

As possibilidades de aquisição das pinturas produzidas por Eduardo De Martino pela Marinha brasileira (1868-1875)*

The possibilities of acquiring the paintings produced by Eduardo De Martino by the Brazilian Navy (1868-1875)

Bárbara Tikami de Lima

Licenciada em História pela UNESP e especializada em Ética Valores e Cidadania na Escola pela USP. Atualmente cursa mestrando em história no programa de pós-graduação da UNISINOS.

RESUMO

Este trabalho discorre sobre a gênese da relação entre a Marinha brasileira e as imagens produzidas por Eduardo De Martino. Um oficial da armada italiana que no final do século XIX chegou à América do Sul onde renunciou à carreira militar para se dedicar a uma prolífica carreira artística. Para tanto, serão apresentadas algumas hipóteses acerca das possibilidades de aquisição de um conjunto de quadros produzidos pelo pintor. Obras que estiveram sob a tutela do Museu Naval até serem transferidas para o Museu Histórico Nacional no início do século XX.

PALAVRAS-CHAVE: Imagens; Marinha brasileira; Eduardo De Martino

ABSTRACT

This work discusses the genesis of the relation between the Brazilian Navy and the images produced by Eduardo De Martino. An officer of the Italian navy who at the end of the 19th century arrived in South America where he renounced his military career to dedicate himself to a prolific artistic career. Therefore, some hypothesis will be presented about the possibilities of acquisition of a set of paintings produced by the painter. Pieces that were under the tutelage of the Naval Museum until being transferred to the National Historical Museum at the beginning of the 20th century.

KEYWORDS: Images; Brazilian Navy; Eduardo De Martino

O presente texto aponta para a gênese da relação entre a Marinha brasileira e as imagens produzidas por Eduardo De Martino. Nesse sentido, exploramos as possibilidades de aquisição de um determinado conjunto de obras por esta instituição militar durante o período em que o pintor viveu no continente sul-americano, final do século XIX. Até 1932,

* Artigo recebido em 30 de abril de 2019 e aprovado para publicação em 21 de maio de 2019.

a instituição teve a posse dos quadros aqui referidos e nos anos de 1970 adquiriu uma coletânea de esboços que haviam sido feitos pelo artista.

Assim, ao considerarmos que este indivíduo esteve inserido em uma profusão de modos de pensar comuns ao restante da sociedade em que viveu (ELIAS, 1995), tornou-se essencial apresentarmos sua trajetória, ainda que de maneira breve. Eduardo De Martino nasceu na atual Itália, em Meta, no ano de 1838. Estudou em uma das escolas navais da região de Nápoles. Veio para a América do Sul como oficial da Marinha de Guerra de seu país para participar da Divisão Naval Italiana, situada na região do rio da Prata. Em 1866, a Fragata *Ercole*, na qual ele estava lotado como oficial de rota, sofreu um acidente próximo ao Estreito de Magalhães, cujo resultado do inquérito não atribuiu culpa ao pintor.

Porém, por volta de 1867, ele solicitou baixa do serviço ativo para se dedicar à atividade artística. No período em que esteve no Brasil, sua carreira pictórica foi bastante prolífica. Ele percorreu, como pintor, a região onde acontecia a Guerra entre a Tríplice Aliança e o Paraguai (1864-1870) e apresentou seus quadros nas importantes exposições da Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro. Apesar do sucesso profissional e de ter se casado com a brasileira Maria Isabel Gomes, o artista se mudou para a Inglaterra onde recebeu os títulos de *Marine Painter in Ordinaray* e de membro da *Royal Victorian Order*, tendo lá falecido no ano de 1912 (PUGLIA, 2012).

Acreditamos que a relação entre a Marinha brasileira e Eduardo De Martino iniciou quando ele esteve no teatro de operações da Guerra da Tríplice Aliança contra o Paraguai colhendo informações para produzir seus quadros, ou seja, exercendo a função de pintor. Embora existam contradições bibliográficas a respeito de seu trajeto pela região platina, foi a partir deste momento que ele produziu uma série de obras que foram apropriadas pela instituição militar.

Cientes de que as imagens funcionam como espaços sociais articulados que extravasam a materialidade dos mais diferentes suportes para concernir também ao domí-

nio do imaterial, ou seja, da imaginação, abordamos a relação entre as imagens produzidas por Eduardo De Martino e a Marinha brasileira apenas em seu aspecto material. Tal escolha decorreu 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”, a qual “consiste antes de tudo em imagens” (SCHMITT, 2007, p. 47).

Embora nosso recorte temporal aborde os anos de 1868 até 1875, período no qual encontramos indícios que apontam para as diferentes possibilidades de aquisição das pinturas feitas por Eduardo De Martino pela Marinha brasileira, é importante destacar as particularidades da relação entre as imagens e o tempo. Pois “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). Essa temporalidade das imagens acarreta na sua relativa autonomia em relação ao indivíduo que as produziu. Ou seja, 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).

As imagens feitas por Eduardo De Martino durante sua passagem pela América do Sul que foram apropriadas pela Marinha brasileira podem ser agrupadas em dois tipos, que se diferenciam quanto à técnica e finalidade. Pois o pintor produziu desenhos e aquarelas em papel para servirem de anotação pessoal e pinturas a óleo para serem expostas ao público. Além dessas diferenças, a apropriação das obras pela instituição militar também se deu em dois momentos distintos. No final do século XIX, a força armada esteve interessada nos quadros e somente na década de 1970 se voltou para os croquis, embora sua realização tenha sido anterior já que eles serviram de subsídio para o artista produzir as telas.

Como a Força Naval apropriou-se primeiro dos quadros, abordamos, apenas, este tipo de imagem realizada pelo artista. Além da ordem temporal, a escolha destas obras se deu pela modicidade do presente



estudo que nos impossibilitou de também discorrer sobre a apropriação dos desenhos. Porém é válido destacar que tal divisão decorre somente de nossa operação historiográfica 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, 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 das sociedades presentes e passadas (SCHMITT, 2007, p.11).

Segundo André Toral (2001), as pinturas a óleo produzidas por Eduardo De Martino estavam inseridas em uma tradição 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 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, 2009).

Durante sua estada no Brasil, Eduardo De Martino realizou uma grande quantidade

de obras. Essa intensa produtividade levou Salvador de Mendonça (1875) a mencionar um total de 434 quadros, o que segundo o próprio autor era um "algarismo eloquente que por si só diz mais do que eu pudera dizer em elogio do artista". Embora esse número de obras tenha sido reproduzido por Laudelino Freire (1916), nenhum dos autores traz um levantamento acerca delas, o que suscita dúvidas quanto a essa grande quantidade. Somado a este dado, temos o mapeamento feito por Roberto Vittorio Romano (1994), que contabilizou um total de 210 pinturas espalhadas em diferentes países da América do Sul, Europa e Ásia. Dos quadros produzidos pelo pintor, os que nos interessam neste momento são os que fizeram parte da coleção do Museu Naval até 1932.

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 esclareçam a maneira como a instituição adquiriu as obras, permitem levantar diferentes hipóteses sobre o assunto.

A primeira vista, pode soar estranho que a Marinha brasileira, no contexto da Guerra do Paraguai, estivesse preocupada com a compra de pinturas. Porém, se considerarmