justo Guedes (INSTITUTO HISTÓRICO. Sócios falecidos brasileiros), e a diretora do Museu

¹³⁷ Patrícia Miquilini Gomes é chefe do Departamento de Museologia da Diretoria do Patrimônio Histórico e Documentação da Marinha (DPHDM). Em visita à reserva técnica da instituição, no dia 19 de junho de 2018, tivemos uma conversa informal, na qual ela nos disse não ter encontrado qualquer indício acerca do contrato de compra das obras de Eduardo de Martino pela Marinha Brasileira.

¹³⁸ Foram analisados o livro de inventário do Museu Naval de 1890 e os catálogos históricos e descritivos de 1901, 1905 e 1910 desse mesmo museu que estão sob a guarda do Arquivo da Marinha.

¹³⁹ Dossiê 006.219, da obra *Combate Naval do Riachuelo*, de Victor Meirelles de Lima, Museu Histórico Nacional.

Histórico Nacional, Ecylla Castanheira Brandão. Embora as cartas abordem “[...] o constrangimento, a quase revolta de toda a Marinha”¹⁴⁰ acerca das dificuldades do Museu Histórico Nacional em restaurar o quadro na década de 1990¹⁴¹, elas também podem nos trazer informações sobre as obras de Eduardo de Martino, pois Guedes anexa cópias da documentação do Museu Naval à correspondência. Onde aparecem os quadros feitos por Victor Meirelles, igualmente, aparecem os quadros feitos por Eduardo de Martino. Dada à tensão presente nas cartas e o minucioso e detalhado levantamento de Guedes, podemos supor que ele não encontrou os contratos de compra das obras de Victor Meirelles, ou de outras obras, que pertenciam ao Museu Naval.

Nossa hipótese de que o(s) contrato(s) de compra, e/ou outro(s) indício(s) que apontem para a aquisição das obras de Eduardo de Martino pela Marinha Brasileira, não exista(m) também é fortalecida pelo relatório do Ministro e Secretário de Estado dos negócios da Marinha, João Mauricio Wanderley (BRASIL, Ministério da Marinha, 1928). Nesse documento de 1869, podemos perceber uma preocupação do Ministro acerca do controle dos contratos quando ele afirma que

É na fiscalização, no zelo e na economia que depararemos com recursos preciosos, para aplicar mais produtivamente aos fins propostos. Fiscalização nos contratos, nos recebimentos e na arrecadação; zelo na conservação; economia na distribuição; taes são os meios à empregar para obter uma grande redução na despesa. (WANDERLEY, 1869, p. 35; BRASIL, Ministério da Marinha, 1869).

Além desses apontamentos do Ministro, o relatório de 1869 menciona algumas medidas institucionais que visavam aprimorar os gastos da Força Armada, como o decreto nº 4.364, de 15 de maio de 1869 (BRASIL, Decreto nº 4.364, 1869) que deliberou sobre a reorganização da Intendência da Marinha. De acordo com esse decreto, a Intendência seria responsável pela arrecadação, classificação, distribuição e fiscalização do material adquirido; pela escrituração da receita e despesa do mesmo; e pelas requisições e diligências necessárias para tais

¹⁴⁰ Nessa troca de correspondências que aconteceu em 1991, no contexto de restauração da pintura *Batalha Naval do Riachuelo*, de Victor Meirelles de Lima, é possível percebermos uma forte tensão entre Max Justo Guedes e Ecylla Castanheira Brandão decorrente da insatisfação de Guedes com a precária situação na qual se encontrava o quadro. Porém as cartas também nos indicaram que essa tensão extravasava as questões técnicas ligadas à obra de Victor Meirelles, já que estava relacionada à extinção do Museu Naval e à transferência de seu acervo para o Museu Histórico Nacional, por meio do decreto presidencial nº 20.946, de 14 de janeiro de 1932.

¹⁴¹ Observamos que, segundo Jorge Coli (2005), a pintura dita acadêmica, da qual a obra de Victor Meirelles de Lima faz parte, foi por muito tempo relegada pelos estudiosos em prol da chamada arte moderna, sendo os anos de 1970 e 1980 marcados por um retorno aos estudos desse tipo de obra, o qual para o autor foi consolidado com os restauros das obras *Batalha de Guararapes*, de Victor Meirelles de Lima, e *Batalha do Avay*, de Pedro Américo.

arrecadações. Portanto, caberia à Intendência da Marinha uma possível encomenda de quadros a Eduardo de Martino, como coube a ela a encomenda e compra das obras de Victor Meirelles, no ano anterior.

Para que a transição e adaptação ao novo regulamento pudessem ser efetivadas, o Ministro teve de tomar algumas medidas provisórias. Entre elas, destacamos a reunião do novo conselho de compras duas vezes ao mês para fazer as aquisições do material requisitado. Mesmo com os esforços do Ministro, “[...] desapareceu a despesa que se fazia com o conselho de compras, com cuja supressão se calculara na reforma.” (WANDERLEY, 1869, p. 36). Além do desaparecimento de parte da documentação, também podemos perceber uma assimetria no modo de realizar as compras por meio da seguinte declaração do Ministro,

Sem me prender à um systema, tenho empregado e experimentado, conforme a ocasião, aquelles que me parecem mais proficuos; e assim, ora appellei para a concurrencia, ora para as compras por meio da delegacia do tesouro em Londres, ora por meio de encomenda á negociantes de credito desta praça. (WANDERLEY, 1869, p. 36; BRASIL, Ministério da Marinha, 1869).

As dificuldades com a transição organizacional da Intendência da Marinha Brasileira e as assimetrias na maneira da instituição realizar suas compras, apontadas no relatório ministerial de 1869, corroboram com duas das hipóteses levantadas por essa pesquisa. Nesse sentido, temos a possibilidade do(s) contrato(s) e/ou outro(s) indício(s) de encomenda das obras de Eduardo de Martino ter(m) desaparecido junto com a despesa que se fazia com o conselho de compras. Mas também não podemos deixar de considerar a probabilidade de que esse(s) e/ou outro(s) indício(s) ainda não tenha(m) sido encontrado(s), pois parte das repartições não estava completamente adaptada ao novo sistema de compras; e, segundo o próprio Ministro, elas foram feitas conforme o sistema julgado mais proficuo.

Nossa terceira hipótese sobre a aquisição dos quadros de Eduardo de Martino pela Marinha Brasileira, no final do século XIX, é que a instituição não os tenha adquirido por meio de um contrato. Ou seja, também podemos suspeitar que, diferentemente das pinturas de Victor Meirelles, cujas compras se deram por meio de um acordo de prestação de serviços previamente estabelecido com o artista, as obras de Eduardo de Martino tenham sido compradas depois de estarem prontas – já que além de expor suas telas na Academia Imperial de Belas Artes¹⁴², ele

¹⁴² Além das exposições da Academia Imperial de Belas Artes, Eduardo de Martino também apresentou seu trabalho fora deste local, como exemplo temos a mostra das obras Gran Chaco, Passagem da Esquadra, Reconhecimento de Humaitá e Retrato do General Mena Barreto em Porto Alegre mencionadas na obra Artes plásticas no Rio Grande do Sul de Athos Damasceno (1971).

também realizou algumas mostras e leilões, cujo objetivo era a comercialização dos quadros, como pode ser observado na charge publicada no periódico *Semana Ilustrada* de novembro de 1873 (Figura 31).

Assim, sondar se as pinturas do artista foram encomendadas ou compradas depois de sua execução, nos leva a alguns apontamentos sobre o (des)equilíbrio de forças entre o indivíduo que produz e aquele que compra a arte. Nesse sentido, podemos afirmar que as obras de Victor Meirelles e Eduardo de Martino podem ser entendidas, respectivamente, pelo que Norbert Elias (1995) denomina arte de artesão, “produção artística encomendada por patronos específicos, normalmente pessoas de um nível social superior”, e arte de artista, “produção dirigida ao mercado anônimo, a um público, no geral, de nível igual ao do artista.” (ELIAS, 1995, p. 45-46). Para evitar qualquer interpretação inexata a respeito dessas denominações cabe

Mostrar que o que normalmente é chamado de “história” da arte não é uma mera sequência caleidoscópica de mudanças, uma sucessão não-estruturada de estilos, ou mesmo uma acumulação fortuita de “grandes homens”, mas uma sequência definida e ordenada, um processo estruturado que vai numa certa direção e está intimamente ligado ao processo social geral, não significa insinuar uma valoração heterogênea oculta. Não significa sugerir que a arte dos artistas “livres”, dirigida a um mercado de consumidores anônimos, seja pior do que a dos artesãos produzida para patronos. Do ponto de vista de nossos sentimentos presentes, a mudança na posição do artista que aqui discutimos pode muito bem ter sido, para as pessoas envolvidas, uma mudança “para melhor”. Mas isso não quer dizer que o mesmo se desse com suas obras. À medida que vai mudando a relação entre os que produzem arte e os que precisam dela e a compram, muda a estrutura da arte não o seu valor. (ELIAS, 1995, p. 46).

Após essa breve recensão e sem a pretensão de esgotar o assunto, podemos apresentar outros momentos destinados à venda dos quadros de Eduardo de Martino, além do leilão de 1873, nos quais a Marinha Brasileira pode ter adquirido alguma(s) da(s) peça(s) que integraram seu cabedal. Dessa maneira, destacamos a mostra realizada entre 31 de janeiro e 2 de fevereiro de 1875, no atelier do artista, no Arsenal da Marinha da Corte (DIÁRIO DO RIO DE JANEIRO, 31 jan. 1875; DIÁRIO DO RIO DE JANEIRO, 1 fev. 1875; DIÁRIO DO RIO DE JANEIRO, 2 fev. 1875), cujo convite aos “amadores e amigos” do pintor foi mandado publicar, por ele mesmo, no “registro especial” do periódico *O Globo* (1 fev. 1875).

Esta exposição foi noticiada pela imprensa da época por ter sido a última realizada enquanto o artista residia no Brasil¹⁴³ e por ter contado com a presença de “Sua Majestade o Imperador acompanhado do seu semanario, do inspector do arsenal e de outros officiaes de Marinha” (DIÁRIO DO RIO DE JANEIRO, 31 jan. 1875). Apesar da repercussão positiva acerca da exibição dos quadros – como pode ser percebida na saudosa nota de despedida (DIÁRIO DO RIO DE JANEIRO, 1 fev. 1875) publicada a pedido dos admiradores do artista

¹⁴³ A viagem de mudança para a Inglaterra aconteceu em 30 de março do mesmo ano, a bordo do vapor inglês Mashleyne, e foi noticiada na seção sobre o movimento do porto da imprensa da época. (O GLOBO, 31 mar. 1875; DIÁRIO DO RIO DE JANEIRO, 31 de mar. 1875)

– acreditamos que o pintor não obteve sucesso financeiro. Pois quase um mês após o encerramento da exposição, o periódico *O Globo* informou no “registro oficial” (GLOBO, 24 fev. 1875; JORNAL DO COMÉRCIO, 24 fev. 1875, p. 3), que “Eduardo de Martino – previne as pessoas que lhe compraram quadros que hajam de os mandar buscar até o dia 27 do corrente, ao seu gabinete no arsenal de Marinha, do contrário os vendera em leilão pelo mais que oferecerem”.

Depois da advertência, no dia 22 de março de 1875, o artista realizou o prometido leilão em seu atelier no arsenal de Marinha da Corte, possivelmente para saldar as obras restantes e minimizar os prejuízos. Dentre os anúncios desse leilão (O GLOBO, 21 mar. 1875; JORNAL DO COMÉRCIO, 22 mar. 1875; O GLOBO, 22 mar. 1875), o que foi difundido pelo *Jornal do Comércio* (21 mar. 1875) merece destaque devido à presença de um catálogo dos itens que seriam vendidos, o qual foi transcrito para a tabela 4.

Tabela 4 – Transcrição dos itens anunciados no leilão ocorrido em 1875 no Arsenal de Marinha da Corte

Lotes	Catalogo
1	<i>Fragata inglesa no Cabo da Boa Esperança</i>
2	<i>O interior do arsenal Spezzia (Italia)</i>
3	<i>Navio napolitano Monarcha, correndo á pôpa em gaveas e traquetes</i>
4	<i>O vento sudoeste na costa de Inglaterra</i>
5	<i>A praia-mar (Inglaterra)</i>
6	<i>Pescadores no canal da Mancha</i>
7	<i>Navio francez Grã-Bretanha na bahia de Brest</i>
8	<i>Smyrna e estação franceza</i>
9	<i>A praia de Botafogo (noite de luar)</i>
10	<i>A corveta inglesa Satellite na colonia do Sacramento</i>
11	<i>Barca turca</i>
12	<i>A partida para o mercado (quadro de Perret)</i>
13	<i>À capa</i>
14	<i>Vapor no gelo do Cabo de Horn</i>
15	<i>A cozinha maritima, embarcação que vende comida aos pescadores na bahia do Rio de Janeiro</i>
16 a 19	4 aquarellas
20 a 22	3 bustos (em gesso)
23	Estudo anatomico (em gesso)
24 a 25	2 aquarellas
26	Crystal para luz
27	Cavallete mecânico
28	<i>Os dous naufragados</i>
29	<i>A calmaria</i>
30	<i>Navio francez tomando piloto</i>
31	<i>A Fornarina</i>
32	<i>Cleopatra</i>

Fonte: *Jornal do Comércio*, 21 mar. 1875.

Nesta relação apresentada no anúncio, alguns aspectos devem ser ressaltados. Dentre eles estão a presença de itens utilizados na prática da atividade artística – lotes 20 a 22, 23 e 27 –, o que é facilmente compreendido pela mudança de Eduardo de Martino para a Inglaterra. A comercialização de pinturas feitas em técnica aquarela – lotes 16 a 19 e 24 a 25 –, relevante por ser o primeiro registro de venda deste tipo de obra encontrado na documentação analisada. E um quadro de autoria de outro artista – lote 12 – cuja presença suscita inúmeros questionamentos que, embora interessantes, não cabem a este trabalho.

Também foi possível perceber que diferentes aspectos da temática náutica predominam na apresentação das obras contidas no catálogo¹⁴⁴, como as embarcações – lotes 1, 3, 7, 10, 11 e 14 – a natureza – lotes 4,5 e 9 – e a vida cotidiana – lotes 6 e 15 –, o que denota como o artista percorreu vários assuntos ligados à chamada pintura de Marinha. A ausência de telas cujo tema aborde as cenas de batalhas navais – muito presente nas obras realizadas pelo pintor ao longo de sua trajetória pela América do Sul – é um importante indício que corrobora com nossa hipótese de que a Marinha Brasileira teria adquirido as pinturas depois de prontas e não por meio de um contrato prévio, pois, segundo artigos da imprensa da época, nesta mesma exposição havia algumas obras que contemplavam o aspecto histórico associado às temáticas náuticas, como pode ser observado na tabela 5 subsequente. Além desses quadros que retratavam batalhas navais, outras obras como *O Pirata Grego*¹⁴⁵ e a *Jangada*¹⁴⁶, descritas pela imprensa durante a exposição no atelier do artista, não figuraram no catálogo do anúncio do leilão publicado pelo Jornal do Comércio, o que comprova que algumas obras já não estavam sob a posse do artista durante o leilão de 22 de março de 1875.

¹⁴⁴ Devido à falta de imagens dessas obras do catálogo, não podemos deixar de considerar a possibilidade delas não condizerem com a descrição do título, porém acreditamos que esta é uma possibilidade muito remota, já que durante toda a pesquisa os quadros de Eduardo de Martino que foram analisados sempre apresentaram títulos concordantes com suas representações imagéticas.

¹⁴⁵ A obra *O Pirata Grego*, por vezes referida como *O Pirata*, que foi descrita detalhadamente e bastante elogiada na imprensa da época, encantou Dom Pedro II quando ele visitou a exposição no atelier de Eduardo de Martino, em 31 de janeiro de 1875. Segundo Mendonça (1875), devido ao sentimento de gratidão do artista em relação ao imperador brasileiro, essa pintura foi ofertada como presente ao monarca. (DIÁRIO DO RIO DE JANEIRO, 31 jan. 1875, O GLOBO, 25 fev. 1875; O GLOBO, 12 mar. 1875).

¹⁴⁶ Esse quadro foi descrito em “Comunicado: E. De Martino e suas obras artísticas” de *O Globo*, porém é válido destacar que o tema da luta pela sobrevivência do homem no mar em uma pequena embarcação também aparece em uma obra de mesmo título que foi exposta no Teatro São Pedro de Alcântara, em 1871, e no croqui *Zattera com due marinari*, que se encontra na Reserva Técnica da Diretoria de Patrimônio Histórico e Documentação da Marinha (DPHDM). (O MUNDO DA LUA, 4 fev. 1871; DIÁRIO DO RIO DE JANEIRO, 31 jan. 1871, DIÁRIO DO RIO DE JANEIRO, 5 fev. 1871; O GLOBO, 12 mar. 1875; JORNAL DO COMÉRCIO, ed. 00031). (DIRETORIA DO PATRIMÔNIO).

Tabela 5 – Relação de obras presentes na exposição do Arsenal de Marinha da Corte

Obra
<i>Tomada da corveta General Dorrego pela Bertioga</i>
<i>Passagem do Tonelero</i>
<i>Abordagem do Barrozo</i>
<i>Chegada do vapor Hooper à Bahia</i>
<i>A Jangada</i>
<i>Montevideo, entrada da Corveta Nitherohy</i>
<i>O Pirata Grego</i>
<i>Reconhecimento (Humaitá)</i>
<i>Passagem de Humaitá</i>
<i>Episódio no chaco</i>
<i>Bombardeamento de Curuzú.</i>
<i>Abordagem do encouraçado Barroso na noite de 9 para 10 de junho de 1869</i>
<i>A torre de S. Miguel em Rhodes</i>
<i>Um navio inglez na bahia de Plymouth</i>
<i>Um navio inglez em Smyrna</i>
<i>Uma tromba de vento no mar</i>

Fontes: O GLOBO, 31 jan. 1875; O GLOBO, 25 fev. 1875; JORNAL DO COMÉRCIO, 31 jan. 1875.

A análise das diferentes fontes referentes às obras *Tomada da corveta General Dorrego pela Bertioga*, *Passagem do Tonelero*, *entrada da Corveta Nitheroy* e *Bombardeamento de Curuzú*, identificadas na exposição de 1875 por meio da tabela 5, nos proporcionou o conhecimento da descrição feita pela imprensa da época (O GLOBO, 31 jan. 1875, JORNAL DO COMÉRCIO, 31 jan. 1875; O GLOBO, 25 fev. 1875; O GLOBO, 12 mar. 1875). Tal descrição é condizente com a resenha das telas a óleo que aparece no inventário do Museu Naval de 1890 e nas três edições – 1901, 1905 e 1910 – do Catálogo Histórico e Descritivo do mesmo museu. Já seu tema/título é concordante com a documentação de transferência do acervo do Museu Naval para o Museu Histórico Nacional (MUSEU HISTÓRICO NACIONAL, 1927, processo 24; 1932, processo 18) e com a imagem do quadro que conhecemos atualmente. Isso nos leva a crer que esse grupo de cinco obras foi adquirido em um momento no qual elas estavam destinadas a serem comercializadas. Assim, cabe reiterar mais uma vez, que a Marinha Brasileira comprou e/ou recebeu uma(s) doação(s) do artista após a elaboração do quadro e não por meio de uma encomenda regulada por um contrato previamente estabelecido, como ocorreu com as compras de *Passagem de Humaitá* e *Batalha Naval do Riachuelo*, de Victor Meirelles de Lima.

Ao considerar que as imagens funcionam em espaços sociais articulados e que o pesquisador deve “levar em conta as funções culturais, litúrgicas e políticas das imagens, e mais geralmente ainda os contextos sociais e ideológicos de sua produção e de sua recepção” (SCHMITT, 2007, p. 53), a exposição e o leilão realizados no arsenal de Marinha da corte adquirem importância para além da possibilidade de aquisição dos quadros. Nesse sentido, os eventos também são relevantes por serem os primeiros momentos¹⁴⁷ – que encontramos registro – onde há uma ligação direta entre a exibição das obras e a Marinha Brasileira, pois, mesmo que esses eventos tenham sido feitos com o intuito de Eduardo de Martino vender seus quadros antes da mudança para a Inglaterra, eles foram realizados “por especial permissão de S. Ex. o Senhor Ministro da Marinha” (O GLOBO, 21 mar. 1875; JORNAL DO COMÉRCIO, ed. 00082A; 22 mar. 1875; O GLOBO, 22 de março de 1875), em um espaço pertencente à Força Armada Naval, o que também denota um apoio da instituição militar à sua realização, pois sem seu consentimento eles não teriam acontecido.

No dia 29 de março de 1875, portanto, seguidamente ao leilão realizado no arsenal de Marinha da corte, Eduardo de Martino e a esposa, Isabel Gomes de Martino, partiram para a Inglaterra a bordo do vapor Maskelyne (DIÁRIO DO RIO DE JANEIRO, 31 mar. 1875; DIÁRIO DO RIO DE JANEIRO, 31 mar. 1875). Os preparativos para a viagem e mudança devem ter tomado muito seu tempo, já que ele não pode se despedir pessoalmente de todos os amigos¹⁴⁸ nem vender os quadros que foram “removidos do seu atelier, no Arsenal de Marinha, para o salão do Club de Regatas” – local onde foi realizado um novo leilão, com a autorização do pintor. As vendas dessa “magnífica coleção de quadros a óleo, obras do seu afamado pincel, e diversos objectos de estudo” (O GLOBO, 1 abr. 1875) são pendências que o artista deixou no país e que podem explicar a viagem de sua esposa para o Rio de Janeiro em 1876¹⁴⁹, pois em dezembro do mesmo ano – portanto depois da mudança do casal para a Inglaterra e da vinda de Isabel Gomes de Martino –, a Galeria Moncada expôs os quadros *Enseada de Botafogo* e *Fragata Niterói fundeada em Montevideu*. Como o artista não estava no Brasil durante a mostra,

¹⁴⁷ Quando trazemos essa afirmativa não estamos ignorando o, já mencionado, manuscrito de Eduardo de Martino. Pois, embora o documento aponte para a presença de *Abordagem Dos Canais Paraguaio Pelos Encouraçados Brasileiros* no Ministério da Marinha desde 1868 ele não traz nenhum indício acerca da maneira como a obra foi exibida pela Força Armada.

¹⁴⁸ Como solução para a falta de tempo hábil para se despedir dos amigos o pintor mandou publicar uma nota na imprensa, na qual justificava sua atitude apressada e oferecia seus préstimos em qualquer lugar que estivesse. (JORNAL DO COMÉRCIO, 1 abr. 1875).

¹⁴⁹ No “movimento do porto” noticiado no *Jornal do Comércio* identificamos que Isabel Gomes de Martino e a filha chegaram ao Rio de Janeiro a bordo do navio Elbe em 31 de maio de 1876. O fato de uma mulher casada viajar sem o marido no final do século XIX causa estranheza e pode ter uma série de explicações que não puderam ser abordadas por este trabalho. (JORNAL DO COMÉRCIO, 1 jun. 1876).

é possível que estas obras tenham sido deixadas no país depois de sua mudança para a Europa em 1875 ou que elas tenham sido trazidas para o Brasil por Isabel Gomes de Martino.

Aproximadamente sete meses depois da vinda de sua esposa, Eduardo de Martino chegou ao Rio de Janeiro (DIÁRIO DO RIO DE JANEIRO, 30 jan. 1877; MONITOR CAMPISTA, 1 fev. 1877), onde permaneceu com a família até maio de 1877 (O GLOBO, 16 maio 1877; DIÁRIO DO RIO DE JANEIRO, 16 maio 1877; DIÁRIO DO RIO DE JANEIRO, 17 maio 1877). Embora não possamos afirmar quais foram os motivos de seu retorno, sabemos que nesse curto período de tempo foram realizadas, em diferentes locais, exposições das telas: *Uma noite de luar em Montevideu* (O GLOBO, 5 maio 1877), *Um luar no Mediterrâneo* (REVISTA ILUSTRADA, 24 fev. 1877), *Praia de Temby em South Wales* (REVISTA ILUSTRADA, 3 mar. 1877), *Um rochedo na Inglaterra* (JORNAL DO COMÉRCIO, 20 abr. 1877) e *Independência*. Esta última receberá maior atenção não apenas por ter sido adquirida pela Marinha Brasileira, mas por estar inserida no contexto do debate político e militar que permeou a imprensa devido à compra do navio encouraçado de mesmo nome.

Para que possamos entender o debate na imprensa da época, do qual a tela sobre o encouraçado *Independência* fez parte, destacamos que, apesar de grande poder de fogo, a esquadra brasileira não conseguiu acompanhar a revolução tecnológica que ocorreu no setor marítimo durante a segunda metade do século XIX. Apesar do impulso tecnológico recebido em meio à Guerra contra o Paraguai, o qual tornou possível a construção de seis navios de grande importância, os esforços para o desenvolvimento desse setor nacional não tiveram continuidade – isso se deu em parte devido às dificuldades financeiras decorrentes do conflito bélico, à falta de pessoal capacitado e de insumos para manter a industrialização do país. (VIDIGAL, 2000).

Nesse contexto, o Ministro da Marinha, Joaquim Delfino Ribeiro da Luz, que coordenou a pasta de 1872 a 1874, preferiu encomendar na Europa o navio encouraçado *Independência*. Para fiscalizar sua construção, foram encarregados os brasileiros Level, Argollo e Braconnot, que indicaram o construtor naval Edward Reed para fazer os estudos sobre a embarcação e os riscos de sua construção, porém o sinistro que aconteceu quando o navio foi lançado ao mar, levou o senador Silveira da Motta a realizar uma explanação, durante a 60ª sessão do senado em 24 de maio de 1877 (DIÁRIO DO RIO DE JANEIRO, 25 maio 1877), cujo resultado apontava que

[...] o governo cometeu o erro de mandar fazer um encouraçado de proporções desmedidas para nossas necessidades; que o governo cometeu o abuso de autorizar essa grande despesa sem prévia autorização do corpo legislativo; e que o governo, para execução dessa obra, nomeou uma comissão aparatosa de tres officiaes aliás competentes. A respeito de administração é essa a defesa única do nobre ex-Ministro, que fez a encomenda [a Joaquin Delfino Ribeiro da Luz]. (MOTTA, 25 maio 1877, p. 10).

Assim como o Ministro Joaquin Delfino Ribeiro da Luz e os integrantes da comissão fiscalizadora, o construtor naval Sr. Reed também foi duramente atacado pelos periódicos da época. Essas críticas levaram Eduardo de Martino a publicar um texto que pretendia salvar a reputação de seu amigo na imprensa (GAZETA DE NOTÍCIAS, 17 abr. 1877; O GLOBO, 10 abr. 1877; JORNAL DA TARDE, 9 abr. 1877)¹⁵⁰. Além das informações apontadas pelo artista terem sido consideradas equivocadas pelo texto que Lima Campos mandou publicar em *O Globo* (11 abr. 1877) e por notícia veiculada no *Jornal do Comércio* (12 abril 1877), o periódico *O Mosquito* criticou a escrita do artigo do artista, ao afirmar que

Respeitando muito as relações de amizade que existem entre esses senhores, sentimos que o Sr. de Martino estivesse fôra de seu elemento, na defesa do amigo e que por isso, o seu estylo não seja dos mais correctos, nem os seus argumentos dos mais decisivos. Se o Sr. de Martino podesse deffender o Sr. Reed ...n'um quadro, crêmos que a defesa seria brilhante. N'um artigo, porém, revela-se-nos um curioso, escrevendo um phraseado diffuso de 142 linhas para dizer apenas, que como amigo pessoal do Sr. Reed não póde tolerar que se diga mal d'elle. Se o Sr. de Martino quizesse aceitar um conselho, nós lhe diríamos que fizesse uma defesa do Sr. Reed, ... em pintura. (O MOSQUITO, 14 abr. 1877, p. 6).

Acreditamos que essa apreciação de *O Mosquito* despertou no pintor o desafio de defender seu amigo por meio de um quadro, pois apenas cinco dias depois da publicação deste escrito foi noticiada a exposição (JORNAL DA TARDE, 19 abr. 1877) da tela *Independência*. Esta esteve em exibição ao público durante o período em que Eduardo de Martino e sua família permaneceram no país (JORNAL DO COMÉRCIO, 20 abr. 1887; JORNAL DA TARDE, 4 maio de 1877; JORNAL DO COMÉRCIO, 5 maio 1877; O GLOBO, 5 maio 1877; ILUSTRAÇÃO DO BRASIL, 10 maio 1877; GAZETA DE NOTÍCIAS, 17 maio 1877; A REFORMA, 18 maio 1877), porém tal pintura gerou uma nova polêmica na imprensa, pois, além das críticas quanto aos prejuízos – decorrentes da dificuldade em obter o prêmio do seguro, referente ao acidente com a embarcação, e da demora na entrega do navio –, o Ministro Luiz Antônio Pereira Franco, que tutelava a pasta da Marinha em 1877, passou a ser acusado de

¹⁵⁰ Além dessa acalorada publicação a relação entre Eduardo de Martino e Edward Reed também pode ser observada em notícia da Revista Ilustrada que menciona um quadro feito pelo artista representando uma praia em Temby, na província de South Wales, onde ele esteve por alguns dias a convite de Reed. (REVISTA ILUSTRADA, 3 mar. 1877).

desperdiçar quatro contos de réis do dinheiro público com a compra do quadro (A REFORMA, 18 maio 1877).

Embora estas novas acusações também tenham sido bastante duras, cremos que elas foram infundadas, pois, segundo o próprio senador Silveira da Motta – durante a citada 60ª seção do senado de 24 de maio de 1877 (DIÁRIO DO RIO DE JANEIRO, 25 maio 1877) –, Eduardo de Martino “fez o quadro e quiz vende-lo ao governo por 4:000\$, isto é um facto; mas o governo não quis compra-lo, disse que bastava já de tranca [apelido pejorativo que o navio recebeu]”. Entretanto, ao mesmo tempo em que o congressista fez esta defesa do governo, ele também criticou o Ministro da Marinha porque “a bondade de S. Ex. não chegou ao ponto de dar os 4:000\$ ao homem [Eduardo de Martino]” (MOTTA, 25 maio 1877, p. 10). Para concluir sua explanação, o senador ressaltou a incompetência da comissão fiscalizadora por meio de uma anedota, que também destacava o conhecimento náutico do artista, pois,

O Sr. De Martino encontrou-se casualmente com algum ou alguns dos membros da comissão, que estavam vendo se o *tranca* se parecia com o que elles mandaram fazer; e um delles interroga a De Martino dizendo: «Oh! De-Martino, que diabo foi você fazer? Pintou o *tranca* com dous canudos e elle tem um canudo só!» O artista, que tem amor pelas suas produções, ficou pelas nuvens e disse: «Venho de Londres, lá foi que tirei o desenho, o vapor tinha dous canudos e eu quero pôr isto a limpo. Os senhores foram da comissão do Independencia, hão de ter os desenhos desse navio, quero verificar se elle tem dous ou um canudo» Elles concordaram nisto e não sei se apostaram que o navio tinha só um canudo; foram fazer vistoria nos desenhos e verificaram que com effeito o *tranca* tinha dous canudos! (MOTTA, 25 maio 1877, p. 10).

Acreditamos que os “dous canudos”, referidos na anedota de Silveira da Motta, são as duas saídas de fumaça que podemos observar no centro do navio à vela e vapor que se destaca no primeiro plano da tela *Fragata Encouraçada Independência* (figura 32), que se encontra sob a tutela da Diretoria de Patrimônio Histórico e Documentação da Marinha (DPHDM). Nessa cena,

A agua do rio, sua côr e movimento estão reproduzidos com toda a naturalidade, e, entre os accessorios destaca-se uma high bark, cujas velas pintadas de vermelho contrastam maravilhosamente com o fundo do quadro. O céu de Londres, em uma de suas mais bellas manhans, o despedaçado das nuvens por onde penetra a luz do sol nascente e o rebocador que, ao lado do Independencia, deixa avaliar as suas dimensões, tudo revela o bom gosto e a arte do pintor, já tão conhecido por suas Marinhas. (JORNAL DA TARDE, 5 maio 1877, p. 3).

Figura 32 – *Fragata Encouraçada Independência*, Eduardo de Martino, óleo sobre tela, 123 cm x 181 cm



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

Mesmo que a fala de Silveira da Motta (DIÁRIO DO RIO DE JANEIRO, 25 maio 1877) aponte para a doação de Eduardo de Martino de *Fragata Encouraçada Independência* à Marinha Brasileira e que a descrição de alguns quadros que figuraram na exposição de 1875 seja condizente com a resenha sobre as obras que estiveram no Museu Naval – e com as pinturas que conhecemos atualmente –, não obtivemos respostas precisas sobre a maneira através da qual a instituição militar adquiriu as telas do artista. Entretanto, foi possível identificar suas presenças no cabedal da Força Armada até elas serem transferidas para o Museu Histórico Nacional, no final da década de 1920 e início da década de 1930¹⁵¹.

Para entendermos a importância destas imagens para a Marinha Brasileira, foi crucial explanarmos sobre sua circulação, pois “a imagem não é a expressão de um significado [...], como se lhe fosse anterior e pudesse existir independente dessa expressão. Pelo contrário, é a imagem que lhe faz ser como percebemos, conferindo-lhe sua estrutura, sua forma e sua eficácia social.” (SCHMITT, 2007, p. 43). Nesse sentido, mesmo sem a intenção de investigar o domínio imaterial das imagens e independentemente dos significados que elas tenham adquirido para a Marinha Brasileira, suas exposições no Museu Naval comprovam a ligação entre elas e a instituição castrense, o que nos levou a discorrer sobre este museu.

2.1.2 A exposição das telas a óleo de Eduardo de Martino no lugar de memória da Marinha Brasileira

Para Gomes (2018), as mudanças que marcaram a trajetória do Museu Naval geraram variações em sua estrutura administrativa e física, o que acarretou em diversas brechas documentais. Acreditamos que sua longa existência, pouco mais de um século, também levou a Marinha Brasileira, e a sociedade em geral, a concebê-lo de diferentes maneiras, pois, no correr do tempo, o conceito de museu foi alvo de atualizações propostas por diversos estudiosos. Como a relação entre as imagens produzidas por Eduardo de Martino e a Marinha Brasileira está fortemente vinculada às suas exposições no Museu Naval, optamos por discorrer sobre este museu por meio de uma definição, que cremos abarca-lo em toda a sua existência, ou seja, como um lugar de memória, que é,

¹⁵¹ Processo do Museu Histórico Nacional nº 24.27. Disponível em: <<http://docvirt.com/docreader.net/docreader.aspx?bib=MHN&pasta=Processos%20de%20Entrada%20de%20Arquivo&pesq=24.27>> Acesso 17 JULHO 2018.

[...] antes de tudo, restos. A forma extrema onde subsiste uma consciência comemorativa numa história que a chama, porque ela a ignora. É a desritualização de nosso mundo faz aparecer a noção. O que secreta, veste, estabelece, constrói, decreta, mantém pelo artifício e pela vontade uma coletividade fundamental envolvida em sua transformação e sua renovação. Valorizando, por natureza, mais o novo do que o antigo, mais o jovem do que o velho, mais o futuro do que o passado. Museus, arquivos, cemitérios e coleções, festas, aniversários, tratados, processos verbais, monumentos, santuários, associações, são os marcos testemunhas de uma outra era, das ilusões de eternidade. Daí o aspecto nostálgico desses empreendimentos de piedade, patéticos e glaciais. São os rituais de uma sociedade sem ritual; sacralizações passageiras numa sociedade que dessacraliza; fidelidades particulares de uma sociedade que aplaina os particularismos, diferenciações efetivas numa sociedade que nivela por princípio; sinais de reconhecimento e de pertencimento de grupo numa sociedade que só tende a reconhecer indivíduos iguais e idênticos. (NORA, 1993, p. 13).

A partir do conceito de lugares de memória, proposto por Pierre Nora (1993), podemos entender o decreto nº 4.116, de 14 de março de 1868, que estabeleceu a criação do Museu Naval, como um indício da vontade de memória da instituição militar e do próprio Império Brasileiro, pois ele foi assinado pelo Ministro da Marinha, Affonso Celso Assis Figueiredo, e rubricado pelo imperador Pedro II. Também devemos destacar que nesta vontade de memória que proporcionou a criação de um local “onde se recolhão todos os objectos, cuja conservação interesse à Armada Nacional” havia um lugar específico destinado para as imagens. Já que o art. 3º das instruções que acompanharam o documento estabelecia que “o edificio dividir-se-ha em duas partes: na primeira se distribuirão modelos, machinas, armas, trophéos, etc.; na segunda quadros historicos, retratos, bustos e estatuas de officiaes brasileiros, ou estrangeiros, que tenham prestado serviços no Brasil.” (BRASIL, Decreto nº 4.116, 1868). Assim, essa preocupação em definir um local para quadros, nos indica a valorização desse item pela instituição militar desde o início da criação de seu museu.

O reduzido número de menções ao Museu Naval nos relatórios do ministério da Marinha, explica-se devido ao caráter seletivo da memória e a sua vulnerabilidade à “ação política de eleger, reeleger, subtrair, adicionar, excluir e incluir fragmentos no campo do memorável.” (CHAGAS, 2003, p. 136). Como já dito anteriormente, a ação de criar este museu, que também abarcou a encomenda das obras de Victor Meirelles, visava defender a instituição das severas críticas que ela recebia em 1868. (SILVA, 2009). Nesse sentido, acreditamos que o silenciamento dos relatórios ministeriais acerca do Museu Naval, entre 1868 e 1884, aponta para a outra face da memória: o esquecimento, pois ambas estão indissolúvel e mutuamente ligadas. (HUYSSSEN, 2004).

Após longo período de esquecimento, o parecer de 1884, escrito pelo Ministro da Marinha, Luiz Filipe de Souza Leão (BRASIL. Ministério da Marinha, Rio de Janeiro, 1884), trouxe algumas informações sobre o Museu Naval. Segundo esse documento, o museu era responsabilidade da “Directoria do material”, cuja 2ª seção era encarregada da “[...] preparação dos elementos para o orçamento das despesas a fazerem-se nos Arsenaes com a renovação e conservação dos navios da Armanada, e Museu Naval.” (LEÃO, 1884, p. 15). Na descrição do item específico sobre o Arsenal da Corte, também era informado que o pessoal responsável pelas obras civis e militares, sob a direção do Engenheiro Luiz Carlos Barbosa de Oliveira, foi encarregado de uma série de trabalhos de construção e reforma na estrutura física do arsenal. Desses, destacamos as “obras mais ou menos importantes feitas no quartel da Companhia de Artifices, Museu Naval, oficinas de velas, de polieiros, de torneiros e de modeladores, no quartel Bragança, Bibliotheca, Intendencia e serraria.” (LEÃO, 1884, p. 41).

Após as obras, e em meio a uma série de festividades que contaram com a presença de D. Pedro II, o Museu Naval foi inaugurado nos salões do arsenal de Marinha¹⁵², no dia 24 de março de 1884¹⁵³. De acordo com a “Gazetilha” do *Jornal do Comércio* (25 mar. 1884),

O primeiro salão do musêo é occupado pelos quadros a oleo que representão nossas vitorias navaes. Logo à entrada a passagem de Humaitá por Victor Meirelles, e após elle os quadros de De Martino lembrando a defesa da Imperatriz, a da Maceió no parcel da praia Honda, e o aprisionamento da General Dorrego pela Bertioiga, e escuna Bella Maria, ao mando do actual almirante Visconde de Tamandaré todos da campanha da Cisplatina; o bombardeamento de Curuzú, abordagem do Barroso, abordagem de 2 de março, Riachuelo, e passagem de Humaitá por De Martino, da campanha do Paraguay.

A ausência de documentação referente ao acervo do Museu Naval de 1884 até 1890 e sua escassa menção nos relatórios ministeriais¹⁵⁴, torna a notícia veiculada no *Jornal do Comércio*, cujo excerto foi destacado, de suma importância para este trabalho, pois ela se

¹⁵² Observamos que, para Gomes (2018), a localização do Museu Naval em uma área militar se consistiu em um fator de restrição do número de visitantes.

¹⁵³ Até ser extinto, em 1932, esta é a única vez em que a festividade de inauguração e reinauguração do Museu Naval não ocorreu em 11 de junho, data da Batalha Naval do Riachuelo – comumente utilizada pela Marinha Brasileira em suas comemorações devido à importância do episódio para a vitória da Tríplice Aliança contra o Paraguai, na guerra que durou até 1870.

¹⁵⁴ Sobre as informações acerca do Museu Naval nos relatórios ministeriais de 1884 até 1890, cabe destacar que não há nenhuma citação no relatório de 1885; que o relatório de 1886 menciona brevemente um conserto no telhado do museu; e que os relatórios de 1887 e 1888 trazem o museu relacionado na lista de “próprios nacionais”, propriedades da instituição. (BRASIL, Ministério da Marinha, 1885; 1886).

constitui no único indício, localizado pela pesquisa, que indica a exibição das telas de Eduardo de Martino no Museu Naval no momento de sua inauguração¹⁵⁵.

Em 1890, um ano após a queda do Império e à proclamação da República, o Museu Naval passou por mudanças administrativas decorrentes do decreto nº 363 de 26 de abril (BRASIL, Decreto nº 363, 1890) daquele ano. Por meio deste documento, o Marechal Manoel Deodoro da Fonseca, então chefe do governo provisório, atendeu à conveniência de melhorar a organização da Biblioteca da Marinha e do Museu Naval mediante sua unificação sob um único regulamento. Este, que foi assinado pelo Ministro da Marinha, Vice-Almirante Eduardo Wandenkolk, mostra a preocupação da instituição em inventariar seu cabedal, ou seja, era uma diretriz legal que explica porque encontramos documentação referente ao acervo do Museu Naval após o ano de 1890. Porém, é preciso realizar uma ressalva sobre o inventário de 1890, pois, das 14 telas que figuram em sua descrição, apenas *Combate Naval do Riachuelo*, pintada pelo almirante Muratore¹⁵⁶ (1804-1890), possui identificação do autor. O que não diminui a importância desse documento enquanto indicativo da existência de uma relação entre as imagens produzidas por Eduardo de Martino e a Marinha Brasileira, já que a descrição de outras obras é condizente com os quadros que foram feitos pelo artista.

Isto posto, após a publicação do decreto nº 363, de 26 de abril de 1890, também observamos uma mudança nos relatórios ministeriais em relação ao Museu Naval. Eles passaram a dedicar maior atenção ao assunto no item “Bibliotheca e Muséu da Marinha” e a contabilizar o número de frequentadores (tabela 6).

Tabela 6 – Número de visitantes do Museu Naval (1890-1930)

Ano	Número de visitantes
1890	1.785
1891	695
1892	Não consta
1893	502
1894	272
1895	671
1896	793
1897	Não consta
1898	12.161

¹⁵⁵ Embora as pinturas de Eduardo de Martino tenham sido bastante noticiadas pela imprensa até a inauguração do Museu Naval, elas só haviam sido associadas à possibilidade de criação de um museu em um breve texto do periódico *A Nação*, de 15 de dezembro de 1873.

¹⁵⁶ José Murature foi um oficial da Marinha Argentina e pintor marinista, que participou da Guerra da Tríplice Aliança contra o Paraguai (SERVIÇO DE DOCUMENTAÇÃO DA MARINHA, 1983).

1899	12.449
1900	8.566
1901	7.573
1902	6.856
1903	Não consta
1904	Não consta
1905	Não consta
1906	2.666
1907	169
1908	Não consta
1909	1.784
1910	Não consta
1911	Não consta
1912	Não consta
1913	4.925
1914	4.341
1915	4.044
1916	Não consta
1917	3.372
1918	2.892
1919	Não consta
1920	9.268
1921	10.785
1922	Não consta
1923	Não consta
1924	4.344
1925	4.000
1926	Não consta
1927	Não consta
1928	2.885
1929	2.644
1930	Não consta

Fonte: Relatórios do Ministério da Marinha de 1890 a 1930.

Conforme observado na tabela 6 acima, entre 1890 e 1894, percebemos que o número de visitantes do museu caiu vertiginosamente¹⁵⁷. Embora a documentação não detalhe a causa desse brusco decréscimo, o relatório do Ministro João Gonsalves fala que a diminuição para

¹⁵⁷ Destacamos que a brusca queda do número de visitantes no Museu Naval, em 1891, pode estar relacionada às tensões causadas pela chamada Revolta da Armada. Um movimento de sublevação decorrente dos descontentamentos políticos em relação à recém-instaurada República que, sob a liderança do Almirante Custódio de Melo, ameaçou bombardear o Rio de Janeiro caso o então presidente Deodoro da Fonseca não renunciasse.

502 frequentadores em 1893 é “explicável pelos tristes sucessos que enlutaram a bahia do Rio de Janeiro desde 6 de setembro daquele anno.” (GONSALVES, 1893, p. 80)¹⁵⁸.

Nos pareceres de 1894 e 1895 (BRASIL, Ministério da Marinha, 1894; 1895), o Ministro Elisiário José Barbosa criticou a anexação do museu à biblioteca devido à falta de espaço, que o levou a enviar para a Escola Naval os objetos mais pesados do museu¹⁵⁹. Já em 1896, o relatório de Manoel José Alves Barbosa (BRASIL, Ministério da Marinha, 1896), reiterava a posição de seu antecessor e destacava as precárias e inadequadas condições que não permitiam ao museu “[...] a conservação indispensável dos estimados objectos de arte, que em sua quase totalidade, necessitam ser restaurados.” (BARBOSA, 1896, p. 61).

Depois de anos sob condições tidas como inapropriadas, em 1897, a biblioteca e o museu foram transferidos para o prédio da Rua Conselheiro Saraiva, nº 12 (figura 33), e os objetos de arte foram restaurados. Segundo Gomes (2018), a reinauguração do museu em 11 de junho de 1898 proporcionou um grande aumento no número de visitantes, percebido na tabela 6, porque ele passou a funcionar em um lugar aberto à livre circulação de civis.

Figura 33 – Prédio que abrigou tanto o Museu quanto a Biblioteca da Marinha entre 1898 e 1907, na Rua Conselheiro Saraiva, nº10-12, Centro do Rio de Janeiro, autor desconhecido, [s.d.], fotografia



Fonte: GOMES, Patrícia Miquilini. *A coleção Eduardo de Martino no Museu Naval do Rio de Janeiro*.

¹⁵⁸ A fala do Ministro João Gonsalves faz referência à Segunda Revolta da Armada, um levante contra o governo de Floriano Peixoto, que contou com a participação de jovens marinheiros, monarquistas e integrantes do alto oficialato da Marinha como Saldanha da Gama, Eduardo Wandenkolk e Custódio de Melo e foi duramente reprimido. (BRASIL, Ministério da Marinha, 1894).

¹⁵⁹ O relatório não menciona quadros e considera como objetos pesados “os canhões aprisionados na campanha do Paraguai, a corrente que fechava o rio em frente a Humaytá, chapas de couraça do encouraçado Brazil, torpedos pescados por nossa esquadra na guerra de 1866 a 1870.” (BARBOSA, 1895, p. 36). (BRASIL, Ministério da Marinha, 1895).

Após a reinauguração do Museu Naval, o relatório ministerial de 1900, escrito por J. Pinto da Luz, informou que o local recebeu doações de diversos objetos, o que levava à necessidade de catalogação dos materiais. Esta foi suprida por uma ordem do Ministro ao 1º tenente reformado, Leão Amzalak, para escrevê-lo. Desse modo, foi publicado, em 1901, o *Catálogo Histórico e Descritivo*¹⁶⁰, que contava com uma relação “de 441 objectos, com a descrição detalhada dos feitos da nossa Marinha de guerra, também representados por coleção de quadros de inestimável valor.” (BRASIL, Ministério da Marinha, 1900, p. 60). Nesse documento, encontramos a presença de 15 obras de Eduardo de Martino na “1ª Secção”, destinada aos quadros a óleo – este grande número, se comparado ao total de 20 quadros, destaca sua relevância para a Marinha do Brasil.

Mesmo com a mudança de endereço para o edifício nº 12, da Rua Conselheiro Saraiva, as queixas sobre as instalações do museu e da biblioteca voltaram a figurar nos relatórios do ministério da Marinha, como indicou os pareceres de Julio Cesar de Noronha, referentes aos anos de 1902 e 1904 (BRASIL, Ministério da Marinha, 1902; 1904). Essas queixas só cessaram em 1905 (BRASIL, Ministério da Marinha, 1905), quando o mesmo Ministro informou que o prédio nº 15, da Rua Dom Manuel, onde funcionava o Clube Naval¹⁶¹, seria adquirido pelo Governo para a futura mudança da biblioteca e do museu. Ainda em 1905, foi publicada uma versão atualizada pelo 1º tenente Collatino Ferreira Valle do catálogo de 1901. Nessa segunda edição, percebemos que, mesmo com as queixas sobre as instalações do museu, as obras de Eduardo de Martino se mantiveram presentes e o número de quadros a óleo foi aumentado em quatro unidades.

De acordo com o relatório de 1907 (BRASIL, Ministério da Marinha, 1907), do Ministro Alexandrino Faria de Alencar, naquele ano, houve o restauro dos quadros do museu e o edifício do Club Naval foi adquirido e “adaptado para servir a varias repartições, sendo nelle instalados o Almirantado, a Carta Maritima, a Auditoria de Marinha, a Bibliotheca e Museu Naval e a

¹⁶⁰ Observamos que, após a primeira edição, o Catálogo Histórico e Descritivo do Museu Naval foi atualizado, em 1905, pelo 1º tenente Collatino Ferreira Valle e, em 1910, pelo Capitão de Corveta, Eduardo Justino de Proença – revisões que apenas inseriram novos itens adquiridos pelo museu, o que nos levou a adotar a primeira edição da obra como referência.

¹⁶¹ Segundo Gomes (2018), o Clube Naval foi fundado por oficiais da Marinha do Brasil após o fim da Guerra contra o Paraguai, com o intuito de proporcionar um espaço de sociabilidade. Para a autora, a fachada do edifício, construído entre 1898 e 1900, na Rua Dom Manuel, é marcada por diversos elementos decorativos que fazem alusão ao mar, o que torna a construção um dos componentes identitários do Museu Naval.

Revista Marítima” (ALENCAR, 1907, p. 7). Esse prédio (figura 34 e 35), foi inaugurado como sede do Museu Naval, em 11 de junho de 1908, e atualmente abriga o mesmo.

Figura 34 – Prédio onde se instalou o Museu da Marinha (Rua Dom Manuel, nº 15, na Praça XV, no Centro do Rio de Janeiro), Autor desconhecido, [s.d.], fotografia



Fonte: GOMES, Patrícia Miquilini. *A coleção Eduardo de Martino no Museu Naval do Rio de Janeiro*.

Figura 35 – Prédio onde se instalou o Museu da Marinha (Rua Dom Manuel, nº 15, na Praça XV, no Centro do Rio de Janeiro), Autor desconhecido, [s.d.], fotografia



Fonte: DIRETORIA DO PATRIMÔNIO Histórico e Documentação da Marinha. Rio de Janeiro. Disponível em: <<https://www.Marinha.mil.br/dphdm/museus/museu-naval>>.

Para Gomes (2018), apesar da limitação do espaço destinado ao acervo do museu, a nova localização aumentou sua visibilidade, já que ele estava mais próximo do fluxo de pessoas que iam ao Mercado Municipal da Praça XV e à Estação Hidroviária, porém,

Os quadros a óleo, entre eles obras de Eduardo de Martino, não ficaram expostos ao público, pois não couberam no espaço disponível, tendo sido alocados em paredes de salas administrativas do prédio, nos andares superiores, nas quais haviam sido instalados outros órgãos da Marinha. (GOMES, 2018, p. 60).

Mesmo sem a exposição ao público dos quadros a óleo, a edição do *Catálogo Histórico e Descritivo*, de 1910 – que foi ampliado pelo capitão de corveta Eduardo Justino de Proença –, apontava para a presença das 15 telas de Eduardo de Martino em sua primeira seção, a qual contabilizava 29 itens. Sobre a aquisição de novos objetos, apresentada nos relatórios ministeriais, destacaram-se os “quadros (2) representando o «Minas Geraes» e as torpedeiras de De Martine – Remetido pelo Ministerio da Marinha” e os “esboços de quadros de De Martine – Offerta do Snr. Contra-Almirante Antonio Gomes Pereira.” (ALENCAR, 1914, p. 33). Se esse parecer, do Ministro Alexandrino Faria de Alencar sobre o ano de 1914 (BRASIL, Ministério da Marinha, 1914), for cotejado com a pintura *Encouraçado Minas Gerais*¹⁶² podemos conjecturar um possível erro de grafia no sobrenome do artista. Igualmente, ele é o único documento encontrado pela pesquisa que faz referência a esboços¹⁶³ – antes da compra do caderno de croquis do pintor nos anos de 1970.

Diferente dos anos anteriores, o relatório ministerial de Joaquim Ferreira Chaves de 1920 (BRASIL, Ministério da Marinha, 1921) não se limitou a descrever os itens adquiridos pelo Museu Naval. Além de informar que seu grande desenvolvimento tornou o espaço exíguo, ele também destacava uma preocupação com os quadros, ao afirmar que

Seria vantagem que os diversos quadros historicos espalhados pelo edificio do Amirantado fossem collocados nas salas do Muzeu. Esses quadros, estando em salas onde funcionam Repartições sob a jurisdição de outras autoridades não podem ficar sob a vigilancia effectiva e portanto sob a responsabilidade do zelador do Muzeu, sendo de notar que algumas pessoas que transitam por aquellas salas encostan-se ou passam as mãos sobre elles, prejudicando-os. Esse facto e a acção do tempo tem nelles produzido avarias que devem ser urgentemente reparadas. (CHAVES, 1920, p. 131).

Já o documento escrito pelo Ministro Alexandrino Faria de Alencar, em 1922 (BRASIL, Ministério da Marinha, 1923), mencionava as condições ruins em que se encontrava o Museu Naval, devido ao “pouco espaço, pouca luz e, portanto, com muita humidade.” (ALENCAR, 1922, p. 77). Ele ainda mencionava a criação de um novo museu, histórico e nacional, para onde foram enviados alguns dos objetos, cuja lista anexa ao documento apresentava uma única pintura, *Combate Naval do Riachuelo*, de José Murature.

¹⁶² Atualmente, na Diretoria de Patrimônio Histórico e Documentação da Marinha (DPHDM) há uma obra de origem inglesa, feita em 1909, por Eduardo de Martinom em óleo sobre madeira, que possui 29 cm x 46 cm. (DIRETORIA DO PATRIMÔNIO).

¹⁶³ Observamos que esses esboços não foram encontrados.

A criação deste novo museu, situado no Rio de Janeiro e atualmente conhecido por Museu Histórico Nacional, se deu por meio do decreto nº 15.596, de agosto de 1922, que foi assinado pelo presidente Epitácio Pessoa. Esse documento considerava mais conveniente reunir em um único local os objetos relacionados ao estudo da História da Pátria. Para tanto, o art. 83 de suas “Disposições Geraes e Transitorias” deliberava sobre a transferência de objetos de diferentes instituições. Dentre os quais destacamos “os quadros historicos e mais objectos de caracter historico que formam o Museu da Marinha e o Museu Militar.” (BRASIL, Decreto nº 15.596, 1922). Mesmo com essa disposição, o relatório do Ministro da Marinha, Arnaldo Siqueira Pinto da Luz (BRASIL, Ministério da Marinha, 1925) ainda mostrava preocupação com a conservação dos quadros, pois

Pela Directoria, segundo instrucções baixadas, foi aberta concurrencia entre os artistas da Escola de Bellas Artes para conservação e envernizamento dos quadros, tendo se apresentado um só concorrente para fazer a restauração, não sendo, porém, acceito, por não ter satisfeito ás exigencias do edital, (LUZ, 1925, p. 82).

Em 1926, o relato do ainda Ministro Arnaldo Siqueira Pinto da Luz (BRASIL, Ministério da Marinha, 1927) mencionava a transferência das relíquias e obras de arte do Museu Naval, que já não se encontrava mais ligado ao regulamento da Directoria da Bibliotheca e Archivo da Marinha. Já o parecer do mesmo Ministro no ano de 1927 também informava sobre a mudança, para o Museu Histórico Nacional, das “reliquias historicas collecionadas e guardadas, até então, pela Marinha.” (BRASIL, Ministério da Marinha, 1927, p. 69). Embora esse último documento não traga a relação dos objetos trasladados, ela pode ser encontrada no ofício nº 479, de 3 de novembro de 1927, da Bibliotheca e Archivo da Marinha, que foi encaminhado ao Diretor do Museu Histórico Nacional¹⁶⁴, e no processo nº 24/27, do Museu Histórico Nacional¹⁶⁵. Nessas listas, podemos observar a transferência das obras de Eduardo de Martino: *Aprisionamento do General Dorrego, Passagem de Curusú, Passagem de Tonelero, Abordagem da fragata Imperatriz, Combate Naval do Riachuelo, Abordagem do encouraçado Barroso e Rio Grande, Acampamento de uma força brasileira no Chaco, Chegada ao Rio de*

¹⁶⁴ Observamos que o livro de ofício nº 479, de 3 de novembro de 1927, consultado em 20 de junho de 2018, durante uma visita ao Arquivo da Marinha Brasileira – que integra a Directoria de Patrimônio Histórico e Documentação da Marinha (DPHDM) –, no Rio de Janeiro, tem sua numeração pelo item 313 e no local não foi encontrado outro documento referente aos itens anteriores a esta numeração.

¹⁶⁵ Fonte: Processo do Museu Histórico Nacional nº 24.27. Disponível em: <<http://docvirt.com/docreader.net/docreader.aspx?bib=MHN&pasta=Processos%20de%20Entrada%20de%20Arquivo&pesq=24.27>>. Acesso 17 JULHO 2018.

Janeiro da Divisão Beurrepaire, Passagem de Humaitá, Episódio de 2 de Março de 1868 e Abordagem da Corveta Maceió e escuna 2 de Dezembro.

De 1928 até 1932 não houve menção ao Museu Naval nos relatórios do Ministério da Marinha, exceto pelo parecer de 1928, do Ministro Arnaldo Siqueira Pinto da Luz (BRASI, Ministério da Marinha, 1928), que mencionou brevemente a ligação entre o Museu Técnico Naval a Biblioteca e Arquivo da Marinha¹⁶⁶. Entretanto, sabemos que após a publicação do decreto presidencial nº 20.946, de 14 de janeiro de 1932 (BRASIL. Diário oficial, 1932) – que extinguiu oficialmente o Museu Naval e resolveu que seu acervo fosse entregue ao Museu Histórico Nacional –, houve uma nova remessa de objetos, que contavam com o quadro de Eduardo de Martino, *Uma noite de luar em Montevideú*. Além dessa obra, também houve a transferência das telas *Encouraçado Independência em alto mar* e *Encontro em alto mar do cruzador almirante Barroso com o couraçado Riachuelo*¹⁶⁷. Embora elas não possuam autoria identificada, seus títulos coincidem com os quadros de número 12 e 15, respectivamente, pintados pelo artista que aparecem nas três edições do *Catálogo Histórico e Descritivo* do Museu Naval de 1901, 1905 e 1910. Já o quadro *Couraçado Independência Fundeado no Tamisa* – número 16 dos mesmos catálogos –, que acreditamos ter figurado no debate político militar da imprensa de 1877, não foi mencionado na documentação de transferência das pinturas.

Consideramos que, apesar da extinção do Museu Naval, a relação entre as telas a óleo, produzidas por Eduardo de Martino e a Marinha do Brasil, não se encerrou com suas transferências para o Museu Histórico Nacional, pois, segundo o processo nº 10/41 desse último museu (MUSEU HISTÓRICO NACIONAL, 1941, processo 10), em 7 de outubro de 1940, o Ministro da Marinha¹⁶⁸ solicitou ao Presidente da República a entrega dos objetos pertencentes ao extinto Museu Naval. Dessa maneira, foram cedidas 114 peças cujo significado, na visão do diretor Gustavo Barroso¹⁶⁹ (1888-1959), estavam mais ligadas à técnica marítima do que ao

¹⁶⁶ Segundo Gomes (2018), o Museu Técnico Naval foi instalado no mesmo prédio da Rua Dom Manuel, nº 15, e criado com os objetos remanescentes da transferência de parte do acervo do Museu Naval para o Museu Histórico Nacional e, em 1932, foi transferido para uma área de acesso restrito a civis, o prédio do Ministério da Marinha.

¹⁶⁷ Fonte: 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.

¹⁶⁸ Destacamos que, entre os anos de 1940 e 1941, Henrique Aristides Guillhem esteve à frente do Ministério da Marinha.

¹⁶⁹ Gustavo Adolfo Luiz Guilherme Dodt da Cunha Barroso foi advogado de formação e um dos líderes da Ação Integralista Brasileira e o primeiro diretor do Museu Histórico Nacional. Ele coordenou a instituição até 1930, quando o presidente Getúlio Vargas o afastou de seu cargo, porém, no ano de 1932, ele retornou à direção do museu onde permaneceu até a sua morte em 1959.

caráter histórico, porém, um ano depois, o Ministro da Marinha voltou a pedir a transferência de mais 677 objetos, alegando a falta de oportunidade dos marinheiros em conhecê-los e suas necessidades para a prática de ensino da História Naval, o que foi rejeitado,

[...] em nome da obra patriótica que ha vinte anos vem realizando o Museu Histórico como síntese da Historia da Nação através de sua magnifica concentração de reliquias apelo para a compreensão e generosidade que V. Ex^a sempre tem demonstrado quanto aos trabalhos do Museu; apelo ainda para o espírito lúcido e o coração patriota do Sr. Ministro da Marinha; apelo final para o esclarecido pensamento de estadista e para o elevado sentimento de brasilidade do eminente Chefe da Nação, o Sr. Presidente da Republica, afim de que não sofra o Museu Historico, Casa do Brasil, a amputação de sua preciosissima parte naval [...]. Esta Diretoria tem certeza de ser atendido o seu apelo, sobretudo se o Sr. Ministro da Marinha se dignar visitar o Museu Historico, verificando de visu o papel nêle reservado às reliquias navais e o carinho com que são conservadas. (BARROSO, 1941, p. 27)¹⁷⁰.

A frustrada tentativa do Ministro da Marinha em recuperar o acervo do Museu Naval pode ser compreendida se analisarmos não apenas os museus, mas também seus objetos como lugares de memória. (NORA, 1993). Assim, constatamos que o conjunto de quadros abordado adquiriu o caráter de documento no sentido de suporte de informação, ou seja, um caráter didático proveniente de uma vontade de articulação entre o passado e o presente para fomentar continuidades no âmbito da Marinha Brasileira. Esse caráter didático, expresso no pedido do Ministro da Marinha, nos leva a considerar que o Museu Naval e o Museu Histórico Nacional “operaram a um só tempo como campos discursivos, centros de interpretação e arenas políticas” (CHAGAS, 2009, p. 136), cujas ações, nas quais as obras de Eduardo de Martino estiveram inseridas, ainda carecem de mais espaço de análise.

Também atentamos que mesmo com as várias mudanças de localização, administração e nomenclatura, a partir de sua criação o Museu Naval destinou um espaço específico aos “quadros históricos” (BRASIL, Decreto nº 4.116, 1868), ou seja, às imagens. Desde a inauguração, em 1884, até a extinção, em 1932, foi possível notar a constante presença das telas a óleo feitas por Eduardo de Martino, embora nem sempre o público civil tivesse acesso a elas, devido à localização em área militar e à falta de espaço para sua exposição. (GOMES, 2018).

Igualmente, identificamos que, apesar da transferência dos quadros do artista para o Museu Histórico Nacional, a relação entre estas imagens e a Marinha Brasileira não foi

¹⁷⁰Processo do Museu Histórico Nacional nº 10.41 Disponível em: <<http://docvirt.com/docreader.net/docreader.aspx?bib=MHN&pasta=Processos%20de%20Entrada%20de%20Acervo&pesq=10.41>>. Acesso 17 JULHO 2018.

encerrada, como indicou o pedido de traslado dos quadros feito a esse museu pelo Ministro da Marinha¹⁷¹. Por fim, um movimento de recriação de um museu institucional, iniciado após a fundação do Serviço de Documentação da Marinha¹⁷², proporcionou a reinauguração do Museu Naval, em 1972¹⁷³. Após a nova abertura, a Marinha Brasileira se apropriou de outro conjunto de obras de Eduardo de Martino, cuja aquisição e uso foram abordados subseqüentemente.

2.2 A apropriação dos esboços de Eduardo de Martino pela Marinha do Brasil (1866-2015)

O atual grupo de imagens produzidas por Eduardo de Martino, que existe no acervo do Museu Naval, consta de 135 itens – 18 pinturas a óleo sobre tela, três pinturas a óleo sobre cartão, uma pintura a óleo sobre papelão, e 112 croquis ou esboços feitos em papel com bico de pena, aquarela, grafite, guache e ferrogálica¹⁷⁴. Desses, o conjunto de telas a óleo é diferente do que figurou no museu até 1932 e sua composição se deu “de forma gradual e ocasional, tendo as pinturas sido adquiridas ao longo do tempo, a maioria delas, fruto de doação de militares e de seus familiares e de pessoas ligadas à Marinha, além de algumas aquisições por compra.” (GOMES, 2018, p. 89). Já os croquis – imagens criadas para servirem de anotação pessoal do artista, e não para serem expostas –, foram adquiridos por meio de compra, em 1971. Por terem figurado nas comemorações do sesquicentenário da Batalha Naval do Riachuelo, que ocorreu em 2015, sua apropriação pela Marinha Brasileira recebeu nossa atenção, o que careceu de discussão sobre natureza deste tipo de imagem.

Diferente das telas a óleo, os esboços elaborados por Eduardo de Martino possuem cunho de obra inacabada e de desenho de observação, cuja “atividade de registro imediato da realidade limita idealizações e torna o desenho mais solto, mais compromissado com o assunto que com as regras de representação.” (TORAL, 2001, p. 140). Esse compromisso e descompromisso podem ser percebidos nas anotações que o artista fez em alguns de seus

¹⁷¹ Observamos que a possibilidade de haver mais documentos que indiquem a relação entre as obras de Eduardo de Martino e a Marinha, além do processo nº 10/41 do Museu Histórico Nacional, não é descartada.

¹⁷² Segundo Gomes (2018), esse órgão foi fundado em 1943, para realizar o registro da história marítima brasileira. Em 1953, sua incorporação ao Arquivo da Marinha e ao que restou do acervo do Museu Naval possibilitou a reorganização deste.

¹⁷³ A reinauguração do Museu Naval na antiga sede da Rua Dom Manuel, nº 15, foi possível devido a um convênio de cessão de uso entre o Estado da Guanabara e o Ministério da Marinha, que não podia comprar novamente o edifício. (GOMES, 2018).

¹⁷⁴ Técnica de pintura feita com tinta à base de minério de ferro.

esboços, como a contida em *Ibarra Das Flores Al Territorio Orientale Dell Uruguay* (figura 36)¹⁷⁵. Na imagem, produzida, aproximadamente em 1866, com bico de pena e grafite sobre papel, o artista colocou no primeiro plano uma figura masculina – com chapéu de abas largas, paletó e corda nas mãos – de costas para o expectador e de frente para outra figura masculina. Logo abaixo dessa segunda figura – que aponta para o canto superior esquerdo da cena e usa bigode, chapéu de abas largas e poncho –, aparece escrito “Para Trovão”¹⁷⁶. No segundo plano, ele compôs um cenário com três figuras masculinas à beira da água, puxando uma pequena embarcação e escreveu ao seu redor “sombra”¹⁷⁷ e “chaco”¹⁷⁸. Ao fundo, desenhou esquemas de vegetação e terreno mais elevado com uma figura masculina, também com chapéu de abas largas e poncho, caminhando em direção a um cavalo. Já na parte inferior, o pintor escreveu com bico de pena “OBS: Pedir informações ao General Carvalho em Montevideú, assim como os retratos das quatro pessoas que desembarcam”¹⁷⁹, do lado esquerdo, e “Ibarra de flores, no território oriental do Uruguai”¹⁸⁰, do lado direito, enquanto na parte superior ele anotou “escuro, trovão, claro, trovão, escuro”¹⁸¹.

¹⁷⁵Transcrição das notas que Eduardo de Martino fez em *Ibarra Das Flores Al Territorio Orientale Dell Uruguay Abbordaggio del Alagôa* (figura 36): "PER TUONO"; "OMBRA"; "CHACO"; "NB PRENDERE INFORMACYONE DEL G^a CARVALHO/IN MONTEVIDEO, COME (ilegível) I RETRATI DE QUATTERI _ (ilegível)"; "IBARRA DE FLORES AL TERRITORIO/ORIENTALE DELL URUGUAY"; "OSEURO / TUONU / CHIARO / TUONO / OSEURO". (DIRETORIA DO PATRIMÔNIO)

¹⁷⁶O texto é proveniente de uma tradução livre feita com base na transcrição "PER TUONO" do desenho. (DIRETORIA DO PATRIMÔNIO).

¹⁷⁷O texto é proveniente de uma tradução livre feita com base na transcrição "OMBRAO" do desenho. (DIRETORIA DO PATRIMÔNIO).

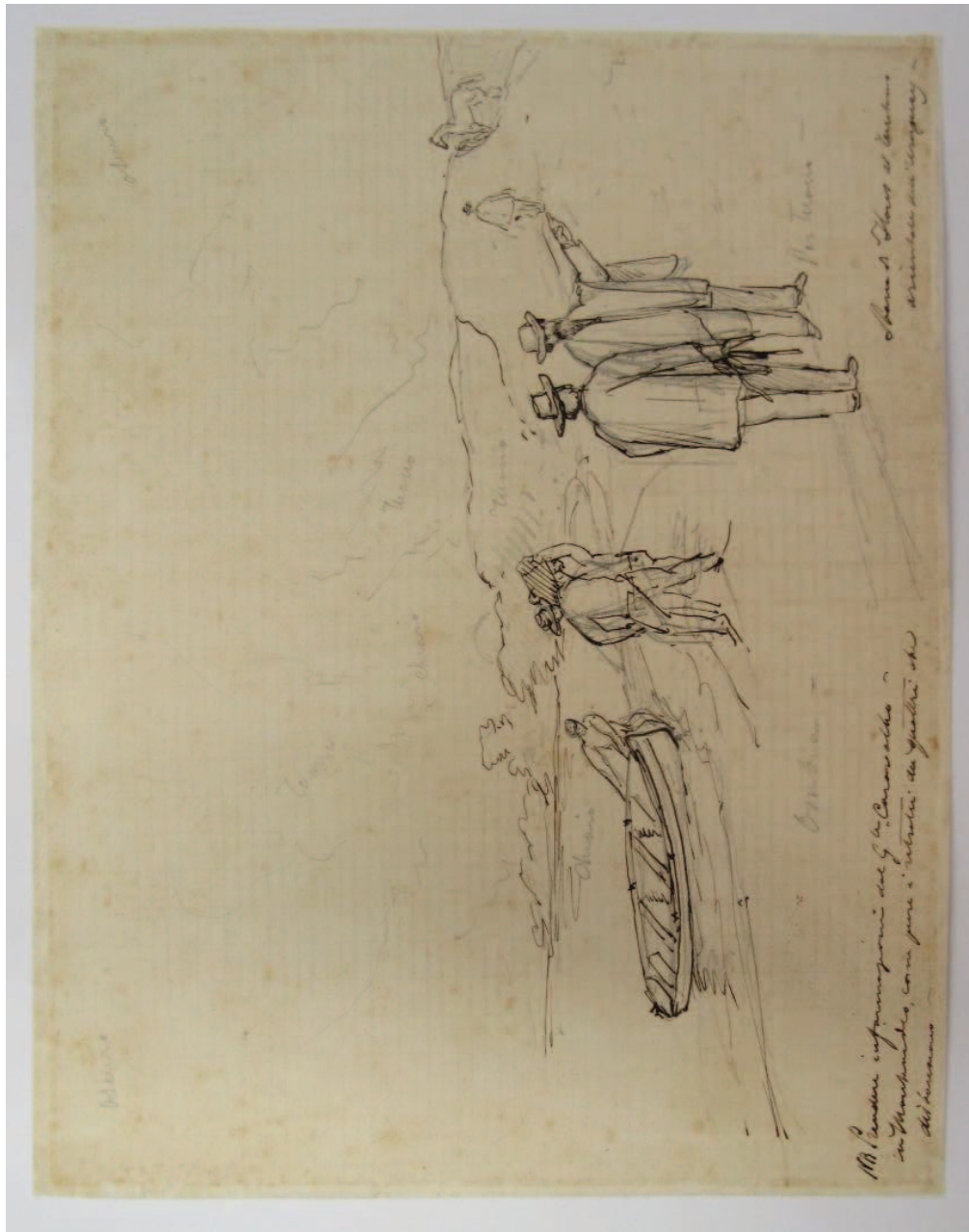
¹⁷⁸O texto é proveniente de uma tradução livre feita com base na transcrição "CHACO" do desenho. (DIRETORIA DO PATRIMÔNIO).

¹⁷⁹A tradução do texto, cedida pela Diretoria do Patrimônio Histórico e Documentação da Marinha (DPHDM), foi feita com base na transcrição "NB PRENDERE INFORMACYONE DEL G^a CARVALHO/IN MONTEVIDEO, COME (ilegível) I RETRATI DE QUATTERI (ilegível)". (DIRETORIA DO PATRIMÔNIO).

¹⁸⁰A tradução do texto, cedida pela Diretoria do Patrimônio Histórico e Documentação da Marinha (DPHDM), foi feita com base na transcrição "IBARRA DE FLORES AL TERRITORIO/ORIENTALE DELL URUGUAY". (DIRETORIA DO PATRIMÔNIO).

¹⁸¹A tradução do texto, cedida pela Diretoria do Patrimônio Histórico e Documentação da Marinha (DPHDM), foi feita com base na transcrição "OSEURO / TUONU / CHIARO / TUONO / OSEURO" do desenho. (DIRETORIA DO PATRIMÔNIO).

Figura 36 – *Ibarra Das Flores Al Territorio Orientale Dell Uruguay*, Eduardo de Martino, cerca de 1866, bico de pena e grafite sobre papel 20,8 cm x 26,9 cm



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

Além da preocupação em anotar por escrito detalhes que pudessem lhe ser úteis, como em *Ibarra Das Flores Al Territorio Orientale Dell Uruguay* (figura 36), os esboços de Eduardo de Martino também revelam outra característica bastante particular, por diversas vezes ele “[...] registrou o que viu e o que não viu. Ou seja, copiou a paisagem que viu e nela colocou algo que não viu, uma batalha, por exemplo” (TORAL, 2001, p. 143). Segundo Toral (2001) este seria o caso de *Passagem da guarnição de Humaitá ao Gran Chaco, Abordagem do Alagoas entre o*

Tagy e o Timbó e Passagem de Humaitá pela esquadra brasileira, obras do acervo da Marinha do Brasil. Nessa última (figura 37)¹⁸², o fundo da pintura contém o traçado da margem do rio – caracterizada pelas curvas, pontos de vegetação densa, altas barrancas e construções – uma paisagem vista pelo artista quando esteve na região. Enquanto a formação dos navios – identificados nos primeiros planos com as inscrições “Alagôa, Rio Grande-Tamandaré, Brasile, Colombo, Herval, Lima Barroso, Silvado, Bahia” – foi composta sem ele a ter visto, pois, quando esteve no local, ainda não havia acontecido a operação militar de ultrapassagem da Fortaleza de Humaitá (TORAL, 2001). Acreditamos que outro elemento deste esboço visto pessoalmente pelo pintor são os próprios navios Lima Barros e Alagoas que figuram com riqueza de detalhes em outros croquis¹⁸³.

¹⁸² Transcrição das notas que Eduardo de Martino fez em *Pazsaggio di Humaitá er esquadrabrasiliana* (figura 37): "ALAGÔA"; "RIO GRANDE - TAMANDARÉ"; "BRASILE"; "COLOMBO"; "HERVAL"; "LIMA BARROS"; "SILVADO"; "BARROSO"; "BAHIA"; "BATTERIA _"; "PAZSAGGIO DI HUMAITA / PER ESQUADRA BRASILIANA / FEB 1868 / E.D.M.". (DIRETORIA DO PATRIMÔNIO)

¹⁸³ Tais embarcações foram retratadas nas obras *Lima Barros e Cabral*, *Lima Barros*, *Incorazado Lima Barros*, *Abordagio del Alagôa*, *Monitor Alagoas* e *Monitore Alagôa a pazsando per Humaitá*, *Lima Barroso e Silvado*, que estão sob a guarda da Diretoria de Patrimônio Histórico e Documentação da Marinha (DPHDM), porém não descartamos a possibilidade de haver outras obras que retratem estas embarcações que não puderam ser contempladas pela pesquisa.

Figura 37 – *Pazsaggio di Humaitá per esquadrabrasiliana*, Eduardo de Martino, fevereiro de 1866, bico aquarela e bico de pena sobre papel 22,2 cm x 30,2 cm



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

Ao combinar observação e criação Eduardo de Martino adiantava seus esboços preliminares ao mesmo tempo em que produzia uma espécie de diário ilustrado que seria amplamente utilizado como reserva de informação para a produção de seus quadros (TORAL, 2001). Como exemplo desse uso destacamos *Guerra del Paraguay*, esboço empregado na composição das pinturas *Bombardeio de Curuzu*, *Acampamento Brasileiro no Chaco* e *Acampamento Aliado a Guerra*¹⁸⁴. Nesse croqui (figura 38)¹⁸⁵ há a inscrição que lhe dá o título e pássaros voando, na parte superior direita; uma árvore sem folhas, ao lado esquerdo do primeiro plano; cinco barracas brancas de formato cônico e duas peças de artilharia, no segundo plano; edificações brancas, no terceiro plano e vegetação densa e alta, no fundo.

¹⁸⁴ Observamos que a possibilidade de *Guerra del Paraguay* ser referenciada em outras obras do artista não é descartada.

¹⁸⁵ Transcrição das notas que Eduardo de Martino fez em *Guerra del Paraguay* (figura 38): "GUERRA DEL PARAGUAY". (DIRETORIA DO PATRIMÔNIO).

Figura 38 – *Guerra del Paraguay*, Eduardo de Martino, cerca de 1868, grafite e aquarela sobre papel 19,5 cm x 28,6 cm



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

No quadro *Bombardeio de Curuzu* (figura 39), percebemos clara referência à *Guerra del Paraguay* (figura 38). Nessa pintura a óleo, o artista dividiu a tela por uma linha diagonal orientada pela margem do rio. Ao seu lado direito – além da pequena embarcação de propulsão a remo –, vemos três navios, sendo dois identificados pela bandeira do Império Brasileiro, que se destaca junto à fumaça que sai de suas chaminés e que emana dos tiros na água. Já em terra, portanto, ao lado esquerdo e no primeiro plano da pintura encontra-se uma cena na qual os paraguaios, distinguidos pela bandeira de seu país, tentam defender-se dos navios com uma peça de artilharia que é operada por dois homens. Esses homens se encontram ao lado de um soldado e de um oficial, diferenciados pela vestimenta, montados a cavalo de costas para a cena e de frente para o espectador. Suas posições nos levam a acreditar que eles estejam deixando o cenário em busca de socorro. No centro da mesma cena, ainda encontramos dois cadáveres ao chão que têm ao seu lado direito um abrigo improvisado e ao seu lado esquerdo um homem ferido nos braços de um oficial paraguaio. Ao fundo e à esquerda do quadro, está um pequeno detalhe (figura 40) embasado em *Guerra del Paraguay*. Nele, vemos três barracas de formato cônico próximo à densa vegetação, a uma construção e a uma torre de observação.

Figura 39 – *Bombardeio de Curuzu*, Eduardo de Martino, 18--, óleo sobre tela 100 cm x 162 cm



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

Figura 40 – Detalhe de figura 39



Na pintura *Acampamento Brasileiro no Chaco* – figura 24 trabalhada em nosso capítulo precedente devido ao aspecto humanizado que o artista deu a guerra –, também percebemos uma alusão à *Guerra Del Paraguay*, pois do centro ao lado esquerdo da tela contêm seis barracas de formato cônico, que são iluminadas por pequenos focos de luz. À semelhança do croqui, elas também se encontram próximas à mata fechada, porém, assim como em *Bombardeio de Curuzu*, há uma torre de vigia.

Figura 41 – Detalhe de figura 24



Já o quadro *Acampamento Aliado a Guerra* (figura 42), que também carece destaque, se diferencia dos outros dois por trazer à temática central o cotidiano de um acampamento castrense. No primeiro plano, observamos uma figura masculina, com papel nas mãos, uniforme militar e cabelos escuros, posicionada de costas para o expectador e de frente para outra figura masculina. Essa segunda figura também veste uniforme militar, porém diferentemente da primeira, ela possui os cabelos e a barba grisalhos. Logo atrás delas, há uma figura masculina com roupas civis que as observa. No segundo plano, à esquerda desse conjunto, existe uma composição com seis figuras humanas à beira de um lago de águas calmas, sendo que uma delas está vestida como religioso. Ao lado direito desse plano, observamos uma tenda de formato cônico, como as que foram elaboradas em *Guerra Del Paraguay* (figura 38). Devido às duas figuras masculinas e ao cavalo próximo a ela, percebemos sua dimensão. Do lado direito da tela, podemos ver outra tenda de formato cônico e outro grupo de figuras humanas à beira do lago, que se encontram na mesma direção de um cavaleiro solitário. Ao centro do lago, e também do quadro, observamos uma embarcação de propulsão a remo. À esquerda desta, há outra embarcação de propulsão a remo imperceptível ao olhar desatento devido às cores escuras que se misturam à sombra e ao reflexo da densa e alta vegetação da margem. Junto dessas plantas de variados tons e formatos, temos três tendas que se diferenciam das demais pelo formato. No fundo do quadro, observamos uma bandeira de cores azul e branca, que repousa sobre uma espécie de plataforma mais alta que o chão, e outras tendas de formato cônico com vegetação ao fundo.

Figura 42 – *Acampamento Aliado A Guerra*, Eduardo de Martino, 18---, óleo sobre tela, 92,2 cm x 142,3 cm



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

Figura 43 – Detalhe de figura 42



Figura 44 – Detalhe de figura 42



Por fim, não podemos deixar de mencionar duas fotografias de um dos três álbuns referentes a Eduardo de Martino que existe no Arquivo da Marinha. Esse material – no qual os croquis estavam compilados – contém anotações manuscritas, recortes de jornais do final do século XIX e cartas escritas pelo artista e para o artista. Embora não saibamos como se deu sua organização, pois apenas uma delas se manteve original (GOMES, 2018), as fotografias¹⁸⁶ apresentam nítidas semelhanças com os detalhes das obras *Bombardeio de Cururzu* (figura 39), *Acampamento brasileiro no Chaco* (figura 24) e *Acampamento aliado à guerra* (figura 42). Em uma delas (figura 45), há, à esquerda do primeiro plano, uma árvore, cuja copa não aparece; no lado direito do segundo plano, um grupo de tendas de formato cônico, com uma figura masculina em sua frente; na lateral esquerda do mesmo plano, existe um grupo de tendas

¹⁸⁶ Observamos que desde o século XVIII, diversos artistas faziam uso de instrumentos como a câmara escura; no século XIX, a câmara lúcida e o telescópio gráfico possibilitaram aos pintores alcançarem mais realismo e precisão, o que foi intensificado com a invenção da fotografia, ironicamente, a revolução causada nas formas de representação decorrente desse invento colocou em questão a autonomia do artista. (CHIARELLI, 2015).

cônicas um pouco menores; no terceiro plano, uma construção com telhado de duas águas e cores claras que contém uma árvore mais alta à frente e um grupo de árvores menores ao lado. Enquanto, na outra (figura 46), há no primeiro plano três homens com diferentes trajes à frente de um grupo de indivíduos uniformizados, que se encontram igualmente na frente de uma estrutura de madeira coberta com palha e de uma torre de vigia, construída em madeira com telhado de palha, muito semelhante a que aparece nas outras imagens produzidas pelo artista.

Figura 45 – *Acampamento militar durante a Guerra da Tríplice Aliança contra o Paraguai*, autor desconhecido, [s.d.], fotografia



Fonte: *Arquivo da Marinha, Diretoria de Patrimônio Histórico e Documentação da Marinha*, Rio de Janeiro.

Figura 46 – *Torre de observação e homens em formação durante a Guerra da Tríplice Aliança contra o Paraguai*, autor desconhecido, [s.d.], fotografia



Fonte: *Arquivo da Marinha, Diretoria de Patrimônio Histórico e Documentação da Marinha*, Rio de Janeiro.

Mesmo que os croquis tenham sido produzidos por Eduardo de Martino antes dele realizar suas pinturas a óleo – dada a finalidade de suporte de informação e anotação pessoal –, eles só foram adquiridos posteriormente pela Marinha Brasileira, junto com o restante do material relacionado ao artista, que será alvo de nosso próximo item. Apesar das características de obra inacabada, após sua aquisição eles passaram a ser bastante utilizados pela instituição militar.

2.2.1 A aquisição dos esboços de Eduardo de Martino pela Marinha Brasileira

O assunto tratado neste subitem será a obtenção dos esboços produzidos por Eduardo de Martino pela Marinha Brasileira, no ano de 1971. Essa compra foi feita na Livraria Kosmos, do Rio de Janeiro, mediante o pagamento de 20.000 cruzeiros, para Paulo Berger, feito pelo agente pagador do Serviço de Documentação Geral da Marinha, Capitão-tenente (QC-CA), Nelson Gallo (anexo II).

Além de considerarmos que o movimento de reorganização de um museu institucional (GOMES, 2018) inaugurado no ano seguinte à aquisição dos esboços pode ter exercido influência sobre ela, também devemos levar em conta o papel do Clube Naval, pois a associação, que desde o final do século XIX e começo do século XX se relacionava com o Museu Naval¹⁸⁷, teve seu presidente, Almirante de esquadra Mauricio Dantas Torres, acionado pelo vice-diretor do Serviço de Documentação Geral da Marinha, Capitão de Mar e Guerra Max Justo Guedes. (INSTITUTO HISTÓRICO. Sócios falecidos brasileiros). No documento emitido pelo setor, em 30 de abril de 1971, era solicitada “a valiosa contribuição do Clube Naval para cooperar na aquisição de três (3) álbuns de desenhos (originais) do grande pintor marinista Eduardo de Martino” (anexo II).

Até a compra dos álbuns pela Força Armada Naval – cujo termo de empenho assinado pelo ordenador de despesas vice-almirante Levy Araujo de Paiva Meira autorizou o pagamento de peça histórico artística (anexo II) – tem sua trajetória desconhecida. Desta forma, há lacunas nas informações que existem na instituição militar sobre eles, pois salvo a documentação

¹⁸⁷Além de esta associação apresentar ligações com o atual edifício do Museu Naval, já que o prédio de sua sede foi destinado ao museu em 1905, ela doou, em 1899, uma “a collecção de modelos de navios, de armas e de litografias” (BRASIL, Ministério da Marinha, 1899, p. 56).

referente às comemorações do sesquicentenário da Batalha Naval do Riachuelo e ao processo de restauro dos esboços¹⁸⁸, sabemos apenas que após a aquisição,

Esses álbuns foram desmembrados da seguinte forma: os desenhos foram colocados individualmente em suporte de passe-partout, ficando sob a guarda direta do departamento de Museologia do Museu Naval, assim como ocorreria com as pinturas a óleo. Já os recortes e manuscritos ficaram sob a tutela do Departamento de Arquivo da Marinha, onde estão colados recortes de periódicos, a maior parte brasileiros e do Rio de Janeiro (Diário do Rio de Janeiro, A Reforma, A Tribuna de Buenos Aires, etc) cartas, rascunhos, além de um registro manuscrito [anexo I] com a contabilidade de suas encomendas de pinturas, descrições sobre locais e pessoas. (GOMES, 2018, p. 54).

Acreditamos que as duas listas manuscritas contidas na documentação do anexo II são o principal indício acerca do modo como se deu esta organização, pois elas relacionam e contabilizam o material contido nos álbuns. Em ambas, a classificação é feita em: ilustrações¹⁸⁹, divididas quanto à técnica e assunto; recortes de antigos jornais, brasileiros e estrangeiros; cartas autografadas; mapas de combates e manuscritos sobre relatórios e descrição de quadros.

Junto aos álbuns também existem fotografias que foram posadas por uma figura masculina de pele negra que traja uniforme militar e empunha espada (figuras 47 e 48), que não são mencionadas na documentação analisada. Se associadas ao detalhe da tela *Chegada da Fragata Constituição* (figura 74), que traz um escravizado (figura 88), essas perturbadoras imagens nos levam a questionar as obras do artista referentes à Guerra contra o Paraguai, nas quais não encontramos imagens de escravizados.

¹⁸⁸ Para mais informações sobre o processo de restauro dos esboços de Eduardo de Martino, ver Patrícia Gomes (2018).

¹⁸⁹ Por acreditarmos que as imagens são mais do que ilustrações, a expressão não havia sido utilizada no correr do texto, mas como ela aparece no documento original, optamos por mantê-la, pois este também é um indicativo acerca do entendimento da Marinha Brasileira sobre as imagens produzidas por Eduardo de Martino.

Figura 47 – *Figura masculina com uniforme militar*, autor desconhecido, [s.d.], fotografia



Fonte: *Arquivo da Marinha, Diretoria de Patrimônio Histórico e Documentação da Marinha*, Rio de Janeiro.

Figura 48 – *Figura masculina com uniforme militar*, autor desconhecido, [s.d.], fotografia



Fonte: *Arquivo da Marinha, Diretoria de Patrimônio Histórico e Documentação da Marinha*, Rio de Janeiro.

Assim, se considerarmos que Eduardo de Martino teve conhecimento do alistamento dos “voluntários da pátria” e que na tela *Batalha do Avay*, Pedro Américo, minimizou o alistamento dos escravizados que recebiam a liberdade para lutarem na guerra, a ausência de negros nas obras de Eduardo de Martino pode ser entendida como uma escolha. Acreditamos que esta opção do artista, considerado um produtor de memória (CHAGAS, 2009), visava suprimir a tensão causada pelas questões abolicionistas, que abalavam o governo imperial. Outrossim, não sabemos o motivo de estas curiosas imagens terem sido ignoradas pelas listas que classificaram o material contido nos álbuns. Igualmente não “foram encontradas informações sobre a procedência da fotografia, tampouco da pessoa retratada, ou ainda, se De Martino utilizou-se dessas imagens como estudo para suas obras.” (GOMES, 2018, p. 83).

Por meio da documentação analisada, identificamos que a aquisição dos esboços de Eduardo de Martino pela Marinha Brasileira se deu por meio de uma compra realizada no início dos anos de 1970. Porém os motivos que levaram à compra dessa coletânea de obras de arte e documentos ainda não foram esclarecidos. Outra lacuna diz respeito à organização que a Força Armada deu ao material, cuja complexidade das imagens, assim como das telas à óleo, ainda carece de maiores estudos. Igualmente, temos escassas informações acerca da relação entre esta compra, e/ou outras possíveis aquisições, e o Clube Naval, associação que se relacionou com o Museu Naval desde o final do século XIX e não devemos desconsiderar o papel dos diferentes indivíduos que estiveram à frente desse processo. Quanto ao uso dado às imagens, reconhecemos sua exposição em três momentos distintos, porém não descartamos a possibilidade de elas terem sido empregadas pela Marinha do Brasil em outros momentos não distinguidos pela pesquisa.

2.2.2. A exposição dos esboços de Eduardo de Martino no lugar de memória da Marinha Brasileira

Acreditamos que além da aquisição das obras do artista, sua apropriação pela Força Armada também se deu por meio dos usos que a instituição fez delas ao longo dos anos. Embora o uso mais recente dos croquis tenha ocorrido no contexto das comemorações do sesquicentenário da Batalha Naval do Riachuelo – assunto abordado neste item do texto – ele não foi o único momento em que a instituição utilizou este tipo de imagem produzida pelo artista.

É sabido que após a reinauguração do Museu Naval e a aquisição do novo conjunto de imagens, a Marinha Brasileira as utilizou¹⁹⁰ em duas exposições distintas. A primeira, intitulada *De Martino, pintor de Marinhas*, foi organizada pelo Serviço de Documentação Geral da Marinha e Departamento de Museu Naval e Oceanográfico e realizada em 1979, no atual prédio do Museu Naval. Em seu folheto informativo (anexo III), que traz um recorte da pintura *Passagem de Tanelero* (figura 62) na capa, há um breve texto sobre a biografia do artista e uma lista com as obras em exibição. Nela, aparecem 24 pinturas a óleo pertencentes ao cabedal da Marinha Brasileira, ao Museu Nacional de Belas Artes, ao Museu Imperial, ao Museu Histórico Nacional, a D. Pedro de Orleans e Bragança e ao Almirante Levy Penna Aarão Reis. Embora esta relação não mencione a exposição de nenhum dos croquis feitos pelo pintor Gomes (2018), vale destacar uma fotografia (figura 49) na qual há visitantes observando uma vitrine que contém os esboços do artista.

Figura 49 – *Exposição De Martino, pintor de Marinhas*, realizada no Museu Naval, autor desconhecido, 1979, fotografia



Fonte: GOMES, Patrícia Miquilini. *A coleção Eduardo de Martino no Museu Naval do Rio de Janeiro*.

¹⁹⁰ Consideramos que além dessas exposições, a Marinha Brasileira pode ter utilizado as imagens produzidas por Eduardo de Martino em outros momentos, não abordados pela pesquisa.

Entre 12 de junho e 24 de agosto de 1997, ocorreu a exibição *Eduardo de Martino No Brasil*, no Espaço Cultural da Marinha¹⁹¹. Assim como na mostra de 1979, seu folheto informativo (anexo IV) traz na capa um recorte de *Passagem de Tanelero*, cuja imagem se estende pela contracapa. Nele também há um texto biográfico assinado pelo então diretor do Serviço de Documentação da Marinha, Max Justo Guedes, que contém em forma de marca d'água, o mesmo monograma feito pelo artista¹⁹² no desenho *Pta di Europa Gibrilterra* (anexo V). Porém, diferente da mostra anterior, este impresso não apresenta a lista de pinturas exibidas. Em seu lugar, há algumas fotografias de quadros e outros objetos, como modelos de embarcação e uma réplica de canhão naval. Outro elemento importante trazido pelo material é a relação da equipe responsável pelo evento, que, além de militares, também contou com a colaboração de profissionais de diferentes áreas, do Instituto Italiano de Cultura, do Museu Histórico Nacional e da loja maçônica Grande Oriente, do Rio de Janeiro. Igualmente à primeira mostra, é possível perceber a presença de alguns croquis do artista por meio de uma das fotografias da exposição (figura 50) mencionada por Gomes (2018).

Figura 50 – Vitrines da exposição *Eduardo de Martino No Brasil*, autor desconhecido, 1997, fotografia



Fonte: GOMES, Patrícia Miquilini. *A coleção Eduardo de Martino no Museu Naval do Rio de Janeiro*.

¹⁹¹ O Espaço Cultural da Marinha foi inaugurado em 20 de janeiro de 1996, devido à ampliação do circuito expositivo gerenciado pelo Serviço de Documentação da Marinha. (GOMES, 2018).

¹⁹² Observamos que o monograma com as iniciais do nome do artista utilizado como marca d'água no texto da exposição *Eduardo de Martino no Brasil* é o mesmo foi feito por ele no desenho *Pta di Europa Gibrilterra*, porém na correspondência ativa do pintor, que se encontra no Arquivo da Marinha na Diretoria de Patrimônio Histórico e Documentação da Marinha (DPHDM), há outro monograma com as iniciais de seu nome.

Apesar de fazerem uso dos esboços do pintor, as exposições de 1979 e 1997 não lhes deram lugar de destaque como ocorreu nas ações em comemoração ao sesquicentenário da Batalha Naval do Riachuelo. Acreditamos que, no ano de 2015, estas “comemorações, celebrações, aniversários, devoções do passado, culto do patrimônio e outras formas ritualizadas da reminiscência” se passaram devido a um esforço feito pela Marinha Brasileira em “satisfazer o imperativo bíblico *Zakhor!* (Lembra-te!).” (CANDAUI, 2013, p. 103).

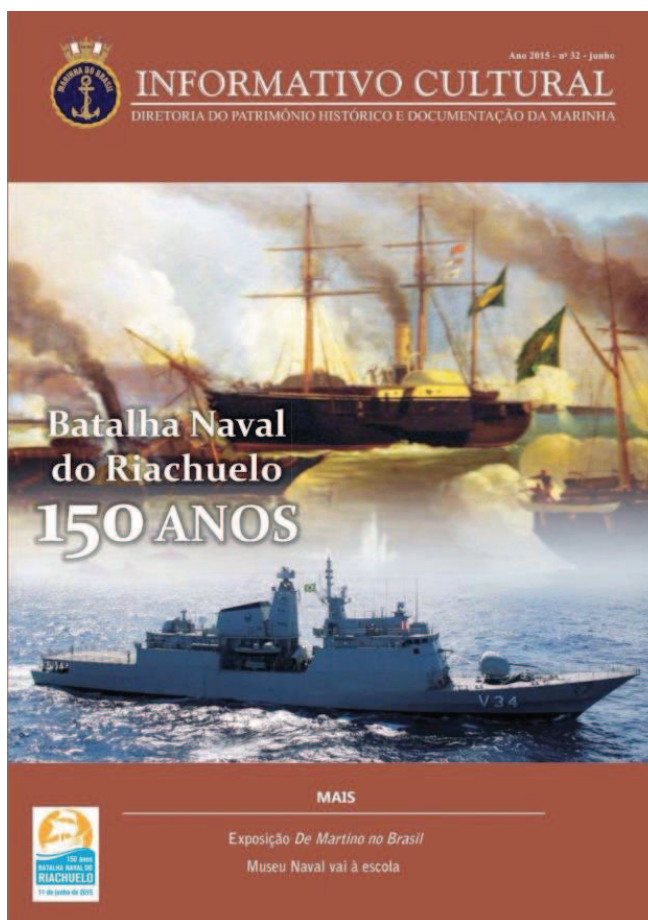
Assim sendo, em 23 de fevereiro de 2015, o Centro de Comunicação Social da Marinha emitiu uma nota (anexo VI) que informava a relação de solenidades concernentes às comemorações dos 150 anos da Batalha Naval do Riachuelo, que havia sido aprovada pelo Comandante da Marinha. Ao mesmo tempo, o documento também consultava os responsáveis por diferentes repartições e diretorias da Força Armada acerca da possibilidade de adotar as providências consideradas necessárias para realizar tais eventos. Em seu anexo, há um total de 66 itens divididos em: “Eventos A – dos Distritos Navais de caráter geral e simultâneos – realizados simultaneamente em todos os DN”, “Eventos B – dos Distritos Navais de caráter específico – realizados em DN específicos” e “Eventos C – dos ODG/ODS – Extra Distritos Navais”. Dentre eles, encontramos diferentes ações como: campanha nacional de doação de sangue, cerimônia cívico-militar, desfile naval, ações cívico sociais, mutirão para inscrição/regulização de embarcações, demonstração de operações ribeirinhas, torneios esportivos, entre outros.

Devido ao objetivo deste trabalho, discorreremos apenas sobre os eventos em que houve a reverberação das imagens produzidas por Eduardo de Martino (anexo VI). Ou seja, os itens: “Evento C-13: Informativo Marítimo – Matéria Especial”, “Evento C-25: Lançamento do selo e medalha”, “Evento C-26: Seminário sobre a efeméride e lançamento do livro de quadros e gravuras de Eduardo de Martino sobre a Guerra do Paraguai”, “Evento C-27: Cerimônia de Encerramento das Atividades Culturais da DPHDM, Lançamento da *Revista Navigator* com dossiê sobre a Guerra do Paraguai, com a participação de especialistas da área acadêmica. Lançamento da Revista Marítima Brasileira” e “Evento C-28: Inauguração da exposição das aquarelas do pintor De Martino”.

O “Evento C-13: Informativo Marítimo – Matéria Especial” está ligado à publicação do Informativo Cultural nº 32, de junho de 2015, pela Diretoria do Patrimônio Histórico e Cultural

da Marinha. Em sua capa (figura 51)¹⁹³, podemos perceber a importância atribuída às obras de Eduardo de Martino, pois, na metade superior da página, há um recorte da pintura *Combate Naval do Riachuelo*¹⁹⁴ que se mescla, sob o título “Batalha Naval do Riachuelo 150 Anos”, com a fotografia de uma embarcação moderna, subsequente à metade inferior da página. Além da composição imagética e das informações editoriais também há destaque para a notícia sobre a “Exposição *De Martino no Brasil*”.

Figura 51 – Capa do *Informativo Cultural*, Ano 2015 – nº 32, jun. 2015



Fonte: *Diretoria do Patrimônio Histórico e Documentação da Marinha*.

¹⁹³ Devido à utilização que as publicações como o *Informativo Cultural* e a *Revista Navigator* fazem das imagens produzidas por Eduardo de Martino, optamos por trazer para nosso texto fotografias de suas páginas que foram consideradas pertinentes. Esta escolha se deu por acreditarmos ser a melhor maneira de apresentar ao leitor a associação que o referido material faz entre as imagens produzidas pelo pintor e seus textos escritos. (MINISTÉRIO DA DEFESA. Informativo; REVISTA NAVIGATOR: Subsídios para a História)

¹⁹⁴ A tela *Combate Naval do Riachuelo*, feita em óleo sobre tela de 121 cm x 227 cm, encontra-se na Reserva Técnica da Diretoria de Patrimônio Histórico e Documentação da Marinha.

Na segunda página da mesma publicação (figura 52), percebemos a importância atribuída à obra do artista. Nela existe, na metade inferior, um breve texto sobre o conflito naval que completava 150 anos em 2015 e uma reprodução do desenho *Batalha Naval do Riachuelo* (figura 56)¹⁹⁵, na metade superior. Essa imagem apresenta a legenda “Batalha Naval do Riachuelo. Ilustração em nanquim e grafite sobre papel de Eduardo de Martino. Acervo da MB”, que se constitui em um importante indício acerca de seu uso.

Figura 52 – Página 2 do *Informativo Cultural*, Ano 2015, nº 32, jun. 2015



Fonte: *Ministério da Defesa. Marinha do Brasil. Informativo.*
<https://www.Marinha.mil.br/dphdm/sites/www.Marinha.mil.br/dphdm/files/informativo-32-2015.pdf>.

¹⁹⁵ Observamos que este desenho irá reverberar em outros eventos da relação que aparece na documentação emitida pelo Centro de Comunicação Social da Marinha, em 23 de fevereiro de 2015 (anexo VI).

Este uso nos leva a destacar que a estrutura da imagem e da língua, seja ela falada ou escrita, é diferente, pois,

O texto evoca seus significados na sucessão temporal das palavras; a imagem organiza espacialmente a irrupção de um pensamento figurativo radicalmente diferente. Ora, a construção do espaço da imagem e a organização entre as figuras nunca são neutras: exprimem e produzem ao mesmo tempo uma classificação de valores, hierarquias, opções ideológicas. (SCHMITT, 2007, p. 34).

A última página, terceira do informativo (figura 53), que apresenta alguma relação com as obras de Eduardo de Martino, foi dividida verticalmente ao meio. Em seu lado direito, há um recorte da pintura *Nau Pedro I*¹⁹⁶ e em seu lado esquerdo, um texto que apresenta: a exposição *De Martino no Brasil*¹⁹⁷; um breve histórico da biografia do artista; o registro da coleção de croquis pertencentes à Marinha Brasileira na Memória do Mundo pela UNESCO (MOW-UNESCO)¹⁹⁸ e uma justificativa acerca da importância de suas obras. Essa justificativa, que ressalta a familiarização do pintor com os navios de seu tempo, pode ser interpretada como um argumento dos indivíduos ligados à Marinha Brasileira, pois ela é dirigida para “os que amam o mar.” (INFORMATIVO CULTURAL, 2015, p. 3).

¹⁹⁶ A pintura *Nau Pedro I*, feita em óleo sobre tela de 35,0 cm x 53,5, encontra-se exposta no Museu Naval.

¹⁹⁷ Esta exposição, mencionada no item “Evento C-28: Inauguração da exposição das aquarelas do pintor De Martino”, no documento emitido pelo Centro de Comunicação Social da Marinha (anexo VI), será analisada com mais atenção subsequentemente.

¹⁹⁸ 42 dos croquis feitos por Eduardo de Martino foram agrupados na coletânea documental “A Guerra da Tríplice Aliança: representações iconográficas e cartográficas” que foi organizada pelo Museu Naval, Museu Imperial, Arquivo Nacional, Biblioteca Nacional, Arquivo Histórico e Mapoteca Histórica do Itamaraty, Museu Histórico Nacional, Museu Nacional de Belas Artes, Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e Arquivo Histórico do Exército. No ano de 2013, esse conjunto recebeu da UNESCO o Registro Regional do Programa Memória do Mundo América Latina e Caribe (MOWLAC). Em 2015, esta compilação foi acrescida de parte do acervo da Biblioteca Nacional do Uruguai, o que lhe garantiu o registro de Memória do Mundo da UNESCO, em caráter internacional. (GOMES, 2018).

Figura 53 – Página 3 do *Informativo Cultural*, Ano 2015 – nº 32, jun. 2015

Fonte: *Ministério da Defesa. Marinha do Brasil*. Informativo.
<https://www.Marinha.mil.br/dphdm/sites/www.Marinha.mil.br/dphdm/files/informativo-32-2015.pdf>

Durante a pesquisa, não encontramos indícios sobre a realização do selo previsto no “Evento C-25: Lançamento do selo e medalha”. Já a medalha mencionada no mesmo item do documento emitido pelo Centro de Comunicação Social da Marinha (anexo VI) foi criada pelo Departamento de Publicações e Divulgação da Diretoria do Patrimônio Histórico e Documentação da Marinha. Seu layout e modelagem foram de responsabilidade de Monique Porto. Já sua cunhagem, cuja edição se limitou pela destruição dos cunhos após a execução da tiragem, foi produzida pelo Clube da Medalha do Brasil – um ramo cultural e de divulgação da arte medalhística mantido pela Casa da Moeda do Brasil, desde 1977. (CLUBE DA MEDALHA. Sobre o Clube).

Segundo o Departamento de Museologia da Diretoria de Patrimônio Histórico e Documentação da Marinha, este tondo está classificado como um objeto cerimonial (anexo VII)¹⁹⁹. Ou seja, ele é uma peça sem função utilitária definida, cuja finalidade principal é

¹⁹⁹ A documentação referente à medalha comemorativa intitulada “Batalha Naval Riachuelo 150 anos”, que se encontra no anexo VII deste trabalho, foi consultada pessoalmente, em 19 de junho de 2018, durante visita da

homenagear pessoas e lugares, ou comemorar eventos. Acreditamos na importância deste objeto para nossa pesquisa, pois as

Medalhas eram distribuídas por governos a embaixadores e outras pessoas importantes. Suas inscrições ofereciam àqueles que as observavam instruções sobre como ler as imagens, da mesma forma que agora possibilitam aos historiadores acesso à maneira como o regime que produziu a moeda [ou medalha] via a si mesmo. Embora o termo ainda não tivesse sido cunhado, as medalhas [...] podem com razão ser descritas como fazendo “propaganda”, uma vez que ofereciam interpretações oficiais de eventos específicos. (BURKE, 2004, p. 181).

Na tabela 7 subsequente, observamos algumas de suas características técnicas, dentre as quais destacamos as pequenas dimensões do suporte, 50 mm, que exige grande concentração iconográfica e habilidade de manuseio dos diferentes tipos de metais utilizados na cunhagem.

Tabela 7 – Características técnicas da medalha comemorativa do sesquicentenário da Batalha Naval do Riachuelo

Material	Ouro	Prata	Bronze Dourado	Bronze
Diâmetro	50mm	50mm	50mm	50mm
Peso	100g	64g	55g	55g
Título	900	900	-	-
Emissão	5	95	250	150
Número de unidades vendidas	5	42	186	63
Valor	27,303,00 R\$	370,00 R\$	227,00 R\$	116,00 R\$

Fonte: CLUBE DA MEDALHA DO BRASIL. Sobre o Clube. Rio de Janeiro. Disponível em: <<https://www.clubedamedalha.com.br/sobre-o-clube>>. Acesso: 7 out. 2017.²⁰⁰

No entorno do anverso deste tondo (figura 54) encontramos as inscrições "Batalha Naval do Riachuelo" e "data Magna da Marinha". Já o centro do mesmo lado contém o brasão da Marinha do Brasil e as legendas "150 anos", acima, e "11 de junho", abaixo. Este brasão é composto por uma âncora, que repousa sobre um campo circular limitado por um cabo e encimado pela Coroa Naval, um diadema composto de pedras, popas de embarcação e velas arredondadas.

pesquisadora à Reserva Técnica da Diretoria de Patrimônio Histórico e Documentação da Marinha (DPHDM), no Rio de Janeiro.

²⁰⁰Observamos que, no decorrer da pesquisa, as informações acerca do número de unidades vendidas, contidas no endereço eletrônico do Clube da Medalha, sofreram alterações devido ao esgotamento das unidades.

Já no seu reverso (figura 55), existe uma cena de batalha naval com pequenas ondulações na água, quatro embarcações e a inscrição “1865 - 2015”, no canto superior direito. Em primeiro plano, no canto inferior direito, podemos ver parte de uma embarcação miúda perfilada e rodeada por ondulações circulares. No segundo plano, há uma embarcação de propulsão mista – três mastros e uma chaminé – e casco liso, cuja bandeira brasileira e flâmula estão hasteadas no mastro mais próximo à popa. Ela também apresenta a âncora içada de seu lado esquerdo, que contém várias formas que remetem a ondas pequenas e angulares na linha de água. Essa embarcação colide o lado direito de sua proa com o lado esquerdo da proa de outra embarcação, inclinada para a direita, que contém dois mastros, uma chaminé e o casco de madeira. Por fim, em terceiro plano, à direita e próximo à linha do horizonte, identificamos parte de uma embarcação menor, de casco madeira, na qual aparece um mastro e uma chaminé.

Figura 54 – *Anverso medalha do Sesquicentenário Batalha Naval do Riachuelo*, Monique Porto, 2015, cobre



Fonte: Acervo pessoal da autora.

Figura 55 – Reverso medalha do Sesquicentenário Batalha Naval do Riachuelo, Monique Porto, 2015, cobre



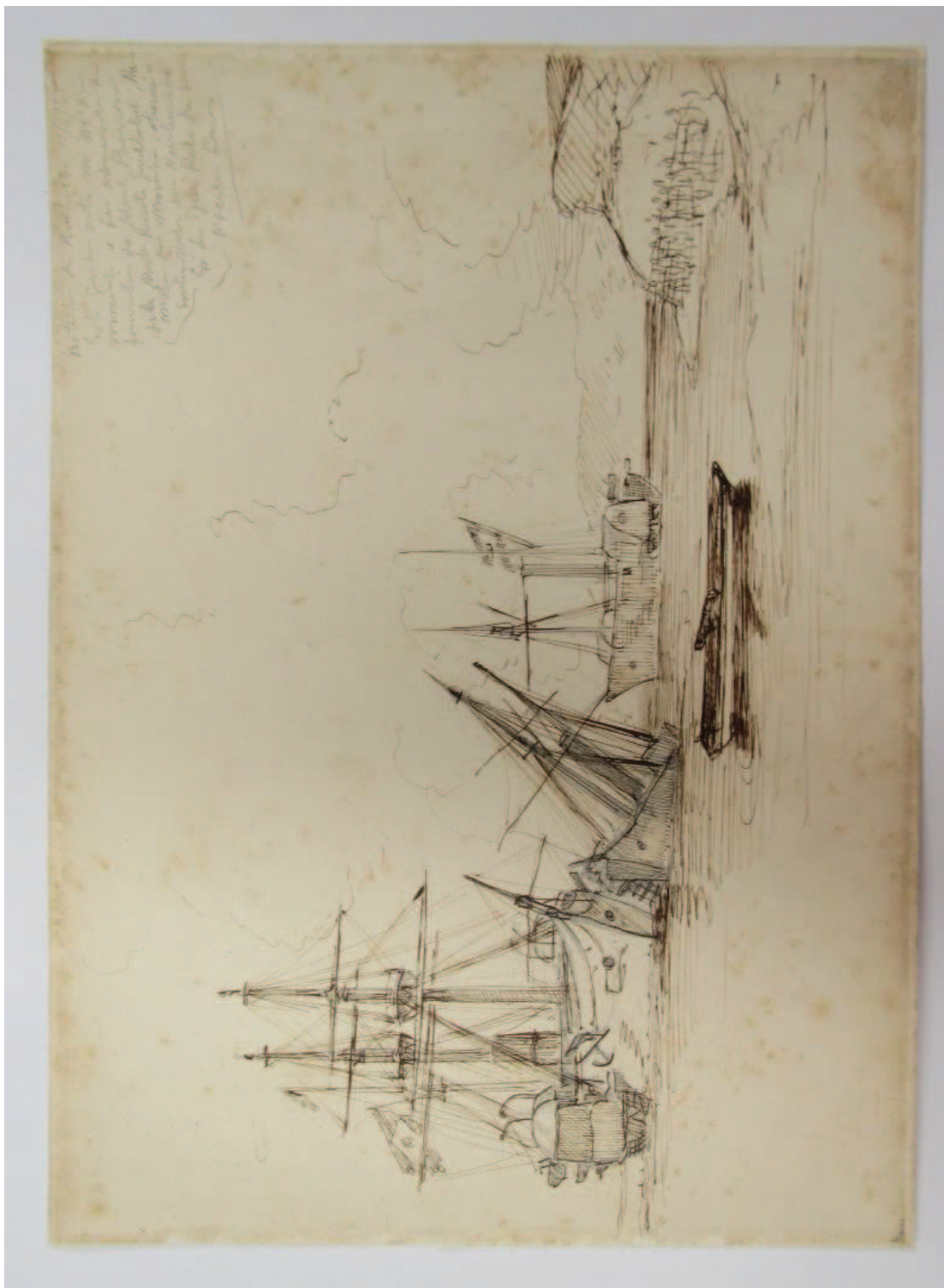
Fonte: Acervo pessoal da autora.

Acreditamos que a imagem contida no reverso do tondo é uma reverberação da obra *Batalha do Riachuelo* (figura 56)²⁰¹ e tem o mesmo desenho que aparece na página 2 do *Informativo Cultural da Diretoria de Patrimônio Histórico e Documentação da Marinha*, de junho de 2015, nº 32, pois, no lado esquerdo deste desenho, podemos ver como a cena da medalha foi condensada a partir do esboço. Isso é perceptível a partir da comparação entre as duas imagens: no croqui há duas embarcações que aparecem por completo enquanto na insígnia elas são retratadas apenas parcialmente. Ou seja, estamos nos referindo à pequena embarcação que se encontra em primeiro plano do croqui e à embarcação retratada no terceiro plano dessa mesma obra, cujas características denotam como seu intuito, suporte de informação, é diferente da finalidade da medalha. Dentre essas características, destacamos a anotação escrita, no canto superior direito²⁰², a vegetação esquemática ao fundo e o desenho da margem do rio, à esquerda, cuja curva contém desníveis de terreno e esquemas de figuras humanas.

²⁰¹ Transcrição das notas que Eduardo de Martino fez em *Batalha do Riachuelo* (figura 56): "BATALHA DE RIACHUELO 11/6/65"/; "BATALHA DE RIACHUELO 11/6/65". (DIRETORIA DO PATRIMÔNIO)

²⁰² Devido à caligrafia do artista, encontramos dificuldades de leitura, o que nos impediu de identificar toda a anotação. Apesar disso, foi possível reconhecer a inscrição "Batalha de Riachuelo 11/6/65", na primeira linha e "Este quadro está no ministério de Marinha e foi adquirido de família do Almt [abreviação para almirante] Barroso pelo Almt [...]", da segunda à quinta linha.

Figura 56 – *Batalha do Riachuelo*, Eduardo de Martino, 1865, Ferrogálica e grafite sobre papel 22,7 x 31,4 cm



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

Ao cotejar este esboço com outros indícios sobre o evento bélico, conseguimos analisar algumas das escolhas formais feitas pelo artista. Uma delas é a proporção adotada para retratar a maior dimensão do navio, que é identificado com a bandeira do império brasileiro. Por meio da obra de Bravo (1959) percebemos que este importante elemento da composição imagética está relacionado à desvantagem dos navios brasileiros em relação aos paraguaios durante a Batalha Naval do Riachuelo. Embora as embarcações do Brasil fossem consideradas belicamente superiores em relação às do Paraguai – devido à construção mais sólida e à maior quantidade de peças de artilharia, decorrentes de seu uso exclusivo às operações de guerra – elas também eram mais lentas e demandavam mais volume de água para a navegação. Deste modo, os navios imperiais “eram obrigados a procurar os canais mais fundos” (BRAVO, 1959, p.295), um cenário oposto ao encontrado em Riachuelo.

Considerado um “ponto do rio Paraguai onde desagua o riacho que, de tão pobre de águas e insignificante, é chamado – Riachuelo” (BRAVO, 1959, p. 297), o local da batalha de 11 de junho de 1865 possuía diferentes riscos para a navegação, como a curva do rio e um banco de areia, que se encontra no lado inferior esquerdo próximo à embarcação pequena do primeiro plano, podem ser observados no recorte feito a partir da imagem produzida por Eduardo de Martino.

Além da geografia do teatro de operações, o bom posicionamento do exército de Solano Lopez, protegido pelos barrancos da margem do rio, retratado no desenho por meio de figuras esquemáticas é outro fator que dificultou a vitória brasileira. Sua importância pode ser observada no relatório do Almirante Barroso, comandante da esquadra que coordenou a ação bélica em Riachuelo.

Acreditamos que a imagem da embarcação miúda – destacada no desenho por seu posicionamento central e em primeiro plano, e também pelos repetidos traçados feitos em nanquim, que a tornam mais escura que os outros elementos da composição – não foi suprimida do reverso da medalha devido a sua importância bélica, pois, essa embarcação era,

[...] um novo tipo de construção, por nós, ignorado e que honra o engenho inventivo dos paraguaios, foi ensaiado ao começar a campanha e obteve nela excelentes resultados: as chatas ou baterias flutuantes armadas com um só canhão de 68 ou 80, provaram superior eficácia como meio de defesa e o teriam sido de ataque em Riachuelo, se mais convenientemente colocadas. (BRAVO, 1959, p. 295).

Por fim, a escolha que o artista fez de um determinado momento da batalha para ser retratado pode ser compreendida pelas informações do relatório do Ministro da Marinha Francisco de Paula da Silveira Lobo. Nesse parecer ele destaca que “[...] o gênio militar do nosso chefe [Barroso] supriu a deficiência, fazendo ariete do seu próprio navio.” (LOBO, 1866, p. 13). O navio ao qual o texto do Ministro se refere é a Fragata Amazonas – por onde o comandante sinalizava suas ordens às outras embarcações e que no desenho de Eduardo de Martino, assim como no reverso da medalha, aparece identificada por uma flâmula. Segundo Bravo (1959), essa arriscada manobra realizada por Barroso, e retratada na cena de Batalha de Riachuelo, foi fundamental para o conflito, pois inicialmente destruiu o vapor paraguaio Jejuy e posteriormente, ao ser repetido outras vezes, desvelou a Corveta Paraguari, o Vapor Salto Oriental, o Vapor Marquês de Olinda e uma chata, todos paraguaios.

Embora a publicação de um catálogo com obras de Eduardo de Martino não tenha se efetivado devido à falta de recursos financeiros, sua idealização se constitui em um indicativo da reverberação das imagens produzidas pelo artista, pois a edição da obra foi autorizada no “Evento C-26: Seminário sobre a efeméride e lançamento do livro de quadros e gravuras de Eduardo de Martino sobre a Guerra do Paraguai” (anexo VI). Segundo o plano de redação de “A Guerra da Tríplice Aliança contra o Paraguai segundo Eduardo de Martino: desenhos e esboços pertencentes à Marinha do Brasil” (anexo VIII), o livro se dividiria em quatro partes. A primeira delas se constituiria em uma introdução sobre a Guerra da Tríplice Aliança contra o Paraguai, sobre a Marinha Imperial e um ensaio biográfico sobre o pintor. Já a segunda e terceira partes abordariam respectivamente os croquis do artista sobre a Guerra da Tríplice Aliança contra o Paraguai, apresentados de acordo com a cronologia do conflito, e também seus esboços acerca do cotidiano, dos tipos humanos e da tecnologia naval. Por fim, a quarta e última parte, deveria dedicar-se ao processo de restauração das obras em suporte de papel. Outra questão percebida através desse planejamento, é a importância que é atribuída aos esboços do pintor, que deveriam figurar em grande quantidade no livro que não pode ser publicado.

Acerca do “Evento C-27: Cerimônia de Encerramento das Atividades Culturais da DPHDM, Lançamento da Revista Navigator com dossiê sobre a Guerra do Paraguai, com a participação de especialistas da área acadêmica. Lançamento da Revista Marítima Brasileira”,

destacamos o dossiê que foi editado em dois números da *Revista Navigator*²⁰³. Seu texto de apresentação deixa claras as intenções da publicação quando afirma que

Neste ano de 2015, e como anunciado na apresentação da última edição da Revista Navigator, estamos revisitando a atuação da Marinha Imperial na Guerra da Tríplice Aliança contra o governo do Paraguai [...] Tendo como motivação esta efeméride – 150 anos da Batalha Naval do Riachuelo –, a revista Navigator, no seu propósito de promover e incentivar o debate e as pesquisas sobre temas de história marítima no meio acadêmico, fez um convite aos seus leitores, professores, pesquisadores e alunos de história, para participarem do Dossiê sobre a História Naval e Militar da Guerra da Tríplice Aliança contra o governo do Paraguai, abrindo ainda espaço às discussões políticas, sociais e econômicas do período. Fomos plenamente atendidos. Assim, optamos por dedicar todo o espaço dessa Edição, e da próxima, no segundo semestre de 2015, aos trabalhos voltados a reflexões e abordagens sobre a Guerra da Tríplice Aliança. (GAMA, 2015, p. 5).

Por meio desse trecho, percebemos que não há intenção do dossiê em dedicar-se às obras de Eduardo de Martino ou à sua biografia. Igualmente, nenhum dos artigos publicados tem essa finalidade²⁰⁴. Porém a presença de *Combate Naval do Riachuelo*, na capa do número 21 (figura 57), e de *Batalha do Riachuelo*, na capa do número 22 (figura 58), nos mostra a reverberação dessas imagens, as quais receberam lugar de destaque no “Dossiê 150 anos da Batalha Naval do Riachuelo: Reflexões e abordagens sobre a Guerra da Tríplice Aliança”, uma publicação organizada pela revista de uma das diretorias da Marinha Brasileira e que foi aprovada pelo comandante da Força Armada (ANEXO VI).

²⁰³ A Revista NAVIGATOR – Subsídios para a História Marítima do Brasil (ISSN-0100-1248) – é um periódico semestral editado pela Diretoria do Patrimônio Histórico e Documentação da Marinha (DPHDM). Segundo informações de seu endereço eletrônico, “além do propósito de prover os subsídios para a História, existe a intenção de que ela se torne um periódico que traga a contribuição de historiadores, arqueólogos e pesquisadores, servindo, também, como meio de divulgação capaz de ampliar a consciência marítima brasileira.” (REVISTA NAVIGATOR).

²⁰⁴ Observamos que, embora o objetivo do artigo “A atuação das Chatas Artilhadas no decorrer da Guerra do Paraguai”, de Aldeir Isael Faxina Barros, não esteja ligado à obra ou à biografia de Eduardo de Martino, ele faz referência à obra *Batalha Naval do Riachuelo* do artista, que se encontra sob a tutela do Museu Histórico Nacional. (BARROS, 2015).

Figura 57 – Capa da *Revista Navigator*, v. 11 n. 21, 2015

Fonte: GAMA, Edina. Dossiê 150 anos da Batalha Naval do Riachuleo. *Revista Navigator*. Rio de Janeiro. v. 11, n. 22, 2015. Disponível em: <http://www.revistanavigator.com.br/navig21/N21_index.html>. Acesso 30 nov. 2015.

Figura 58 – Capa da *Revista Navigator*, v. 11 n. 22, 2015



Fonte: GAMA, Edina. Dossiê 150 anos da Batalha Naval do Riachuleo. *Revista Navigator*. Rio de Janeiro. v. 11, n. 22, 2015. Disponível em: <http://www.revistanavigator.com.br/navig21/N21_index.html>. Acesso 30 nov. 2015.

O “Evento C-28: Inauguração da exposição das aquarelas do pintor De Martino” se concretizou com a mostra “De Martino no Brasil”, realizado entre 17 de junho a 20 de setembro de 2015, “representou uma oportunidade de as obras receberem maior atenção em relação às suas condições físicas de conservação.” (GOMES, 2018, p. 84). Desse modo, o especialista em conservação e museologia, Ivan Coelho de Sá, pode atuar no restauro das mesmas. Junto com Luciano Migliaccio, ele foi um dos curadores da exposição, que contou a colaboração de diferentes profissionais do Museu Nacional de Belas Artes e da Diretoria de Patrimônio e Documentação da Marinha. Para a apresentação das imagens, foram utilizadas duas salas do

Museu Nacional de Belas Artes, uma delas continha croquis e pinturas a óleo, pertencentes a várias instituições museais; enquanto a outra, dedicada especificamente à Batalha Naval do Riachuelo, contou com esboços do artista e exemplares da medalha comemorativa. Para além desse trabalho, a exposição (figuras 59 e 60) teve importância maior do que a reverberação das imagens produzidas por Eduardo de Martino, por ter sido um abrangente meio de divulgação das obras desse pintor, ainda pouco estudado, sobretudo no caso dos esboços, cujas condições sensíveis dos suportes determinam um cuidado de preservação específico, o qual desaconselha sua exposição permanente. (GOMES, 2018).

Figura 59 – Exposição *De Martino no Brasil*, realizada no Museu Nacional de Belas Artes, Francisco Carlos, 2015, fotografia



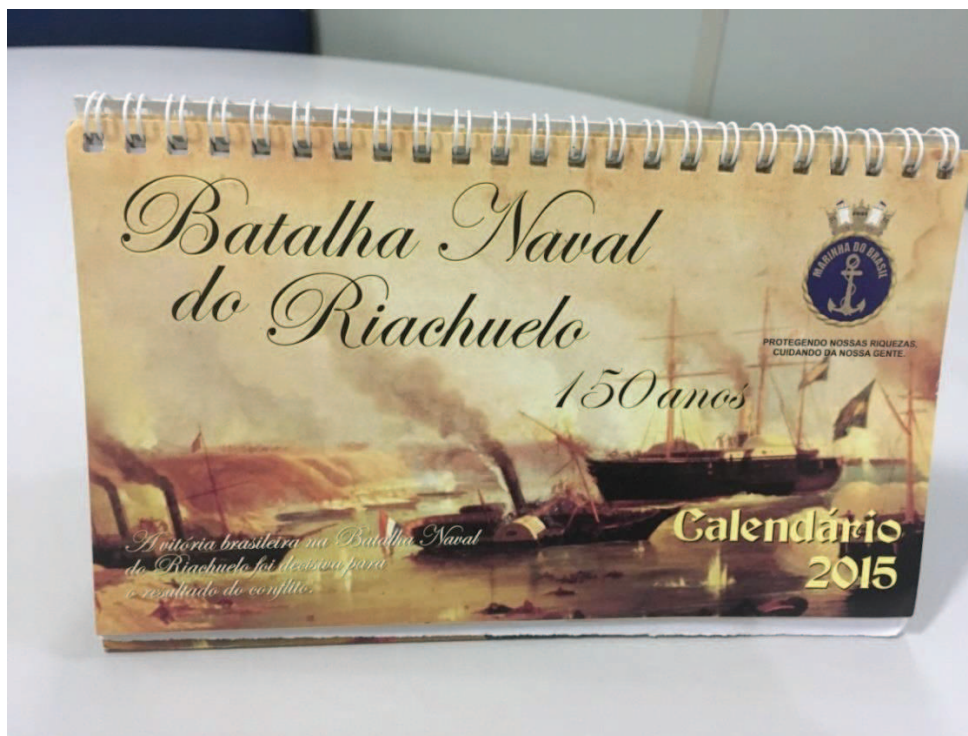
Fonte: *Arquivo da Marinha, Diretoria de Patrimônio Histórico e Documentação da Marinha*, Rio de Janeiro.

Figura 60 – Esboços, na exposição *De Martino no Brasil*, realizada no Museu Nacional de Belas Artes, Francisco Carlos, 2015, fotografia



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

Embora não tenha sido previsto no documento emitido pelo Centro de Comunicação Social da Marinha (anexo VI), foi produzido um calendário de mesa comemorativo aos 150 anos da Batalha Naval do Riachuelo. Nesse calendário (figura 61), várias imagens elaboradas por Eduardo de Martino foram reproduzidas. Tal material foi distribuído em todas as unidades da Marinha, com o intuito de “atualizar a significação das obras do pintor como patrimônio da Marinha, funcionando também como forma de divulgação das obras e do artista junto ao público contemporâneo.” (GOMES, 2018, p. 94). Além de indicar a reverberação das imagens do pintor, esta ação da Marinha Brasileira nos indica como a instituição militar esteve interessada em divulgá-las internamente.

Figura 61 – *Calendário do ano de 2015*, fotografia

Fonte: Fotografia do acervo pessoal da autora.

No correr da pesquisa, constatamos que, ao produzir imagens, Eduardo de Martino interpretou os diferentes acontecimentos de acordo com seu lugar social (CERTAU, 1982), fortemente marcado pelo contexto vivenciado e pelos aspectos náutico-militares e artísticos que moldaram sua identidade. Embora todas as imagens produzidas por ele tenham sido carregadas de registros de sua memória política e de seus juízos de valor (CHAGAS, 2009), nem todas elas intencionavam se tornar monumentos como os quadros a óleo que figuraram no Museu Naval, lugar de memória da Marinha Brasileira, entre 1884-1927 e posteriormente entre 1972-2015. No caso dos esboços, sua finalidade original era a anotação pessoal do artista, como as características formais da obra e seu próprio suporte nos indicaram, porém após a aquisição destes croquis pela Marinha Brasileira, em 1971, eles foram ressignificados. Na investigação desse processo de mudanças de sentido que estas imagens sofreram ao longo do tempo, identificamos três momentos em que elas foram utilizadas pela instituição castrense: a exposição de 1979, a exposição de 1997 e algumas das ações em comemoração ao sesquicentenário da Batalha Naval do Riachuelo, que ocorreram em 2015. Ao entender essas comemorações como uma tentativa de valorizar a lembrança (CANDAUI, 2013), percebeu-se que os esboços produzidos por Eduardo de Martino adquiriram o status de lugar de memória da

instituição militar. Dado o uso das obras de Eduardo de Martino pela Marinha Brasileira, sondamos, no capítulo posterior, como os quadros produzidos por ele foram recebidos pela imprensa de sua época e associados a esta instituição militar.

3. IMAGENS DA MARINHA: A REPERCUSSÃO DAS OBRAS DE EDUARDO DE MARTINO NA IMPRENSA DA ÉPOCA E SUA RELAÇÃO COM A FORÇA ARMADA NAVAL BRASILEIRA

Este capítulo aborda a relação entre as obras de Eduardo de Martino e a Marinha Brasileira. Tendo em vista que a imagem não representa um significado pré-existente, mas sim que ela participa da construção de um significado (SCHMITT, 2007), desenvolvemos questões sobre algumas obras do pintor, suas repercussões na imprensa da época e a maneira como os periódicos foram associaram à instituição militar. Nesse sentido, o conhecimento do contexto histórico do final do século XIX, a análise da trajetória do pintor-marinheiro e o exame acerca da maneira como a Força Armada Naval se apropriou de suas obras foi fundamental.

Assim, sem limitar as imagens a qualquer tipo de classificação hierárquica, discorremos sobre algumas questões gerais acerca dos chamados gêneros de pintura, porque a imprensa da época adjetivou as telas do artista como pintura histórica e pintura de Marinha; dois atributos que tomamos como categorias de análise. Dessa forma, trouxemos questões que perpassaram estes periódicos sobre a comercialização e valorização das obras; bem como um levantamento dos principais temas dos quadros que foram mencionados por estes textos. Estas temáticas também foram tomadas como categorias de análise junto a algumas das imagens produzidas pelo pintor. Dessas, receberam mais atenção aquelas que possuíam uma ligação mais intensa com a Força Armada Naval do Brasil. Para tanto, além das próprias imagens e dos textos veiculados na imprensa da época, também utilizamos as descrições contidas na documentação do Museu Naval, bem como os relatórios do ministério da Marinha e algumas obras da literatura militar.

Como diante da imagem o tempo não cessa de se reconfigurar (DIDI-HUBERMAN, 2013), adotamos um recorte temporal múltiplo e complexo, tal qual um calidoscópio onde as efígies estão em constante movimento sem nunca se esgotarem. Entretanto, para que a pesquisa pudesse ser efetivada, nos detivemos à análise dos periódicos que veicularam notícias sobre as obras do pintor desde o momento em que elas foram produzidas até 1889 – marco escolhido por ser o ano anterior à redação do inventário do Museu Naval, primeiro documento oficial que encontramos sobre a exposição das obras de Eduardo de Martino no lugar de memória da Marinha Brasileira.

3.1 Os gêneros de pintura. Breves reflexões teóricas necessárias à compreensão dos adjetivos atribuídos pela imprensa da época às obras de Eduardo de Martino

Nesse item do capítulo, não tivemos a intenção de estabelecer uma história dos conceitos dos gêneros de pintura histórica, pintura de batalha, pintura de paisagem e/ou pintura de Marinha, que, de alguma maneira, estão ligados às obras de Eduardo de Martino. Como dito anteriormente, também não nos propusemos a definir ou classificar essas multifacetadas imagens, pois acreditamos que há uma relação especial entre as palavras e as coisas, sobretudo porque as palavras possuem uma força peculiar capaz de gerar experiências acerca do fazer e do sofrer humano, bem como de transmiti-lo. Ou seja, estamos nos referindo à formulação dos conceitos que fundamentam sistemas de ação político-sociais, pois contêm uma exigência completa de generalização ao mesmo tempo em que são sempre polissêmicos (KOSELLECK, 2006). À vista disso, para que pudéssemos compreender as adjetivações que a imprensa da época fez às telas de Eduardo de Martino, discorreremos sobre algumas questões acerca dos gêneros de pintura, um complexo assunto da História da Arte, cujo debate perpassou vários séculos.

Segundo Nadejije Laneyrie-Dagen (2008), até o advento da era cristã, a pintura antiga estava dividida em diversos gêneros que desapareceram devido ao caráter narrativo ou icônico que predominou na arte até o século XIV, já que esta deveria representar uma história profana ou religiosa. Foi a partir dos dois séculos seguintes, mas principalmente no século XVI, que os temas mais específicos ressurgiram, trazendo diferentes consequências para a produção pictórica. Por um lado, alguns artistas se especializaram para atender às demandas de consumo, como, por exemplo, nas regiões da Europa que foram atingidas pela Reforma Protestante, prevaleceu a produção de naturezas-mortas, retratos ou cenas cotidianas; já nas regiões católicas daquele continente, predominou a pintura religiosa; e nos locais onde os Estados estavam preocupados com uma arte dinástica, foi favorecida a produção da pintura histórica. A outra consequência da especialização dos artistas foi a introdução de uma hierarquia segundo a temática das obras de arte, que foi alvo de um amplo debate envolvendo teóricos e pintores até o século XX.

Durante o Renascimento Italiano, Leon Battista Alberti²⁰⁵ (1404-1472) e Leonardo da Vinci²⁰⁶ (1452-1519), acreditavam em uma classificação dos artistas baseada no tema que suas obras tratavam e que privilegiava a universalidade. A explicação para esta concepção sobre a arte pode ser encontrada no Tratado de Pintura escrito por Da Vinci, entre 1490 e 1517, pois, segundo o texto, além de não ser grande feito atingir algum grau de perfeição após anos de estudo sobre o mesmo assunto, a pintura deveria abarcar e contemplar tudo aquilo que se pode apreender com os olhos. Entretanto, ao mesmo tempo em que defendia a universalidade da pintura, o escrito também pontuava meios para se pintar um tópico específico: a paisagem. Nessas colocações, ele se preocupou com o ponto de vista adotado, o modo de pintar as coisas distantes, a cor a ser utilizada nas montanhas, a fumaça das cidades, a variação da cor das árvores, o brilho das folhas, a liquidez da água, entre outros; aspectos que demonstram uma preocupação decorrente da intenção de tornar a pintura mais verossímil e próxima do real.

No século XVII, André Félibien²⁰⁷ (1619-1695) defendia que o pintor que sabe imitar a figura humana, a mais perfeita obra de deus sobre a terra – segundo o autor –, possuía mais excelência do que os outros. Ele ainda afirmava que representar uma história ou conto era tarefa mais nobre e árdua, já que para tanto era preciso reproduzir mais de uma pessoa e cobrir com o véu da fábula as virtudes dos grandes homens e os mistérios mais elevados. Ou seja, o autor apresentava sua crença na superioridade do gênero de pintura histórica em detrimento dos outros.

Nos anos seguintes começam a surgir tensões acerca da primazia da pintura histórica e sacra. Por um lado, autores afirmavam esta preeminência, como, por exemplo, Jean-Baptiste Du Bos²⁰⁸ (1670-1742), que acreditava ser a maior imprudência de um pintor ou poeta eleger como objeto principal coisas que olharíamos com indiferença na natureza. Enquanto, por outro, eram introduzidas nuances que anunciavam o nivelamento progressivo da hierarquia

²⁰⁵ Leon Battista Alberti foi um humanista do Renascimento Italiano, que trabalhou em diversas áreas do conhecimento, dentre elas a arquitetura. Seu tratado de Pintura introduziu noções essenciais para a formulação do pensamento estético clássico. (LANEYRIE-DAGEN, 2008).

²⁰⁶ Leonardo di Ser Piero da Vinci foi uma das figuras mais importantes do Renascimento Italiano, além de produzir importantes pinturas, também realizou estudos sobre a matemática, anatomia, engenharia, escultura, arquitetura, botânica entre outros. Seu escrito, intitulado “Tratado de pintura”, defendia a universalidade da pintura contra a especialização dos artistas. (LANEYRIE-DAGEN, 2008).

²⁰⁷ André Félibien foi um francês historiógrafo, cronista e teórico da arte. Sua função de secretário do embaixador de seu país, em Roma, lhe permitiu acessar bibliotecas clássicas e estabelecer contato com diferentes pensadores e artistas. Assim, ele escreveu diversos textos sobre arte, principalmente acerca da hierarquia dos gêneros de pintura. (LANEYRIE-DAGEN, 2008).

²⁰⁸ Jean-Baptiste Du Bos foi um estudante francês de teologia que abriu mão destes estudos em favor do direito e da política. Sua obra defendia a superioridade dos assuntos nobres na pintura. (LANEYRIE-DAGEN, 2008).

tradicional. Desse modo, Roger de Piles²⁰⁹ (1635-1709), defendia que era preciso que o artista tivesse consciência daquilo que desejasse pintar, pois até os objetos simples eram capazes de instruir. A coexistência destas rupturas e continuidades acerca das noções sobre a hierarquia dos gêneros de pintura pode ser claramente percebida quando Denis Diderot²¹⁰ (1713-1784) afirma que, mesmo sendo sensata a divisão em pintura de gênero e pintura histórica, não considerou totalmente a natureza das coisas, pois essa

[...] diversificou os seres em frios, imóveis, não viventes, não sencientes, não pensantes, e em seres que vivem, sentem e pensam. A linha está traçada desde toda a eternidade: cumpria chamar *pintores de gênero* os imitadores da natureza bruta e morta; e pintores de história os imitadores da natureza sensível e vivente, e a querela estava acabada. Mas deixando às palavras as acepções recebidas, vejo que a pintura de gênero tem quase todas as dificuldades da pintura histórica, que exige não menos espírito, imaginação, poesia mesma, igual ciência do desenho, da perspectiva, da cor, das sombras, da luz, dos caracteres, das paixões, das expressões, dos panejamentos, da composição; uma imitação mais estrita da natureza, dos pormenores mais caprichados; e que, nos mostrando coisas mais conhecidas e mais familiares, tem mais juízes e melhores juízes. (DIDEROT, 1776 apud LANEYRIE-DAGEN, 2008, p. 87-88).

No século XIX, o debate sobre os gêneros de pintura passou por sucessivas minimizações até se tornar irrelevante no início do século XX, quando a maioria dos artistas e teóricos afirmou a igualdade dos temas, um termo que substituiu a palavra gênero. (LANEYRIE-DAGEN, 2008).

Isto posto, Carlos Roberto Maciel Levy (1982) considerou que na arte ocidental os sistemas classificatórios dos temas de pintura foram instituídos por uma tradição que partiu da distinção superficial e imediata entre as diversas manifestações artísticas, a qual se baseou apenas no universo material da criação. O autor ainda destaca que, no Brasil, diversos fatores contribuíram para que esta tradição possuísse menor precisão, como, por exemplo, a prevalência dos assuntos religiosos na arte do período colonial.

Deste modo, é importante reputar como a fronteira entre os diversos gêneros da pintura ocidental é extremamente móvel (MORAIS, 1995), pois, para nós,

²⁰⁹ Roger de Piles nasceu na França e atuou como pintor, gravador, crítico de arte e diplomata de seu país. Ele se baseou na invenção pictórica para propor uma nova divisão da pintura. (LANEYRIE-DAGEN, 2008).

²¹⁰ Denis Diderot foi um filósofo e escritor nascido na França que ficou conhecido durante o Iluminismo por ter sido, junto Jean le Rond d'Alembert (1717-1783), fundador, editor chefe e escritor da “Enciclopédia”. Seus ensaios, publicados em 1876, na “Correspondance Littéraire” de Grimm, defendiam moderadamente a hierarquia dos gêneros de pintura, pois foram produzidos quando havia nos Salões parisienses obras de temas considerados grandiosos, ou seja, históricos, religiosos ou mitológicos, junto de telas sobre naturezas mortas, paisagens e cenas domésticas. (LANEYRIE-DAGEN, 2008).

Importa 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. Eles seriam muito úteis se apenas agrupassem objetos por meio de algumas afinidades, mas tornam-se perigosos porque rapidamente tendem a exprimir uma suposta essência daquilo que recobrem e substituir-se ao que nomeiam, como falsos semblantes escondendo os verdadeiros. [...] Seja como for diante de qualquer obra, o olhar que interroga é sempre mais fecundo do que o conceito que define. Vale mais portanto colocar de lado as noções e interrogar as obras. (COLI, 2005, p. 11).

Ao nos interrogarmos sobre as obras de Eduardo de Martino, nos deparamos com os periódicos da época, cuja importância se dá não apenas por serem alguns de nossos principais indícios acerca da recepção destas obras pela sociedade contemporânea ao pintor, mas, sobretudo porque, no contexto artístico brasileiro do final do século XIX, “[...] a leitura de notícias e críticas que saíam na imprensa faziam com que os comentários também colocassem os juízos artísticos em discussão, afirmando os termos de um debate especializado e que envolvia a fruição artística.” (KNAUSS, 2013, p. 11).

Em meio à discussão que perpassou as obras do pintor, encontramos textos posteriores ao ano de 1870 –quando ele já estava com a carreira consolidada –, que caracterizaram suas telas como pintura histórica e pintura de Marinha. Embora existam outras adjetivações que a imprensa do período fez às obras de Eduardo de Martino, optamos por eleger apenas estas duas como categorias de análise²¹¹, sintetizadas na tabela 8. A escolha se deu desta forma, porque além delas serem as mais significativas para a conclusão de nosso objetivo também acreditamos na importância de se conhecer e compreender os sentidos que foram atribuídos à obra, pois existe uma interpenetração narrativa entre as imagens e as palavras. (PEREIRA, 2013).

Tabela 8 – Adjetivos que a imprensa atribuiu às obras de Eduardo de Martino

APENAS PINTURA HISTÓRICA	
Quantidade de textos encontrados nos periódicos da época	Fontes
04	<i>Jornal do Comércio</i> , 15 fev. 1870
	<i>A Vida Fluminense</i> , 26 abr. 1873
	<i>A Nação</i> , 15 de dez. 1873
	<i>Diário do Rio de Janeiro</i> , 31 jan. 1875
APENAS PINTURA DE MARINHA	
Quantidade de textos encontrados nos periódicos da época	Fontes

²¹¹ Observamos que, devido às limitações desta pesquisa, optamos por eleger fontes que mencionavam as obras do artista enquanto pintura histórica e/ou pintura de Marinha. Assim, textos que traziam características que pudessem ser aplicados a uma destas categorias, mas que não as citavam diretamente foram excluídos de nossa contabilização.

29	<i>Diário do Rio de Janeiro</i> , 5 fev. 1871
	<i>Jornal do Comércio</i> , 10 ago. 1871
	<i>Jornal do Comércio</i> , 25 set. 1871
	<i>Diário do Rio de Janeiro</i> , 1 out. 1871
	<i>Diário do Rio de Janeiro</i> , 10 dez. 1871
	<i>Jornal do Comércio</i> , 29 dez. 1871
	<i>A Reforma</i> , 5 jul. 1872
	<i>A Vida Fluminense</i> , 6 jul. 1872
	<i>A Nação</i> , 4 jan. 1873
	<i>O Mosquito</i> , 11 jan. 1873
	<i>Semana Ilustrada</i> , 26 set. 1873
	<i>Jornal do Comércio</i> , 24 maio 1874
	<i>O Globo</i> , 25 fev. 1875
	<i>A Nação</i> , 13 mar. 1875
	<i>Diário do Rio de Janeiro</i> , 31 mar. 1876
	<i>Monitor Campista</i> , 1 fev. 1877
	<i>Jornal da Tarde</i> , 9 abr. 1877
	<i>Jornal da Tarde</i> , 5 maio 1877
	<i>Jornal do Comércio</i> , 6 maio 1877
	<i>Jornal do Comércio</i> , 11 mar. 1879
	<i>Revista Ilustrada</i> , 4 set. 1880
	<i>Gazeta de Notícias</i> , 30 jan. 1881
	<i>Gazeta de Notícias</i> , 13 fev. 1881
	<i>Jornal do Comércio</i> , 30 set. 1882
	<i>Brazil</i> , 22 nov. 1883
	<i>Revista Ilustrada</i> , ed. 00348, 1883
	<i>Gazeta de Notícias</i> , 30 maio 1886
	<i>O Paiz</i> , 25 jun. 1887
<i>O Paiz</i> , 20 ago. 1888	
SIMULTANEAMENTE PINTURA HISTÓRICA E PINTURA DE MARINHA	
Quantidade de textos encontrados nos periódicos da época	Fonte
03	<i>A República</i> , 19-20 maio 1873
	<i>Jornal do Comércio</i> , 31 jan. 1875
	<i>Diário do Rio de Janeiro</i> , 1 fev. 1875

Por meio da tabela 8, é possível perceber que o número de textos da imprensa da época que adjetivou as obras de Eduardo de Martino como pintura de Marinha foi bem maior – total de 29 – que a soma de escritos que as caracterizou como pintura histórica – total de 4 – e que a quantidade de redações que utilizou os dois atributos de modo concomitante – total de 3. Embora nossa delimitação dessas categorias de análise não intencione definir as obras do pintor, mas sim indicar o olhar²¹² da imprensa da época sobre elas, é relevante fazermos algumas

²¹² Quando nos referimos ao “olhar”, nos aproximamos do que já foi denominado “ponto de vista”, quer ele se refira às intenções do artista ou à maneira como os diferentes expectadores observam a arte, o que torna primordial que a reflexão considere os diferentes tipos de olhar. (BURKE, 2004).

considerações a respeito da pintura histórica, da pintura de batalha, da pintura de paisagem e da pintura de Marinha.

Sobre a pintura histórica, da qual a pintura de batalha faz parte, Jorge Coli (2005) afirma que ela foi considerada um gênero hierarquicamente superior devido à sua capacidade de englobar todos os outros gêneros em uma articulação complexa imposta pela escolha do momento da narração, que é arduamente obtido pela capacidade técnica e também intelectual do artista. No caso brasileiro, esse gênero foi amplamente utilizado pelo governo imperial do final do século XIX, devido a um projeto de modernidade cuja concepção de História era gestada no interior do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, ao mesmo tempo em que era compartilhada e divulgada visualmente pela Academia Imperial de Belas Artes. Dessa maneira, a pintura histórica foi utilizada politicamente pelo Estado para dar materialidade à nação. (PEREIRA, 2013).

Embora a pintura histórica tenha apresentado forte vínculo entre imagem e poder, devido ao uso que lhe foi atribuído, ela não foi o único gênero a representar a nação. Após conquistar desenvolvimento técnico e temático na civilização ocidental do século XIX, a representação da paisagem assumiu significativos foros de expressão simbólico dado o contexto de criação e consolidação dos Estados Nacionais, quando ela também foi utilizada na construção de uma identidade visual. (AVANCINI, 2010). Assim, as características e peculiaridades da paisagem foram associadas à constituição do caráter moral de um determinado povo. Logo, representar a paisagem significava exaltar as singularidades da nação. (MATTOS, 2010).

No Brasil, tendo em vista as particularidades da maneira como a pintura de paisagem foi vista, interpretada ou pintada, a taxonomia dos gêneros foi ainda mais imprecisa, sobretudo no que se refere às paisagens que apresentavam alguma retratação do meio hídrico. Assim, mesmo que a História da Arte ocidental tenha considerado a pintura de Marinha um segmento pertencente ao gênero paisagístico e caracterizado pela associação exclusiva à representação do mar, havia obras que retratavam outros meios hídricos, enquanto objeto principal, e faziam juízo a esta alcunha (LEVY, 1982).

Assim sendo, Oliveira (2007) destaca a existência de transformações que desencadearam em mudanças percebidas na representação de diferentes motivos que versaram sobre: grandes barcos, batalhas navais, a vida pesqueira, tempestades em altos-mares, praias calmas, chegadas principescas, o lazer burguês à beira-mar, entre outros. Apesar de bastante

amplas, a divisão em temática histórica e cotidiana proposta pelo autor, caracteriza as obras de modo a impedir que qualquer retratação do meio hídrico, tal qual uma garrafa de água, por exemplo, seja considerada uma pintura de Marinha.

3.1.1 O adjetivo de pintura histórica

Em nosso escopo documental, encontramos diferentes notícias sobre as obras de Eduardo de Martino, tabela 8, porém foi somente no texto veiculado no *Jornal do Comércio*²¹³ sobre a exposição que o artista realizou em Porto Alegre que encontramos pela primeira vez a expressão “quadros históricos da guerra do Paraguay”. Nesse escrito, o periódico afirmava que as obras foram capazes de despertar o sentimento patriótico, pois traziam os feitos da população rio-grandense no episódio bélico.

Se considerarmos que, para Benedict Anderson (2008), a arte é um dos elementos de formação da nação e que entre 1835 e 1845 a região Sul do Brasil vivenciou o conflito separatista conhecido como Revolução Farroupilha, o dado trazido pelo periódico pode ser entendido como uma bem-sucedida vinculação entre imagem e poder. Neste sentido, mesmo que estas obras expostas na província gaúcha não tenham sido encomendadas pelo governo²¹⁴, o Estado brasileiro utilizava imagens, sobretudo pinturas de assuntos históricos, para promover a unidade e identidade nacional. (PEREIRA, 2013).

Em 1873, *A Vida Fluminense* (26 abr. 1873) trazia o adjetivo “primorosas telas históricas” em um texto sobre a exposição que o pintor realizou em prol das vítimas do acidente no Arsenal de Marinha da Corte – mostra de arte que foi anteriormente explorada. Nesse texto, eram destacados três quadros inéditos, sendo dois deles acerca de “feitos notáveis” da Guerra da Cisplatina (1825 a 1828)²¹⁵ e um sobre o desembarque da Imperatriz Tereza Cristina no porto do Rio de Janeiro, em 4 de setembro de 1843. Nesta notícia, percebemos que os elogios tecidos ao trabalho do pintor estavam mais ligados à temática abordada nas telas do que à sua própria execução. Esse dado nos indica que o desejo de representar a história da nação não era um sentimento exclusivamente institucional, pois ele também perpassava a opinião pública,

²¹³ Este texto – referente a uma notícia de 30 de janeiro de 1870, proveniente da cidade de Porto Alegre –, foi veiculado no *Jornal do Comércio* (15 fev. 1870), nas colunas sobre o “Interior”.

²¹⁴ Observamos que, segundo Damasceno (1971), houve um polêmico debate na imprensa local acerca da tentativa de aquisição destes quadros, portanto concluímos que não houve um contrato de compra previamente estabelecido.

²¹⁵ A Guerra da Cisplatina foi um confronto bélico entre o Brasil e as Províncias Unidas do Rio da Prata pela posse da Província Cisplatina. (BRAVO, 1959).

como indica a notícia – ainda estava vago o lugar da representação visual da história dos grandes feitos que nominasse os heróis. (PEREIRA, 2013).

Já em 15 de dezembro de 1873, o periódico *A Nação* (A NAÇÃO, 15 dez. 1873) afirmava que o trabalho de Eduardo de Martino introduziu o gosto pela pintura histórica no público brasileiro, o que deveria ser animado pelo governo com a criação de um museu militar, naval ou uma galeria nacional. O texto também mencionava que o pintor havia concluído um quadro sobre uma estrada militar no Chaco e iniciava uma nova obra acerca da vitória da 2ª divisão da esquadra brasileira no Rio da Prata frente à esquadra argentina. Sobre essa obra inconclusa, o autor desconhecido previa seu “merecimento histórico” também considerado presente em outros quadros do artista. Esta previsão era justificada, porque, na execução da nova tela, o pintor estaria se valendo de documentos oficiais da Argentina e do Brasil e de relatos do Almirante Tamandaré, que na época esteve incorporado a uma das fragatas da esquadra brasileira.

A afirmação da notícia (A NAÇÃO, 15 dez. 1873) sobre o dever do governo de “animar” a pintura histórica com a criação de um museu vai de encontro a dois elementos que caracterizam este gênero artístico. O primeiro está ligado à sua produção²¹⁶, majoritariamente marcada pela encomenda de obras cuja regulação era estabelecida por um contrato de prestação de serviço entre artista e comprador, que arcava previamente com os custos de execução da tela. Vale ressaltar as peculiaridades do cenário brasileiro, cuja grande massa da sociedade era composta por escravizados, portanto, incapazes de comprar quadros, e da pequena elite consumidora se voltar para a encomenda de retratos, ou seja, o grande cliente das pinturas de história foi o Estado. O outro elemento bastante relevante se refere à criação de um museu naval que, apesar de não estar inaugurado à época da veiculação do texto, já havia sido criado por decreto lei desde 1868 (BRASIL. Decreto nº 4.116, 1868). Igualmente, “o museu era o lugar onde o poder unia e exibia suas obras de arte reunidas e sacralizadas em galerias, onde se instalavam as imagens da história nacional. Imagens destinadas ao culto do amor à nação.” (PEREIRA, 2013, p. 27-28).

²¹⁶ Observamos que, embora a encomenda de obras por parte do governo tenha caracterizado a produção de muitos pintores do século XIX como arte de artesão, ela não foi a única diretriz para a produção pictórica do período. Como exemplo de exceção é possível citar a tela *Batalha de Campo Grande* de Pedro Américo. Destarte a falta do contrato de prestação de serviços de Eduardo de Martino deixa dúvidas acerca da maneira como se deu a produção de seus quadros.

A informação trazida por *A Nação* (15 dez. 1873) sobre a pesquisa feita por Eduardo de Martino também não deve ser ignorada, pois, além de contar com documentos oficiais, ela também recebia o respaldo de uma testemunha, Almirante Tamandaré. Segundo Ginzburg (2001), essa prática foi um dos fatores que mudou o estatuto da arte, substituindo o papel do artista de simples executor para criador. Com o passar dos anos, esta convenção tornou a arte mais complexa devido à preocupação dos pintores em trazer verossimilhança às obras. Neste sentido, é bastante provável que o “merecimento histórico” das telas ao qual o texto se refere esteja associado ao caráter verossímil das cenas, visto que, além da pesquisa realizada, mencionada pelo periódico, e do conhecimento acerca do aparelho náutico, o pintor também esteve no local onde ocorreram os conflitos, outro atributo legitimador da pintura histórica. (LIMA; SCHWARCZ; STUMPF, 2013).

Por fim, em 1875, o *Diário do Rio de Janeiro* (31 jan. 1875), afirmava que Dom Pedro II visitou a exposição do artista em seu atelier no Arsenal de Marinha da Corte e observou "o quadro histórico da guerra do Paraguay, a abordagem do encouraçado Brasil, um outro pequeno quadro, o *Pirata grego e a jangada no Norte do Brasil*, trazendo a bordo um frade capuchinho" (DIÁRIO DO RIO DE JANEIRO, 31 jan. 1875, p. 2). Além das questões referentes à amizade entre o imperador e Eduardo de Martino e da possibilidade da Marinha Brasileira ter adquirido parte de seu acervo nesta exposição – assuntos abordados em nossos capítulos antecedentes –, a notícia também é importante por apresentar uma clara diferenciação entre as obras.

3.1.2 O adjetivo de *pintura de Marinha*

Conforme observado na tabela 8, a imprensa da época atribuiu mais vezes o adjetivo de *pintura de Marinha* do que o adjetivo de *pintura histórica* às obras de Eduardo de Martino, porém só encontramos notícias sobre essa caracterização de seus trabalhos em 1871, ou seja, depois das telas terem sido tipificadas como pintura histórica. Dos textos dos periódicos brasileiros, alguns fizeram apenas menção à expressão *pintura de Marinha*, outros, cuja crítica foi mais detalhada, citaram artificios utilizados pelo pintor que podem ser aproximados às características que diferentes autores conferiram aos recursos adotados por pintores marinista²¹⁷.

²¹⁷ Como a *pintura de Marinha* foi considerada um gênero pertencente à *pintura de paisagem* (LEVY, 1982), é possível entender porque as características paisagísticas foram destacadas nos textos referentes às obras de Eduardo de Martino, publicados pela imprensa do final do século XIX.

Isto posto, Joseph Vernet²¹⁸ (1714-1789) destaca que o meio mais rápido e seguro de pintar e desenhar seria a partir da observação da natureza. Um recurso que, para o texto veiculado no *Jornal do Comércio*, em 1871 (JORNAL DO COMÉRCIO, 22 set. 1871), o napolitano possuía como regra, pois o periódico afirmou que,

De Martino segue outro rumo: Estuda e trabalha muito. O seu genio ardente e fecundo subtrahere para ornar suas telas, ao céu, a suas variadas nuances ao sol o calor, á noite a escuridão, á lua a misteriosa pallidez, e às aguas a sua frescura, o seu remanto e a sua bravia evolução no mar profundo e tempestuoso! Seus quadros tem o sello do seu estylo original, o que demonstra que elle tem por norma a muita observação na natureza, pharol infinito, que guia os escolhidos por Deus, ao caminho de gloriosa posteridade. (JORNAL DO COMÉRCIO, 25 set. 1871, p. 1).

A imitação fiel – uma característica que para *A Reforma* (5 jul. 1872) a obra do artista possuía na reprodução das águas flutuantes – decorrente dos estudos de observação da natureza, não era a única marca da *pintura de paisagem* no trabalho de Eduardo de Martino, pois, segundo Roger de Piles (2008) e Denis Diderot (2008), as pinturas de paisagem também prescindiam de elementos reais e imaginários. Ou seja, uma imaginação fecunda inspirada na natureza capaz de evitar seu maior defeito, “[...] uma prática selvagem que cai naquilo que chamamos de rotina.” (PILES, 2008, p. 63).

Este misto entre a imaginação e a razão (WARBURG, 2013) presente nas criações do pintor, levou o *Jornal do Comércio* (10 ago. 1871) a afirmar que as telas sobre a Guerra da Tríplice Aliança contra o Paraguai, adquiridas pelo governo brasileiro, demonstravam que “o sagrado fogo, que inflamma o genio do grande pintor, é devido á variada e infinita natureza onde elle sabe primorosamente inspirar-se e descobrir-lhe os mais minuciosos detalhes e mysteriosos incidentes.” (JORNAL DO COMÉRCIO, 10 ago. 1871, p. 5). Assim, é possível entendermos porque o mesmo periódico afirmou em 1877 que “as Marinhas de De Martino são, permitta-se-me a phrase, mais bellas que o natural.” (JORNAL DO COMÉRCIO, 6 maio 1877, p. 2).

Igualmente, não podemos deixar de considerar algumas propriedades específicas do gênero de pinturas de paisagem que foram mencionadas pela imprensa da época quando discorreu sobre as obras do artista, como, por exemplo, os efeitos de luz, da atmosfera e do

²¹⁸ Claude Joseph Vernet se dedicou à pintura, desenho e gravura. Na França, local onde nasceu, tornou-se famoso pela produção de paisagens, sobretudo depois de ter sido contratado pelo rei Luís XV para pintar diferentes portos do país. Seu texto aborda questões práticas e técnicas sobre a pintura de paisagem pois é voltado para jovens pintores. (LANERYRIE-DAGEN, 2008).

colorido. Acreditamos que o conjunto de tais efeitos que “formam o cunho característico de talento do pintor do Riachuelo” (DIÁRIO DO RIO DE JANEIRO, 1 out. 1871, p. 1) marcaram o que Giovanni Pietro Bellori²¹⁹ (1613-1690) denomina como estilo. Ou seja, “uma maneira particular e industriosa de pintar e desenhar nascida do gênio particular de cada um na aplicação e no uso das ideias.” (BELLORI, 2008, p. 48)²²⁰. As singularidades do pintor foram tantas que levaram Mendonça (1875) a afirmar que “todos os seus trabalhos têm um cunho tão seu, que apesar de muito conhecido o genero de pinturas a que se consarou, pôde-se quasi dizer que De Martino creou um genero novo de Marinhas.” (MENDONÇA, 1875, p. 2).

Assim sendo, os periódicos da época também destacaram os sentimentos que os trabalhos do napolitano causavam no expectador, como, por exemplo, o “bem estar perante aquelles esplendores morbidos da lua, que banha no seio da onda agitada o seu pé de Diana, pallida, altiva e sonhadora.” (DIÁRIO DO RIO DE JANEIRO, 1871, p. 1). Para Baudelaire (2008), essa era uma característica fundamental da pintura de paisagem, pois ele acreditava que as obras do gênero não eram belas por si próprias; mas sim pelo sentimento que o observador associava a elas. Assim, para o autor, o(s) pintor(s) deveria(m) saber traduzir um sentimento na materialidade de sua obra, o que, segundo o texto do *Diário do Rio de Janeiro*, os quadros de Eduardo De Martino possuíam.

Além de enfatizar a importância dos sentimentos na pintura de paisagem, Baudelaire (2008 p. 125) também aproximou esse gênero dos poemas, porque criticou artistas que: “tomam o dicionário da arte pela própria arte; copiam uma palavra do dicionário, acreditando transcrever um poema”. Para ele, um poema ou um quadro, jamais poderiam ser copiados, já que deveriam ser compostos. Acreditamos que a comparação que o *Jornal do Comércio* fez em entre a “poesia do mar”, de Eduardo de Martino, e as obras de Michelet²²¹ (1798-1874) (JORNAL DO COMÉRCIO, 6 maio 1877), indica a percepção do periódico de algumas características que Baudelaire (2008) atribui à *pintura de paisagem*; mesmo que o autor francês não considere “como Marinhas certos dramas militares que ocorreram sobre a água.” (BAUDELAIRE, 2008, p. 125). Nesse sentido, o texto de Mendonça publicado em *O Globo* (25 fev. 1875) é importante

²¹⁹ Giovanni Pietro Bellori foi um italiano que se dedicou aos estudos de teoria da arte. Em seu trabalho biográfico sobre diferentes artistas, ele destacou a importância de Nicolas Poussin (1594-1665), devido à nobreza dos temas retratados. (LANEYRIE-DAGEN, 2008).

²²⁰ Observamos que mesmo não acreditando na ideia de gênio, enquanto um dom inato ao artista, a definição de estilo proposta por Bellori (2008) foi considerada adequada para explicar as adjetivações que a imprensa da época fez acerca das individualidades presentes na obra de Eduardo de Martino.

²²¹ Jules Michelet foi um francês filho de tipógrafo e huguenote, devido à sua produção literária foi considerado um homem de letras contemporâneo à Revolução Francesa.

por trazer o adjetivo de “estudo de Marinha” a obras cuja temática estava relacionada aos feitos da Força Armada Naval do Brasil como

Um estudo de Marinha brasileira a vapor, Abordagem do encouraçado Barroso pelas canôas paraguayas, perto do forte de Tagy, na noite de 9 para 10 de julho de 1868, à meia noite, cujo efeito de luar é magnífico. Outro estudo de Marinha brasileira mixta, Passagem da esquadra imperial pelo Tonelero em 17 de Dezembro de 1851, com uma perspectiva aera que permite que se desenvolvam até aos planos mais remotos os navios da esquadra, e deixa que sobre a transparencia da agua voem as nuvens de fumo e circule o ar, cousa que parecia segredo e privilegio do pintor nacional de Combate de Riachuelo. (MENDONÇA, 25 fev. 1875, p. 2).

Por meio do excerto podemos perceber a valorização da perspectiva, da transparência sobre a água e dos efeitos da atmosfera em *Passagem de Tonelero* – obra que atualmente se encontra na Diretoria de Patrimônio Histórico e Documentação da Marinha – cujas características confirmam a presença dos elementos destacados. Pois neste quadro (figura 62) há em primeiro plano uma canoa a margem de um rio e uma elevação em tons terrosos com uma bandeira azul e branca hasteada, peças de artilharia e acampamento militar. À extrema esquerda da tela existe uma embarcação que emana fumaça próxima à margem com vegetação. Quase ao centro do segundo plano podemos ver o início da composição linear formada por embarcações que rumam do ponto de fuga, posicionado na linha do horizonte, ao espectador. Essa composição remete ao uso de pares de embarcações compostos por um navio a vapor acoplado como rebocador a um navio à vela²²².

²²² A tela retrata o episódio da Guerra contra Oribe e Rosas, conhecido como Passagem de Tonelero. Uma ação militar na qual a função da Marinha Brasileira era transportar tropas pelo rio Paraná, cujas barrancas apresentavam fortificações e peças de artilharia inimigas muito próximas do local por onde os navios precisariam passar. Para superar esse obstáculo, o chefe de esquadra John Pascoe Grenffel utilizou conjuntamente os navios a vapor e à vela, pois precisava suprir a necessidade de armamentos dos primeiros, cuja roda propulsora impedia a instalação de um grande número de bocas de fogo, e ao mesmo tempo superar as dificuldades de navegação dos segundos, bem mais armados devido ao maior espaço no casco. (BRAVO, 1959).

Figura 62 – *Passagem de Tonelero*, Eduardo de Martino, [s.d.], óleo sobre tela, 100 cm x 160 cm



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

Igualmente, o texto que Mendonça (O GLOBO, 25 fev. 1875) escreve sobre a mostra de Eduardo de Martino em seu atelier no Arsenal de Marinha da Corte trouxe referências às outras obras que estavam expostas além de *Passagem de Toneleiro* (figura 62). Além disso, o autor também elogiou a maneira como o artista descobria no mar e no céu "os tons de cada clima, e em cada clima o colorido de cada hora do dia." (MENDONÇA, 25 fev. 1875, p. 2), pois possuíam o segredo da transparência da água e da iluminação. Elogios que condizem com as orientações de Vernet em sua *Primeira carta aos jovens que se destinam ao estudo da paisagem ou da Marinha*, visto que além de destacar como os artistas deveriam comparar as diferentes cores, a carta também ressaltou que “era preciso que a hora escolhida para pintar um quadro se faça sentir em todas as partes e que cada objeto partilhe do tom geral oferecido pela natureza.” (VERNET, 2008, p. 101).

3.1.3 Os adjetivos de *pintura histórica* e *pintura de Marinha* utilizados simultaneamente

Afora as questões mencionadas, é relevante destacarmos que o texto de Mendonça (O GLOBO, 25 fev. 1875) – o qual adjetivou as telas de Eduardo de Martino como pinturas de Marinha – se referia à mesma exposição noticiada pelo *Diário do Rio de Janeiro* (1875) – que utilizou o termo *pintura histórica* para definir as obras do artista. Ou seja, os periódicos caracterizaram os mesmos quadros de modos diferentes. Essas tipificações ficam mais evidentes em textos que utilizaram os dois atributos, simultaneamente, como também é percebido na tabela 8.

Embora o número de textos que utilizaram as duas classificações de modo concomitante tenha sido pequeno, eles são de grande relevância para corroborar com as afirmações de Levy (1982) sobre a imprecisão da taxonomia dos gêneros de pintura, principalmente no Brasil do final do século XIX. Sobretudo se associarmos a eles os múltiplos elementos, característicos da pintura histórica e da pintura de Marinha – contidos nas obras de Eduardo de Martino, como apresentados em *Passagem de Toneleiro* (figura 62), por exemplo.

Destas notícias, a que foi veiculada no *Diário do Rio de Janeiro*, em 30 de abril de 1871, merece destaque, pois, utilizou o título “Pintura histórica” para iniciar um texto o qual afirmava que “o distinto e conhecido pintor italiano o Sr. De Martino terminou um novo quadro de Marinha, representando a passagem de Humaitá pela esquadra brasileira”. Além da presença dos dois adjetivos na mesma frase, o escrito também destacou características de ambos os gêneros quando afirmou que

O artista escolheu o episódio mais saliente: o momento em que o monitor Alagôas, sob o commando do bravo capitão-tenente Maurity, luta tres vezes com a furiosa correnteza, exposto às balas inimigas que o perseguem, até transpor o perigoso passo. O painel está brilhante de vida e naturalidade. O jogo das tintas, que formam a cambiante da luz da lua desmaiada e das bombas e fumaça que enchem a atmosfera, revela como sempre o talento do Sr. De Martino para os efeitos de luz. (DIÁRIO DO RIO DE JANEIRO, 31 jan. 1871, p. 1).

Assim sendo, devemos enfatizar que um dos quadros²²³ feitos pelo pintor sobre a *Passagem de Humaitá* (figura 63) apresenta as características de *pintura histórica* – escolha de um momento a ser retratado – e de *pintura de paisagem* – naturalidade, os efeitos de luz e atmosfera – destacadas no texto, pois nesta composição há, em primeiro plano ao centro, uma embarcação de um mastro, com figuras humanas no convés e bandeira hasteada na proa. No segundo plano, existem outras embarcações das quais uma, com três mastros e uma chaminé fumegante, recebe destaque pela posição centralizada e pela iluminação que recebe. Já o fundo do quadro, apresenta uma fortificação e o céu escuro marcado por contrastantes nuvens claras.

²²³ Observamos que Eduardo de Martino costumava fazer mais de um quadro sobre o mesmo tema. Acerca de *Passagem de Humaitá*, encontramos três obras diferentes, todas com o mesmo título: uma se encontra na coleção Fadel do Rio de Janeiro (CHIRISTO, 2015), enquanto as outras estão sob a tutela da Diretoria de Patrimônio Histórico e Documentação da Marinha DPHDM. (DIRETORIA DO PATRIMÔNIO).

Figura 63 – *Passagem de Humaitá*, Eduardo de Martino, 1871, óleo sobre tela, 187 cm x 336 cm



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

3.2 A sedução pela audição e pela visão. A análise das obras de Eduardo de Martino e das notícias veiculadas na imprensa do final do século XIX sobre elas

Se considerarmos a característica inesgotável da pintura (DIDI-HUBERMAN, 2013), a análise das informações trazidas pela imprensa do século XIX se torna fundamental para nosso trabalho. Pois segundo Pereira (2013), a imprensa tem papel crucial enquanto fonte para o estudo dos quadros produzidos no século XIX, devido ao amplo debate que ela promoveu, pois a atribuição de sentido das imagens também era dada pela narrativa que chegava à recepção crítica, expressa nos periódicos.

Assim, a pintura seduzia a visão e audição em decorrência de um olhar múltiplo que levava a tela a atuar como objeto do poder simbólico enquanto representação do passado. Parte destas discussões pôde ser percebida por meio da análise dos periódicos que caracterizaram as obras de Eduardo de Martino como *pintura histórica* e *pintura de Marinha*, porém as problemáticas não se restringiram a estas adjetivações. Assim, dada a característica da imprensa, enquanto fonte, associada à profícua carreira do pintor, foi possível perscrutar questões acerca da comercialização das obras, bem como da valorização desses produtos. Estas questões foram abordadas por este item do capítulo junto à análise da temática das pinturas noticiadas na época e do estudo de algumas imagens produzidas pelo artista.

Mesmo que o estudo dos periódicos tenha apontado imprecisões e até ironias quanto ao número de quadros executados, a amplitude da produção de Eduardo de Martino foi corroborada pelo levantamento de Romano (1994) e confirmada pelas mostras em que houve a participação do pintor, as quais foram detalhadas em capítulo predecessor.

Embora algumas obras que estão sob a tutela da Diretoria de Patrimônio Histórico e Documentação da Marinha e do Museu Histórico Nacional tenham sido identificadas nas notícias, a totalidade destes acervos não foi reconhecida nos textos veiculados na imprensa da época. Porém isto não se constitui um problema, já que a análise dos escritos foi realizada em paralelo com o estudo de outras imagens produzidas pelo artista que resultaram em um panorama geral da atribuição de sentidos que a imprensa deu às obras.

Assim sendo, além da ampla circulação das telas e da possibilidade de alguns quadros terem desmantelado em função da ação do tempo, outros podem ter sofrido mudanças na nomenclatura, já que a pintura está diante de nós enquanto uma potência e nunca um ato completo. (DIDI-HUBERMAN, 2013). Dessa forma, acreditamos que esta característica da imagem torna necessário um levantamento e análise mais amplos e exaustivos acerca dos

quadros, ainda a ser realizado, sobretudo porque, muitos deles, pertenceram a proprietários de coleções particulares, como nos mostra a tabela 9, feita com base nos anúncios de leilões que foram divulgados nos periódicos do final do século XIX.

Tabela 9 – Leilões de proprietários particulares que anunciam a venda de obras de Eduardo de Martino

Data do anúncio	Anunciante	Obra(s) anunciada	Fonte
16/04/1874	Viúva Prety	Duas obras não identificadas	<i>Jornal do Comércio</i> , 16 abr. 1874
24/05/1874	Peralta e Figueiroa	Não identificado	<i>Jornal do Comércio</i> , 24 maio 1874
31/10/1874	Domingos Moutinho	Tondo em óleo sobre tela de uma nau incendiada	<i>Jornal do Comércio</i> , 31 dez. 1874
17/03/1875	Manoel Pereira Santiago	Tondo de uma nau incendiada	<i>Jornal do Comércio</i> , 17 mar. 1875
14/03/1878	Anônimo	<i>Galeota holandesa</i> <i>Cascata</i> <i>Vista campestre</i> <i>Castelo</i>	O Cruzeiro, 14 mar. 1878
19/03/1878	Anônimo	<i>Galeota holandesa</i> <i>Partida do piloto d'ella</i> <i>Spezia</i> <i>Canal de Constantinopla</i> <i>Cascata</i> <i>Vista campestre</i> <i>Castelo a beira mar</i>	<i>Gazeta de Notícias</i> , 19 mar. 1878
12/01/1879	J. O. Marcondes Lobato	Uma não identificada	<i>Jornal do Comércio</i> , 12 jan. 1879
Anúncio repetido em: <i>Jornal do Comércio</i> , 13 jan. 1879; <i>Jornal do Comércio</i> , 15 jan. 1879.			
26/05/1879	Anônimo	<i>Nau francesa Bregthagnie na bahia de Brest e Nau francesa Bregthagnie em alto mar</i>	<i>Jornal do Comércio</i> , 26 maio 1879
06/10/1884	Viúva Julia Romaguera Sanchez	Quatro Marinhas não identificados sendo duas com moldura dourada.	<i>Jornal do Comércio</i> , 6 out. 1884
04/03/1886	Comendador Albino de Oliveira Guimarães	Não identificado	<i>Jornal do Comércio</i> , 4 mar. 1886
Anúncio repetido em: <i>Jornal do Comércio</i> , 7 mar. 1886; <i>Jornal do Comércio</i> , 11 mar. 1886; <i>O Paiz</i> , 14 mar. 1886; <i>Jornal do Comércio</i> , 14 mar. 1886; <i>Jornal do Comércio</i> , 16 mar. 1886; <i>Jornal do Comércio</i> , 21 mar. 1886; <i>Jornal do Comércio</i> , 22 mar. 1886; <i>Gazeta da tarde</i> , 23 mar. de 1886; <i>Jornal do Comércio</i> , 23 mar. 1886; <i>Diário de notícias</i> , 23 mar. 1886; <i>Jornal do Comércio</i> , 25 mar. 1886.			
23/03/1886	Anônimo	Não identificada	<i>Gazeta de Notícias</i> , 23 mar. 1886
02/05/1886	Anônimo	<i>Pesca da sardinha</i> <i>Uma paisagem no Paraguai</i>	<i>Jornal do Comércio</i> , 2 maio 1886
Anúncio repetido em: <i>Jornal do Comércio</i> , 3 maio 1886; <i>Jornal do Comércio</i> , 4 maio 1886; <i>Jornal do Comércio</i> , 5 maio 1886.			
13/05/1886	Anônimo		<i>Jornal do Comércio</i> , 13 maio 1886

20/11/1886	Anônimo	Oito aquarelas não identificadas porém com a descrição da moldura.	<i>Jornal do Comércio</i> , 20 nov. 1886
18/03/1887	Anônimo	Grande quadro a óleo, entrada no porto de Montevidéu.	<i>Jornal do Comércio</i> , 18 mar. 1887
26/10/1877	Alberto Tootal Escore	<i>Incêndio na nau inglesa Bonbay</i>	<i>Jornal do Comércio</i> , 26 out. 1877
17/04/1888	Anônimo	Uma aquarela de Marinha não identificada.	<i>Jornal do Comércio</i> , 17 abr. 1888
20/04/1888	Herdeiros de Comendador Eduardo Augusto de Brito Cunha	Uma Marinha a óleo não identificada.	<i>Jornal do Comércio</i> , 20 abr. 1888
29/06/1888	Anônimo	Não identificado	<i>Jornal do Comércio</i> , 29 jun. 1888
10/08/1888	Anônimo	Não identificado	<i>Jornal do Comércio</i> , 10 ago. 1888.
27/09/1888	Francisco José da Fonseca Braga	Não identificado	<i>Jornal do Comércio</i> , 27 set. 1888.
17/12/1888	Anônimo	Não identificado	<i>Jornal do Comércio</i> , 17 dez. 1888
12/07/1889	Filha do Barão de Cotegipe (Antônia Thereza Wanderley)	Uma Marinha e uma pintura a óleo com moldura dourada não identificadas	<i>Jornal do Comércio</i> , 12 jul. 1888
17/08/1889	Dr. João Maria das Graças Borges	Não identificado	<i>Jornal do Comércio</i> , 17 ago. 1889
20/08/1889	Emília Augusta da Cunha Souza	Duas pinturas de paisagens a óleo de “R. Martino”. Problema de grafia.	<i>Jornal do Comércio</i> , 20 ago. 1889

Por meio do levantamento apresentado na tabela 9, percebemos que as propagandas sobre a venda de quadros produzidos por Eduardo de Martino, que pertenciam a proprietários particulares, só começaram a ocorrer após 1874 e aumentaram em 1878 - ou seja, quando ele já havia adquirido reconhecimento profissional e residia na Inglaterra, respectivamente. Esse dado, que indica uma mudança na comercialização das telas, também pode ser um indício de aumento nos seus valores de venda, o que possivelmente ocorreu devido à fama adquirida pelo artista com a consolidação da carreira associada ao aumento na dificuldade de compra de novas obras decorrente de sua mudança do Brasil.

Além de ser uma interessante fonte para iniciar um mapeamento detalhado da rede de sociabilidade de Eduardo de Martino – já que é bastante provável que alguns dos proprietários dos quadros tenham tido contato com ele – esses anúncios, se compilados e cotejados com outros indícios, podem suscitar uma série de questões que extravasam o mercado consumidor de arte. Uma delas, está ligada ao fato de parte dos anunciantes serem mulheres que se

identificavam como viúvas e a filha do falecido Barão de Cotegipe²²⁴ (1815-1889). Se relacionarmos este elemento à exposição beneficente que o pintor promoveu para ajudar as famílias das vítimas do acidente que ocorreu no Arsenal de Marinha da Corte, somos levados a interrogar a situação das mulheres do período, principalmente aquelas que perderam seu arrimo de família, já que na época havia uma pequena inserção feminina no mercado de trabalho. Igualmente, somos levados à reflexão acerca da situação das famílias de militares²²⁵ da época marcada por uma longa guerra que ocasionou muitas mortes.

A análise dos periódicos também nos trouxe indagações acerca do valor atribuído às técnicas empregadas na execução das obras de arte que eram expostas e comercializadas no final do século XIX, pois em todo o escopo de periódicos que analisamos nos deparamos com poucas menções a aquarelas feitas pelo pintor, sobretudo se comparadas às várias alusões às pinturas a óleo. A primeira referência a esse tipo de obra foi encontrada na lista de itens (tabela 4) que estavam no leilão promovido pelo artista em seu atelier no Arsenal de Marinha da Corte, em 1875 (O GLOBO, 22 mar. 1875). Como o evento estava sendo realizado devido à mudança do pintor para a Inglaterra, além das obras, também eram comercializados objetos utilizados para a prática da atividade pictórica, o que nos faz tencionar a valorização das aquarelas pelo mercado consumidor de arte.

Após este momento, a técnica só foi mencionada pela imprensa em 1881, quando os periódicos *Monitor Campista* (9 mar. 1881) e *Gazeta de Notícias* (13 fev. 1881) informaram que o artista havia preparado uma série de “lindas aquarelas”, que ainda seriam expostas, sobre o encouraçado britânico Inflexible. Ambas as notícias embasadas no periódico *Evening Standart*, de Londres, não davam destaque para as obras em si, mas sim para a maneira como esboços iniciais foram feitos, quando em meio aos exercícios de fogo que o navio fazia com suas maiores cargas, o pintor

[...] achava-se a bordo do rebocador de serviço, que assistia às experiências do encouraçado. O tempo estava muito tempestuoso, mas De Martino, ardendo em desejos de fazer alguns croquis do navio, em conveniente distancia, fez-se amarrar no passadiço do rebocador, e dali, apesar dos grandes balanços produzidos pelas ondas, conseguiu desenhar alguns croquis, na ocasião em que, rapidamente, o encouraçado fazia fogo com os seus enormes canhões. (O MONITOR CAMPISTA, 9 mar. 1881, p. 2).

²²⁴ João Mauricio Wanderley ou o Barão de Cotegipe ocupou o cargo de Ministro da Marinha entre 1868 e 1870, período em que Eduardo de Martino produziu diferentes quadros – que foram apropriados pela Marinha Brasileira – sobre a temática da Guerra da Tríplice Aliança, contra o Paraguai.

²²⁵ Segundo Paola Nathália Laux (2016), durante o conflito, o Arsenal de Guerra da Província de Porto Alegre priorizou a mão de obra de viúvas e órfãos do Exército e da Guarda Nacional para suprir as necessidades de produção de fardamentos.

Afora os possíveis exageros da imprensa, a notícia é interessante porque aponta a busca de novas experiências visuais²²⁶ por parte de Eduardo de Martino, o que para Belluzzo (1988) o assemelhou ao pintor britânico Willian Turner “quando pôs a cabeça para fora da janela do trem em movimento, para observar a chuva.” (BELLUZZO, 1988, n.p.). Assim, o escrito também é relevante por ser a única notícia que menciona a exposição de aquarelas, encontrada na documentação do final do século XIX. Dado que pode indicar um princípio da valorização desta técnica, pois após a exposição encontramos anúncios (JORNAL DO COMÉRCIO, 20 nov. 1886; JORNAL DO COMÉRCIO, 17 abr. 1888; JORNAL DO COMÉRCIO, 10 ago. 1888; JORNAL DO COMÉRCIO, 17 dez. 1888) de proprietários de coleções particulares que divulgavam o leilão de obras feitas por Eduardo de Martino com este método, sendo algumas delas enriquecidas por paspatur de pelúcia (JORNAL DO COMÉRCIO, 20 nov. 1886) e moldura dourada²²⁷.

Se considerarmos, novamente, a característica lancinante da pintura (DIDI-HUBERMAN, 2013), a análise das informações trazidas pelos textos veiculados nos periódicos do final do século XIX adquiriu um papel fundamental, pois nos permitiu identificar a relação entre as imagens produzidas por Eduardo de Martino e a Marinha Brasileira. Desse modo, realizamos um levantamento da temática das obras que foram mencionadas na imprensa da época. Para tal execução – que não considerou os anúncios de leilões, dada à superficialidade da descrição das peças –, partimos da relação entre a temática das telas noticiadas e a Marinha Brasileira. Assim, criamos quatro categorias de análise que podem ser observadas na tabela 10.

²²⁶ Sobre a busca de diferentes experiências visuais, observamos que, durante o século XIX, a pintura realizada a céu aberto, conhecida como pintura em plein air, visava representar os efeitos de mudança de luz e atmosfera por meio do contato direto com a natureza. Embora na Europa essa técnica fosse associada ao impressionismo e a Claude Monet (1840-1926), ela já era praticada pelos artistas da Escola de Barbizon desde os anos 1830.

²²⁷ Observamos que este anúncio menciona que as duas aquarelas postas em leilão foram feitas por Martino e Pacheco – segundo texto de França Júnior (1888), artista, fotógrafo e amigo do italiano. (JORNAL DO COMÉRCIO, 10 ago. 1888; O PAIZ, 20 ago. 1888).

Tabela 10 – Relação de temas das obras de Eduardo de Martino que foram citados na imprensa do final do século XIX

ASSUNTO	DIRETAMENTE RELACIONADAS À MARINHA BRASILEIRA										
Quantidade de notícias veiculadas na imprensa	41										
Quantidade de notícias por ano	1868	1869	1870	1871	1872	1873	1874	1875	1876	1877	1881
	3	1	1	9		5		5	2	14	
<p>(JORNAL DO COMÉRCIO, 19 set. 1868; DIÁRIO DO RIO DE JANEIRO, 29 nov. 1868; A VIDA FLUMINENSE, 12 de jun. 1869; DIÁRIO DO RIO DE JANEIRO, 10 abr. 1870; DIÁRIO DO RIO DE JANEIRO, 31 jan. 1871; O MUNDO DA LUA, 4 fev. 1871; JORNAL DO COMÉRCIO, 10 fev. 1871; DIÁRIO DO RIO DE JANEIRO, 30 abr. 1871; JORNAL DO COMÉRCIO, 7 maio 1871; JORNAL DO COMÉRCIO, 17 jul. 1871; JORNAL DO COMÉRCIO, 18 jul. 1871; A REFORMA, 5 ago. 1871; A REFORMA, 11 nov. 1871; A REPÚBLICA, 2 fev. 1873; A VIDA FLUMINENSE, 26 abr. 1873; A NAÇÃO, 6 jun. 1873; A REPÚBLICA, 8 jun. 1873; A NAÇÃO, 15 dez. 1873; DIÁRIO DO RIO DE JANEIRO, 31 jan. 1875; JORNAL DO COMÉRCIO, 31 jan. 1875; O GLOBO, 2 fev. 1875; O GLOBO, 12 mar. 1875; DIÁRIO DO RIO DE JANEIRO, 5 fev. 1876; O MERCANTIL, 23 ago. 1876; JORNAL DA TARDE, 9 abr. 1877; JORNAL DO COMÉRCIO, 12 abr. 1877; JORNAL DA TARDE, 19 abr. 1877; JORNAL DO COMÉRCIO, 20 abr. 1877; JORNAL DA TARDE, 4 maio 1877; JORNAL DA TARDE, 5 maio 1877; JORNAL DO COMÉRCIO, 5 maio 1877; JORNAL DO COMÉRCIO, 6 maio 1877; JORNAL DA TARDE, 7 maio 1877; REVISTA ILUSTRADA, 12 maio 1877; GAZETA DE NOTÍCIAS, 16 maio 1877; GAZETA DE NOTÍCIAS, 17 maio 1877; A REFORMA, 18 maio 1877; JORNAL DO COMÉRCIO, 19 maio 1877; DIÁRIO DO RIO DE JANEIRO, 25 maio 1877; O PAIZ, 20 ago. 1888).</p>											
ASSUNTO	QUE ABORDAM CENAS NAVAIS DIVERSIFICADAS										
Quantidade de notícias veiculadas na imprensa	23										
Quantidade de notícias por ano	1868	1869	1870	1871	1872	1873	1874	1875	1876	1877	1881
		1		3	1	2	1	4	1	4	3
<p>(A VIDA FLUMINENSE, 12 jun. 1869; O MUNDO DA LUA, 4 fev. 1871; DIÁRIO DO RIO DE JANEIRO, 4 jun. 1871; JORNAL DO COMÉRCIO, 10 ago. 1871; JORNAL DO COMÉRCIO, 1 out. 1871; JORNAL DO COMÉRCIO, 26 nov. 1871; JORNAL DO COMÉRCIO, 29 dez. 1871; A REFORMA, 5 jul. 1872; A REPÚBLICA, 8 jun. 1873; A NAÇÃO, 15 dez. 1873; JORNAL DO COMÉRCIO, 24 maio 1874; DIÁRIO DO RIO DE JANEIRO, 31 jan. 1875; JORNAL DO COMÉRCIO, 31 jan. 1875; O GLOBO, 2 fev. 1875; O GLOBO, 12 mar. 1875; DIÁRIO DO RIO DE JANEIRO, 5 fev. 1876; REVISTA ILUSTRADA, 24 fev. 1877; REVISTA ILUSTRADA, 3 mar. 1877; GAZETA DE NOTÍCIAS, 12 maio 1877; JORNAL DO COMÉRCIO, 30 set. 1877; GAZETA DE NOTÍCIAS, 30 jan. 1881; GAZETA DE NOTÍCIAS, 13 fev. 1881; O MONITOR CAMPISTA, 9 mar. 1881; GAZETA DE NOTÍCIAS, 30 maio 1885; GAZETA DE NOTÍCIAS, 18 jun. 1885; O PAIZ, 11 jun. 1886)</p>											
ASSUNTO	SOBRE A GUERRA CONTRA O PARAGUAI										
Quantidade de notícias veiculadas na imprensa	11										
	1868	1869	1870	1871	1872	1873	1874	1875	1876	1877	1881

Quantidade de notícias por ano		1	2	2		3	2			1	1
(A REFORMA, 25 jun. 1869; DIÁRIO DO RIO DE JANEIRO, 10 abr. 1870; JORNAL DO COMÉRCIO, 15 fev. 1870; DIÁRIO DO RIO DE JANEIRO, 31 jan. 1871; O MUNDO DA LUA, 4 fev. 1871; SEMANA ILUSTRADA, 26 set. 1873; A NAÇÃO, 15 dez. 1873; JORNAL DO COMÉRCIO, 9 abr. 1874; JORNAL DO COMÉRCIO, 11 maio 1874; GAZETA DE NOTÍCIAS, 16 maio 1877; O MONITOR CAMPISTA, 16 dez. 1881).											
ASSUNTO	ACERCA DE TEMAS DIFERENTES										
Quantidade de notícias veiculadas na imprensa	4										
Quantidade de notícias por ano	1868	1869	1870	1871	1872	1873	1874	1875	1876	1877	1881
			1	2							
(DIÁRIO DO RIO DE JANEIRO, 10 abr. 1870; DIÁRIO DO RIO DE JANEIRO, 31 jan. 1871; JORNAL DO COMÉRCIO, 29 dez. 1871; O APÓSTOLO, 18 mar. 1875).											

Desse modo identificamos 41 notícias sobre obras cuja temática está diretamente relacionada à Marinha Brasileira, 23 notícias sobre obras que abordam cenas navais diversificadas, 11 notícias de obras sobre a Guerra contra o Paraguai e 4 notícias sobre obras acerca de temas diferentes dos que o pintor costumava abordar. Ou seja, percebemos que a maioria dos periódicos veiculou textos sobre os quadros de Eduardo de Martino que estavam diretamente associados à instituição militar. Devido à riqueza de informações destes textos não pudemos nos deter apenas a análise quantitativa, o que nos levou a estudá-los de maneira qualitativa, assunto que referimos nos subitens ulteriores que foram divididos segundo as quatro categorias estabelecidas na tabela 10.

3.2.1. As notícias sobre obras de Eduardo de Martino, cujos temas são diferentes da maior parte de sua produção

Das quatro notícias sobre os quadros, cuja classificação priorizou temas diferente daqueles que Eduardo de Martino estava habituado a elaborar, duas referem-se à exposição de uma mesma tela que retrata um gaúcho no pampa.²²⁸ E as outras duas, tratam de um retrato que

²²⁸ Observamos que a temática dos gaúchos é bastante comum na obra do artista uruguaio Juan Manoel Blanes, cuja relação com Eduardo de Martino foi abordada em capítulo precedente.

o artista fez do General Mena Barreto²²⁹ (1824-1869). Única alusão à produção de retratos que encontramos nos periódicos selecionados para esta análise²³⁰ pois acreditamos que este gênero de pintura não foi preterido pelo italiano devido às suas dificuldades em retratar a figura humana, apontadas por Mendonça (O GLOBO, 25 fev. 1875, p. 34). As quais se explicam pela sua formação pictórica não acadêmica²³¹. Igualmente devemos destacar que o homem retratado foi um militar brasileiro que participou do conflito entre a Tríplice Aliança e o país governado por Solano Lopez, o que, embora de maneira indireta e, portanto, não contabilizada na tabela 10, também vincula esta obra à temática dos assuntos referentes à Guerra contra o Paraguai.

3.2.2. As notícias sobre obras de Eduardo de Martino, cujos temas abordam a Guerra da Tríplice Aliança contra o Paraguai

Na compilação das notícias sobre os quadros do artista acerca da Guerra da Tríplice Aliança contra o Paraguai, desconsideramos as telas de eventos navais, como a sobre a Batalha de Riachuelo, por exemplo, por elas abordarem os feitos da Marinha Brasileira, contabilizados em outro item do mesmo levantamento (tabela 10). Dos textos sobre as obras, cujo tema versou sobre o conflito, poucos têm suas temáticas ligadas ao Exército Brasileiro. Eles referem-se a um quadro (A NAÇÃO, 15 dez. 1873) sobre uma estrada aberta no Chaco pelo comando do general Argolo (1821-1870)²³² e uma pintura sobre a invasão do território paraguaio. (GAZETA DE NOTÍCIAS, 16 maio 1877).

Estas breves menções a telas cujo assunto prioriza a Força Armada Terrestre, nos faz tencionar a possível existência de uma relação entre Eduardo de Martino, suas obras e esta instituição militar. Sobretudo, porque ele esteve no local do conflito onde ocorriam operações conjuntas entre Exército e Marinha, o que pode ter possibilitado seu contato com os oficiais de ambas as Forças Armadas. Corroborando com nossa hipótese, o Relatório do Ministério da Guerra, de 1875, menciona que o pintor apresentou um desenho técnico aos militares da

²²⁹ João Manuel Mena Barreto (1824-1869) foi um militar brasileiro que participou de várias campanhas, entre elas a Guerra contra o Paraguai quando foi ferido com arma de fogo e faleceu em 12 de agosto de 1869.

²³⁰ Segundo Damasceno (1971), os periódicos da imprensa gaúcha mencionam a produção deste retrato que foi exposto em Porto Alegre, junto a mais três quadros acerca do conflito, porém, por tratarem da mesma obra mencionada pela imprensa carioca, optamos por não considerar os textos dos periódicos veiculados no Sul do país na montagem da tabela 10.

²³¹ Destacamos que no ensino nas academias de belas artes, como na Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro, a reprodução da figura humana recebia lugar de destaque devido a uma busca pela verossimilhança nas obras.

²³² Alexandre Gomes de Argolo Ferrão Filho foi um militar brasileiro que, durante a guerra contra o Paraguai comandou o segundo corpo do exército e devido às conquistas no evento bélico, recebeu o título de 1º visconde de Itaparica.

instituição (OLIVEIRA, 2017). Igualmente, encontramos uma notícia sobre a reinauguração da biblioteca do Exército Brasileiro que continha na sala de leitura um quadro pintado pelo napolitano (DIÁRIO DE NOTÍCIAS, 10 jun. 1887). Assim, durante a pesquisa também nos deparamos com uma tela, feita pelo artista, que aborda a batalha de Passo da Pátria²³³, considerada um dos grandes feitos do exército do Brasil durante a guerra que ocorreu de 1864 até 1870.

A maioria das notícias sobre os quadros de Eduardo de Martino, cujo tema era a guerra contra o Paraguai, mencionava o quadro que hoje conhecemos como *Acampamento Brasileiro no Chaco*, figura 24 abordado em capítulo anterior. Além de ele ter sido objeto de nota mandada publicar pelo artista (JORNAL DO COMÉRCIO, 14 maio 1874), também teve grande repercussão na imprensa da época devido à sua abordagem diferenciada sobre o evento bélico. A obra, se comparada à pluralidade das pinturas sobre guerras que circularam no Brasil do século XIX, não se utilizou de uma concepção aristotélica para adequar as partes pelo todo e ressaltar a figura de um herói. (LIMA; SCHWARCZ; STUMPF, 2013). Ela trouxe “como principais personagens os vultos serenos e piedosos de dous frades, que encomendam os cadáveres paraguayos, allumiados pela luz sanguinolenta de um archote.” (DIÁRIO DO RIO DE JANEIRO, 31 jan. 1871, p. 1). Se considerarmos que esta imagem, segundo o periódico, capaz de impressionar o mais rígido e frio espectador, não evidencia um momento glorioso, podemos aproxima-la do que Burke (2004) denomina um estilo anti-heroico ou real – uma das grandes alterações na pintura de batalha que, embora tenha coexistido com o estilo heroico, enfatizava os horrores da guerra.

3.2.3. As notícias sobre obras de Eduardo de Martino que versam sobre cenas navais diversificadas

Dentre os 23 textos dos periódicos sobre as obras agrupadas na categoria que nomeamos, na tabela 10, além de cenas navais diversificadas, foram encontradas algumas distinções bastante claras sobre os assuntos que o pintor retratou. Embora todas as obras mencionadas

²³³ Esta pintura que, atualmente, pertence à Pinacoteca Aldo Locateli de Porto Alegre, encontra-se desde 23 de outubro de 2007 no atelier Conservação e Restauração de Bens Móveis Ltda., de Fernanda Tartier Matschinke, com o seu processo de restauração estagnado devido à falta de recursos financeiros. Esse quadro, possivelmente um dos que estiveram expostos na capital gaúcha em 1869, é fortemente marcado pela presença de militares a cavalo, o que pode explicar o estudo dessas figuras zoomórficas no croqui *Cabeças de Equinos* – que se encontra na reserva técnica da Diretoria de Patrimônio Histórico e Documentação da Marinha. (PINACOTECA ALDO LOCATELI; DIRETORIA DO PATRIMÔNIO)

tenham o meio líquido como elemento comum, esta análise associou as notícias dos quadros que versaram sobre perigos náuticos, navios, paisagens e navegação.

Sobre os perigos da navegação, a maioria das notícias aludia a telas que abordavam o conflito entre o homem e a natureza, comum ao trabalho no interior das embarcações (BARREIRO, 2004). Esse enfrentamento, presente nas imagens pode ser percebido na descrição que *A Vida Fluminense* fez de *Uma noite de luar no cabo d’Horn*, obra vencedora de prêmio em uma das exposições da Academia Imperial de Belas Artes. Nela, “o mar alteroso e ameaçador com seus gelos fluctuantes, o céu prenhe de borrascas - aspecto frequente naquella latitude – constituem o assumpto ou objecto principal da composição.” (A VIDA FLUMINENSE, 12 jun. 1869, p. 874).

Outro momento em que a imprensa destaca o enfrentamento da natureza por aqueles que trabalham embarcados, aparece na notícia (A REPÚBLICA, 8 jun. 1873) sobre a pintura de uma cena em águas da península de Archangel em que,

Um navio sorprendido pela estação, vê se prisioneiro dos gelos do Norte, no meio da solidão, deixando ao espectador imaginar as angustias de uma tristeza, que será tão extensa como essas longas noutes, de um abandono tão cruel e ingrato como o gelo sobre o qual andam alguns marinheiros, talvez à procura de um signal que lhes deixe ver possível o fim desse inesperado desterro!

Embora tenhamos uma vivência muito diferente da de Eduardo de Martino, decorrente de nosso lugar social marcado pela segurança e conforto do trabalho em terra firme, podemos conjecturar como os problemas causados pelo gelo à navegação chamaram a atenção do artista, pois esse elemento também está presente em *Paisagem na neve* (figura 64). Porém, diferentemente das obras descritas pela imprensa neste pequeno quadro, os riscos trazidos pelas angulares montanhas de gelo – que compõe o fundo da acinzentada e fria paisagem, cujo leito do rio aparece misturado à terra –, foram superados, não pela escura e fumegante locomotiva que corta a tela em direção ao espectador, mas sim pelas duas figuras masculinas de braços estendidos e chapéus nas mãos, presentes na pequena embarcação de vela aberta e bandeira hasteada no mastro.

Figura 64 – *Paisagem na neve*, Eduardo de Martino, [s.d.], óleo sobre madeira, 45 cm x 31 cm



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

Os naufrágios são outro perigo presente na atividade náutica abordado nos quadros do artista e nas notícias dos periódicos que versam sobre eles. No escopo documental analisado, nos deparamos com dois textos que aludem a obras denominadas *A jangada*. Embora a nomenclatura seja a mesma, acreditamos se tratar de quadros diferentes, pois além do intervalo de quatro anos entre as notícias, a descrição trazida acerca das telas é consideravelmente diferente. No texto de *O Globo* (12 mar. 1875), o relato sobre o quadro menciona uma jangada que navega nos mares do norte do Brasil e que contém um grupo de quatro pessoas, sendo uma delas um padre que toma a confissão de um passageiro. Já a notícia de *O Mundo da Lua* (4 fev. 1871) afirma que,

O painel representando uma jangada, composta dos destroços de um navio perdido, atirada às ondas tumultuosas de um mar negro, em cujos espelhos a lua reflecte-se profundamente, é digno do maior apreço. Um só homem escapou á voragem da fome e do naufragio. Enquanto rôla o derradeiro cadaver da jangada às vagas, esse homem em pé, inteiriçado e cheio de um horrendo desespero, eleva uma luz no meio da noute mal aclarada pelo luar na esperança de ser visto e salvo por uma embarcação, quasi apagada na distancia.

Embora não tenhamos identificado nenhum desses dois quadros nas coleções existentes no Museu Histórico Nacional e na Diretoria de Patrimônio Histórico e Documentação da Marinha, encontramos um esboço²³⁴ que se relaciona com a tela descrita por *O Mundo da Lua* (4 fev. 1871). Esta pequena obra está colada em um suporte de papel maior (figura 65)²³⁵ com manchas de cola e algumas anotações feitas pelo artista. No croqui (figura 66), podemos ver em primeiro plano uma embarcação improvisada com pedaços de madeira que contém apenas uma vela aberta. Junto de seu mastro encontra-se uma figura esquemática humana cuja posição dos braços assemelha-a ao formato de uma cruz. Na parte direita da mesma embarcação, há outra figura antropomórfica esboçada que se encontra esticada com os braços estendidos em direção ao mar, cujo movimento das ondas foi marcado por traços angulares e diferentes nuances de cinza. Na mesma direção da pequena jangada, podemos ver destroços cruciformes de outra embarcação dando uma atmosfera bastante mórbida à cena que não deixa de conter

²³⁴ Segundo Lúcia Klück Stumpf, há um esboço feito por Eduardo de Martino, pertencente à coleção do Instituto Moreira Salles, que também se refere a uma jangada em alto mar. A autora ainda destaca a citação feita pelo croqui do napolitano à celebre tela *Balsa da medusa*, realizada por Théodore Géricault (1791-1824). Assim, devemos salientar que Silva (2009) mencionou a citação desta mesma tela por Victor Meirelles de Lima, em *Batalha Naval do Riachuelo*, o que nos indica que o complexo diálogo entre as obras ainda carece de mais estudos. (STUMPF, 2019)

²³⁵ Transcrição das notas que Eduardo de Martino fez no suporte de em Zattera con due marinari (figura x): "JORNAL DE COMMERCIO 1º DE OUTUBRO 1871", "MIA COMPOSIZIONE/QUADRO OLEO OVALE VENDATO AL (ilegível)/ JOSÉ ANTONIO ALVES DE CARVALHO/RAPPRESENTA UMA ZATTERA CON DUE/MARINARI, UNO MORTO, L'OLTRO/FAZENDO SIGNALE CON UM_ (ilegível) / RIO JANEIRO GENNAYO 1871/ E.D.M." (DIRETORIA DO PATRIMÔNIO).

sinais de esperança para o resgate da figura humana embarcada, como o navio ao fundo e o pequeno objeto que flutua próximo à assinatura do artista.

Figura 65 – *Zattera con due marinari*, Eduardo de Martino, 1871, aquarela e grafite sobre papel colado, 27,8 cm x 39 cm



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

Figura 66 – Detalhe de figura 65



Além dos perigos da navegação, há mais dois assuntos abordados nas telas de Eduardo de Martino referenciados pela imprensa que não estão diretamente vinculados ao enfrentamento da natureza pelo homem, mas que são igualmente relevantes para a atividade náutica. Um deles alude à pirataria que, para José Honório Rodrigues (1959), esteve presente na história naval brasileira desde antes da obtenção da soberania do Estado, devido à grande extensão da costa do país. Por meio da descrição da tela feita pela pelo jornal *O Globo*, podemos presumir as tensões da época em relação a esse tipo de problema, pois nela “a tripulação, vestida com a roupa de côres varias dos orientaes, parece esperar o momento da abordagem e, enquanto o espera, apresta-se para o fogo de fuzilaria” contra o vaso de guerra que o persegue “cujas balas levantam no mar as brancas colinnas d'água.” (MENDONÇA, 25 fev. 1875, p. 2).

A outra menção aos perigos da atividade náutica encontra-se em um texto do *Jornal do Comércio*, de 1º de outubro de 1871, referido na anotação manuscrita que o artista fez na parte superior esquerda do suporte (figura 65) de *Zattera com due marinari*²³⁶. A notícia versa sobre um quadro que o pintor elaborou acerca de um incêndio com o navio Bombay, em Montevidéo, uma tragédia que ele presenciou quando ainda estava incorporado à Marinha Italiana, pois ajudou a socorrer a embarcação retratada na tela. Mesmo sem a certeza de se tratar da mesma obra, sobretudo porque o artista realizava diferentes telas acerca de um único assunto²³⁷, é bastante relevante destacar que os anúncios dos leilões das obras promovidos por proprietários de coleções particulares (tabela 9) contêm três alusões a quadros sobre incêndios em navios, sendo um deles o navio inglês Bombay.

Nesta análise, também separamos aquelas notícias que versaram apenas sobre obras cujo objeto principal era a própria embarcação. Para tanto, é importante relembrar que, no correr da pesquisa, encontramos diferentes textos que aludiram sobre a habilidade de Eduardo de Martino retratar os variados tipos de navios com “toda a elegancia de suas formas, sejam ellas fundeadas, sejam navegando, deixando cobrir o labyrintho de suas manobras, sem confusão, a força e o justo orgulho de seus armamentos.” (O GLOBO, 12 mar. 1875, p. 3). Essa habilidade de Eduardo de Martino deve ser cotejada com a informação de Gombrich (2012) sobre os pintores da Europa que, após a Reforma Protestante, se especializaram em diferentes assuntos, pois, muitas vezes, sem a inclinação para a produção de retratos, eles precisavam renunciar à ideia

²³⁶ Observamos que a notícia referida pelo artista na parte superior esquerda desse suporte não menciona nenhuma obra cuja descrição ou tema são semelhantes à imagem do esboço *Zattera con due marinari* presente nesse suporte.

²³⁷ O tema dos incêndios em embarcações também foi abordado na tela *Incêndio no Vapor América*, apresentada em capítulo anterior devido à relação que Eduardo de Martino estabeleceu com Juan Manuel Blanes.

de viver de encomendas e sair à procura de um comprador para seus quadros. Assim, muitos artistas ingleses e holandeses, como Simon Vlieger (1601-1653)²³⁸, por exemplo, se aprimoraram na pintura de cenas marítimas tornando-se eficientes não só na reprodução deste tipo de paisagem, mas, também na “fiel e minuciosa retratação de barcos e apetrechos náuticos, de modo que ainda hoje seus quadros são considerados valiosos documentos históricos do período da expansão naval na Inglaterra e Holanda.” (GOMBRICH, 2012, p. 418). Dessa maneira, podemos aproximar as imagens produzidas pelo artista napolitano das obras destes pintores de Marinha, pois, segundo Reis Júnior (1944), ela também possuía um caráter de documentário devido à exatidão do aparelho náutico.

Assim, em *O Globo* (12 mar. 1875), há uma associação dos navios pintados pelo artista à ideia de progresso no quadro que retrata a chegada do vapor Hooper à Bahia. Segundo o periódico, na cena, dominada pela placidez do Atlântico, existe a beleza do céu risonho, presente na costa brasileira, recepcionando a embarcação “que transporta o fio electrico que deve ligar o Brazil à Europa, e dar-lhe um lugar no banquete preparado pelo Progresso.” (O GLOBO, 12 mar. 1875, p. 3).

Ainda sobre a reprodução das embarcações nas obras de Eduardo de Martino, o texto veiculado no *Jornal do Comércio* (30 set. 1882), merece destaque, pois noticiou a gratidão do imperador japonês – manifestada em um bonito presente de bronzes e sedas – para com o artista que havia feito vários quadros sob a encomenda de seu governo. Além de apontar para a amplitude e complexidade da circulação das obras do pintor, que ainda carece de estudos mais aprofundados, essa notícia também é relevante pela temática dos quadros: navios de guerra construídos na Inglaterra para o país nipônico. Tal relevância decorre de uma fase das Marinhas de guerra, entendidas como poder naval, que iniciou em meados do século XIX e foi marcada pela revolução tecnológica, essencial para que os Estados pudessem, não apenas construir, mas também manter suas esquadras eficazes e modernas. (VIDIGAL, 2000). Dado que pode nos indicar o uso da arte, sobretudo no que concerne a pinturas que retratam embarcações, enquanto difusora do poder naval. Já sobre a repercussão das obras de Eduardo de Martino na imprensa brasileira, a notícia destacou que “depois que deixou o Rio para estabelecer-se em Londres, o pintor napolitano tem feito grandes progressos na especialidade artistica de que fez profissão,

²³⁸ Observamos que, para Gombrich (2012), esse conhecido pintor holandês elevou fragmentos do mundo real, tal como ele se apresentava aos olhos, à alcunha de interessante, tornando-os tão satisfatórios para a representação pictórica quanto uma gesta heroica. O autor ainda destaca a obra *Vaso de guerra holandês e vários navios expostos à brisa* como um exemplo dessa capacidade de Simon Vlieger.

com sua alma de oficial de Marinha, isto é, a pintura de navios.” (JORNAL DO COMÉRCIO, 30 set. 1882, p. 3).

No que concerne à Marinha Brasileira, Eduardo de Martino também produziu retratos de grandes barcos²³⁹, ou seja, pinturas nas quais o navio é apresentado como personagem de retrato, muitas vezes, de modo heroico. (SLIVE, 1998, apud OLIVEIRA, 2007). Na coleção de obras que atualmente se encontra sob a tutela da Diretoria de Patrimônio Histórico e Documentação da Marinha, há diferentes quadros²⁴⁰ que podemos analisar desta maneira. Acreditamos que estas imagens ainda carecem de estudos, sobretudo porque podem trazer uma série de questões acerca do poder naval brasileiro, bem como da importância das pinturas para sua divulgação frente aos outros Estados, porém, dadas as restrições da pesquisa que nos impediram de analisar detalhadamente cada uma das telas, tivemos de realizar uma operação historiográfica que resultou na escolha de apenas duas obras. Assim, optamos por trazer novamente para o texto o quadro *Fragata Encouraçada Independência* (figura 32), junto da tela *Fragata Independência* (figura 67) – transferida, em 1932, do Museu Naval para o Museu Histórico Nacional, local onde ela se encontra –, pois ambas as telas podem ser caracterizadas como retratos do famigerado encouraçado apelidado de Tranca, pela imprensa do século XIX, trabalhado em nosso capítulo antecedente.

Embora no Inventário do Museu Naval de 1890 só seja mencionado um quadro de Eduardo de Martino, acerca do referido navio, nas edições de 1901, 1905 e 1910, do Catálogo Histórico e Descritivo do Museu Naval, aparecem duas obras sobre o assunto. Suas descrições presentes nos números 12 e 16 são bastante enxutas, possivelmente, devido aos problemas que envolveram a embarcação. Afora as questões já abordadas, *Fragata Independência* (figura 67) e também *Fragata Encouraçada Independência* (figura 32) podem ser caracterizadas como retratos de um grande barco da Marinha Brasileira, portanto retrato de seu poder naval.

Na tela que hoje se encontra no Museu Histórico Nacional (figura 67), podemos perceber a perícia do artista na reprodução do vaso de guerra, ao centro do quadro, com o convés

²³⁹ Observamos que devido à relação direta com a Marinha Brasileira, as notícias sobre quadros de Eduardo de Martino que abordaram retratos de grandes barcos, sobretudo as pinturas sobre o navio encouraçado *Independência*, foram contabilizadas na tabela 10, na categoria de textos que fazem referência direta à Força Armada. Porém como não encontramos outras imagens de retratos de grandes barcos, produzidas por ele, optamos por trazer as obras sobre o encouraçado *Independência* para este fragmento de texto, mesmo que em sua análise não possa ser desconsiderada o poder naval da Marinha Brasileira.

²⁴⁰ Acreditamos que as pinturas *Nau Pedro*, *Divisão de Destroyers*, *Encouraçado Minas Gerais*, *Corveta Parnaíba*, *La Pátria Me Ricorda Il Nome E Lê Gesta Almirante Barroso e Riachuelo*, *Encouraçado Minas Gerais*, *Encouraçado Deodoro*, *Brigue-Russo* e *Fragata Encouraçada Independência* pertencentes à Diretoria de Patrimônio Histórico e Documentação da Marinha DPHDM podem ser consideradas retratos de grandes barcos.

ocupado por figuras antropomórficas e suas velas claras abertas e dispostas em três mastros. A potência da propulsão mista – vento e combustão – é observada em diferentes elementos da obra, como, por exemplo, a violenta colisão que ocorre entre a parte dianteira do casco e a água, cuja espuma sobe em contraste com a cor escura e acinzentada do casco e do fundo do quadro (figura 68). Essa violência decorre da velocidade com que a embarcação corta o mar que se encontra em primeiro plano, agitado por ondas bastante angulares, cujos diferentes tons de azul escuro contrastam com as finas linhas brancas da espuma marítima. A velocidade da embarcação, que apenas no quadro navegou com a bandeira do Brasil – já que depois de uma série de infortúnios foi vendida à Inglaterra e rebatizada como Neptune –, também é percebida no movimento da fumaça negra que sai das duas chaminés e se dissipa no sentido contrário à sua direção (figura 69). No fundo do quadro, vemos um cenário no qual o céu, dotado de nuvens com formas bastante arredondadas, é claramente diferenciado do mar pela precisa linha do horizonte e tonalidade de cores. Esta gradação parte, da esquerda para a direita, de um azul claro – que se associado ao voo das gaivotas denota tranquilidade meteorológica (figura 70) – em direção a tons acinzentados que culminam no lado direito, onde há uma embarcação quase fantasmagórica navegando sob um vão de luz entre as nuvens chuvosas (figura 71).

Figura 67 – *Fragata Independência*, Eduardo de Martino, 18--, óleo sobre tela, 72 cm x 122 cm



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

Figura 68 – Detalhe de figura 67



Figura 69 – Detalhe de figura 67

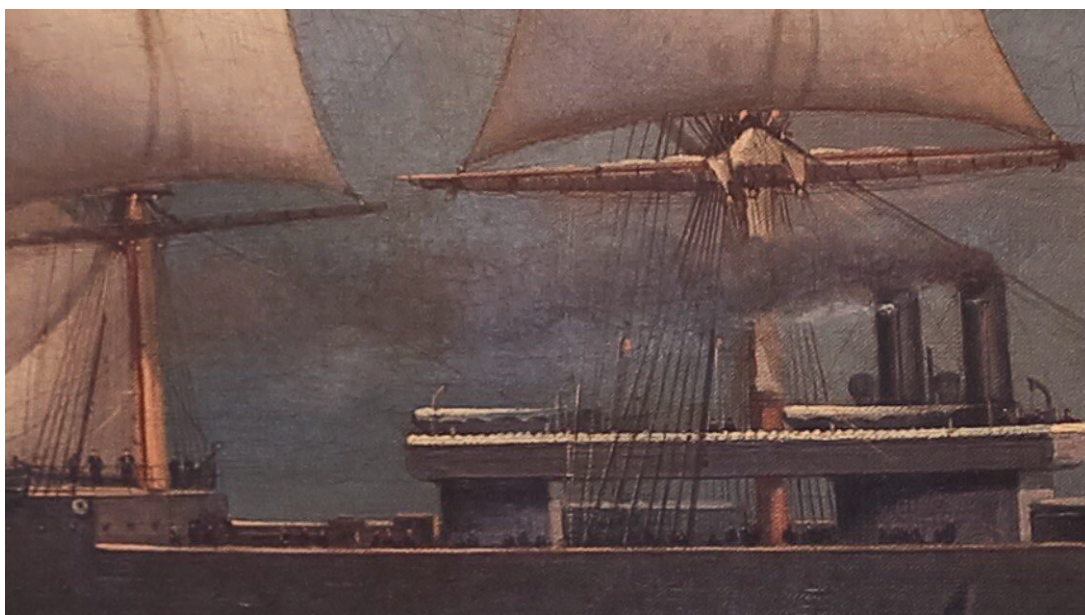


Figura 70 –Detalhe de figura 67

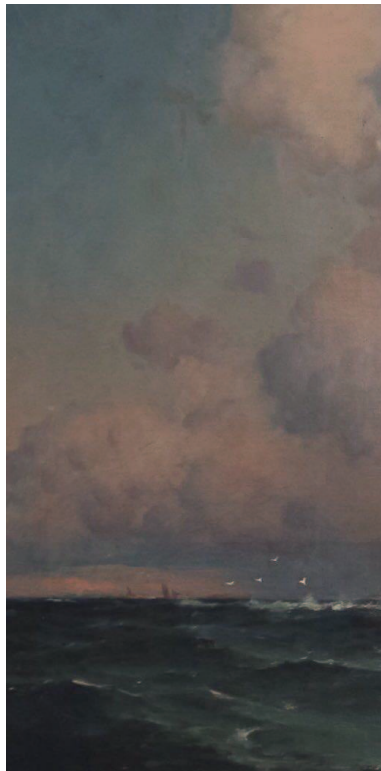


Figura 71 – Detalhe de figura 67



Assim como a reprodução dos navios, os variados aspectos da paisagem presentes nas diferentes telas de Eduardo de Martino também foram bastante mencionados na imprensa da época, tabela 10. Dentre essas notícias, destacamos o texto de *O Globo*, que adjetivou as obras do artista pela verdade e inovação em suas paisagens, decorrentes do “desenho e colorido sempre novo e sempre adequado das scennas que concebe e executa perfeitamente.” (O GLOBO, 12 mar. 1875, p. 3). Também encontramos um texto na *Revista Ilustrada* (3 mar. 1877) sobre um quadro de uma praia que o pintor viu em Temby, na Inglaterra. Nele, o primeiro plano, segundo o periódico, era formado pela beira-mar arenosa e uma rocha escarpada, onde o mar e o céu possuíam uma delicadeza característica de sua obra, bem como a firmeza da mão no momento de execução e a finura de colorido. Assim, para a *Revista Ilustrada*, o quadro trazia uma recordação feliz, guardada na memória do pintor e comunicada à tela.

As obras nas quais o artista executou paisagens noturnas, marcadas pela presença do luar como ponto de iluminação para o efeito de claro-escuro, também chamaram a atenção da imprensa da época, pois a *Revista Ilustrada* (24 fev. 1877) escreveu sobre uma tela, retratando um luar no Mediterrâneo, no qual a cor do mar, a forma das ondas e o brilho da lua por entre as nuvens possuíam uma verdade surpreendente. Destarte, o autor do texto ficou “[...] tão sinceramente apaixonado por este pequeno quadro que se não receiasse que o Sr. De Martino, n'um acesso de *rabbia, me rompesse l'anima*, não só pedia como até instava para que elle me fizesse presente do *Luar no Mediterraneo*.” (REVISTA ILUSTRADA, 1877, p. 6).

Pouco tempo depois desta publicação da *Revista Ilustrada*, a *Gazeta de Notícias* (12 maio 1877) fez uma elogiosa crítica a um quadro de uma noite de luar feito pelo pintor, possivelmente, os periódicos tenham tratado da mesma tela. Porém o que desperta nossa atenção no texto veiculado na *Gazeta de Notícias* é a comparação do quadro do napolitano aos trabalhos de Poussin (1594-1665)²⁴¹ e Lesuer (1617-1655)²⁴² devido ao sentimento que ele exteriorizou. Desta maneira, o periódico também aludiu ao caráter poético nas obras do artista que “ainda como Poussin, no dizer de um notavel escriptor, Ed. de Martino é philosopho da pintura: os seus quadros são verdadeiros reflexos de um grande espirito e de um coração” (GAZETA DE NOTÍCIAS, 12 maio 1877, n.p.).

Além de ressaltar o sentimento expresso na paisagem – e que aproxima a obra de Eduardo de Martino ao pintor da vida moderna –, descrito por Baudelaire (1995), as críticas da

²⁴¹ Nicolas Poussin foi um famoso pintor francês, cujas obras, que tiveram a influência de Rafael, serviram de modelo para pintores como Jacques-Louis David, Jean-Auguste-Dominique Ingres e Paul Cézanne.

²⁴² Eustache Lesueur, contemporâneo de Poussin, foi um dos fundadores da Academia de Belas Artes da França.

imprensa acerca do aspecto verossímil e poético de suas telas nos levam a tencionar como ele reagiu ao que Gombrich (2012) considerou uma ruptura da tradição. Esta foi proporcionada pelo espírito do movimento romântico que possibilitou mais liberdade aos pintores na escolha dos assuntos abordados, sobretudo no que concerne à temática da paisagem. Para o autor, tal mudança deixou aos artistas possibilidades consubstanciadas nas obras de dois importantes marinistas do século XVIII, assim “eles podiam tornar-se poetas na pintura e buscar efeitos comoventes e dramáticos, [tal como Willian Turner] ou podiam manter-se fiéis ao motivo diante deles, explorando-o com toda a insistência e honestidade de que eram capazes [tal como o pintor francês John Constable (1776-1837)²⁴³].” (GOMBRICH, 2012, p. 497).

Dentre as notícias sobre obras de Eduardo de Martino que versaram acerca da temática da paisagem, conseguimos identificar na descrição do quadro *Montevidéo, entrada da Corveta Nitherohy*, feita pelo periódico *O Globo* (12 mar. 1875), a obra conhecida como *Uma noite de luar em Montevidéu*, que hoje se encontra no Museu Histórico Nacional. Tal identificação foi possível pelo cotejo da tela (figura 72) com o excerto do periódico que se encontra subsequente.

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, 12 mar. 1875, p. 3).

²⁴³ John Constable foi um pintor que estudou na Academia Real Inglesa, sendo um dos precursores na observação e representação das mudanças atmosféricas.

Figura 72 – *Uma noite de luar em Montevideú*, 18---, óleo sobre tela, 89 cm x 149 cm



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

Essa obra (figura 72) nos leva a refletir sobre a característica inesgotável da pintura e a possibilidade de construção de diferentes significados por meio de uma mesma imagem, pois o quadro que possui verossimilhança e poesia, segundo as concepções de Gombrich (2012), adquiriu acepções diversas ao longo dos anos. Inicialmente – quando a obra esteve presente na última exposição que o artista realizou em seu atelier no Arsenal de Marinha da Corte –, a imprensa destacou “aquella magia de que o artista sabe tirar tão bom partido” e a “atenção pelos detalhes que apresenta, e tanta importancia dão à exactidão do artista” (O GLOBO, 12 mar. 1875, p. 3). Após este momento em que a tela pode ter sido adquirida pela Marinha Brasileira, ela foi mencionada na documentação do Museu Naval, porém diferentemente da maioria das obras de Eduardo de Martino que aparecem nos documentos desse lugar de memória, *Uma Noite de Luar em Montevideú* possui uma enxuta resenha. Segundo as edições de 1901, 1905 e 1910, do Catálogo Histórico e Descriptvo do Museu Naval, apenas “N. 14. – Uma noite de luar no porto de Montevideó. – Do pintor E. de Martino.” (AMZALAK, 1901, p. 11).

Após a transferência deste quadro para o Museu Histórico Nacional, encontramos indícios, no dossiê da obra, acerca da maneira como ela foi exposta, pois, inicialmente, esteve na Sala Duque de Caxias. Dado que corrobora com a necessidade de reflexões mais aprofundadas sobre a construção de significados em torno das imagens produzidas pelo pintor, já que o mesmo dossiê contém outro documento²⁴⁴, escrito somente em 1979, que indica uma mudança no local de exibição do quadro, o corredor do segundo andar. Neste último, também há um breve histórico do momento retratado na tela. Um instante de trégua nas lutas no Rio da Prata 1864-1865, contra o presidente uruguaio Aguirre, evento em que o almirante Tamandaré, comandante das Forças Armadas Navais da região assumiu o comando da corveta Bahiana – segundo o texto, a embarcação retratada no centro do quadro. Assim, esse histórico nos leva a questionar a exibição do quadro na sala que recebia o nome do patrono do Exército Brasileiro, Duque de Caxias, em detrimento de sua exibição na sala, também existente no período, que recebia o nome do patrono da Marinha Brasileira, Almirante Tamandaré²⁴⁵.

Igualmente, devemos considerar as semelhanças formais existentes entre *Uma noite de luar em Montevideú* e *A Lua e o forte*. Uma pequena obra (figura 73) que apresenta, à esquerda

²⁴⁴ Documento nº 006.407, presente no dossiê do quadro *Uma noite de luar em Montevideú*, do Museu Histórico Nacional.

²⁴⁵ Observamos que os trabalhos de Souza (2008) e Paulo André Parente (2007) tem como ponto comum a construção da figura heroica dos patronos do Exército Brasileiro, Duque de Caxias, e da Marinha Brasileira, Almirante Tamandaré, respectivamente.

do primeiro plano, duas figuras alongadas, em tons de marrom e cinza, de frente à vegetação que se encontra flutuando sobre a água, cuja placidez é caracterizada pelas sombras das plantas e o reflexo da lua que ilumina a cena. À direita do mesmo plano, vemos uma fortificação em tons de marrom com manchas mais escuras que remetem a portas e janelas. No segundo plano, bastante próximo da fortaleza, há o desenho esquemático de uma embarcação, que flutua na água, feito com traços rápidos de marrom escuro. Ao fundo, além da densa vegetação, existe o céu marcado por nuvens e cores acinzentadas.

Figura 73 – *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.

No correr da pesquisa, também encontramos duas notícias sobre quadros de Eduardo de Martino que aludiram à navegação, por isso as contabilizamos na categoria que versou sobre temas navais diversos. A primeira delas se referia à partida da família real portuguesa, “uma das mais saudosas datas para a alma do povo brasileiro.” (DIÁRIO DO RIO DE JANEIRO, 4 jun. 1871, p. 1). A outra, versava sobre “a volta do rei Fernando, de Palermo, no momento em que a galeota depois de o ter recebido, dirige-se sobre um mar tranquillo ao cães.” (A REPÚBLICA, 8 jun. 1873, n.p.).

Para que possamos entender como são significativos os quadros que Eduardo de Martino pintou sobre a temática da navegação – que também esteve presente nas telas cujo assunto estava diretamente ligado à Marinha Brasileira –, é preciso fazer uma breve recensão acerca da formação da profissão naval. Destarte, Elias (2001) considera que as Marinhas de diferentes países, como a Inglaterra, por exemplo, tomaram forma num tempo em que elas eram uma frota de embarcações à vela. No caso inglês, durante a Idade Média, nos raros conflitos navais, havia a participação de exércitos reunidos que lutavam da mesma maneira que em terra, cabendo aos marinheiros apenas transportá-los. Com o aumento da complexidade dos confrontos, as forças militares, antes usadas de maneira indiscriminada, passaram a ser divididas em forças terrestres e navais. Desse modo,

[...] a antiga frota a vela, usada para comércio ou combate conforme a ocasião, desenvolveu-se gradualmente em dois ramos mais especializados: um caráter principalmente comercial; o outro principalmente militar. Segmentos da frota e do Exército unidos e finalmente fundidos em um único formaram, no curso do tempo, um novo establishment especializado, uma esquadra militar conhecida como Marinha. (ELIAS, 2001, p. 95-96).

Essa breve resenha nos indica que além de guerrear, as Marinhas de diferentes locais também possuíam outra função: navegar. No caso brasileiro, essa função ainda carece de mais estudos, sobretudo porque a “descoberta” do território do Brasil esteve associada à invenção da ideia de modernidade, para a qual esta atividade teve papel fundamental (PINTO; MIGNOLO, 2015). Deste modo, uma das telas pintadas por Eduardo de Martino, que foi referida pela imprensa da época e identificada em nosso escopo documental, retrata a importância da navegação para a Marinha Brasileira do século XIX. Devido à sua relação direta com a instituição castrense, as notícias sobre a pintura *Chegada da Fragata Constituição ao Rio de Janeiro* foram contabilizadas na categoria da tabela 10, que versou sobre textos da imprensa da época que mencionaram as obras de Eduardo de Martino com temas diretamente relacionados à Marinha Brasileira.

3.2.4 As notícias sobre obras de Eduardo de Martino, cuja temática está diretamente ligada à Marinha do Brasil

Nesse subitem do trabalho, discorreremos sobre as telas de Eduardo de Martino nas quais os assuntos estavam diretamente ligados à Marinha Brasileira e que foram mencionadas pela imprensa da época. Segundo nossa análise quantitativa (tabela 10), esse foi o tema mais referido pelos periódicos, em um total de 41 textos. A maioria deles versou sobre obras que retratavam os grandes feitos da Força Armada Naval em tempos de guerra, porém também encontramos notícias sobre uma tela acerca de um feito da instituição castrense em tempos de paz, *Chegada da Fragata Constituição ao Rio de Janeiro* (figura 74). Essa pintura, anteriormente mencionada, refere-se a um momento cujo júbilo foi ocasionado pela atividade da navegação²⁴⁶. Trata-se da chegada da fragata Constituição – capitânia da divisão da esquadra imperial comandada por Theodoro Beaurepaire – no porto do Rio de Janeiro, depois de voltar de Nápoles com a Princesa do Reino das Duas Sicílias, dona Teresa Cristina, que ao casar-se com Dom. Pedro II, tornou-se a terceira imperatriz do Brasil²⁴⁷.

No quadro, em primeiro plano (figura 75), quase centralizada, temos uma pequena embarcação com casco verde, branco e rosa, bandeira verde e amarela hasteada e a figura de proa de um animal alado. Em seu interior, há o casal imperial sentado na parte coberta, visto por entre as janelas douradas, marcadas por massas de tinta, com cortinas vermelhas (figura 76). Nela também existem figuras masculinas fardadas que remam e que estão em pé, sendo que uma encontra-se próxima à porta que contém um brasão com a inscrição “PII”, remetendo ao imperador brasileiro (figura 77).

A disposição horizontal desse conjunto, contrasta com a forma verticalizada do grupo de navios que se encontra em segundo plano (figura 78), onde “no centro e estendida em linha de batalha está a esquadra napolitana que acompanhou a nacional tendo na vanguardia a nau Vesúvio com o signal içado do almirante De Cosa” (A REPÚBLICA, 2 fev. 1873, n.p.). Os mastros destas embarcações aparecem com as velas amarradas, o que além de permitir vermos

²⁴⁶ Observamos que, durante a nossa participação no II Simpósio Nacional de História Militar, que ocorreu em 2017, na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UNIRIO), alguns militares da Marinha Brasileira utilizavam uma espécie de bordão “a Marinha guerreira e navega” o que imediatamente chamou nossa atenção e nos remeteu à tela *Chegada da Fragata Constituição ao Rio de Janeiro*.

²⁴⁷ Dossiê nº 006.199, da obra *Chegada da Fragata Constituição ao Rio de Janeiro*, do Museu Histórico Nacional do Rio de Janeiro.

a complexidade do cordame e o grande número de bandeirolas presas, também nos mostra que há várias figuras masculinas com uniformes militares, sobre as vergas dos navios (figura 79). Elas acenam da mesma maneira que as figuras que se encontram nos conveses das embarcações (figura 80).

Na esquerda do mesmo plano, aparece a “fragata Constituição e mas dous vasos de guerra [palavra ilegível] de regresso da sua expedição” (A REPÚBLICA, 2 fev. 1873). É uma embarcação de grande porte (figura 81), com três mastros enfeitados por bandeirolas nas cores vermelho, azul e branco, uma bandeira grande verde e amarela hasteada em sua popa e uma bandeira menor, nas mesmas cores, hasteada em sua proa. Se seguirmos com o olhar a partir deste fragmento do quadro em direção à frente, encontraremos três embarcações menores com cobertura branca e homens remando, sendo que a mais próxima do espectador contém uma bandeira hasteada e o número 180²⁴⁸ em seu casco (figura 82). Logo em frente delas, há, já no primeiro plano, botes com seus respectivos pavilhões içados com crianças, mulheres, homens civis e militares assistindo o desembarque e acenando para os monarcas (figura 83). Esse agrupamento contém um pequeno detalhe escolhido pelo artista para colocar sua assinatura, um barriu que flutua em frente ao conjunto e contém a inscrição “1872 E. De Martino” (figura 84). Além deste barriu a tela é marcada por diferentes detalhes comuns à outras obras do artista como as gaivotas (figura 85), que voam pelo quadro, e o objeto flutuante que boia no centro do primeiro plano (figura 86).

Já à direita da tela, aparece outro grupo de embarcações pequenas que contém diversas bandeiras hasteadas e figuras humanas, masculinas e femininas, que também acenam (figura 87). Nele encontra-se um pequeno detalhe bastante perturbador (figura 88), uma figura antropomórfica de pele negra e dorso nu, cujos pés não aparecem e que carrega uma bandeira nas cores verde e amarela, as mesmas do brasão da família real brasileira. Como “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, por tanto do reconhecimento mimético, portanto da significação” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 323), acreditamos que esta figura não pode ser desconsiderada. Nossa crença decorre da ausência de imagens de escravizados no restante das obras analisadas, o que possivelmente se deve à temática do quadro abordar um período anterior à Guerra da Tríplice Aliança contra o Paraguai, já que, durante este conflito, a questão abolicionista se intensificou, pois o governo imperial recorreu ao alistamento de “voluntários

²⁴⁸ Durante a pesquisa, não encontramos indícios que explicassem a escolha do artista em registrar este número na tela.

da pátria” – termo eufêmico para se referir aos escravizados que recebiam a liberdade para lutarem no teatro de operações. Esta medida repercutiu de tal forma que se tornou um dos fatores de impulsão da crise que culminou com o fim da monarquia. Para corroborar com nossa sensação de inquietude frente ao olhar do artista sobre a escravidão, temos a notícia da participação dele em uma reunião em Londres (THE RIO NEWS, 24 abr. 1881), que contou com o abolicionista brasileiro Joaquim Nabuco (1849-1910)²⁴⁹, e o presidente da sociedade britânica contra a escravidão Samuel Gurney (1816-1882)²⁵⁰.

Por fim, ao fundo e também à direita do quadro, há uma paisagem com montes arredondados, sendo que o mais alto contém na sua encosta uma fortaleza na cor branca com bandeira hasteada (figura 89). Tanto a fortificação quanto as grandes embarcações contêm fumaça branca que remete a tiros.

²⁴⁹ Joaquim Aurélio Barreto Nabuco de Araújo foi um homem de letras do século XIX, que cursou a Faculdade de Direito do Recife, que, apesar de oriundo de uma família proprietária de escravos, foi um importante abolicionista.

²⁵⁰ Samuel Gurney, engajado na luta contra a escravidão, era originário de uma família de banqueiros ingleses.

Figura 74 – *Chegada da Fragata Constituição*, Eduardo de Martino, 1872, óleo sobre tela 200 cm x 347 cm



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

Figura 75 – Detalhe de figura 74



Figura 76 – Detalhe de figura 74



Figura 77 – Detalhe de figura 74



Figura 78 – Detalhe de figura 74



Figura 79 – Detalhe de figura 74



Figura 80 – Detalhe de figura 74



Figura 81 – Detalhe de figura 74



Figura 82 – Detalhe de figura 74



Figura 83 – Detalhe de figura 74



Figura 84 – Detalhe de figura 74



Figura 85 – Detalhe de figura 74

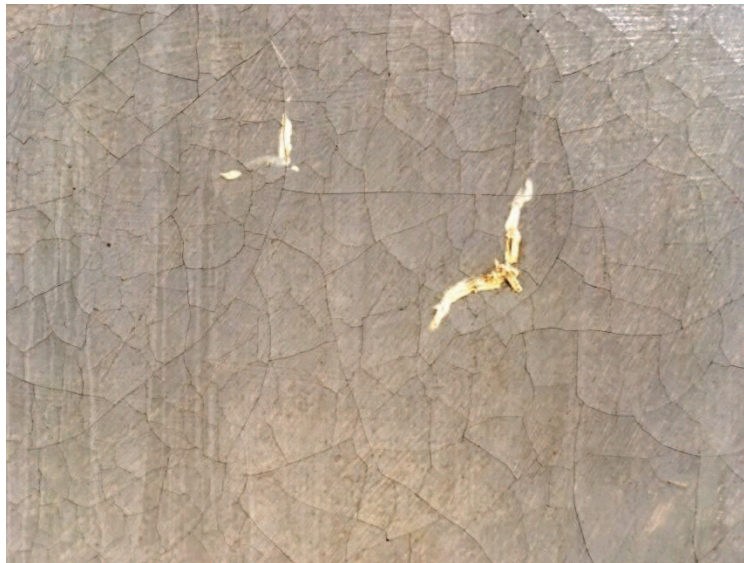


Figura 86 – Detalhe de figura 74

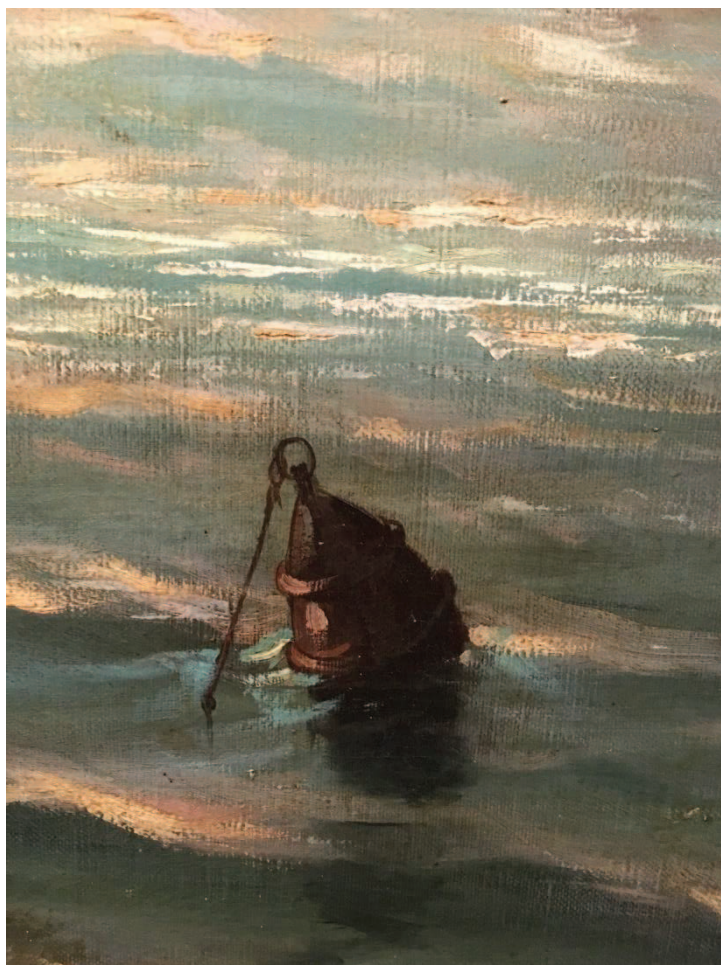
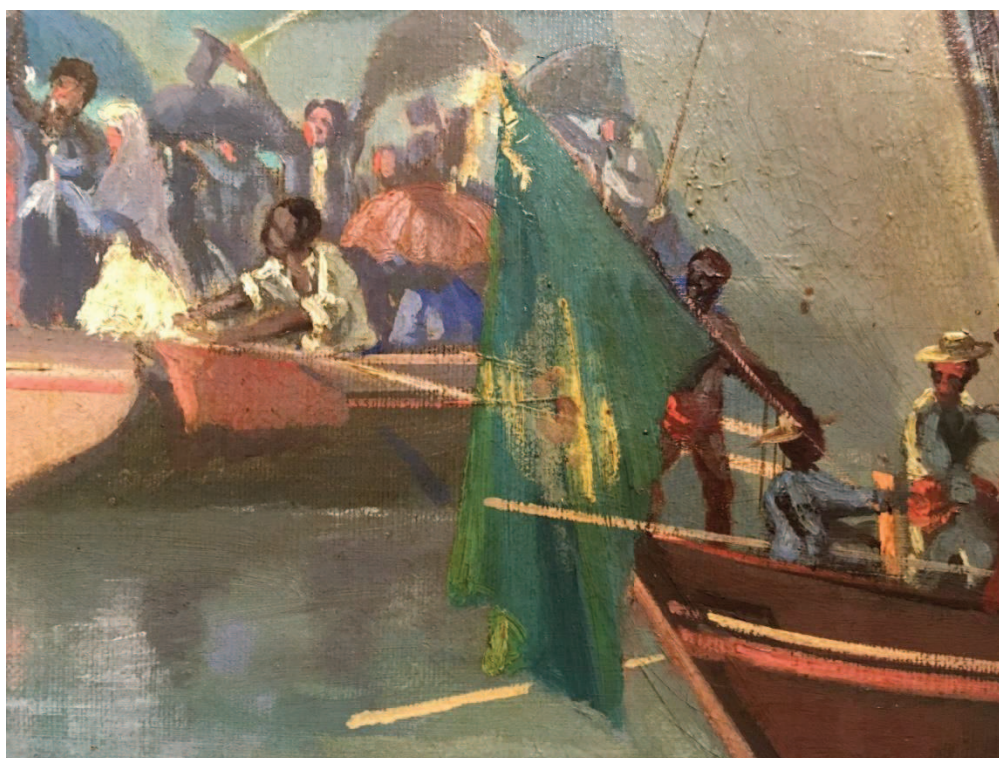


Figura 87 – Detalhe de figura 74



Figura 88 – Detalhe de figura 74



Fonte: Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro.

Figura 89 – Detalhe de figura 74



Pode parecer contraditória a presença de fumaça que sai das peças de artilharia das embarcações e da fortaleza, em um quadro que retrata um momento de júbilo, certificado pela presença de diversas figuras humanas que acenam, porém esta aparente contradição explica-se por uma tradição naval comum às Marinhas de diversos países, portanto conhecida e vivenciada pelo pintor-marinheiro, visto que foi sintetizada na imagem que ele compôs. Tal tradição, mesmo que possa ter sido inventada²⁵¹, decorre do relativo isolamento dos navios, pois quando não havia meios seguros de comunicação, ao menos que uma embarcação encontrasse com outra que lhe informasse as notícias de terra, não era possível saber o que ocorria fora de seus interiores. Portanto, era de suma importância que, no momento do encontro, os navios demonstrassem atitudes amistosas e pacíficas (MINISTÉRIO DA DEFESA. Tradições Navais).

Tais atitudes eram comprovadas quando a manobra ou o combate eram propositadamente dificultados. Assim, os navios descarregavam suas peças de artilharia, porque até o século XVI, para um canhão repetir um tiro levava cerca de uma hora, o que o impossibilitava momentaneamente de combater. Porém apenas esvaziar as peças de artilharia não anulava a aptidão para o combate, era preciso recolher as velas para perder velocidade e

²⁵¹ Entendemos tradição inventada como “um conjunto de práticas normalmente regulada por regras tácitas ou abertamente aceitas; tais práticas de natureza ritual ou simbólica, visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica automaticamente uma continuidade em relação ao passado.” (HOBSBAWN, 2008, p. 9).

não realizar nenhum tipo de manobra. Igualmente, a tripulação deveria demonstrar a intenção de paz subindo nos mastros e vergas para que não pudesse lutar. Além disso, também se constituía um sinal de respeito à saudação feita com vivas, ou seja, quando os indivíduos levavam, com a mão direita, o boné ao lado esquerdo do peito e estendiam-no para o alto. (MINISTÉRIO DA DEFESA. Tradições Navais).

Isto posto, acreditamos que as tradições retratadas em *Chegada da Fragata Constituição ao Rio de Janeiro* (figura 74) carecem de estudos mais complexos que extravasem a superfície delimitada pela luxuosa moldura dourada do quadro. A permanência da obra na Marinha Brasileira, comprovada pela descrição e explicação sobre a “saudação de navios mercantes e resposta”, a “salva: saudação com canhões”, os “postos de continência” e os “vivas” que se encontram na página oficial da própria Força Armada na internet, nos mostra como as imagens produzidas por Eduardo de Martino, no final do século XIX, possuem sentidos que ainda permanecem comuns para a instituição castrense. (MINISTÉRIO DA DEFESA. Tradições Navais).

Dada nossa crença na participação da imagem na construção de diferentes significados e do importante papel da imprensa do século XIX nesta dinâmica, foi imprescindível discorrermos sobre a pequena repercussão do quadro nos periódicos da época. Apesar da obra ter sido produzida e exposta em um momento em que Eduardo de Martino já estava com a carreira consolidada no Brasil, encontramos poucas notícias (A REPÚBLICA, 2 fev. 1873; A VIDA FLUMINENTE, 26 abr. 1873; A NAÇÃO, 6 jun. 1873) sobre ela. Destes textos, somente o publicado em *A República* apresentou uma descrição da tela, que foi fundamental para a identificarmos.

Afora a riqueza de detalhes da descrição, o periódico também trouxe um juízo de valor acerca da obra que nos leva a tencionar os motivos de sua pequena repercussão, pois a considerava “um quadro de assumpto official e de pouca originalidade artistica onde o pincel foi forçado a copiar e reproduzir um facto sem que ao menos a phantasia tivesse colaborado juncto ao pintor.” (A REPÚBLICA, 2 fev. 1873). Se associarmos o nome deste periódico à crise da monarquia brasileira e à ausência da obra no inventário do Museu Naval de 1890 – ano seguinte ao golpe de estado que destituiu Dom Pedro II do trono por meio da proclamação de uma República – podemos questionar se a pequena repercussão do quadro decorreu de questões relativas à sua temática. Assim, o mesmo quadro irá figurar nas edições de 1901, 1905 e 1910, do Catálogo Histórico e Descritivo do Museu Naval como “N. 9 – Chegada ao porto do Rio

de Janeiro da divisão commandada pelo Chefe Theodoro Beaurepaire, conduzindo ao Brazil a imperatriz D. Thereza Christina Maria e composta da fragata Constituição e das corvetas Euterpe e Dous de Julho.” (AMZALAK, 1901, p. 10), o que aponta para a valorização das embarcações e do comandante Theodoro Beaurepaire pela menção de seus nomes, que até então não haviam sido aludidos em nenhum outro documento.

Apesar de sua pequena repercussão na imprensa da época, *Chegada da Fragata Constituição ao Rio de Janeiro* (figura 74) é de suma importância para este trabalho. Pois se trata de uma cena sobre o traslado de um monarca, ou seja, de um grande feito da Marinha Brasileira em um momento de paz. Esta obra nos leva a crer que existe uma série de questões, que extravasam a guerra, ainda a ser perscrutadas acerca da Força Armada Naval, porém, não devemos desconsidera-la enquanto atividade fim da instituição castrense (MOREIRA, 2012), sobretudo porque, no âmbito desta pesquisa, encontramos um grande número de notícias, contabilizadas na tabela 10 sobre obras de Eduardo de Martino que estavam diretamente ligadas à Marinha Brasileira e retratavam cenas de batalhas navais.

Embora grande parte dos textos dos periódicos do final do século XIX (tabela 10) se refira a quadros sobre a Guerra da Tríplice Aliança contra o Paraguai, este não foi o único conflito abordado nas telas que o artista produziu, em que houve participação da Marinha Brasileira. Também encontramos escritos sobre obras cuja temática era dedicada a outros confrontos, como por exemplo, a Guerra da Cisplatina e a Guerra contra Oribe e Rosas (1851-1852)²⁵². Como destaca Pereira (1999), conforme avançou o tempo mais Eduardo de Martino retrocedeu nas temáticas históricas abordadas, desse modo, o fim de sua estada no Brasil coincidiu com o aumento da distância temporal dos fatos retratados.

Acreditamos que as escolhas dos assuntos versados pelo pintor decorreram das consequências da guerra da Tríplice Aliança contra o Paraguai para o cenário artístico brasileiro, pois ela impulsionou a produção de pinturas de batalhas, as quais foram fortalecidas pela contemporaneidade dos episódios aludidos. Assim, para os pintores, esta conjuntura significou um reforço de energia, pois suas obras não tratavam de um passado distante já que “recebiam suas forças de ocorrências atuais; retomavam episódios efervescentes nas memórias, celebravam heróis falecidos há pouco ou ainda vivos. Nutriam-se de uma verdade que vinha do

²⁵² A Guerra contra Oribe e Rosas foi um evento bélico que envolveu Argentina, Uruguai e Brasil pela disputa sobre a hegemonia na região do Rio da Prata e influência sobre o Paraguai. (BRAVO, 1959).

contemporâneo.” (COLI, 2005, p. 85). Essa característica das pinturas de Eduardo de Martino sobre a guerra contra o país governado por Solano Lopez ressalta suas importâncias, pois, no âmbito da arte ocidental, à exceção das obras produzidas durante o Risorgimento²⁵³, desde o período napoleônico, não havia sintonia tão grande entre a arte e a temática contemporânea. (COLI, 2005).

Outrossim, o conflito bélico contra o Paraguai rompeu com o hiato que havia na produção do gênero de pintura histórica no Brasil. Este foi iniciado em 1860 com a apresentação, na Academia Imperial de Belas Artes, daquele que seria considerado o marco fundador do gênero no país, o esboço original da *Primeira Missa no Brasil*, de Victor Meirelles. Após a produção dessa obra, a pintura histórica só voltou a figurar nas exposições gerais da Academia Imperial de Belas Artes, em 1870, com o quadro *Passagem do Humaitá por uma divisão da esquadra brasileira na noite de 19 de fevereiro de 1868*, de Eduardo de Martino. Mesmo que “a guerra como temática faria a sua estreia nas Exposições Gerais pela pintura de Marinha” (PEREIRA, 2013, p. 59), as telas do artista sobre o assunto circularam antes de 1870. Ou seja, enquanto o confronto bélico ainda ocorria. Esse ineditismo no conteúdo dos quadros, levou o periódico *A Vida Fluminense* (12 jun. 1869) a afirmar que

[...] as scenas grandiosas da nossa brilhante Marinha nas aguas do Paraguay das quaes foi de Martino testemunha occular; são tambem duradouras e eternas impressões que com vigorosa verdade e mão de mestre teem sido reproduzidas em mais de uma tēla pelo distincto pintor. [...] Tão inspirado em suas composições como infatigável na maravilhosa execução, deve-nos ainda De Martino merecer uma especial sympathia como o primeiro que perpetuou as nossas glorias militares em quadros, que no porvir serão tambem outras tantas glorificações do seu nome. (A VIDA FLUMINENSE, 12 jun. 1869, p. 874).

Além de ressaltar o pioneirismo de Eduardo de Martino, o referido fragmento nos leva a observar como as imagens produzidas por ele, durante o fim do século XIX, podem ter reconstituído as cenas do confronto bélico. Igualmente, ele nos leva a perceber como suas diferentes telas podem ter ajudado a conferir à Guerra da Tríplice Aliança contra o Paraguai a dimensão de uma epopeia nacional, capaz de projetar o país frente a outros Estados e dar cada vez mais destaque às suas Forças Armadas como componentes primordiais do jogo de poder (COLI, 2005). Esta dimensão também pode ser percebida em texto veiculado pelo periódico *O Globo*, pois ele afirma que as telas do artista que foram dedicadas às glórias nacionais possuíam

²⁵³ Observamos que durante este movimento de unificação da Itália houve um complexo entrelace entre a luta armada e a produção artística (COLI, 2005), com o qual Eduardo de Martino pode ter tido algum tipo de contato devido à sua naturalidade napolitana.

tamanho crédito histórico que podiam dar à Marinha Brasileira o distinto lugar conquistado pela instituição, visto que o artista

Consagrou seu pincel ás nossas glorias maritimas e na historia artistica do Brazil escreveu as bellas paginas do Reconhecimento, da Passagemde Humaytá, o Episodio do Chaco e o Bombardeamento de Curuzú, e neste com tanta verdade que cada navio é logo conhecido pelas suas fórmias e os hieroglyphicos que os marinheiros decifram à primeira vista. (O GLOBO, 25 mar. 1875, p. 3).

Este excerto demonstra que as imagens produzidas por Eduardo de Martino estavam em consonância com o interesse político do “proprio governo, que via em suas telas a reprodução dos feitos mais gloriosos e importantes da nossa armada.” (JORNAL DA TARDE, 7 maio 1877, p. 3). Assim, o Estado Imperial visava estabelecer um vínculo entre imagem e poder, pois tal conexão fortalecia a ligação entre um modelo historiográfico e artístico de maneira a construir uma história, por meio da imagem e da narrativa, cuja finalidade era promover a unidade nacional. (PEREIRA, 2013). Dessa maneira, “De Martino transportou para a tella os mais heroicos feitos da nossa Marinha de guerra durante cinco annos de lucta nas aguas dos rios Paraná e Paraguay.” (GAZETA DE NOTÍCIAS, 13 fev. 1881, p. 1).

Nesse sentido, é relevante considerarmos as afirmações de Teixeira (1990) acerca da legitimação política dos diferentes regimes que se utilizavam do culto deliberado da pátria e de um modelo de historiografia heroica, patriótica e comemorativa. Assim, a história das grandes campanhas, das batalhas e dos chefes militares não só participava e se identificava com os mitos e heróis nacionais, mas também lhes fornecia um terreno privilegiado. O também destaca que a História Militar exercia uma dupla função para as instituições castrenses, já que visava formar os quadros militares, “seja no sentido prático-pedagógico do estudo dos sistemas estratégicos e táticos das campanhas passadas, para um melhor conhecimento e controlo desses sistemas no presente, seja no sentido mais elevado da formação do espírito de comando do chefe militar.” (TEIXEIRA, 1990, p. 56).

Desse modo, podemos afirmar que as pinturas de Eduardo de Martino podem ter contribuído não só para a formação de uma epopeia nacional, mas também para a formação de uma epopeia da Marinha Brasileira. Já que essa dupla função da História Militar também foi associada às suas telas, sobretudo, mas não somente, àquelas cujo tema estava ligado à guerra da Tríplice Aliança contra o Paraguai como nos indica Mendonça (O GLOBO, 25 fev. 1875, p. 2) ao afirmar que,

Para a sorte dos futuros combates navaes do imperio tanto hão de concorrer a sciencia dos professores da nossa academia de Marinha, as custosas machinas de guerra que montam pesada artilharia e montam também a sommas não menos pesadas, como hão concorrer estas obras de arte que ahí ficam como nobre e patriotico exemplo às gerações novas.

No mesmo ano em que Mendonça destacava a importância das telas de Eduardo de Martino para “os futuros combates navais” foi veiculado um texto no *Diário do Rio de Janeiro* (1 fev. 1875) que merece de destaque, por corroborar com nossa hipótese das pinturas do artista terem fortalecido o elo entre um modelo historiográfico e artístico, que segundo, Pereira (2013) levou à construção de uma história através da imagem e da narrativa. De acordo com o periódico, “O paysagista poeta, que com tanta sensibilidade transferiu à tela os primores da imponente natureza, e que em seus quadros de inestimável valor romantizou em uns a vida marítima e em outros historiou os feitos os mais heroicos sobre o salso elemento [...]” (DIÁRIO DO RIO DE JANEIRO, 1875, p. 3).

Embora o texto do *Diário do Rio de Janeiro* tenha utilizado a expressão “historiou”, outras notícias veiculadas na imprensa da época, contabilizadas na tabela 10, destacavam como as diferentes pinturas de Eduardo de Martino ajudaram a memorar os grandes feitos da Marinha Brasileira. O *Jornal do Comércio*, por exemplo, versou sobre “um painel de quatro metros sobre tres, representando o memoravel feito que ficou registrado como título de Passagem de Humaitá.” (TEIXEIRA, 7 maio 1871, p. 1).

Estes excertos apontam para a existência de um amalgama entre Mnemósine e Clio, que perpassou a recepção das obras do artista na imprensa da época. Embora a historiografia do início do século XXI diferencie história e memória, ela também reconhece que “não é possível haver história sem memorização e o historiador apoia-se, regularmente, em dados memoriais”, pois “ambas são representações do passado mas a segunda tem por objetivo a exatidão da representação enquanto a primeira não vai além de seu caráter verossímil” (CANDAUI, 2005, p. 74). Portanto, é importante destacar que se hoje afirmamos que a história intenciona iluminar o passado, enquanto a memória procura instaurá-lo, nem sempre houve essa distinção, como percebemos na mescla de concepções presentes nos textos anteriormente citados.

Igualmente, distinguimos, por meio da análise dos periódicos, que as obras do artista, cuja temática estava associada à Guerra da Tríplice Aliança contra o Paraguai, tinham um papel comemorativo. Ou seja, intencionavam impedir o esquecimento, como foi explicitado por *O marinheiro*, quando afirmou que “foram collocados nas secretarias do Quartel General e do

Conselho Naval, os quadros commemorativos do combate naval em Riachuelo e passagem de Humaitá” (O MARINHEIRO, 5 ago. 1871). Nesse texto mandado publicar em *A Reforma*, o autor utilizou as telas de Eduardo de Martino para iniciar um desabafo sobre seu descontentamento com a falta de valorização dos militares da Marinha Brasileira que haviam servido na região platina durante o conflito, pois, segundo o escrito, todos os “guerreiros navaes” eram dignos de reconhecimento, o que só ocorria no interior da própria corporação e que levava “O Marinheiro” interrogar se seria

[...] conveniente que continue a armada a habituar-se a não dar apreço senão ao conceito e distincções que partem de seus chefes e camaradas? Payssandú, Riachuelo, Curupaity, Chaco, Humaitá, Angostura, e Manduvirá, não falla eloquentemente em protesto de taes esquecimentos para com a armada? (O MARINHEIRO, 11 nov. 1871).

Em outra notícia do mesmo periódico, veiculada em 1871 (A REFORMA, 5 nov. 1871), as pinturas de Eduardo de Martino foram novamente utilizadas como um recurso e um instrumento da ação política, uma função também atribuída às comemorações (CANDAU, 2005), porém, desta vez, os “diversos quadros do distincticto artista E. de Martino, representando alguns dos feitos mais gloriosos da nossa esquadra na campanha contra o Paraguay.” (MARINHEIRO, 11 nov. 1871) não se restringiram ao texto da imprensa. Eles também foram exibidos para a princesa regente e seu consorte quando visitaram a secretaria de Marinha, o conselho naval e o quartel general. Embora o autor do texto, identificado como “Marinheiro”, reconheça que as altezas ainda se lembravam dos dias de glória proporcionados pelos súditos incorporados à Marinha Brasileira, ele acabou

Apellando para essas bellas recordações, para essa bem entendida satisfação e para o futuro da jovem patria, lembramos a suas altezas que para se ter direito a esses dias de gloria que um punhado de subditos pode dar, é preciso considerar esse punhado de subditos, rodeal-os de respeito, para que elles não se considerem simples machinas e finalmente dar importancia a todo aquelle que teve bastante prestimo, concorrendo com a sua dedicação, para crear esses dias de justa satisfação e não consentir que a injustiça vá arrefecer as dignas aspirações, matar santos enthusiasmos. (MARINHEIRO, 11 nov. 1871).

Outro uso das imagens produzidas por Eduardo de Martino pode ser observado em texto publicado no *Jornal do Comércio* (22 set. 1874), no qual o Capitão de mar e guerra, Arthur Silveira da Motta, respondia às críticas que vinha sofrendo decorrentes de suas análises sobre a eficácia do uso de canhões raiados durante o Combate Naval do Riachuelo. Segundo o próprio militar, em suas falas anteriores ele não intencionava criticar ou desmerecer a atitude do almirante Barroso, nem a cooperação de seus subordinados, pois ela já estava

fundada em documentos e factos officaes da maior importancia, como seião: o titulo e as outras recompensas extraordinarias conferidas pelo governo ao chefe Barroso, a condecoração dada ao proprio navio, facto inteiramente novo entre nós e que só foi reproduzido para com os encouraçados que forçárão o Humaitá. Apreciação ainda que se acha consagrada nas télas de Victor Meirelles e de Martino. que ornão os nossos estabelecimentos publicos, e nas odes patrioticas de Pedro Luiz, de Rosendo Muniz e de tantos outros distinctos poetas nacionaes. O relatorio do Ministro da Marinhado anno de 1865 diz a tal respeito as palavras que passo a transcrever textualmente e que estão de perfeito accordo com o meu conceito. (MOTTA, 22 set. 1874, p. 2).

Para além das disputas que podem ter envolvido esta polémica com Arthur Silveira da Motta e outros militares, o texto nos interessa pelo uso e status que seu autor deu às telas de Eduardo de Martino, pois ele as usa enquanto detentoras de verdade sobre o evento bélico para corroborar a defesa de suas ideais, bem como as eleva ao mesmo patamar de outros documentos, sobretudo o relatório oficial escrito por Barroso posteriormente citado na publicação. Como grande parte das diferentes tensões que aconteceram no final do século XIX e permearam a imprensa da época, o texto de Arthur Silveira da Motta teve repercussão, sendo respondido no próprio *Jornal do Comércio*, em um escrito de Francisco José de Freitas (JORNAL DO COMÉRCIO, 31 out. 1874). Assim como a redação de Motta, neste artigo, o foco principal do escritor não era a obra de Eduardo de Martino e sim o eco acerca das estratégias e táticas militares usadas em Riachuelo, porém tal como seu opositor, Freitas menciona a obra do artista quando argumenta contra

A citação feita no mesmo artigo de hoje, dos mui distinctos poetas nacionaes Pedro Luiz e Rozendo Moniz e dos notaveis artistas Victor Meirelles e De Martino, é tão impropria quanto infeliz foi o appello ao romancista Julio Verne, na celebre conferencia do dia 18, para dizer o absurdo seguinte: a bala espherica é a mais propria para vencer as grandes distancias porque tem maior velocidade inicial. Para prova-la citou o bem conhecido romance Da terra à lua em que foi de preferencia escolhido pelo autor o projectil espherico para fazer uma viagem daquellea este planeta. A phantasia, a imaginação contestando principios de balistica para cuja comprehensão o simples bom senso basta! (FREITAS, 23 set. 1874, p. 2).

Independente das questões bélicas que permearam o texto, para a pesquisa é válido observar como Freitas, sem desvalorizar as obras de Eduardo de Martino e Victor Meirelles considera-as ilegítimas na argumentação estabelecida por Motta. Embora os últimos textos destacados tenham se referido à Batalha Naval do Riachuelo ela não foi o único evento bélico abordado nas obras de Eduardo de Martino e nos periódicos que versaram sobre elas. Porém tal como Silva (2009) percebeu nos relatórios do Ministério da Marinha e nas memórias dos oficiais da Força Armada, também percebemos em nosso escopo documental que a “A vitória em Riachuelo geralmente aparece na retórica da Marinha como o grande feito naval das

paragens sul-americanas, mas nunca como algo isolado, ou seja, como se fosse a única vitória consistente na história da Armada.” (SILVA, 2009, p. 31). Desse modo, acreditamos que a análise dos diferentes quadros produzidos pelo pintor pode ser o ponto de partida para uma gama de problemáticas ligadas à instituição castrense que extravasam a materialidade das imagens.

Dadas as limitações da pesquisa, optamos por analisar a obra *Combate Naval do Riachuelo* (figura 90), que atualmente se encontra no Museu Histórico Nacional²⁵⁴. Esta escolha se deu, porque enquanto “lugar de memória, monumento, Riachuelo deveria ecoar através do tempo como narrativa histórica da guerra com o Paraguai, como memória e símbolo do Brasil no conflito, como exemplo ético do triunfo da civilização sobre a barbárie.” (ARIAS NETO, 2015, p. 38). Nesse sentido a pintura, assim como sua reverberação na imprensa do final do século XIX, nos documentos do Museu Naval e na obra de Bravo (1959), contribuiu para propagar o eco desse confronto que deu origem à Data Magna da Marinha Brasileira, ainda hoje comemorada. (MINISTÉRIO DA DEFESA. Batalha Naval do Riachuelo).

No centro do quadro, podemos ver um navio (figura 91) de propulsão mista com uma chaminé, de onde sai fumaça bastante escura. Em seus três mastros, cujas velas estão presas, podem ser observados o cordame, figuras masculinas no cesto de gávea e bandeiras hasteadas (figura 92); sendo uma delas o pavilhão nacional. Na parte dianteira e traseira do convés, há figuras humanas que atiram em direção a outros navios (figura 93 e 94). Ainda dentro da embarcação, existe uma pessoa que se inclina (figura 95) e um conjunto de três figuras masculinas sobre o passadiço entre as rodas, delas, duas se diferenciam por não empunharem armas de fogo (figura 96). Neste conjunto, podemos identificar o almirante Barroso, que “segue com o olhar ansioso o movimento dos navios sob seu comando e sopesa os destinos da jornada; as suas veneráveis barbas brancas destacam-se lhe sobre o peito azul da farda e indicam-no por alvo aos tiros do inimigo.” (BRAVO, 1959, p. 302). Na imagem, a postura do almirante condiz com o dever de um chefe militar, muito diferente do dever de um soldado ou marinheiro, pois “aquele combina, este obra; aquele move milheiros de homens, este move-se a si só; a morte

²⁵⁴ Observamos que esta não é a única pintura sobre o conflito realizada no final do século XIX, pois, na Documentação do Museu Naval, são mencionados três quadros sobre a Batalha Naval de Riachuelo, que foram elaborados por diferentes pintores: Victor Meireles, José Muratore e Eduardo de Martino. Destarte na coleção de desenhos feitos por Eduardo de Martino que se encontra no Instituto Moreira Sales *Zattere-Paraguayo*, apresenta grandes semelhanças formais com a obra que elegemos para análise. (STUMPF, 2019).

deste é sucesso indiferente para êxito, a daquele pode, em dada circunstância, aniquilar a causa que defende.” (CAMPOS, 1879, apud LIMA; SCHWARCZ; STUMPF, 2013, p. 46).

A maneira como o comandante chefe da divisão, almirante Barroso, cumpriu seu dever durante a batalha, levou-o a ser agraciado com o título de Barão do Amazonas, nome da embarcação capitania da esquadra que ele comandou e foi retratada no centro do quadro de Eduardo de Martino. A importância que o artista deu a esta embarcação não passou despercebida à imprensa, pois, como afirmou o *Jornal do Comércio* (10 fev. 1871, p. 2), “nosso vapor immortal prende logo a atenção do espectador”. Tal destaque decorre da arriscada manobra que seu comandante executou quando utilizou propositalmente a proa do navio para colidir com o vapor paraguaio Jejuy²⁵⁵, empurra-lo contra um banco de areia e assim afundá-lo. (BRAVO, 1959).

Esta “hora solenne do triumpho para as armas brasileiras” (DIÁRIO DO RIO DE JANEIRO, 31 jan. 1871, p. 2), considerada por Bravo (1959) fruto de uma inspiração repentina que luziu a mente do almirante, reverteu a vantagem da disputa ao Brasil e foi sintetizada no quadro, pois defronte à fragata Amazonas encontra-se uma embarcação (figura 97) com dois mastros, cujas velas estão amarradas; com duas chaminés, das quais sai pouca fumaça escura; com duas rodas e com os farrapos da bandeira paraguaia (figura 98). Esse navio tomba sobre um banco de areia identificado pelo contraste de tons terrosos com a água esverdeada e pelas figuras humanas que contém (figura 99). Para o autor, esta foi a sepultura do vapor Jejuy, que apresenta “um enorme rombo por onde a água penetra aos borbotões, obrigando a guarnição a buscar a terra como unico refugio.” (AMZALAK, 1901, p. 9) (figura 100). No mesmo lado deste rompimento, causado pela colisão com o Amazonas, estão as poucas figuras humanas que ainda não abandonaram o navio e empunham armas em resposta aos tiros que vem do inimigo (figura 101).

A tentativa de sobrevivência da guarnição paraguaia pode ser percebida nas figuras humanas de pinceladas rápidas e acentuadas massas de tinta, que ressaltam a intensidade e a velocidade da cena (figura 102 e 103). Essa energia também pode ser observada naquelas figuras que nadam em direção à praia, no primeiro plano (figura 104). Sua disposição em forma curva, se assemelha muito à disposição das figuras humanas que tentavam se salvar em *Incêndio*

²⁵⁵ Observamos que, segundo Bravo (1959), essa manobra foi repetida com sucesso, o que resultou no naufrágio de uma chata e das embarcações Marques de Olinda, Salto, Paraguari.

*no Vapor América*²⁵⁶ (figura 16). Igualmente, esta cena se constitui em um claro exemplo de como, no quadro, o artista “combinou a viveza das tintas e a molleza das sombras, revelando ao mesmo tempo uma tal certeza mathematica na combinação dos planos e das distancias, que causa illusão completa aos olhos ante os quaes parece estar em movimento tudo, principal e acessórios.” (DIÁRIO DO RIO DE JANEIRO, 31 jan. 1871, p. 2). Este movimento se torna mais claro quando partirmos do ponto central, síntese do momento de colisão das duas embarcações, e seguimos a forma curvada que decorre da disposição das figuras humanas, pois sua continuidade denota a composição espiralada que o artista deu à tela.

Ao continuarmos com este gesto do olhar, nos deparamos com dois homens flutuando sobre um artefato de madeira (figura 105). Trata-se de uma chata que o Amazonas afundou com a mesma manobra utilizada no Jejuy, que obrigou “sua guarnição à atirar-se ao rio e acolher-se à proteção da bateria em terra.” (BRAVO, 1959, p. 303). Bem próximo a esta cena, porém já no primeiro plano,²⁵⁷ vemos a praia, ao pé das barrancas, carregada de imagens violentas e agressivas (figura 106). Ela contém alguns cadáveres, que se mesclam aos tons terrosos da areia barrenta (figura 107), sobreviventes como a figura de roupas claras em posição que remete à queda (figura 108) e também militares uniformizados que atiram em direção às embarcações brasileiras (figura 109).

As barrancas (figura 110) “sobre as quaes lançam-se os paraguayos espavoridos, acompanhados pela metralha e pelo fuzil dos nossos marinheiros” (figura 111) (DIÁRIO DO RIO DE JANEIRO, 31 jan. 1871, p. 2) aparecem na parte frontal esquerda do primeiro plano. Elas seguem até a linha do horizonte, que está posicionada em lado oposto, devido à complexa perspectiva adotada pelo pintor. Em sua parte superior, há uma bandeira paraguaia que atrai o olhar do espectador para os dois grupos de figuras humanas de tons acinzentados quase imperceptíveis ao olhar (figura 112 e figura 113). Esses detalhes ressaltam a importância da elevação às margens do rio, pois as ribanceiras não se constituem em um simples elemento do cenário, elas são o retrato de um forte empecilho para a vitória da esquadra brasileira, já que estavam sendo “defendidas pelo Coronel Bruguez, 1.000 homens e 22 peças mascaradas pelo arvoredo.” (AMZALAK, 1901, p. 8). A valorização que o artista dá aos elementos naturais, essenciais para o desfecho de qualquer combate, como as barrancas nesse caso, pode explicar

²⁵⁶ Esta obra, realizada por Eduardo de Martino em conjunto com Juan Manuel Blanes, foi abordada em capítulo anterior.

²⁵⁷ Segundo Coli (2005), na tradição das pinturas de batalha, o primeiro plano costuma ser palco dos dramas mais humanos.

porque muitas de suas telas sobre a guerra foram “contempladas pelos cânones da época como ‘Marinhas’, de interesse puramente topográfico, descritivo ou de registro.” (CARDOSO, 2007, p. 13).

Ainda do lado esquerdo do quadro, podemos ver, próximo ao paredão formado pela margem do rio, uma embarcação de um mastro e uma chaminé (figura 114), cujo convés é tomado por um amontoado de figuras humanas em um confuso combate (figura 115). Nos planos que se encontram atrás dela, há mais duas cenas. A primeira (figura 116), na praia, é composta por homens que empunham armas de fogo. Já a segunda (figura 117), na curva do rio próximo à sua margem, contém figuras humanas que manipulam uma chata, cuja peça de artilharia expelle fumaça branca.

Ao prosseguir pela forma espiral do arranjo, nos deparamos com o céu (figura 118), onde “as nuvens aglomeram-se ao fundo, alvas entre nesgas de horizonte azul, e levemente coloridas nos confins do firmamento pelos ultimos reflexos do dia fugitivo.” (DIÁRIO DO RIO DE JANEIRO, 31 jan. 1871, p. 2). Essa menção do periódico às cores que o artista utilizou está além de um elogio ao seu domínio técnico, pois o pintor fez do espaço celeste um elemento estético e argumentativo do quadro²⁵⁸. Ao mesmo tempo em que ocupa grande parte da composição também se refere à ocasião, quatro horas da tarde, em que os vapores paraguaios Taquari, Iporã, Igureí e Pirabi procuraram escapar à destruição, fugindo dos navios brasileiros Beribe e Araguari (BRAVO, 1959). Esta evasão foi sintetizada pelo artista, no pequeno detalhe do vulto de uma embarcação que se encontra ao longe, próximo à linha do horizonte (figura 119).

No plano à frente deste colorido céu, há uma cena de combate entre três embarcações. Duas delas estão à extrema direita da tela, com as chaminés fumegando e a tripulação no convés (figura 120), enquanto a outra, dotada da bandeira paraguaia, aparece adernando mais ao centro (figura 121). As pequenas dimensões dos navios paraguaios, se comparados aos brasileiros, ficam mais evidentes neste grupo, pois todos estão no mesmo plano²⁵⁹.

²⁵⁸ Observamos que Pedro Américo, em *Batalha do Avaí*, também utilizou o céu, um recurso da pintura de paisagem, como um elemento estético e argumentativo, em sua obra o espaço celeste também ocupa grandes dimensões, ao mesmo tempo em que tem tons de cinza referentes à chuva torrencial que ocorreu durante a batalha, segundo relatórios da época. (LIMA; SCHWARCZS; STUMPF, 2013).

²⁵⁹ Destacamos que a diferença de proporções adotada pelo artista para representar os navios brasileiros e paraguaios decorre das diferenças entre as embarcações, que, neste caso, se constituem em uma dificuldade para a esquadra de Barroso, já que o local da batalha era repleto de bancos de areia e dotado do leito raso.

Subsequente a este conjunto, há uma embarcação (figura 122) que recebe destaque pela posição mais próxima ao espectador, de sua lateral, sai uma nuvem clara decorrente da execução da artilharia, enquanto de sua única chaminé é expelida uma fumaça bastante escura. Além da chaminé os seus dois mastros são marcados por tiros. Quase toda sua tripulação está às margens do convés alvejando o inimigo com armas em punho ou com as peças de artilharia (figura 123). No casco, a inscrição Jequitinhonha (figura 124) indica o nome da embarcação, que não foi escolhida por acaso, pois este navio, que fechava a linha da esquadra e perdeu seu práctico no começo do confronto, recebeu a ordem de combater o mais próximo das embarcações inimigas e, para isso, precisou descer o rio e, ao dar a volta, encalhou. Segundo Bravo (1959), conforme aumentava o perigo a que se viam expostos, também aumentava o ardor de seus combatentes de modo que, mesmo com a destruição do navio, o pavilhão nacional não foi “profanado por mãos de paraguaios.” (BRAVO, 1959, p. 304).

Essa ênfase que Bravo (1959) dá à manutenção da integridade da bandeira, mantida graças ao ardor dos combatentes, explica-se porque ela “era a personificação e o símbolo maior da pátria em guerra. É por ela, portanto que se mata e se morre em batalha.” (LIMA; SCHWARCZ; STUMPF, 2013, p. 83). Dada essa importância emblemática, podemos entender porque Eduardo de Martino retratou as bandeiras paraguaias em farrapos, como na figura 98, por exemplo, e o pavilhão brasileiro de modo pleno, embora alvejado por tiros, no mastro do Jequitinhonha (figura 125).

Por fim, há outros dois detalhes que devem ser destacados, pois seus posicionamentos dão a ideia de continuidade do formato espiralado da composição para além da tela. São eles, a pequena boia presa a uma embarcação miúda (figura 126), no lado direito do primeiro plano, e

a assinatura de Eduardo de Martino, no lado esquerdo do mesmo plano, contendo uma âncora (figura 127).

Figura 90 – *Combate Naval do Riachuelo*, Eduardo de Martino, 1870, óleo sobre tela, 1680 cm x 2540 cm



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

Figura 91 – Detalhe de figura 90



Figura 92 – Detalhe de figura 90

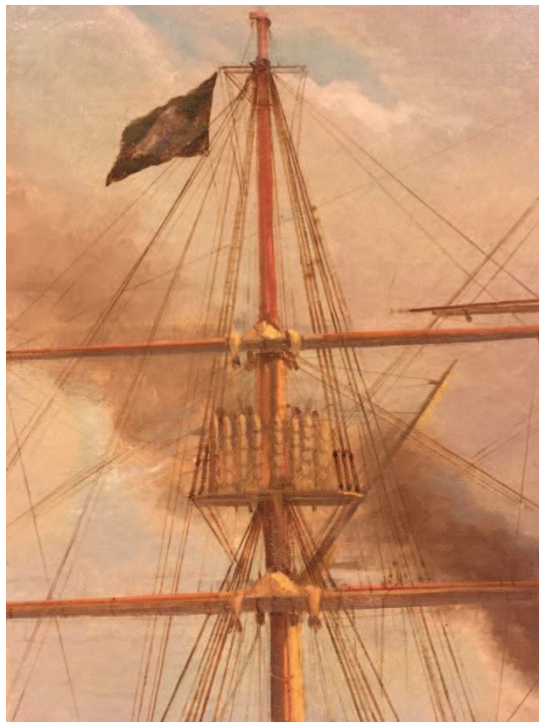


Figura 93 – Detalhe de figura 90



Figura 94 – Detalhe de figura 90

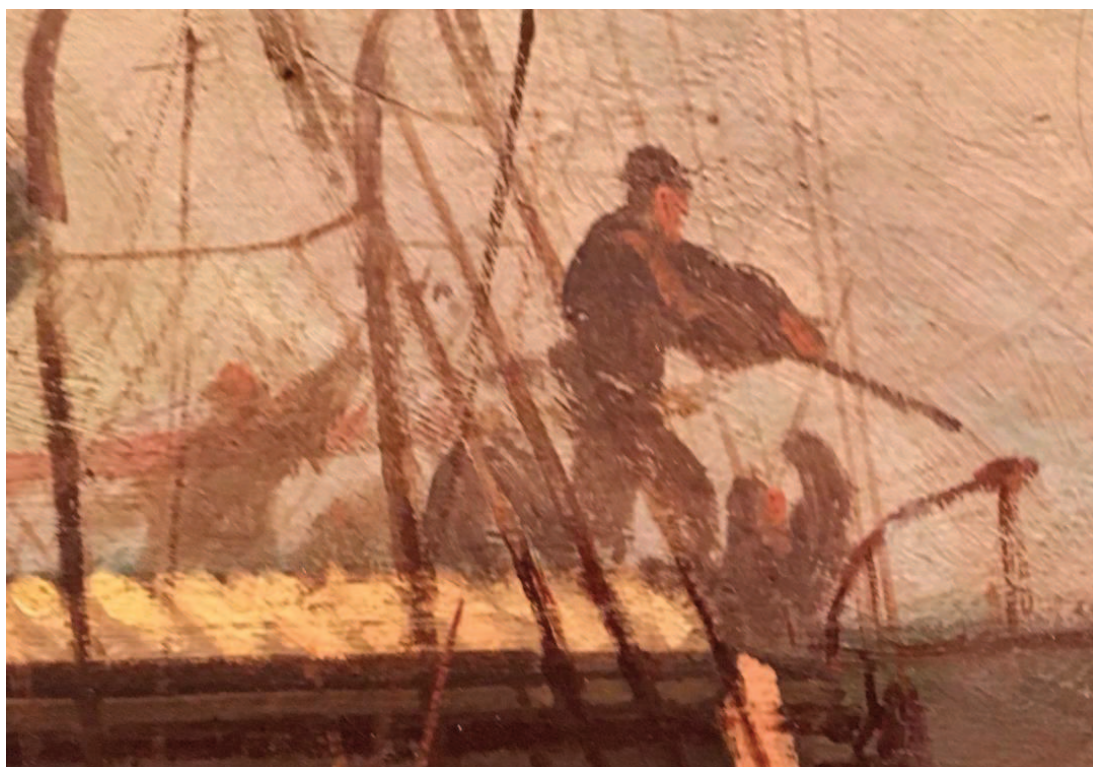


Figura 95 – Detalhe de figura 90



Figura 96 – Detalhe de figura 90



Figura 97 – Detalhe de figura 90



Figura 98 – Detalhe de figura 90

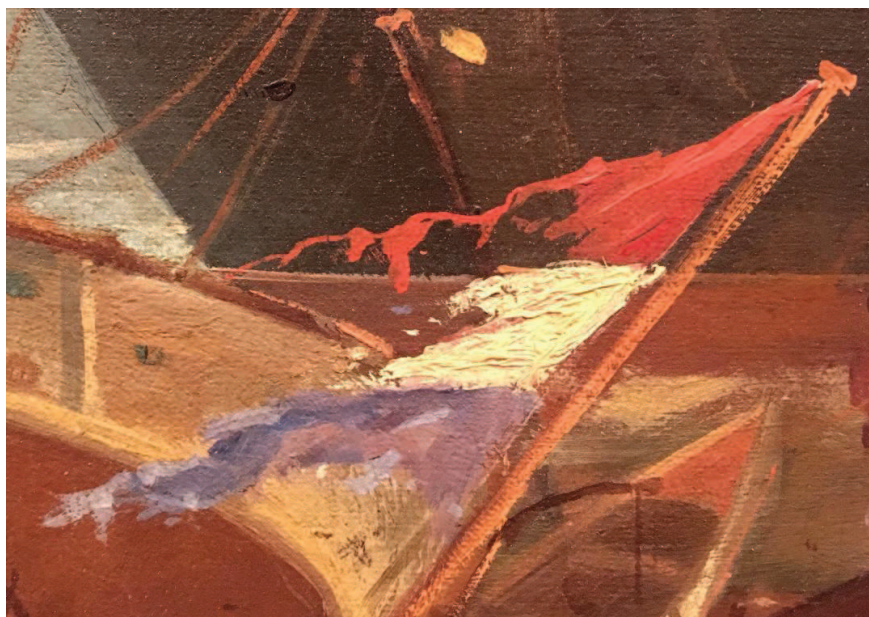


Figura 99 – Detalhe de figura 90



Figura 100 – Detalhe de figura 90



Figura 101 – Detalhe de figura 90



Figura 102 – Detalhe de figura 90

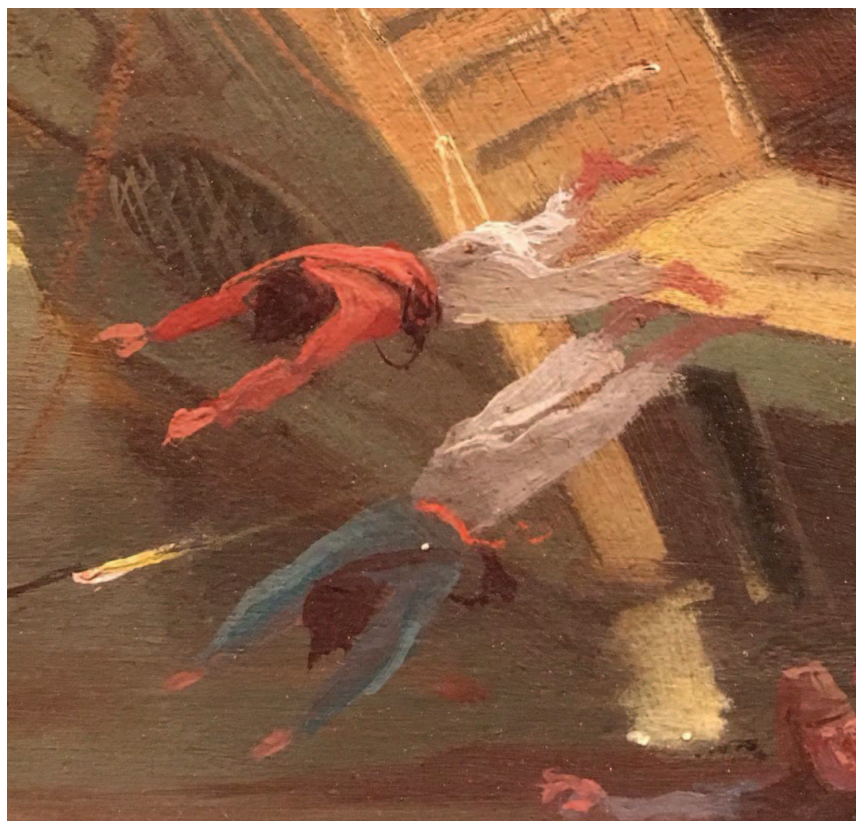


Figura 103 – Detalhe de figura 90



Figura 104 – Detalhe de figura 90



Figura 105 – Detalhe de figura 90



Figura 106 – Detalhe de figura 90



Figura 107 – Detalhe de figura 90



Figura 108 – Detalhe de figura 90



Figura 109 – Detalhe de figura 90



Figura 110 – Detalhe de figura 90



Figura 111 – Detalhe de figura 90



Figura 112 – Detalhe de figura 90



Figura 113 – Detalhe de figura 90



Figura 114 – Detalhe de figura 90



Figura 115 – Detalhe de figura 90



Figura 116 – Detalhe de figura 90



Figura 117 – Detalhe de figura 90



Figura 118 – Detalhe de figura 90



Figura 119 – Detalhe de figura 90



Figura 120 – Detalhe de figura 90



Figura 121 – Detalhe de figura 90



Figura 122 – Detalhe de figura 90



Figura 123 – Detalhe de figura 90



Figura 124 – Detalhe de figura 90



Figura 125 – Detalhe de figura 90



Figura 126 – Detalhe de figura 90



Figura 127 – Detalhe de figura 90



Embora “poder-se-hia notar talvez dimensões sensivelmente pequenas nos figurantes do painel: officiaes, soldados, combatentes comparados em relação aos navios quasi que não ferem a vista.” (DIÁRIO DO RIO DE JANEIRO, 31 jan. 1871, p. 2), é possível perceber a diferença com que o artista retratou os brasileiros (figuras 95, 96 e 122) e paraguaios (figuras 102, 103, 104, 105, 106, 109 e 110). Pois estes últimos, mesmo em planos mais próximos ao espectador, possuem poucos detalhes em comparação aos primeiros.

Esta diferenciação foi adotada em outras telas sobre a Guerra da Tríplice Aliança contra o Paraguai, o que levava o soldado comandado por Solano Lopez a ser facilmente identificado nas imagens produzidas no final do século XIX. Porém diferente das pinturas de Eduardo de Martino, outros artistas que trabalharam sobre o assunto, como Pedro Américo e Victor Meirelles, retratavam o inimigo com poucas roupas, de modo a ressaltar os músculos desenhados com rigor acadêmico. Nesse sentido, a separação entre nu e vestido criava uma divisão entre barbárie e civilização. O que se constituía no “argumento principal do Império, que justificava a sangrenta e custosa campanha militar com um intento civilizatório, que havia

de se impor sobre um povo ‘bárbaro’ dominado por um tirano igualmente ‘bárbaro’.” (LIMA; SCHWARCZ; STUMPF, 2013, p. 61).

Mesmo que Eduardo de Martino não tenha privilegiado a representação da figura humana na tela analisada, podemos afirmar que ele teve a preocupação em diferenciar brasileiros e paraguaios sob a ótica da oposição entre civilização e barbárie²⁶⁰, pois afirmou

[...] que a minha simpatia de artista procurou perpetuar a memória de grandes acontecimentos da guerra que toca felizmente o seu terno com tanto bem da humanidade e tanta glória para o Brasil e seus aliados. A redenção de um povo, escravo da dupla tirania de um embrutecimento secular e de um fanatismo sem exemplo, e avassalado pelo mais hediondo e também pelo mais pertinaz dos déspotas que mencione a História. (MARTINO, 1869, apud DAMASCENO, 1971, p. 108).

Segundo Pereira (2013), as telas sobre o combate naval do Riachuelo, pintadas por Eduardo de Martino e por Victor Meirelles, possuíam uma discreta referência percebida na disposição dos elementos retratados. Para o autor, essa semelhança provinha de um modelo de narrativa oficial que orientava o trabalho de ambos, já que eles recorreram a uma mesma plataforma para compor a objetividade de suas narrativas – é bastante provável que esta plataforma seja o relatório escrito pelo próprio almirante Barroso, pois, segundo Arias Neto (2015), algumas notícias da época²⁶¹ faziam coro com ele quando difundiam o evento como “um dia de glória à nação, fazendo respeitar nosso pavilhão”²⁶².

Assim sendo, ao confrontar o documento com a tela de Eduardo de Martino, podemos perceber semelhanças entre eles, porém acreditamos que a reverberação da imagem produzida pelo artista napolitano também se estendeu até a imprensa e até a literatura militar, como pudemos perceber nas afinidades existentes entre *Combate Naval do Riachuelo*, os textos publicados nos periódicos da época (JORNAL DO COMÉRCIO, 10 fev. 1871; DIÁRIO DO RIO DE JANEIRO, 31 jan. 1871) e a obra de Bravo (1959). Embora no âmbito da literatura de caráter militar tenhamos-nos detido apenas à obra de Bravo, é possível que as imagens produzidas pelo pintor-marinheiro tenham reverberado em outros textos. Nossa hipótese é

²⁶⁰ Observamos que, na tela *Abordagem do Couraçado Barroso e Monitor Rio Grande*, atualmente no Museu Histórico Nacional do Rio de Janeiro, Eduardo de Martino retratou os paraguaios de modo a desumanizá-los por meio de figuras monstruosas.

²⁶¹ Igualmente, não podemos deixar de destacar as possíveis influências da imprensa ilustrada na composição do pintor napolitano, sobretudo os desenhos de Antonio Luiz Von Hoonholtz (1837-1931), dos quais, o que foi publicado no periódico *Semana Ilustrada* (17 set. 1865), apresenta grandes semelhanças formais com o quadro de Eduardo de Martino.

²⁶² Dossiê 006.219, da obra *Combate Naval do Riachuelo de Victor Meirelles de Lima*, Museu Histórico Nacional.

corroborada pela publicação de *Noticia Historica sobre alguns dos quadros existentes na Exposição de História e Geografia da Biblioteca Nacional em 1881*.

Neste breve livro, editado em 1882, José E. Garcez Palha (1850-1898)²⁶³ elogiava a exposição organizada pelo diretor da Biblioteca Nacional, Benjamin Franklin Ramiz Galvão (1846-1938)²⁶⁴, e ressaltava a importância da mostra para a Marinha Brasileira, pois acreditava que haviam poucos escritos sobre a história da Força Armada Naval do país. Além da escassez de trabalhos sobre o assunto, ele ainda questionava a qualidade das obras existentes, pois acreditava que a maioria delas não procurava desvendar a verdade e refutar as inexatidões publicadas anteriormente. Nesse sentido, a exposição trazia à tona “quadros de subido valor, mas estes conservados em lugares onde por bem poucos podião ser vistos”. Assim, graças à mostra, a população podia ter acesso a “essas epopéas que se chamam *A Defeza da Imperatriz, A Defesa de Maceió, Riachuelo, Humaytá, etc.*” (PALHA, 1882, p. 2).

Embora o autor elogie os quadros exibidos, ele não menciona o nome do artista que os produziu, porém devido às suas temáticas podemos supor que se trate das pinturas a óleo feitas por Eduardo de Martino. Assim, o uso que Palha (1882) faz destas imagens corrobora com a possibilidade delas terem reverberado em outras obras literárias voltadas para a Marinha Brasileira, já que ele conclui a introdução de seu texto afirmando que,

Sem a pretensão de espécie alguma, só visamos actualmente um fim. Ao mesmo tempo que prestamos sincera homenagem à Exposição de Historia e Geographia pelo douto bibliotecário da Bibliotheca Nacional, Sr. Dr. Benjamin Franklim Ramiz Galvão, consignamos alguns apontamentos que podem ser de utilidade ao oficial que ora se acha incumbido de escrever nossa historia naval. (PALHA, 1882, p. 2).

Neste capítulo, apontamos os vínculos existentes entre as imagens produzidas por Eduardo de Martino e a Marinha Brasileira. Tais apontamentos foram possíveis devido à análise dos textos veiculados na imprensa brasileira durante o final do século XIX, pois, além de iluminar questões acerca da comercialização e valorização das obras de arte, eles também nos indicaram que os diferentes significados atribuídos às telas do artista foram associados à Força Armada Naval. (SCHMITT, 2007). Por meio destes escritos, também foi possível perceber que os quadros eram, na maioria dos casos, considerados pinturas de Marinha; embora o estudo dos

²⁶³ José E. Garcez Palha foi um militar da Marinha Brasileira que atuou como editor da Revista Marítima Brasileira, escreveu sobre história naval e foi bibliotecário da biblioteca da Marinha. (REVISTA MARITMA BRAZILEIRA, 1889, ed. 0034).

²⁶⁴ Benjamin Franklin Ramiz Galvão foi um historiador carioca que dirigiu a Biblioteca Nacional entre 1870 e 1882. Neste período, ele promoveu uma série de mudanças na instituição, entre elas, as exposições de história e geografia, que visavam modernizar o local de modo a torna-lo um lugar de pesquisa. (CALDEIRA, 2015).

gêneros de pintura tenha mostrado como as obras de arte podem ter características múltiplas e complexas que não as esgotam em uma única definição. (COLI, 2005). Ainda assim, o levantamento dos temas dos quadros que foram mencionados pelos periódicos apontou a ampla veiculação de notícias sobre pinturas que abordavam os grandes feitos da instituição castrense, porém a mesma sondagem mostrou que o artista não se limitou a eles. Por fim acreditamos que as imagens produzidas pelo pintor-marinheiro podem ter reverberado em diferentes meios – como na literatura militar, por exemplo – de modo a instituir o que Pereira (2013) denominou de uma memória naval, ainda carente de mais análises.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Quando optamos por dedicar nosso trabalho à análise da relação entre Eduardo de Martino, a Marinha Brasileira e as obras produzidas por ele no final do século XIX, percebemos como o caráter lancinante e inesgotável das imagens revelou uma gama de elementos que extravasaram seus aspectos formais. Elas não se restringiram ao seu amplo domínio material, pois também alcançaram o domínio imaterial devido a uma imbricada elaboração de significações construída sob a ótica da memória, que reverberou em diferentes tempos – decorrentes dos vários usos e funções que as sociedades presentes e passadas lhes atribuíram.

Para que pudéssemos contemplar a visualidade e os entornos desse mar de imagens sem que nos afogássemos, nos agarramos a dois fios condutores: as próprias imagens – nosso objeto e simultaneamente principal matéria prima – e aos diferentes aspectos militares – marcados pela guerra enquanto atividade fim – que estiveram ligados a elas. Tais fios perpassaram a trajetória do artista, a apropriação de suas obras pela Marinha Brasileira e a reverberação destas na imprensa do final do século XIX, assuntos contemplados em três de nossos capítulos.

Para a execução da dissertação, nos aproximamos de aportes teóricos e metodológicos de diferentes áreas do saber, sobretudo da História da Arte e da História Militar, que assemelharam nosso trabalho à água, já que nele não existem rígidas diferenças teóricas entre estas áreas, mas sim nuances suaves. Tal aproximação só foi possível devido às renovações historiográficas que, no âmbito da História da Arte discutiram conceitos, metodologias e o próprio objeto de análise. Enquanto no domínio da História Militar produzida na esfera acadêmica, passaram a olhar os militares inseridos na sociedade mais ampla, o que também alargou objetos, conceitos e métodos.

Antes de analisarmos a trajetória de Eduardo de Martino, perscrutamos, na introdução do trabalho, o contexto histórico da modernidade, para que pudéssemos conhecer o momento vivido pelo pintor. Deste modo, identificamos que o constante devir decorrente das mudanças causadas pelas navegações atlânticas iniciadas no século XVI perpassou a centúria de 1800 e a marcou pela falta de unidade dos modos de pensar. Já no cenário brasileiro, o governo de D. Pedro II, cujo projeto de modernidade precisava legitimar o Estado enquanto instância central da organização racional da vida, favorecia a produção artística, pois carecia de uma identidade nacional que representasse o país. Nesse período também ocorreu a Guerra da Tríplice Aliança contra o Paraguai, que, dentre as diversas consequências, ativou o gênero de pintura de batalhas

e o revigorou pela atualidade do tema. Com base na compreensão acerca do período, percebemos a necessidade de estudar o artista a partir dos seus próprios valores e concepções, inseridos em seu contexto histórico.

Assim, revisamos a bibliografia de referência, ao mesmo tempo em que a cotejamos com as diferentes fontes encontradas, como os relatórios do Ministério da Marinha e do Império, as notícias da época e as próprias imagens produzidas pelo artista, o que nos permitiu conhecer outros aspectos da rica subjetividade do indivíduo que esteve por trás da obra. Ou seja, quem foi aquele que utilizou seu processo de sublimação para elaborar determinados produtos que sobreviveram à seleção de diferentes gerações até chegar a nós.

Devido à complexidade das biografias e a nossa crença na impossibilidade de escrever sobre uma vida em sua totalidade, optamos por investigar a trajetória de Eduardo de Martino no que tangeu ao seu aspecto artístico e militar. Embora não tenhamos tido a intenção de realizar um estudo biográfico, o período que correspondeu à sua existência biológica (1838-1912) foi considerado o recorte temporal mais amplo do capítulo *Homem do mar. A trajetória de Eduardo de Martino*, pois nele investigamos a maneira como se deu a formação castrense e pictórica deste indivíduo. Porém nosso enfoque maior foi o período em que o ele teve contato com o continente sul-americano (1866-1877), visto que este foi o momento de produção de uma série de obras que a Marinha Brasileira apropriou.

Assim sendo, utilizamos a chave de leitura que caracterizou o artista como pintor-marinheiro para analisarmos sua trajetória, que foi marcada por intensa mobilidade decorrente da navegação. Essa mobilidade pôde ser observada desde o momento em que ele chegou ao continente americano como oficial da Marinha de guerra da recém-unificada Itália, para fazer parte da Divisão Naval Italiana, que esteve situada na região platina. Após se envolver em um acidente com a fragata Ercole, próximo ao Estreito de Magalhães, cujos culpados não foram identificados, ele abriu mão da profissão militar para se dedicar à artística. Sua prolífica carreira pictórica foi marcada por excepcionalidades e normalidades desinentes dos dois ofícios que moldaram sua identidade e marcaram seu *ethos*. Percebido ao longo da pesquisa em diferentes indícios encontrados, como a escolha temática das obras, o conhecimento acerca dos navios dos elementos técnicos e táticos militares, a sua assinatura e as publicações feitas por ele na imprensa da época.

Decorrente do trabalho de pintor, Eduardo de Martino fixou residência na América do Sul, o que o caracterizou como um e/imigrante, o foi refletido em suas obras, pois algumas

delas apresentam um estranhamento em relação a determinadas especificidades locais comuns aos viajantes estrangeiros. Além de ter estado na região do rio da Prata como oficial da Marinha Italiana, ele também esteve no local enquanto artista para colher informações sobre a guerra entre a Tríplice Aliança e o Paraguai, o que gerou a produção de vários esboços que, posteriormente, deram origem a uma gama de telas bastante elogiadas pela imprensa da época. Seu reconhecimento profissional também se deu pela participação nas exposições da Academia Imperial de Belas Artes, onde recebeu prêmios e foi eleito membro correspondente.

Porém, ao analisarmos os periódicos do final do século XIX, percebemos que o pintor também realizou exposições e leilões em outros locais, como galerias particulares e seu próprio atelier. Tais eventos, destinados à comercialização de quadros, se tornaram relevantes ao serem associados à sua intensa produtividade, que foi marcada pela criação de telas para um mercado anônimo e não para um comitente específico. Igualmente, essa característica de seu modo de fazer a arte, associada à falta de documentação oficial acerca da compra e/ou encomenda das obras e à rede de sociabilidade estabelecida com os militares da Marinha Brasileira, nos levou a crer que a relação entre Eduardo de Martino e a instituição militar foi marcada por informalidades. Embora não tenhamos encontrado indícios sobre o início exato dessa ligação, é possível que o seu início tenha ocorrido durante a guerra que perdurou de 1864 até 1870, pois foi a partir de sua estada no teatro de operações que ele produziu uma série de imagens posteriormente apropriadas pela Força Armada Naval do Brasil.

Ao identificar que Eduardo de Martino foi um pintor-marinheiro, que obteve o reconhecimento de outros homens do mar e da Marinha do Brasil ao retratar o meio hídrico, fomos levados a problematizar a apropriação de suas obras pela instituição castrense. Assim, redigimos o capítulo *Obras de arte da Marinha do Brasil: a apropriação das imagens produzidas por Eduardo de Martino pela Força Armada Naval Brasileira*. Nele nos dedicamos a investigar a apropriação das imagens pela Força Armada, ou seja, suas aquisições e seus usos.

Para que pudéssemos realizar este propósito, nos embasamos na análise de fontes de tipologia bastante diversa, como, por exemplo, um manuscrito de Eduardo de Martino, as notícias da imprensa do final do século XIX, a documentação ligada ao Museu Naval, folhetos de exposições, uma medalha, um calendário e as próprias obras do artista – pois elas nos indicaram como a instituição adquiriu parte dessas imagens e as utilizou ao longo dos anos. Por conseguinte, identificamos dois momentos distintos em que houve a apropriação das imagens produzidas pelo pintor. Primeiramente, no final do século XIX, a Marinha do Brasil esteve

interessada nas telas pintadas a óleo e só nos anos 1970 se voltou para os croquis feitos em papel, porém sem perder o interesse nos quadros.

Por isso, sem fazer qualquer tipo de juízo de valor sobre as obras de arte, realizamos uma operação historiográfica que dividiu as imagens quanto à sua forma e função, em esboços e quadros, e quanto aos seus distintos momentos de apropriação pela Força Armada Naval Brasileira. Tal divisão gerou um duplo recorte temporal que abarcou os períodos de 1868 até 1932, que investigou a apropriação dos quadros, e de 1971 até 2015, que investigou a apropriação dos esboços. Porém, como consideramos a temporalidade das imagens que sobreviveram a diferentes gerações, o capítulo abrangeu, de modo geral, o período que correspondeu desde a criação dos primeiros croquis, na segunda metade da década de 1860, até a sua reverberação no contexto das comemorações do sesquicentenário da Batalha Naval do Riachuelo em 2015.

Ainda que não tenhamos encontrado o(s) contrato(s) de compra dos quadros, levantamos diferentes hipóteses sobre a maneira como a Marinha Brasileira adquiriu o conjunto de telas que estiveram expostas no Museu Naval, seu lugar de memória, até serem transferidas para o Museu Histórico Nacional, no início do século XX. Dentre essas hipóteses, estiveram a falha da pesquisa em encontrar tal documentação; a inexistência do(s) contrato(s) devido à sua perda; a inexistência do(s) mesmo(s) – decorrente do modo como Eduardo de Martino produzia e comercializava suas telas –, além de possíveis doações do pintor à instituição. Já sobre a aquisição dos croquis, constatamos que eles foram comprados em 1971, pela Força Armada com o apoio do Clube Naval e foram expostos pela instituição militar em três mostras distintas: *De Martino, pintor de Marinhas*, em 1979; *Eduardo de Martino no Brasil*, em 1997; e *De Martino no Brasil*, em 2015. Embora os esboços tenham figurado nos três eventos, foi somente no último que eles ganharam mais destaque.

Outrossim, ao nos debruçarmos sobre os usos e funções das imagens, bem como sobre as subjetividades do indivíduo que as produziu, percebemos que todas as obras de Eduardo de Martino foram carregadas de registros de sua memória política e de seus juízos de valor. Porém nem todas elas intencionaram se tornar monumentos, como os quadros a óleo que figuraram no Museu Naval, visto que os esboços tinham como finalidade original o registro de informações unicamente para o uso pessoal, como pode ser percebido pela análise de alguns deles e em seu próprio suporte efêmero. Porém, após a aquisição destes croquis, a Marinha Brasileira os ressignificou e deu a eles o mesmo status dos quadros a óleo, de um lugar de memória.

Tendo em vista a profusão de significados que uma imagem pode suscitar em diferentes épocas, nos questionamos sobre a maneira como as telas do pintor foram recebidas em seu tempo, ou seja, na mesma geração do artista que as criou. Assim, no capítulo *Imagens da Marinha do Brasil: a repercussão das obras de Eduardo de Martino na imprensa do final do século XIX e sua relação com a Força Armada Naval Brasileira* nós nos dedicamos à análise das imagens e dos periódicos que veicularam notícias sobre os quadros do artista. Além destas fontes, também utilizamos a documentação do Museu Naval, os relatórios do Ministério da Marinha e algumas obras da literatura militar, um elemento que ainda carece de estudos.

Como diante da imagem o tempo não cessa de se reconfigurar, já que ela está em constante movimento sem nunca se esgotar, podemos afirmar que nosso recorte cronológico foi múltiplo e complexo. Entretanto, para a efetivação da pesquisa, nos detivemos à análise dos periódicos que foram publicados no período entre 1866, data dos primeiros croquis feitos pelo pintor, até 1889, ano anterior à redação do primeiro inventário do Museu Naval – documento oficial do local em que as obras estiveram expostas.

Assim foi possível perceber que a sociedade da época entendeu as imagens produzidas pelo artista como *pinturas de Marinha*, majoritariamente, e também como *pinturas históricas*. Decorrente da necessidade de compreender estas adjetivações, tomadas como categorias de análise, elaboramos uma breve discussão sobre os gêneros de pintura, cujo único objetivo foi levar luz ao olhar da imprensa sobre as obras, e não as definir ou classificar. Nesta perspectiva, acreditamos que, além da taxonomia dos gêneros de pintura ser imprecisa, a restrição das imagens a determinados conceitos classificatórios, pode se tornar problemática na medida em que exprime uma suposta essência daquilo que recobre, o que pode levar o pesquisador a ignorar ou limitar suas interrogações diante das imagens sempre lancinantes e inesgotáveis.

Assim sendo, a análise dos escritos que circularam nos periódicos do final do século XIX também trouxe interessantes questões sobre a comercialização e a valorização das obras, bem como nos permitiu levantar os temas dos quadros que foram mencionados por estes textos. Tais temas também foram tomados como categorias de análise para que pudessem ser estudados em paralelo às imagens criadas pelo pintor. Nesse estudo, percebemos que, embora Eduardo de Martino tenha produzido obras sobre diversos assuntos ligados ao elemento hídrico, a maioria das notícias versava sobre quadros que retratavam os grandes feitos da Marinha Brasileira, o que não implica que o pintor tenha majoritariamente se dedicado a esta temática.

A vista disso consideramos ter aberto novas possibilidades de pesquisa tais como as muitas particularidades do artista, a construção de uma imagem da Força Armada Naval, sua relação com a construção histórica e literária, dentre outras. A reverberação das imagens produzidas pelo artista pode ter criado uma memória da Marinha Brasileira, visto que a sobrevivência dessas imagens possa ter atingido diferentes meios, como a literatura castrense e/ou os escritos da imprensa, que foram produzidos por militares e para militares; bem como a comunidade de pessoas que figurou no Clube Naval.

Por fim, cremos que uma das contribuições de nosso estudo provém da ampliação do debate entre a História da Arte e a História Militar, pois os estudos voltados a esta última área do saber ainda enfrentam preconceitos e desinteresses, no ambiente universitário, os quais decorrem das feridas que, além de não terem sido cicatrizadas, foram agravadas pela recente postura governamental em relação ao golpe de 31 de março de 1964, que instaurou no Brasil uma ditadura governada por militares até 1985. Igualmente, acreditamos ter colaborado para a expansão da bibliografia sobre Eduardo de Martino e suas obras, o que ainda carece de mais estudos, dado que, apesar do intervalo de mais de uma centúria entre as primeiras e últimas produções textuais sobre o pintor, ainda existem diversas lacunas, que foram estreitadas com as últimas pesquisas – dentre elas esta dissertação –, mas ainda estão longe de serem encerradas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADES, Dawn. *Arte na América Latina*. São Paulo: Cosac & Naify, 1997.

AMBRIZZI, Miguel Luiz. O olhar distante e o próximo – a produção dos artistas viajantes. *19&20*, v. VI, n. 1, jan./mar. 2011. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/artistas/viajantes_mla2.htm.

ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas*. São Paulo Companhia das Letras, 2008.

ARAÚJO, Ulisses Ferreira de; PUIG, Josep Maria; ARANTES, Valeria Amorin Arantes (Org.). *Educação em valores: pontos e contrapontos*. São Paulo: Summus, 2007.

AVANCINI, José Augusto; A pintura de paisagem em Porto Alegre c.1890 – c.1950. In: II Colóquio Nacional de Estudos sobre Arte Brasileira do Século XIX, 2010. Rio de Janeiro/RJ. *Anais Oitocentos – Arte Brasileira do Império à República – Tomo 2*. Rio de Janeiro: EDUR-UFRRJ; DezenoveVinte, 2010. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/800/tomo2/files/800_t2_a25.pdf.

BARATA, Mario. Século XIX. Transição e início do século XX. In: ZANINI, Walter (org). *História Geral da Arte no Brasil*. São Paulo: Fundação Djalma Guimarães/ Instituto Moreira Salles, 1983.

BARDI, Pietro Maria. *História da Arte Brasileira*. São Paulo. Melhoramentos, 1975.

BARREIRO, José Carlos. Os relatórios do ministério da Marinha como fontes para a análise da formação da disciplina de trabalho na Marinha do Brasil (1780 – 1850). *Patrimônio e Memória*, v. 1, n. 2, p. 2-9, 2005. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/107987/ISSN1808-1967-2005-1-2-2-9.pdf?sequence=1&isAllowed=y>.

BARROS, Aldeir. A atuação das Chatas Artilhadas no decorrer da Guerra do Paraguai. *Revista Navigator*. Rio de Janeiro, v. 11, n. 22, p. 91-104. 2015. Disponível em: http://www.revistanavigator.com.br/navig22/dossie/N22_dossie7.pdf> Acesso: 20 fev. 2019.

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

BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a Modernidade – O Pintor da Vida Moderna*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

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

BELLUZZO, Ana Maria de Moraes (Org.). *Edoardo de Martino: Pintor e Marinheiro*. São Paulo: Companhia São Paulo de Petróleo/ Pancrom, 1988.

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.

BOHNS, Neiva Maria. *Continente improvável. Artes plásticas do Rio Grande do Sul do final do século XIX e meados do século XX*. 2005, v.1. Tese de doutorado. Instituto de Arte – Programa de pós-graduação em artes visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2005.

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.

BRASIL. Decreto nº 20.946, de 14 de janeiro de 1932. *Diário Oficial da União* – Seção 1 – 20 jan. 1932, p. 1191. Disponível em: <<http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1930-1939/decreto-20946-14-janeiro-1932-527082-publicacaooriginal-1-pe.html>>. Acesso: 3 nov. 2018.

_____. Decreto nº 4.364, de 15 de maio de 1869. Câmara dos Deputados. Disponível em: <<http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1824-1899/decreto-4364-15-maio-1869-552953-norma-pe.html>>. Acesso: 18 jul. 2018.

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

_____. Decreto nº 363, de 26 de abril 1890. *Coleção de Leis do Brasil*. 1890. Câmara dos Deputados. Disponível em: <<https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1824-1899/decreto-363-26-abril-1890-514175-publicacaooriginal-1-pe.html>>. Acesso: 30 out. 2018.

_____. Decreto nº 15.596, de 2 de agosto de 1922. *Diário Oficial da União*. Disponível em: <http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1920-1929/decreto-15596-2-agosto-1922-568204-publicacaooriginal-91597-pe.html>. Acesso: 30 out. 2018.

_____. Decreto nº 20.946, de 14 de janeiro de 1932. *Diário Oficial da União*. 20 jan. Disponível em: <<http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1930-1939/decreto-20946-14-janeiro-1932-527082-publicacaooriginal-1-pe.html>>. Acesso: 3 nov. 2018.

_____. Ministério da Marinha, 1868. Relatório do ano de 1868, apresentado à Assembléa Geral Legislativa ... Marinha Barão de Cotegipe. Rio de Janeiro, 1868. Disponível em: <brazil.crl.edu/bsd/bsd/u2103/000002.html> Acesso: 17 jul. 2018.

_____. Ministério da Marinha. Relatório do ano de 1869, apresentado à Assembleia Geral Legislativa... João Mauricio Wanderley. Rio de Janeiro, 1869. Disponível em: <<http://ddsnxt.crl.edu/titles/142#?c=0&m=66&s=0&cv=0&r=0&xywh=-352%2C-116%2C4813%2C3395>>. Acesso: 16 jun. 2018.

_____. Ministério da Marinha. Relatório do ano de 1884, apresentado à Assembleia Geral Legislativa... Luiz Filipe de Souza Leão. Rio de Janeiro, 1884. Disponível em:

<http://ddsnext.crl.edu/titles/142?fulltext=martine&item_id=2428#?h=martine&c=0&m=82&s=0&cv=0&r=0&xywh=0%2C-297%2C3599%2C2539>. Acesso: 25 out. 2018.

_____. Ministério da Marinha. Relatório do ano de 1885, apresentado à Assembleia Geral Legislativa... Alfredo Rodrigues Fernandes Chave. Rio de Janeiro, 1885. Disponível em: <http://ddsnext.crl.edu/titles/142?fulltext=martine&item_id=2428#?h=martine&c=0&m=83&s=0&cv=0&r=0&xywh=0%2C-401%2C4111%2C2900>. Acesso: 25 out. 2018.

_____. Ministério da Marinha. Relatório do ano de 1886, apresentado à Assembleia Geral Legislativa... Carlos Frederico Castrioto. Rio de Janeiro, 1886. Disponível em: <http://ddsnext.crl.edu/titles/142?fulltext=martine&item_id=2428#?h=martine&c=0&m=84&s=0&cv=0&r=0&xywh=0%2C-325%2C3679%2C2596>. Acesso: 25 out. 2018. Acesso: 25 out. 2018.

_____. Ministério da Marinha. Relatório do ano de 1894, apresentado ao Vice-Presidente da República dos Estados Unidos do Brasil... em 1893. Rio de Janeiro, 1894. Disponível em: <<http://ddsnext.crl.edu/titles/142#?m=91&c=4&s=0&cv=0&r=0&xywh=-1%2C-1374%2C3728%2C5607>>. Acesso: 30 out. 2018.

_____. Ministério da Marinha. Relatório do ano de 1894, apresentado ao Sr. Presidente da República em 30 de março de 1895. Rio de Janeiro, 1895. Disponível em: <<http://ddsnext.crl.edu/titles/142#?c=0&m=92&s=0&cv=0&r=0&xywh=-365%2C-126%2C4840%2C3414>>. Acesso: 30 out. 2018.

_____. Ministério da Marinha. Relatório do ano de 1895, apresentado ao Sr. Presidente da República em 26 de abril de 1896. Rio de Janeiro, 1896. Disponível em: <<http://ddsnext.crl.edu/titles/142#?c=0&m=93&s=0&cv=0&r=0&xywh=-318%2C-93%2C4745%2C3347>>. Acesso: 30 out. 2018.

_____. Ministério da Marinha. Relatório do ano de 1896, apresentado ao Presidente da República dos Estados Unidos do Brasil, em abril de 1897. Rio de Janeiro, 1897. Disponível em: <<http://ddsnext.crl.edu/titles/142#?c=0&m=94&s=0&cv=0&r=0&xywh=54%2C-1576%2C4000%2C6016>>. Acesso: 30 out. 2018.

_____. Ministério da Marinha. Relatório do ano de 1899, apresentado ao Presidente da República dos Estados Unidos do Brasil, em maio 1900. Rio de Janeiro, 1900. Disponível em: <<http://ddsnext.crl.edu/titles/142#?c=0&m=97&s=0&cv=0&r=0&xywh=-173%2C10%2C4455%2C3143>>. Acesso: 2 dez. 2018.

_____. Ministério da Marinha. Relatório do ano de 1900, apresentado ao Presidente da República dos Estados Unidos do Brasil, em maio de 1901. Rio de Janeiro, 1901. Disponível em: <<http://ddsnext.crl.edu/titles/142#?c=0&m=98&s=0&cv=0&r=0&xywh=-152%2C23%2C4410%2C3111>>. Acesso: 30 out. 2018.

_____. Ministério da Marinha. Relatório do ano de 1902, apresentado ao Presidente da República dos Estados Unidos do Brasil, em abril de 1903. Rio de Janeiro, 1903. Disponível em: <<http://ddsnext.crl.edu/titles/142#?c=0&m=100&s=0&cv=0&r=0&xywh=-46%2C97%2C4197%2C2961>>. Acesso: 30 out. 2018.

_____. Ministério da Marinha. Relatório do ano de 1904, apresentado ao presidente da república dos Estados Unidos do Brazil, em abril de 1905. Rio de Janeiro, 1905. Disponível em:

<<http://ddsnext.crl.edu/titles/142#?c=0&m=102&s=0&cv=0&r=0&xywh=10%2C136%2C4082%2C2879>>. Acesso: 30 out. 2018.

_____. Ministério da Marinha. Relatório do ano de 1905, apresentado ao presidente da república dos Estados Unidos do Brazil, em abril de 1906. Rio de Janeiro, 1906. Disponível em:

<<http://ddsnext.crl.edu/titles/142#?c=0&m=103&s=0&cv=0&r=0&xywh=86%2C189%2C3928%2C2771>>. Acesso: 30 out. 2018.

_____. Ministério da Marinha. Relatório do ano de 1907, apresentado ao presidente da república dos Estados Unidos do Brazil, em abril de 1908. Rio de Janeiro, 1908. Disponível em:

<<http://ddsnext.crl.edu/titles/142#?c=0&m=105&s=0&cv=0&r=0&xywh=211%2C277%2C3677%2C2594>>. Acesso: 30 out. 2018.

_____. Ministério da Marinha. Relatório do ano de 1914, apresentado ao Presidente da República dos Estados Unidos do Brazil, em abril de 1915. Rio de Janeiro, 1915. Disponível em:

<<http://ddsnext.crl.edu/titles/142#?c=0&m=111&s=0&cv=0&r=0&xywh=0%2C1434%2C3663%2C5510>>. Acesso: 30 out. 2018.

_____. Ministério da Marinha. Relatório do ano de 1920, apresentado ao Presidente da República dos Estados Unidos do Brazil em abril de 1921. Rio de Janeiro, 1921. Disponível em:

<http://ddsnext.crl.edu/titles/142#?c=0&m=118&s=0&cv=0&r=0&xywh=-321%2C111%2C4366%2C3080>. Acesso 30 out. 2018.

_____. Ministério da Marinha. Relatório do ano de 1922, apresentado ao presidente da república dos Estados Unidos do Brazil, em maio de 1923. Rio de Janeiro, 1923. Disponível em:

<<http://ddsnext.crl.edu/titles/142#?c=0&m=120&s=0&cv=0&r=0&xywh=189%2C261%2C3715%2C2621>>. Acesso: 30 out. 2018.

_____. Ministério da Marinha. Relatório do Ministério da Marinha, relativo ao ano de 1925. Rio de Janeiro, 1926. Disponível em:

<<http://ddsnext.crl.edu/titles/142#?m=122&c=0&s=0&cv=0&r=0&xywh=-430%2C333%2C4265%2C3008>>. Acesso: 30 out. 2018.

_____. Ministério da Marinha. Relatório do ano de 1926 apresentado ao Presidente da República dos Estados Unidos do Brazil em maio de 1927. Rio de Janeiro, 1927. Disponível em:

<<http://ddsnext.crl.edu/titles/142#?c=0&m=123&s=0&cv=0&r=0&xywh=-160%2C15%2C4408%2C3110>>. Acesso: 30 out. 2018.

_____. Ministério da Marinha. Relatório do ano de 1927, apresentado ao presidente da república dos Estados Unidos do Brazil, em maio de 1928. Rio de Janeiro, 1928. Disponível em:

<<http://ddsnext.crl.edu/titles/142#?c=0&m=124&s=0&cv=0&r=0&xywh=-353%2C121%2C4792%2C3381>>. Acesso: 30 out. 2018.

_____. Ministério da Marinha. Relatório do ano de 1928 apresentado ao Presidente da República dos Estados Unidos do Brasil... em maio de 1929. Rio de Janeiro, 1928. Disponível em: <http://ddsnext.crl.edu/titles/142#?c=0&m=125&s=0&cv=0&r=0&xywh=-174%2C9%2C4457%2C3144>>. Acesso: 19 nov. 2018.

BRAVO, Manuel Pereira Pinto. *Curso de História Naval*. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Serviço de Documentação da Marinha, 1959.

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

CALDEIRA, Ana Paula Sampaio. *O bibliotecário perfeito: o historiador Ramiz Galvão na Biblioteca Nacional*. Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em História Política e Bens Culturais (PPHBC) / Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea e do Brasil (CPDOC) da Fundação Getúlio Vargas, 2015 [Tese de doutorado].

CAMPOFIORITO, Quirino. *História da Pintura Brasileira no Século XIX*. Rio de Janeiro: Pinakothek 1983.

CANDAU, Joël. *Antropologia da Memória*. Lisboa: Ed. Piaget, 2013.

CARDOSO, Rafael. *Ressuscitando um Velho Cavalo de Catalha: Novas Dimensões da Pintura Histórica do Segundo Reinado*. 19&20, v. II, n.3, jul.2007. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/criticas/rc_batalha.htm.

CHAGAS, Mario. Memória Política e Política de Memória. In: ABREU, Regina; CHAGAS, Mário (Orgs.) *Memória e Patrimônio: ensaios contemporâneos*. Rio de Janeiro: Lamparina 2009.

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

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

CASTRO-GOMES, Santiago. Ciências sociais, violência epistêmica e o problema da invenção do outro. In: LANDER, Edgardo (Org.) *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas*. Buenos Aires: CLACSO, 2005. Disponível em: <http://biblioteca.clacso.edu.ar/ar/libros/lander/pt/lander.html>.

CEARTEAU, Michel de. *A escrita da história*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1982.

CENNI, Franco. Italianos no Brasi. “Andiamo in’ America ...”. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1960.

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.

CHIRISTO, Maraliz de Castro Vieira. Uma batalha cromática: Victor Meirelles e a passagem de Humaitá. In: XI EHA – *Encontro de História da Arte* – UNICAMP. Disponível em:

<https://www.ifch.unicamp.br/eha/atas/2015/Maraliz%20de%20Castro%20Vieira%20Christo.pdf>. Acesso: 22 mar. 2019.

CLUBE DA MEDALHA DO BRASIL. Sobre o Clube. Rio de Janeiro. Disponível em: <<https://www.clubedamedalha.com.br/sobre-o-clube>>. Acesso: 7 out. 2017.

COSTA, Laura Malosetti. La cuestion del publico en la gestacion de un arte nacional el caso de Juan Manuel Blanes. Disponível em: <http://www.caia.org.ar/docs/24-Malosetti%20Costa.pdf>. Acesso em: 15 jun. de 2016

CUNHA, José Marcos Pinto da (Org.) *Mobilidade espacial da população: desafios teóricos e metodológicos*. Campinas: Núcleo de Estudos de População/Unicamp, 2011.

DAMASCENO, Athos. *Artes Plásticas no Rio Grande do Sul Grande do Sul: 1755-1900: Contribuição Para o Processo Cultural Sul Riograndense*. Porto Alegre: Globo, 1971.

DA MATTA, Roberto. A Água como Paisagem: Um Ponto de Vista Antropológico. In: 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. 11-14.

DICIONÁRIO DO AURÉLIO, 2018. Disponível em: <<https://dicionariodoaurelio.com/marinheiro>>. Acesso em: 12 mar. 2018.

DICIONÁRIO PRIBERAM. Disponível em: <<https://dicionario.priberam.org/desertar>>. Acesso: 16 jun. 18.

DIRETORIA DO PATRIMÔNIO Histórico e Documentação da Marinha. Rio de Janeiro. Disponível em: <<https://www.Marinha.mil.br/dphdm/historia>>. Acesso: 18 jul. 2018.

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.

DOSSE, François. *O Desafio Biográfico: escrever uma vida*. São Paulo: Ed. USP, 2015.

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

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

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

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

_____. Estudos sobre a gênese da profissão naval: Cavalheiros e tarpaulins In: *Mana*, 7(1):89-116, 2001.

ESCOBAR, Arturo O lugar da natureza e a natureza do lugar: globalização ou pós-desenvolvimento? In: LANDER, Edgardo (Org.) *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas*. Buenos Aires: CLACSO, 2005. Disponível em: <http://biblioteca.clacso.edu.ar/ar/libros/lander/pt/lander.html>.

FREIRE, Laudelino. *Um Século de Pintura, Apontamentos Para a História da Pintura no Brasil 1816-1916*. Rio de Janeiro: Typ. Rohe, 1916.

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,

GAMA, Edina. Dossiê 150 anos da Batalha Naval do Riachuleo. *Revista Navigator*. Rio de Janeiro. v. 11, n. 22, 2015. Disponível em: http://www.revistanavigator.com.br/navig21/N21_index.html. Acesso 30 nov. 2015.

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.

_____. Sinais raízes de um paradigma indiciário. In: *Mitos, emblemas, sinais. Morfologia e história*. São Paulo: Cia das Letras, 1989, p. 143-180.

_____. *Olhos de madeira: nove reflexões sobre a distância*. São Paulo: Cia das Letras, 2001.

_____. O inquisidor como antropólogo. In: *A micro-história e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil, S.A, 1989, p. 203-214.

INSTITUTO HISTÓRICO E Geográfico Brasileiro. Sócios falecidos brasileiros. Disponível em: <https://ihgb.org.br/perfil/userprofile/mjguedes.html>. Acesso: 2 dez. 2018.

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.

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

GRENDI, Edoardo. Repensar a micro-história? In: REVEL, Jacques (Org.). *Jogos de escala: a experiência da microanálise*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1998, p. 251-162.

GUEDES, Max Justo. De Martino no Brasil. In: Eduardo de Martino no Brasil. In: GUEDES, Max Justo (Org). *Eduardo de Martino no Brasil*. Rio de Janeiro, Serviço de Documentação da Marinha.

GUIMARÃES, Manoel Luiz Salgado. *Historiografia e nação no Brasil: 1838-1857*. Rio de Janeiro: UERJ, 2011.

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

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

HUYSSSEN, Andreas. *Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia*. Rio de Janeiro: Aeroplano 2000.

KERN, Maria Lúcia. Imagem, historiografia, memória e tempo. *ArtCultura*, v. 12 n. 21, p. 9-21, 2010. Disponível em: http://www.artcultura.inhis.ufu.br/PDF21/m_kern.pdf.

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

KOSELLECK, Reinhart. Futuro Passado. *Contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto, Editora Puc-RJ, 2006.

KRAMER, Lloyd S. Literatura, crítica e imaginação histórica: o desafio literário de Hayden White e Dominick La Capra. In: HUNT, Lynn. *A Nova História Cultural*. São Paulo: Martins Fontes, 1992, p. 131-173.

LANDER, Edgardo (Org.) *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas*. Buenos Aires: CLACSO, 2005. Disponível em: <http://biblioteca.clacso.edu.ar/ar/libros/lander/pt/lander.html>>. Acesso: 10 nov. 2018.

LAUX, Paola Nathália. A logística para o combate: os fardamentos pelo Arsenal de Guerra de Porto Alegre na campanha da Tríplice Aliança (1865-1870). *Anais ISNHM*. Disponível em: <http://www.uel.br/cch/his/ISNHM/AnaisPDF/paolanlaux.pdf>

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

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.

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

LORIGA, Sabina. A biografia como problema. In: REVEL, Jacques (Org.). *Jogos de escala: a experiência da microanálise*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1998, p. 225-250.

LUVAAS, Jay. A História Militar. O ponto de Vista de um Historiador Clássico. In: WEIGLEY, Russell F. *Novas dimensões da História Militar*. Rio de Janeiro, Biblioteca do Exército Editora, 1981, p. 421 - 455.

MANCUSO, Amanda Pinheiro. *Entre terra e mar: história e política na narrativa oficial das forças armadas brasileiras – os casos do exército e da Marinha*. 2007. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais do Centro de Educação e Ciências Humanas da Universidade Federal de São Carlos, 2007.

MATTOS, Claudia Valladão de. *Paisagem, Monumento e Crítica Ambiental na Obra de Félix-Émile Taunay*. 19&20, v. V, n. 2, abr. 2010. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/obras/obras_fet_cvm.htm.

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

_____. Eduardo de Martino. Pintura de Marinha e política no império do Brasil. In: MIGLIACCIO, Luciano; SÁ, Ivan Coelho de (Orgs.) *De Martino no Brasil*. Rio de Janeiro, Museu Nacional de Belas Artes/ Diretoria de Patrimônio e Documentação da Marinha/ Instituto Italiano de Cultura no Rio de Janeiro.

MINISTÉRIO DA DEFESA – Marinha do Brasil. Batalha Naval do Riachuelo. Disponível em: <https://www.marinha.mil.br/batalha-naval-do-riachuelo>>. Acesso: 21 mar. 2019.

_____. – Marinha do Brasil. Tradições Navais. Brasília. Disponível em: <https://www.marinha.mil.br/content/tradicoes-navais#30>>. Acesso: 7 mar. 2019.

MORAIS, Frederico. *Gêneros da Pintura*. São Paulo: Itaú Cultural, 1995.

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

MUSEU DE BELLAS ARTES. Juan Manuel Blanes. Seminario Blanes Marinista. Disponível em: <http://blanes.montevideo.gub.uy/node/97/proximas-actividades/seminario-blanes-marinista>>. Acesso: 15 set. 2018.

MUSEU HISTÓRICO NACIONAL. Biblioteca Virtual. Rio de Janeiro, 1927. Processo 24. Disponível em: <http://docvirt.com/docreader.net/docreader.aspx?bib=MHN&pasta=Processos%20de%20Ent%20rada%20de%20Acervo\1927&pesq=proc.%2024.27>>. Acesso: 9 ago. 2018.

_____. Biblioteca Virtual. Rio de Janeiro, 1931. Processo 6. Dossiê da pintura Batalha Naval do Riachuelo de Victor Meirelles de Lima. Disponível em: <http://docvirt.com/docreader.net/docreader.aspx?bib=MHN&pasta=Processos%20de%20Ent%20rada%20de%20Acervo\1927&pesq=proc.%2024.27>>. Acesso: 9 ago. 2018.

_____. Biblioteca Virtual. Rio de Janeiro, 1941. Processo 10. Disponível em: <<http://docvirt.com/docreader.net/docreader.aspx?bib=MHN&pasta=Processos%20de%20Entrada%20de%20Acervo\1941&pesq=processo%2018/32>>. Acesso: 3 nov. 2018.

_____. Biblioteca Virtual. Rio de Janeiro, 1932. Processo 18. Disponível em: <<http://docvirt.com/docreader.net/docreader.aspx?bib=MHN&pasta=Processos%20de%20Entrada%20de%20Acervo\1932&pesq=proc.%2018.32>>. Acesso: 09 ago. 2018.

MUSEO NACIONAL DE ARTES VISUALES. Uruguai. Disponível em: <<http://acervo.mnav.gub.uy/>>. Acesso: 29 mar. 2019.

NICOLECU, Basarab. Um novo tipo de conhecimento – transdisciplinaridade. In: NICOLESCU, Basarab. *Educação e transdisciplinaridade*. Brasília: UNESCO, 2000, p. 13-29.

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

OBARRIO, Juan. Pensar al Sur. *Revista Interstícios de la política y la cultura*, v. 2, n.3, p. 5-13, 2013. Disponível em: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/intersticios/article/view/5362>.

OLIVEIRA, Helder. *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. 2007, v.1. Dissertação de mestrado em História da Arte apresentada ao Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, 2007.

OLIVEIRA, Luciana da Costa. *Da Imagem Nascente à imagem consagrada*. A construção da imagem do gaúcho pelos pincéis de Cesáreo Bernaldo de Quirós, Pedro Figari e Pedro Weingärtner. 2017. Tese (doutorado em História) – Programa de Pós-graduação em História, PUCRS, Porto Alegre.

OLIVEIRA, Raphael Braga de. *Mar calmo nunca fez bom pintor*. As pinturas de Marinha de Eduardo de Martino (1868 – 1876). Monografia de Bacharelado – UFF, Niterói, 1999.

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

PEREIRA, Walter Luiz. E Fez-se a Memória Naval: a Coleção Edoardo de Martino no Museu Histórico Nacional. In: *Anais do Museu Histórico Nacional*, 1999. Rio de Janeiro/RJ. *Anais do Museu Histórico Nacional*, v. XXXI, 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.

PINTO, Júlio; MIGNOLO, Walter. A modernidade é de fato universal? Reemergência, desocidentalização e opção decolonial. *Civitas, 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>.

POLLAK, Michael. Memória e identidade social. In: *Revista Estudos Históricos*, vol. 5, n. 10, 1992.

PONTUAL, Roberto. *Dicionário das Artes Plásticas no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

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

REIS Júnior, José Maria dos. *História da pintura no Brasil*. São Paulo: Leia. 1944.

REVISTA MARITIMA BRAZILEIRA. Rio de Janeiro, 1882, ed. 00034. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=008567&pesq=museo%20naval>>. Acesso: 22 mar. 2019.

RIBEIRO, Maria Manuela Tavares. A península itálica no século XIX. *Saber e educar*, n. 21, 2016. Disponível em: <http://revista.esepf.pt/index.php/sabereducar/article/view/236>.

RODRIGUEZ, José Honório. Prefácio. In: BRAVO, Manuel Pereira Pinto. *Curso de História Naval*. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Serviço de Documentação da Marinha, 1959.

ROSENSTONE, Robert A. *A história nos filmes. Os filmes na história*. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

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, Máira Ines; KASBURG, Alexandre; WEBER, Beatriz; FARINATTI, Luis augusto (Orgs.). *Micro-história, trajetórias e imigração*. São Leopoldo. Oikos: 2015, p. 162-181.

SAMAIN, Etienne. *Aby Warburg. Mnemosyne. Como pensam as imagens*. Campinas: UNICAMP, 2012.

SAYAD, Abdelmalek. *A imigração ou os paradoxos da alteridade*. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 1998.

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.

_____. Biografia como gênero e problema. *História Social*. n. 24, primeiro semestre de 2013.

SILVA, Cristina Rodrigues da. *A Casa e o quartel: uma análise antropológica sobre o Exército e a Família na Academia Militar das Agulhas Negras*. 2010. Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal de São Carlos, 2010.

SILVA, Luiz Carlos da. *Representações em tempos de guerra: Marinha, Civilização e o quadro Combate Naval do Riachuelo de Victor Meirelles (1868 – 1972)*. Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná, 2009.

SILVA, Raquel Barroso; TEODORO, Rumening Douglas Weitzel (Org.) França Júnior: Crônicas Sobre Arte no Jornal O Paiz (1888-1889). *19&20*, v. 8, n. 2, 2013. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/artigos_imprensa/francajr_paiz2.htm.

SOMMERMAN, Américo. et al. (Org.) *Educação e transdisciplinaridade II*. São Paulo: Triom, 2002. Disponível em: <http://unesdoc.unesco.org/images/0012/001297/129707por.pdf>. Acesso: 23 MARÇO 2019.

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

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

_____, Barreto de. Experiência, configuração e ação política: uma reflexão sobre as trajetórias do duque de Caxias e do general Osório. *Topoi*, v. 10, n. 19, jul.-dez. 2009, p. 90-111. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/topoi/v10n19/2237-101X-topoi-10-19-00090.pdf>.

_____, Barreto de. Pesquisa, escolha biográfica e escrita da história biografando o duque de Caxias. *História da historiografia*, n. 9, 2012. Disponível em: <https://www.historiadahistoriografia.com.br/revista/article/view/401/0>.

STUMPF, Lúcia. De Martinho, marinheiro e pintor. *Instituto Moreira Sales*. São Paulo, 27 fev. 2019. Disponível em: <<https://ims.com.br/por-dentro-acervos/edoardo-de-martino-marinheiro-e-pintor-por-lucia-kluck-stumpf/>>. Acesso: 31 mar. 2019.

TEIXEIRA, Nuno S. A História Militar e a historiografia contemporânea. In: *Revista A Nação e a defesa*, ano XVI, nº 59, pp. 53-71.

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

VAINFAS, Ronaldo. História das mentalidades e História cultural. In: CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo. *Domínios da História: ensaios de teoria e metodologia*. Rio de Janeiro: Campus, 1997, p. 189-241.

VENÂNCIO, Giselle Martins. Prefigurações da paisagem historiográfica: revistas, coleções e mediação. In: GOMES, Angela de Castro; HANSEN, Patrícia Santos (Orgs.) *Intelectuais*

mediadores: práticas culturais e ação política. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016, p. 436 – 463.

VIDIGAL, Armando Amorim Ferreira. A Evolução tecnológica no setor naval na segunda metade do século XIX e as consequências para a Marinha do Brasil. In: *Revista Marítima Brasileira*, v. 120. Disponível em: <https://www.Marinha.mil.br/dphdm/sites/www.Marinha.mil.br.dphdm/files/RMB%2C%20v.120%20n.1012%2C%20%28out.-dez.%202000%29%2C%20p.%20131-197_0.pdf> Acesso 2 Março de 2019.

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

WEIMER, Rodrigo de Azevedo. *A gente de Felisberta*. Consciência histórica, história e memória de uma família negra no litoral rio-grandense no pós-emancipação (c. 1847 – tempo presente), 2013, v.1. Tese de doutorado em história apresentada ao programa de pós-graduação em História da Universidade Federal Fluminense, 2013.

W.E. LAROCHE. *Derrotero para una historia del arte en el Uruguay*. Tomo III. Montevideo, Uruguay:1963.

WITT, Marcos Antônio. Excepcionais normais? A(s) trajetória(s) de três pastores no Sul do Brasil (1824-1893). *História Unisinos*, v. 20, n. 3, 2016. Disponível em: <http://revistas.unisinos.br/index.php/historia/article/view/htu.2016.203.05>.

**ANEXO III - DOCUMENTAÇÃO DE COMPRA DOS ÁLBUNS DE ESBOÇOS E
OUTROS MATERIAIS LIGADOS AO PINTOR EDUARDO DE MARTINO**

PAGUE SE
MINISTÉRIO DA MARINHA

Em _____ de _____ de 19____

De Levy Azevedo de Paiva Melra
Vice-Almirante, Major-Diretor

SERVIÇO DE DOCUMENTAÇÃO GERAL DA MARINHA

Cr\$ 20.000,00

Recebi do Capitão-Tenente (QC-CA) - NELSON GALLO, Agente Pagador do Serviço de Documentação Geral da Marinha, a importância de Cr\$ 20.000,00 (VINTE MIL CRUZEIROS), relativos a venda de três (3) alburns de desenhos de "EDUARDO DE MARTINO", para o SDGM, que contém: um total de 125 ilustrações, compreendendo 37 desenhos a bico de pena, 36 desenhos a lapis, 33 aquarelas, 4 óleos, 11 fotografias e 4 litografias.

Rio de Janeiro, GB., em 14/4/1971.

Paulo Berger
PAULO BERGER

MINISTÉRIO DA MARINHA
DIRETORIA DE INTENDÊNCIA DA MARINHA

EP 05 1ª VIA

EMPENHO

EXERCÍCIO 1971 NÚMERO 0094

UNIDADE ORÇAMENTÁRIA SECRETARIA GERAL DA MARINHA CÓDIGO 2101.00

ORGANIZAÇÃO MILITAR SERVIÇO DE DOCUMENTAÇÃO GERAL DA MARINHA CÓDIGO 597

FONTE DE RECURSOS TESOUREO NACIONAL CÓDIGO 01

PROGRAMA DO GOVERNO 0806 2007 CATEGORIA ECONÔMICA 4140.0200.08 PLANO DE ATIV. 2-07 PROJETO 6201003 FASE 07 ITEM 00 IMPORTANCIA 20.000,00

SALDO ANTERIOR 20.000,00 SALDO ATUAL -0- EMPENHO ANTERIOR - APLICAÇÃO 1 - FORNECIMENTO 2 - ADIANTAMENTO

LICITAÇÃO 1-CONSULTA 2-CONVITE 3-TOMADA DE PREÇOS 4-CONCORRÊNCIA 5-SEM LICITAÇÃO

CREADOR PAULO BERGER C.C. Nº 009516257 4-ORDINÁRIO 5-ESTIMATIVA 3-GLOBAL
 ENDEREÇO Rua Barão da Torre nº 309 Aptº 401
 CIDADE Rio de Janeiro ESTADO Guanabara TELEFONE 2-471975

ITEM	ESPECIFICAÇÃO	UNIDADE	QUANTIDADE	PREÇO	
				UNITÁRIO	TOTAL
01	Pagamento para aquisição de peça histórico artística.....	U			20.000,00

O CRÉDITO DISPONÍVEL FOI ATUALIZADO DE ACÓRDO COM A DISCRIMINAÇÃO DESTE DOCUMENTO SOMA → 20.000,00

LOCAL: Rio de Janeiro, Gb., DATA: Em 16 de abril de 1971
 ORÇADOR DE DESPESA: LEVY ARAUJO DE PAIVA MEIRA, Vice-Almirante (L. An.) - DIRETOR
 RESPONSÁVEL PELA EMISSÃO: NELSON GALLO, Capitão-Tenente (Q.C.C.A.) - Chefe
 RESPONSÁVEL PELO CONTROLE DO CRÉDITO: MAX JUSTO GUERDES, Capitão-de-Mar-e-Guerra - Vice-Diretor

RWA/MJG
(Sec.)

Nº 0488

SERVIÇO DE DOCUMENTAÇÃO GERAL DA MARINHA

RIO DE JANEIRO, GB.,
Em 30 de 4 de 1971.

Do: Diretor
Ao: Exmº Sr. Almirante-de-Esquadra Mauricio Dantas Torres
D. Presidente do Clube Naval
Assunto: Aquisição de Alburns de desenhos.

1. Conforme os entendimentos verbais havidos com V.Excia., solicite a valiosa contribuição do Clube Naval para cooperar na aquisição de três (3) alburns de desenhos (originais) do grande pintor marinhista Eduardo de Martino, cuidando especialmente da participação da Marinha Imperial na Guerra do Paraguai.

No Impet: de:

Levy Araujo de Paiva Meira
MAR JUSIS GUEDES
Capitão-de-Mar-e-Guerra VICE-DIRETOR
LEVY ARAUJO DE PAIVA MEIRA
Vice-Almirante (RSm) - DIRETOR

Museu

ALBUM DE ESTUDOS DE EDUARDO DE MARTINO

- 59 pranchas com temas variados: paisagens, interiores, figuras humanas, barcos. 36 são assinadas e contêm anotações.
Técnica: óleo, lápis, aquarela.
- 12 pranchas com temas ligados ao sul: paisagens, cenas de batalhas, figuras humanas.
Técnica: aquarela, nanquim, óleo. Assinado e com anotações (os óleos (4) não são assinados).
- 4 croquis a lápis e nanquim do Reduto de Estabelecimento (2) Curuzu e Rio Paraguai. Com anotações, sem assinatura.
- 29 pranchas com temas da Guerra do Paraguai. Assinadas e com anotações.
Técnica: lápis, nanquim, aquarela.

de Março 1866 a abril de 1872

	Bico de pena	Lapis	Aquarelas	Fotografias	Litografias	Oleas
Marinha (Brasil)	9	7	10	1	1	1
Marinha (Estrangeira)	11	12	5	3	2	
Exercito (Brasil)	13	5	1	4		
Paisagens		6	10	3		2
Retratos	4	6	7		2	1
Recortes de Mapas do Brasil		Estrangeiros	12			
		Brasileiros	53			
Cartas autografas	1					
Relatorios e descrições de quadros	8					
Mapas de contornos	3	4	} 7			
	9	7	10	1	2	1
	11	12	5	3	2	2
	13	5	1	4	4	1
	4	6	10	3		4
	<u>37</u>	<u>6</u>	<u>7</u>	<u>11</u>		
		36	33			
Marinha (Brasil)	9 + 7 + 10 + 1 + 1 = 28					
Marinha (Estrangeira)	11 + 12 + 5 + 3 + 2 = 33					
Exercito	13 + 5 + 1 + 4 = 23					
Paisagens	6 + 10 + 3 + 2 = 21					
Retratos	4 + 6 + 7 + 2 + 1 = 20					
	= 125 ilustrações					
	61 de Marinha					
	23 de Exercito					
	21 Paisagens					
	20 Retratos					

3 Albums de desenhos de E. de Martins
 (Período de Março de 1866 até Abril de 1872)
 - Contem um total de 125 ilustrações (compreendendo: desenhos
 a bico de pena, a lapis, aquarelas, óleos, fotografias e lito-
 grafias), assim discriminadas:

Desenhos a bico de pena	- 37
Desenhos a lapis	- 36
Aquarelas	- 33
Óleos	- 4
Fotografias	- 11
Litografias	- 4

Quanto aos assuntos podemos classificar do seguinte modo:

Marinha do Brasil (Todos relativos à guerra do Paraguai) - 28

Exército do Brasil (" " " ") - 23

Marinha estrangeira (principalmente os navios de cuja
 tripulação fazia parte E. de Martins) - 33

Paisagens diversas (Vistas de Montevideo, Falkland, etc) - 21

Retratos (de E. de Martins e estudos de soldados, oficiais, etc) - 20

Além disso fazem parte dos albums croquis de mapas de
 combates (para orientação da feitura dos quadros), sendo 3 a
 bico de pena e 4 a lapis; e relatórios e descrições dos
 quadros (manuscritos), com dados valiosos sobre as batalhas
 de Humaitá, Riachuelo, Estabelecimento, Curuzú, etc.

Por outro lado, acompanham 65 recortes de artigos de jor-
 nais, sendo 53 brasileiros e 12 estrangeiros, referindo-se
 as suas exposições de quadros e fatos relativos à sua
 vida. Junto existem 2 cartas autógrafas.

**ANEXO IV – FOLHETO DA EXPOSIÇÃO *DE MARTINO, PINTOR DE MARINHAS,*
DE 1979**



SERVIÇO DE DOCUMENTAÇÃO GERAL DA MARINHA
DEPARTAMENTO DE MUSEU NAVAL E OCEANOGRÁFICO

De Martino, pintor de Marinhas
Rio. 5-4-79

EDUARDO De MARTINO

Eduardo de Martino nasceu em Castellammare di Stabia, próximo a Sorrento (Itália), em 1838.

Cedo ingressou na Real Escola Naval de Nápoles (então Reino das Duas Sicílias), onde demonstrou, além de sua aptidão marinheira, fortes pendores para as artes plásticas.

Com 17 anos, foi declarado Guarda-Marinha, iniciando logo seus embarques, com base naquela mesma cidade, o que lhe permitiu aproximar-se de um grupo de pintores, conhecido como Escola de Posilipo, de tendência realista, fortemente influenciada pelo Romantismo.

Em 1864, estava em Montevideu, onde, embarcado na Piro-fragata "Ercole", fazia estação.

Presenciou a movimentação decorrente do início da Guerra do Paraguai, dela efetuando os primeiros esboços.

Em 1866, realizou, no seu navio, interessante viagem ao Pacífico, atravessando o Estreito de Magalhães e visitando as Malvinas.

No ano seguinte, por motivos de ordem particular, deixou a Marinha para dedicar-se à sua arte. Esta levou-o ao Paraguai, desejo que estava de retratar as operações em curso.

A acolhida que lhe deram Caxias e Inhaúma permitiu-lhe estudar, cuidadosamente, o pessoal e o material bélico em uso, mais o Teatro de Operações.

Com o farto material reunido, em desenhos, aquarelas e pequenos estudos a óleo, regressou a Montevideu, onde elaborou os primeiros grandes quadros, focalizando a Passagem de Humaitá e a Abordagem dos Encouraçados pelas canoas Paraguaias. Trazidos ao Brasil, tiveram no Rio de Janeiro a melhor recepção, logo traduzida na proteção do Imperador D. Pedro II.

Concorrendo ao Salão de 1870, obteve a Primeira Medalha de Ouro e, na sequência, uma série de encomendas, quer oficiais, quer particulares, especialmente sobre as principais campanhas da Marinha Imperial: Cisplatina, Guerra contra Rosas e Uruguai e Guerra do Paraguai.

Entre outras honrarias, mereceu a de membro correspondente da Academia Imperial de Belas Artes e a Ordem da Rosa.

Em 1875 — depois de alternadamente residir no Rio de Janeiro, Porto Alegre e Montevideu — regressou à Europa, estabelecendo-se em Londres.

A fama granjeada algum tempo depois, com os quatro quadros da Batalha de Trafalgar, que exibiu em 1879, trouxe-lhe a proteção do Príncipe de Gales (depois Eduardo VII) e uma imensa série de encomendas de várias procedências. No entanto, manteve perenes suas laços com o Brasil, pintando diversos quadros de navios que iam encomendando na Inglaterra.

Faleceu em 1912, trabalhando ininterruptamente até seu passamento.

OBRAS EXPOSTAS

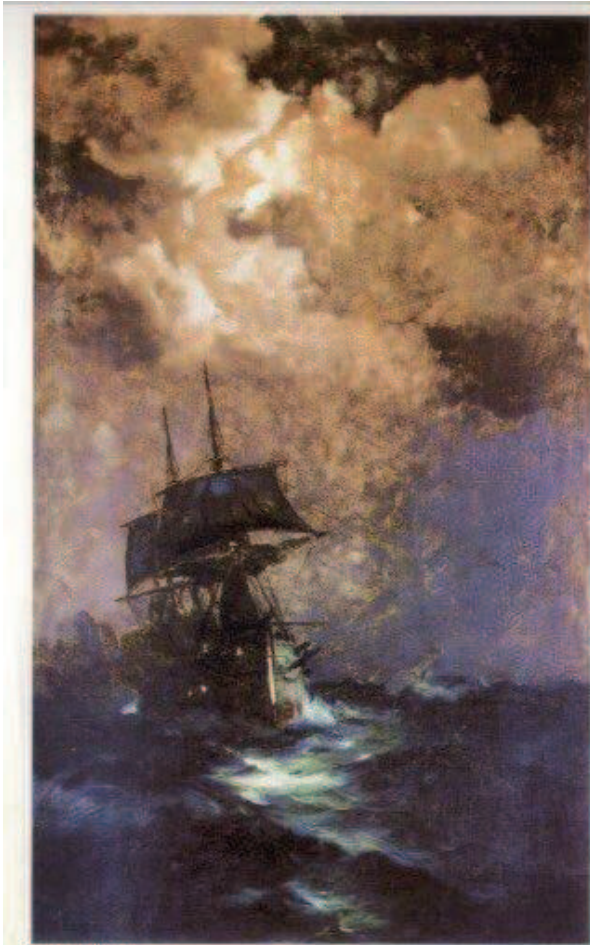
- 01) PASSAGEM DE TONELERO
Óleo/Tela
- 02) ENCONTRO DO CRUZADOR "BARROSO" E ENCOURAÇADO "RIACHUELO"
Óleo/Tela
- 03) CORVETA "PARNAÍBA"
Óleo/Madeira
- 04) ENCOURAÇADO "MINAS GERAIS"
Óleo/Tela
- 05) RICORDO DELL'OCEANO
Óleo/Castão
- 06) JANGADA
Óleo/Madeira
- 07) SALVAMENTO DA NAU "VASCO DA GAMA"
Óleo/Tela
- 08) FRAGATA ENCOURAÇADA "INDEPENDÊNCIA"
Óleo/Tela
- 09) BATALHA NAVAL DO RIACHUELO
Óleo/Tela
- 10) PASSAGEM DE HUMAITÁ
Óleo/Tela
- 11) NO RIO PARAGUAI
Óleo/Tela
- 12) FRAGATA INGLESA NO RIO DE JANEIRO
Óleo/Tela
- 13) ALTO-MAR
Óleo/Tela (Coleção Museu Nacional de Belas Artes)
- 14) FRAGATA "IMPERATRIZ"
Óleo/Tela (Coleção Museu Nacional de Belas Artes)
- 15) FRAGATA "NITERÓI"
Óleo/Tela (Coleção Museu Nacional de Belas Artes)
- 16) FRAGATA "LA BELLE POULE"
Óleo/Tela (Coleção Museu Imperial)
- 17) JANGADA AO LUAR
Óleo/Tela (Coleção D. Pedro de Oliveira e Bragança)
- 18) VAPOR "MARQUÊS DE OLINDA" EM ASSUNÇÃO
Óleo/Tela (Coleção Museu Histórico Nacional)
- 19) BOMBARDIO DE CURUZU
Óleo/Tela (Coleção Museu Histórico Nacional)
- 20) ACAMPAMENTO BRASILEIRO NO CHACO
Óleo/Tela (Coleção Museu Histórico Nacional)
- 21) PASSAGEM DE HUMAITÁ
Óleo/Tela (Coleção Museu Histórico Nacional)
- 22) ENCOURAÇADO "INDEPENDÊNCIA" EM ALTO MAR
Óleo/Tela (Coleção Museu Histórico Nacional)
- 23) FRAGATA FRANCESA
Óleo/Tela (Coleção Museu Histórico Nacional)
- 24) FRAGATAS FRANCESES "NAPOLEONE", "SULTAN" E "DEVASTATION" NA BAIÁ DE CONSTANTINOPLA
Óleo/Tela (Coleção Almirante Levy Penna Aarão Reis)



SERVIÇO DE DOCUMENTAÇÃO GERAL DA MARINHA
DEPARTAMENTO DE MUSEU NAVAL E OCEANOGRÁFICO
Rua Dom Manoel, 15 – Centro

ANEXO V – FOLHETO DA EXPOSIÇÃO *EDUARDO DE MARTINO NO BRASIL*, DE
1997





Encargado Albatross Breen
1850-1851

Cape
Bouquet de Tardieu
1850-1851



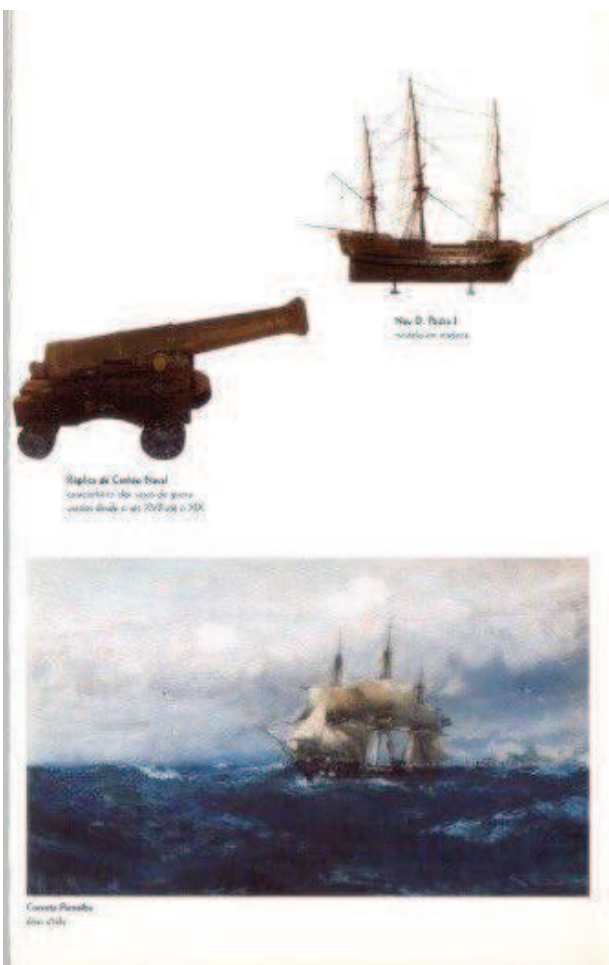
Modelo Albatross
1850-1851



Encargado Redondo y Comodoro Albatross Breen
1850-1851



Encargado Albatross Breen
1850-1851

**MINISTRO DA MARINHA**

Almirante-de-Esquadra: Mauro César Rodrigues Pereira

SECRETARIO GERAL DA MARINHA

Almirante-de-Esquadra: Carlos Eduardo de Lacerda Fêz

SERVICÓ DE DOCUMENTAÇÃO DA MARINHA**Diretor:**

Mário Justo Gusdés

Vice-Diretor:

CMVG: Flávio de Oliveira Mizutani

Exame de Espaço Cultural da Marinha

CF: Everton Naves - São Paulo

Superintendente de sede: Museu

CC (CC-CA): Carlos Antonio Costa-Lima

Departamento de Publicações e Divulgação

CT (APFN): Fernando Lopes da Silva

Divisão de Arquivo

CT (AA): José de Lima Alves

Equipe Técnica**Coordenador:**

CC (CC-CA): João Loraal Tolentino

Museologia

Vice: Lucas de Carvalho Faria

Rosário Novais

Eliabete M. Galvão Roloff

Propagação Visual

Edna Costa

Restauração

Arlene Augusta Pires

Mário Augusto Canzani

Fotografia

Luci Calvo (F&E)

Modelismo Naval

Edison Jardim

Manutenção

Sociedade Benedito de Sá

Mário José Silva Viana

CF-SE-CP: José Albaso Alves

Colaboração:

Mário Pereira Taki

Mário Sérgio Paulo Flores

Waldo Henrique Cavilhas

INSTITUTO ITALIANO DE CULTURA
MUSEU HISTÓRICO NACIONAL
GRANDE ORIENTE DO RIO DE JANEIRO

ANEXO VI - DESENHO COM O MONOGRAMO DO ARTISTA

EDUARDO DE MARTINO, PTA DI EUROPA GIBRILTERRA, CERCA DE 1866, GRAFITE SOBRE PAPEL, 11,2 CM X 17,7 CM



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

**ANEXO VII - DOCUMENTO EMITIDO PELO CENTRO DE COMUNICAÇÃO
SOCIAL DA MARINHA EM 23 DE FEVEREIRO DE 2015**



MARINHA DO BRASIL

CH/MM/10 CENTRO DE COMUNICAÇÃO SOCIAL DA MARINHA
990

Nº 18

BRASÍLIA, DF.
Em 23 de fevereiro de 2015.

Do: Diretor
Aos: Exmo. Sr. Chefe do Estado-Maior da Armada
 Exmo. Sr. Comandante de Operações Navais
 Exmo. Sr. Diretor-Geral de Navegação
 Exmo. Sr. Comandante-Geral do Corpo de Fuzileiros Navais
 Exmo. Sr. Secretário-Geral da Marinha
 Exmo. Sr. Diretor-Geral do Material da Marinha
 Exmo. Sr. Secretário de Ciência, Tecnologia e Inovação da Marinha
 Exmo. Sr. Diretor-Geral do Pessoal da Marinha
 Exmo. Sr. Chefe do Gabinete do Comandante da Marinha
 Exmo. Sr. Diretor do Patrimônio Histórico e Documentação da Marinha

Assunto: Comemorações dos 150 anos da Batalha Naval do Riachuelo – Data Magna da Marinha

Anexo: uma relação de eventos e informações complementares.

1. Participo que o Comandante da Marinha aprovou a relação de eventos e informações complementares constantes do anexo, concernente às Comemorações dos 150 anos da Batalha Naval do Riachuelo – Data Magna da Marinha.

2. Face ao exposto, consulto V. Exa. quanto a possibilidade de adotar as providências julgadas cabíveis para consecução dos eventos em lide, mediante disponibilidade de recursos.

3. Outrossim, participo que os recursos orçamentários referentes aos eventos serão repassados oportunamente.

JOSÉ ROBERTO BUENO JUNIOR
Contra-Almirante
Diretor

HEBERT BRUNO DA CUNHA FRANÇA
Capitão-Tenente (T)
Assistente

AUTENTICADO DIGITALMENTE

Cópias:
Com1ºDN c/anexo, Com4ºDN c/anexo, ComemCh c/anexo, Com2ºDN c/anexo, Com9ºDN c/anexo, Com7ºDN c/anexo, ComFFE c/anexo, Com5ºDN c/anexo, Com3ºDN c/anexo, DPC c/anexo, Com8ºDN c/anexo, DHN c/anexo, CIAGA c/anexo, Com6ºDN c/anexo, EGN c/anexo, EN c/anexo, CEFAN c/anexo, BAMRJ c/anexo, CN c/anexo, DepCMRJ c/anexo, e Arquivo c/anexo

61228.001311/2014-20

Anexo (11), do Of nº 18/2015, do CCSM

Eventos e Instruções Complementares alusivos às Comemorações dos 150 anos da Batalha Naval do Riachuelo - Data Magna da Marinha

1 – Relação de Eventos

1.1-Eventos A - dos Distritos Navais de caráter geral e simultâneos – realizados simultaneamente em todos os DN:

- Evento A-01: Campanha nacional de Doação de Sangue (MAI e AGO) - o ComOpNav definirá e divulgará uma data/periodo para realização do evento
- Evento A-02: Cerimônia Cívico-Militar (11JUN)
- Evento A-03: Regata nacional (13JUN - sábado, exceto Com6ºDN e Com9ºDN. O Com5ºDN realizará o evento em NOV devido às condições climáticas da região)
- Evento A-04: Desfile Naval nacional (14JUN, exceto Com3ºDN, Com5ºDN e Com7ºDN)
- Evento A-05: Rústica Terrestre nacional (21JUN)

1.2-Eventos B - dos Distritos Navais de caráter específico – realizados em DN específicos:

- Evento B-01: Aulas inaugurais/palestra (deverão abordar o conflito da Trílice Aliança com ênfase na Batalha Naval do Riachuelo) para os alunos dos diversos cursos (Escolas de Aprendizes-Marinheiros, Escola de Formação de Reservistas)
- Evento B-02: Exposição/Gincana de Artes (pintura)
- Evento B-03: Exposição em Shopping
- Evento B-04: Realização de palestras sobre o tema em escolas de ensino médio e fundamental
- Evento B-05: Apresentação da Banda do Grupamento de Fuzileiros Navais dos DN
- Evento B-06: ACISO
- Evento B-07: Concurso Regional de Trabalhos Marinheiros
- Evento B-08: Exposição gráfica sobre o tema em outdoor do SISCOMB
- Evento B-09: Visitação Pública a navios
- Evento B-10: Rústica Natatória/Travessia
- Evento B-11: Baile alusivo aos 150 anos da Batalha Naval do Riachuelo
- Evento B-12: Sessão Solene (Congresso Nacional, Assembléia Legislativa/Câmara Distrital ou Câmara de Vereadores)
- Evento B-13: Mutirão para inscrição/ regularização de embarcações
- Evento B-14: Feira do Polo Naval 2015
- Evento B-15: Torneio de Futebol *Society*
- Evento B-16: Bandeirão
- Evento B-17: Cerimônia alusiva aos 150 anos da Batalha Naval do Riachuelo no Centro Histórico de Parati-RJ

MARINHA DO BRASIL
 (Continuação do Anexo (11), do Of nº 18/2015, do CCSM.....)

- Evento B-18: Concurso/Exposição de nautimodelismo
- Evento B-19: Cerimônia em memória do Imperial Marinheiro Marcílio Dias
- Evento B-20: Inauguração do Centro Cultural da Marinha em Santa Catarina
- Evento B-21: Palestra sobre o tema “150 anos da Batalha Naval do Riachuelo” para os Projetos Ametista (NSAIPM) e Renascer (GptFNRG)
- Evento B-22: Demonstração de Operações Ribeirinhas
- Evento B-23: Montagem de stands de divulgação da MB no Porto de Corumbá-MS -
- Evento B-24: Portões abertos
- Evento B-25: Ação de presença no local da Batalha Naval do Riachuelo, estreitamento de laços de amizade com a Armada Argentina e a Armada do Paraguai/EVT Fotex e lançamento de Coroa de flores
- Evento B-26: Torneio de Tênis
- Evento B-27: Intensificação de Cursos Profissionalizantes do SSTA
- Evento B-28: III Torneio de Golfe “Marinha do Brasil”
- Evento B-29: Palestra sobre “Batalha Naval do Riachuelo” no Instituto Histórico e Geográfico do Rio Grande do Sul
- Evento B-30: Passeio Ciclístico

1.3-Eventos C - dos ODG/ODS – Extra Distritos Navais:

- Evento C-01: Aulas inaugurais dos cursos de altos estudos (deverão abordar o conflito da Tríplice Aliança com ênfase na Batalha Naval do Riachuelo)
- Evento C-02: Divulgação, por meio de banners e folders, em Seminários do Centro de Estudos Político-Estratégicos (CEPE)
- Evento C-03: ACISO
- Evento C-04: Palestra em universidades conveniadas
- Evento C-05: Regata a remo em escaler
- Evento C-06: Ciclo de Palestras em escolas
- Evento C-07: Divulgação do tema durante a cerimônia do Dia do Cartógrafo
- Evento C-08: Cerimônia Cívico-Militar no navio capitânia da FTM-UNIFIL
- Evento C-09: Corrida Rústica do Batalhão Riachuelo
- Evento C-10: XXXVI Regata DPC
- Evento C-11: Exposição na 27ª Conferência Internacional de Cartografia
- Evento C-12: Gincana de Pintura no Dia do Hidrógrafo
- Evento C-13: Informativo Marítimo – Matéria Especial
- Evento C-14: 193º Aniversário da Esquadra

MARINHA DO BRASIL
 (Continuação do Anexo (11), do Of nº 18/2015, do CCSM)

- Evento C-15: Aulas inaugurais dos cursos de formação (deverão abordar o conflito da Tríplice Aliança com ênfase na Batalha Naval do Riachuelo)
- Evento C-16: Concurso interno de Artigos Técnicos e Acadêmicos e de Redação nas OM da área de Ensino da MB
- Evento C-17: APS da Banda Sinfônica do CFN – Teatro Municipal do Rio de Janeiro
- Evento C-18: APS da Banda Sinfônica, Banda Marcial, e Pelotão de Ordem Unida do CFN – Complexo Esportivo Miécimo da Silva - RJ
- Evento C-19: Exposição de painel/outdoor sobre o tema, em local com visibilidade para o público externo
- Evento C-20: Exposição de painel durante a confraternização do Corpo de Intendentes
- Evento C-21: Exposição de painel durante a Regata a remo em escaler Alte Gastão Motta
- Evento C-22: V Simpósio de Práticas de Gestão - palestra/estande sobre o tema
- Evento C-23: Workshop com o tema: "150º Aniversário da Batalha Naval do Riachuelo: a evolução dos processos afetos à Intendência Naval até os dias de hoje e as perspectivas para o século XXI"
- Evento C-24: Painel sobre o tema para os aspirantes
- Evento C-25: Lançamento do selo e medalha
- Evento C-26: Seminário sobre a efeméride e lançamento do livro de quadros e gravuras de Eduardo de Martino sobre a Guerra do Paraguai
- Evento C-27: Cerimônia de Encerramento das Atividades Culturais da DPHDM. Lançamento da Revista *Navigator* com dossiê sobre a Guerra do Paraguai, com a participação de especialistas da área acadêmica. Lançamento da Revista Marítima Brasileira
- Evento C-28: Inauguração da exposição das aquarelas do pintor De Martino
- Evento C-29: Produção e apresentações de peça teatral juvenil sobre Riachuelo, durante o ano, dentro do projeto "Uma viagem pelo mundo da história"
- Evento C-30: IV Simpósio de CT&I da MB com o tema: "De Riachuelo à "Amazônia Azul" – 150 anos de desafios científicos e tecnológicos"
- Evento C-31: Congresso/Simpósio de Comunicação Social da Marinha

2 - Relação de eventos alusivos à Campanha de Comemoração dos 150 anos da Batalha Naval do Riachuelo, aprovados, por Distritos Navais:

2.1-Com1ºDN

- Evento A-01: MAI e AGO - o ComOpNav definirá e divulgará uma data/período para realização do evento
- Evento A-02: 11JUN

MARINHA DO BRASIL
 (Continuação do Anexo (11), do Of nº 18/2015, do CCSM)

Evento A-03: 13JUN

Evento A-04: 14JUN

Evento A-05: 21JUN

Evento B-01: Quando Oportuno (QO)

Evento B-03: JUN

Evento B-04: MAI, JUN, JUL, SET e OUT

Evento B-06: SET

Evento B-09: JUN

Evento B-11: JUN

Evento B-17: JUN

Evento B-28: SET

2.2-Com2ºDN

Evento A-01: MAI e AGO - o ComOpNav definirá e divulgará uma data/período para realização do evento

Evento A-02: 11JUN

Evento A-03: 13JUN

Evento A-04: 14JUN

Evento A-05: 21JUN

Evento B-01: QO

Evento B-02: JUN e JUL

Evento B-03: JUN

Evento B-04: MAI e JUN

Evento B-05: JUN

Evento B-06: JUN

Evento B-07: JUN e JUL

Evento B-08: JUN e JUL

Evento B-09: JUN

Evento B-10: JUN

Evento B-11: JUN

Evento B-12: JUN

Evento B-15: MAI e JUN

MARINHA DO BRASIL
 (Continuação do Anexo (11), do Of nº 18/2015, do CCSM)

2.3- Com3ºDN

Evento A-01: MAI e AGO - o ComOpNav definirá e divulgará uma data/periodo para realização do evento

Evento A-02: 11JUN

Evento A-03: 13JUN

Evento A-05: 21JUN

Evento B-01: QO

Evento B-02: JUN

Evento B-03: JUN

Evento B-05: JUN

Evento B-06: JUN e JUL

Evento B-09: JUN

Evento B-10: JUN

Evento B-11: JUN

2.4-Com4ºDN

Evento A-01: MAI e AGO - o ComOpNav definirá e divulgará uma data/periodo para realização do evento

Evento A-02: 11JUN

Evento A-03: 13JUN

Evento A-04: 14JUN

Evento A-05: 21JUN

Evento B-01: QO

Evento B-02: FEV e JUL

Evento B-03: JUN

Evento B-05: JUN

Evento B-06: JUN

Evento B-07: JUN

Evento B-09: JUN

Evento B-11: JUN

Evento B-12: JUN

Evento B-13: FEV e JUL

Evento B-18: JUN

MARINHA DO BRASIL
 (Continuação do Anexo (11), do Of nº 18/2015, do CCSM)

2.5-Com5ºDN

- Evento A-01: MAI e AGO - o ComOpNav definirá e divulgará uma data/período para realização do evento
- Evento A-02: 11JUN
- Evento A-03: NOV
- Evento A-05: 21JUN
- Evento B-01: QO
- Evento B-03: JUN e SET
- Evento B-05: MAI
- Evento B-06: JUN
- Evento B-11: JUN
- Evento B-12: JUN
- Evento B-14: MAR
- Evento B-19: JUN
- Evento B-20: JUN
- Evento B-21: JUN
- Evento B-29: OUT
- Evento B-30: ASD

2.6-Com6ºDN

- Evento A-01: MAI e AGO - o ComOpNav definirá e divulgará uma data/período para realização do evento
- Evento A-02: 11JUN
- Evento A-04: 14JUN
- Evento A-05: 21JUN
- Evento B-01: QO
- Evento B-02: JUN
- Evento B-05: JUN
- Evento B-06: MAI e JUN
- Evento B-09: JUN a SET
- Evento B-11: JUN
- Evento B-22: JUN
- Evento B-23: JUN a SET

MARINHA DO BRASIL
 (Continuação do Anexo (11), do Of nº 18/2015, do CCSM)

Evento B-24: JUN

Evento B-25: JUN

2.7- Com7ºDN

Evento A-01: MAI e AGO - o ComOpNav definirá e divulgará uma data/período para realização do evento

Evento A-02: 11JUN

Evento A-03: 13JUN

Evento A-05: 21JUN

Evento B-01: QO

Evento B-02: MAI

Evento B-03: MAR

Evento B-04: JUN

Evento B-05: MAR, MAI e SET

Evento B-06: JUN

Evento B-08: MAI a JUL

Evento B-11: JUN

Evento B-12: JUN

Evento B-16: JUN

Evento B-26: JUN

2.8-Com8ºDN

Evento A-01: MAI e AGO - o ComOpNav definirá e divulgará uma data/período para realização do evento

Evento A-02: 11JUN

Evento A-03: 13JUN

Evento A-04: 14JUN

Evento A-05: 21JUN

Evento B-01: QO

Evento B-02: JUN

Evento B-03: JUN

Evento B-04: ABR a JUN

Evento B-06: MAI e JUN

MARINHA DO BRASIL
 (Continuação do Anexo (11), do Of nº 18/2015, do CCSM)

Evento B-07: MAI e JUN

Evento B-09: JUN

Evento B-10: JUN

2.9-Com9ºDN

Evento A-01: MAI e AGO - o ComOpNav definirá e divulgará uma data/período para realização do evento

Evento A-02: 11JUN

Evento A-04: 14JUN

Evento A-05: 21JUN

Evento B-02: JUL

Evento B-03: JUN

Evento B-04: JUN a SET

Evento B-06: JUN

Evento B-22: JUN

Evento B-27: JUN

3 - Relação de Eventos alusivos à Campanha de Comemoração dos 150 anos da Batalha Naval do Riachuelo, aprovados, por ODG/ODS – Extra Distritos Navais e CCSM:

3.1-EMA

Evento C-01: FEV (EGN)

Evento C-02: MAI e OUT (EGN)

3.2-ComOpNav/DGN

Evento C-03: ABR (ComemCh)/MAI e JUN (ComFFE)

Evento C-04: ABR, MAI, AGO e SET (DPC)

Evento C-05: MAI (ComemCh)

Evento C-06: MAI e JUN (ComemCh/NSAIPM)

Evento C-07: MAI (DHN)

Evento C-08: JUN (ComemCh)

Evento C-09: JUN (ComFFE)

Evento C-10: JUN (DPC)

Evento C-11: AGO (DHN)

Evento C-12: SET (DHN)

MARINHA DO BRASIL
 (Continuação do Anexo (11), do Of nº 18/2015, do CCSM)

- Evento C-13: SET (DPC)
- Evento C-14: NOV (ComemCh)
- Evento C-19: MAI a JUL (CIAGA)

3.3-DGPM

- Evento C-15: FEV (EN e CN)
- Evento C-16: NOV (OM da área de Ensino da MB e SSPM)

3.4-CGCFN

- Evento C-17: MAR
- Evento C-18: OUT
- Evento C-19: MAI a JUL (CEFAN)

3.5-SGM

- Evento C-19: MAR a NOV (BAMRJ e DepCMRJ)
- Evento C-20: MAR
- Evento C-21: ABR
- Evento C-22: JUN
- Evento C-23: AGO
- Evento C-24: MAI (DPHDM)
- Evento C-25: JUN (DPHDM)
- Evento C-26: OUT (DPHDM)
- Evento C-27: DEZ (DPHDM)
- Evento C-28: ASD (DPHDM)
- Evento C-29: ASD (DPHDM)

3.6-SecCTM

- Evento C-30: SET

3.7-CCSM

- Evento C-31: SET

4 – Informações Complementares

4.1- A fim de promover a geração de mídia espontânea, orienta-se as OM responsáveis pelo planejamento e/ou execução dos eventos que procurem divulgá-los o mais ampla e antecipadamente possível, buscando o apoio dos veículos de Imprensa nacional/regional ou local. Especial atenção deverá ser dado aos Eventos A, que ocorrerão simultaneamente nos DN.

MARINHA DO BRASIL

(Continuação do Anexo (11), do Of nº 18/2015, do CCSM)

4.2- O CCSM colocará no ar, em março de 2015, um *hotsite* que será alimentado com as informações referentes aos eventos realizados ou que estarão por realizar ao longo do ano. Sendo assim, orienta-se que todas as OM responsáveis pelo planejamento e/ou execução dos eventos enviem, para a Caixa Postal 150anos@ccsm.mar.mil.br, as matérias veiculadas na mídia nacional/regional ou local, para que o CCSM possa publicá-las no site, bem como nas redes sociais oficiais da MB.

4.3- As artes da Campanha (*baner, busdoor, outdoor, cartazes e folderes*) serão divulgados por este Centro até março de 2015.

4.4- Incentiva-se a constante busca de patrocínios para a realização dos eventos, a fim de desonerar os recursos orçamentários da MB.

4.5- Na realização das ACISO, deve-se buscar o apoio de parceiros, a fim de que os custos envolvidos sejam reduzidos.

4.6- O ComOpNav deverá definir e divulgar uma data/periodo para a realização da Campanha Nacional de Doação de Sangue – Evento A-01.

4.7- A DPHDM confeccionará 28 andainas, compostas por folders e 10 banners, cada uma, que serão disponibilizadas, mediante solicitação por mensagem ao CCSM com cópia para aquela Diretoria, que poderão ser utilizadas para a realização de exposições em shoppings, praças públicas, portos, eventos comemorativos, etc.

4.8- A DPHDM, também disponibilizará, Oficiais do seu Departamento de História, para realização de palestras itinerantes sobre a Batalha Naval do Riachuelo. Esta solicitação deverá ser feita por mensagem ao CCSM com cópia para aquela Diretoria.

4.9- Para maiores esclarecimentos/informações que se fizerem necessários, o Centro de Comunicação Social indica como POC o Capitão-de-Fragata MÁRIO Marcio Cardoso TEIXEIRA, no telefone: (61) 3429-1828 e/ou no e-mail: mario.teixeira@ccsm.mar.mil.br

5 – Relatório de acompanhamento

A fim de permitir que este Centro de Comunicação Social possa apresentar relatório de acompanhamento ao Comandante da Marinha, solicita-se aos ODG/ODS informarem, por meio de “MSG SITREP 150 Anos”, até 15JUL e 15JAN, os seguintes dados relativos à cada atividade comemorativa:

- Nome do Evento;
- Situação (Realizado ou Cancelado);
- Data e local de realização;
- Custos envolvidos (valor por Plano de Metas);
- Patrocínio;
- Participação de Órgãos Extra-MB;
- Público atingido;
- Mídia espontânea gerada; e

MARINHA DO BRASIL
(Continuação do Anexo (11), do Of nº 18/2015, do CCSM)

- Ôbices encontrados/Justificativa de cancelamento do evento.

6 – Plano de Comunicação Social da Marinha – 2015 (PCSM-2015)

Este anexo comporá o Apêndice I ao Anexo C, do PCSM/2015.

MÁRIO MÁRCIO CARDOSO TEIXEIRA
Capitão-de-Fragata
Chefe do Departamento de Planejamento

ASSINADO DIGITALMENTE

ANEXO VIII – MATERIAL REFERENTE À MEDALHA COMEMORATIVA DO
SESQUICENTENÁRIO DA BATALHA NAVAL DO RIACHUELO

Medalha 04 | 2015

Sesquicentenário da BATALHA NAVAL DO RIACHUELO

11/06/1865 – 11/06/2015

ANVERSO

Ao centro, brasão da Marinha do Brasil, com as legendas: “150 Anos” e “11 de Junho”. No entorno: “Batalha Naval do Riachuelo” e “Data Magna da Marinha”.

REVERSO

Cena da Batalha Naval do Riachuelo com suas embarcações.

Criação: Departamento de Publicações e Divulgação da Diretoria do Patrimônio Histórico e Documentação da Marinha.
Layout e modelagem: Monique Porto

www.clubedamedalha.com.br

Presenteie e colecionhe medalhas.

Fatos e personalidades que marcaram a história eternizados em metais nobres pelo Clube da Medalha do Brasil.

Sesquicentenário da BATALHA NAVAL DO RIACHUELO (11/06/1865–11/06/2015)

A Batalha Naval do Riachuelo é reconhecida como um combate decisivo na Guerra da Tríplice Aliança contra o governo do Paraguai. O triunfo da força naval brasileira, composta por nove navios de casco de madeira e movidos a vapor, sobre uma força que combinava navios e tropas paraguaias, determinou o controle aliado sobre a navegação no eixo fluvial dos rios Paraná e Paraguai. Tal eixo fluvial constituía a única ligação do Paraguai com o oceano, servindo como via essencial para o abastecimento daquele país. O controle da navegação pelos aliados impediu o recebimento do material bélico já comprado pelo Paraguai junto a companhias europeias.

Apesar de a guerra ter se prolongado por mais cinco anos, aquele combate, que se estendeu por mais de sete horas, definiu os rumos da Guerra da Tríplice Aliança, pois, isolado do mar e impedido de recompor suas perdas materiais para continuar mantendo a iniciativa do ataque, ao Paraguai restava apenas se defender e retardar o avanço aliado sobre seu território.

Na manhã de 11 de junho, oito navios de guerra paraguaios rebocando seis chatas (pequenas embarcações sem propulsão própria e armadas com um grande canhão) tentaram surpreender a força naval brasileira comandada pelo Chefe de Divisão Francisco Manuel Barroso da Silva, que se encontrava fundeada próximo à confluência do Rio Paraná com um pequeno córrego chamado Riachuelo, no território argentino invadido e ocupado pelos paraguaios. Combatendo em um meio de difícil manobrabilidade, devido a pouca distância entre as margens e os bancos de areia existentes nos rios da região, a vitória final da for-

ça naval brasileira dependeu da abnegação dos marinheiros e soldados que lutaram nos conveses dos nossos navios, bem como da inesperada manobra do navio capitânia, a Fragata Amazonas, que abalroou e inutilizou com o choque três navios e uma chata da força naval paraguaia.

No anverso da Medalha destaca-se o Distintivo da Marinha do Brasil e a data da batalha, reconhecida como sua data magna, indicando as comemorações dos feitos daqueles homens que há 150 anos contribuíram para definir os rumos do conflito e das nações beligerantes.

O reverso da Medalha Comemorativa dos 150 anos da Batalha Naval do Riachuelo reproduz parte de um dos esboços, usados como estudo pelo pintor napolitano Eduardo de Martino (Meta, 1838 – Londres, 1912), para retratar o momento principal daquele combate; o abalroamento de um dos navios paraguaios pela Fragata Amazonas.

Denominado “Batalha do Riachuelo, 11/6/65”, o esboço produzido por volta de 1868, é um dos 43 desenhos de Eduardo de Martino sobre a Guerra da Tríplice Aliança sob a guarda da Marinha do Brasil; acervo que faz parte do conjunto denominado “A Guerra da Tríplice Aliança: representações iconográficas e cartográficas”, custodiado pela Diretoria do Patrimônio Histórico e Documentação da Marinha (DPHDM), que recebeu o “Registro Memória do Mundo da América Latina e Caribe”, como reconhecimento do seu significado para a memória coletiva da sociedade da América Latina e Caribe.

Departamento de História da Diretoria do Patrimônio Histórico e Documentação da Marinha (DPHDM).

A medalha, que tem emissão limitada, poderá ser adquirida no Clube da Medalha do Brasil, braço cultural e de divulgação da arte medalhística da Casa da Moeda do Brasil.
Telefones: (21) 2418-1448/1459 | www.clubedamedalha.com.br | clubedamedalha@cmb.gov.br



CASA DA MOEDA DO BRASIL
CLUBE DA MEDALHA DO BRASIL




GOVERNO FEDERAL
BRASIL
PATRIA EDUCADORA

CARACTERÍSTICAS

Espécie:	Ouro	Prata	Bronze Dourado	Bronze
Diâmetro:	50±0,2mm	50±0,2mm	50±0,2mm	50±0,2mm
Peso:	100±0,50g	64±0,64g	55±1,65g	55±1,65g
Título:	900	900	-	-
Emissão:	5	95	250	150

DIRETORIA DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E DOCUMENTAÇÃO DA MARINHA DEPARTAMENTO DE MUSEOLOGIA PRODOC - PROJETO DE DOCUMENTAÇÃO INFORMATIZADA			
OBJETO: <i>medalha comemorativa</i>		Nº REGISTRO: <i>20896</i>	
CLASSIFICAÇÃO GENÉRICA: <i>OBJETOS CERIMONIAIS</i>		SISBENF:	
SUB-CLASSE: <i>OBJETO COMEMORATIVO (092)</i>		Nº ANTERIORES:	
TÍTULO/EMPREGO: <i>"Batalha Naval Riachuelo 150 anos"</i>			
MATERIAL: <i>METAL DOURADO</i>	TÉCNICA: <i>Modelagem / Fundição</i>	LOCALIZAÇÃO: <i>IF - RT - MOD</i>	
<p>DESCRIÇÃO:</p> <p><i>Insígnia do centro brônze da Marinha do Brasil, com as inscrições: "150 anos" e "11 de junho". Com inscrição circundante: "Batalha Naval do Riachuelo - Data Magna da Marinha".</i></p> <p><i>Reverso: Em campo cena da Batalha Naval do Riachuelo com suas embarcações e com inscrições superiores a esquerda: "1865/2015".</i></p>			
ÉPOCA/ESTILO: <i>séc XXI, 2015.</i>		MARCAS/INSCRIÇÕES: <i>Casa da Moeda do Brasil Bronze Junho de Ju 2015 0013</i>	
AUTOR: <i>fabricante CASA DA MOEDA DO BRASIL</i>		ASSINATURA: _____	
ALTURA: _____	LARGURA: _____	COMPRIMENTO: _____	PESO: <i>100gr</i>
PROFUNDIDADE: _____	ESPESSURA: <i>0,3 cm</i>	DIÂMETRO: <i>5,0 cm</i>	
CALIBRE: _____	CAPACIDADE: _____	RAIAMENTO: _____	
AQUISIÇÃO: <i>Compra para comemoração da data magna.</i>			
ORIGEM:		PROCEDÊNCIA: <i>Casa da Moeda</i>	
HISTÓRICO: <i>Confeccionada em comemoração ao Sesquicentenário da Batalha Naval do Riachuelo (11/06/1865 - 11/06/2015)</i>			

OBSERVAÇÕES:	FOTOGRAFIA Nº:	NEGATIVO Nº:
	FOTÓGRAFO:	
BIBLIOGRAFIA:		
	<p>FERRES, Helena Dodd, BIANCHI, Maria Helena S - Thesaurus para acervos museológicos - Rio de Janeiro: Fundação Nacional Pró-Memória Coordenadoria Geral de Acervos Museológicos 1987</p> <p>MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES, Manua de Catalogação de pinturas, esculturas, desenhos gravuras/ comp. Helena Dodd Ferrez e Mari Elizabete Santos Peixoto - Rio de Janeiro: 1995.67 p</p>	
ESTADO DE CONSERVAÇÃO:		
INTERVENÇÃO:		
<input type="checkbox"/> PÉSSIMO <input type="checkbox"/> RUIM <input type="checkbox"/> REGULAR <input checked="" type="checkbox"/> BOM <input type="checkbox"/> ÓTIMO		
ANOTAÇÕES:		
ANO:	TÉCNICO:	TIPO:
NOME: <i>Alina Gomes</i>		
ASSINATURA: <i>A</i>	DATA: <i>27/01/2016</i>	
DIGITADOR:	DATA:	

**ANEXO IX - PLANO DE REDAÇÃO "A GUERRA DA TRÍPLICE ALIANÇA
CONTRA O PARAGUAI SEGUNDO EDUARDO DE MARTINO: DESENHOS E
ESBOÇOS PERTENCENTES À MARINHA DO BRASIL"**

MARINHA DO BRASIL
DIRETORIA DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E DOCUMENTAÇÃO DA MARINHA
SESQUICENTENÁRIO DA BATALHA NAVAL DO RIACHUELO

PLANO DE REDAÇÃO:

A Guerra da Tríplice Aliança contra o Paraguai segundo Eduardo De Martino: desenhos e esboços pertencentes à Marinha do Brasil

Créditos.

Apresentação do Comandante da Marinha – *enfoque nos 150 anos da Batalha Naval do Riachuelo.*

Prefácio do Diretor do Patrimônio Histórico e Documentação da Marinha

1. Introdução:

1.1. A Guerra da Tríplice Aliança contra o Paraguai e a Marinha Imperial – *resumo do conflito e contextualização da participação da Marinha Imperial com destaque para a narrativa operacional.*

1.2. Eduardo De Martino: o Militar e o Artista – ensaio biográfico do pintor, sublinhando:

- a) trajetória como oficial subalterno na Marinha Italiana;
- b) Participação no conflito e contrato para produção de pinturas históricas; e
- c) formação artística e seu lugar no panorama artístico brasileiro e na pintura marítima dos Oitocentos (história da arte e técnica de desenho e pintura).

2. Os desenhos de Eduardo De Martino sobre a Guerra da Tríplice Aliança contra o Paraguai:

2.2. Cronologia do conflito:

2.2.1. Os aliados - *Palácio de Urquiza, Venancio Flores desembarcando de uma canoa e Osório com a Esquadra em operações no Rio Paraná.*

2.2.2. Batalha Naval do Riachuelo – *texto explorando os 150 anos do evento e o desenho como estudo para o quadro a óleo do MN.*

2.2.3. Passagem de Curuzú – *Destaque para a prancha “Carazata Rio Janeiro” que retrata o afundamento do Couraçado Rio de Janeiro, atingido por um torpedo.*

2.2.4. Passagem de Curupaiti

2.2.5. O Barão do Triunfo e a Cavalaria Brasileira no envolvimento à Humaitá

2.2.6. Passagem de Humaitá – *destaque para a prancha “Pazsaggio di Humaitá per la Esquadra Brasiliana” como estudo para o quadro a óleo do MN*

2.2.7. Tentativas de abordagem dos couraçados brasileiros por tropas paraguaias em canoas - *Destaque para a complementação entre as pranchas “Abbordaggio del Alagôa fra il Tagy...” e “Planta che accompagna al boasetto nº 1” e para a prancha “[embarcação pegando fogo]”, o único óleo sobre papel do conjunto.*

2.2.8. Batalha de Itororó

[Pranchas isoladas: “Fortificação” (provável reduto entorno de Humaitá) e “Cena de Batalha” (provável desbordamento da Cavalaria brasileira sobre fortificação paraguaiá)]

2.2.9. Impressões sobre a perseguição e morte de Francisco Solano López

3. Cotidiano e tipos humanos no conflito:

3.1. Os paraguaios e tropas brasileiras em acampamentos – *Destaque para as representações dos soldados paraguaios (guaranis) e para a prancha “Camaradas! S’ il vous plait!”, um incomum auto-retrato em viagem que denuncia o trânsito do artista pelo Teatro de Operações.*

3.2. Tecnologia na Guerra: os navios couraçados – *destaque para o detalhamento do convés e torre do Monitor Alagoas e para o desenho da Fragata Amazonas feito, em 1908, no menu do jantar oferecido à comissão brasileira sediada na Inglaterra para fiscalizar a construção da Esquadra de 1910 (oportunidade para fechar o livro remetendo, novamente, aos 150 anos da Batalha Naval do Riachuelo).*

4. Restauração dos desenhos em suporte de papel

O artista utilizou papel comum como suporte, o que, somado a uma guarda e exposição inadequadas no passado, contribuiu para uma rápida degradação: as pranchas estão acidificadas, algumas têm pequenos furos, outras estão desenhadas dos dois lados do papel ou coladas duas a duas. O material utilizado pelo artista já constitui em si um problema para a conservação. Como eram apenas esboços, o artista não teve a preocupação de usar papel de boa qualidade e, uma vez que estava no front de batalha, De Martino lançou mão do material de que dispunha.

4.1 Identificação das necessidades de estabilização dos suportes e tratamento

Desacidificação e retirada dos suportes em papel cartão (quando for possível) tratamento de obturações e higienização.

4.2 Acondicionamento

Confecção de novos suportes para acondicionamento dos desenhos.

4.3 Fotografia aplicada à pesquisa

Fotografia utilizando iluminação adequada (UV, IV, luz rasante) para auxiliar identificação de informações não detectáveis a olho nú.

Oleos =>

- 1 - Batalha Naval do Riachuelo
- 2 - Acampamento aliado
- 3 - Paraguai kimballá

- 1 - Nau Pedro II
- 2 - Paraguai Fovellia

Notas de tratamento do ouro

Como em virtude da idade dos objetos, cerca de 150 anos, os desenhos do artista Eduardo de Martino, apresentam necessidade de tratamento devido a acidificação do suporte, Bem como querendo animar um tempo mais para permanência destes objetos.

Região de tratamento: higienização mecânica, descolamento das molduras, banho de desacidificação e restauro nas peças em pior estado de conservação.

O tratamento efetuado melhorará a qualidade visual e permitirá uma fotografia com maior nitidez.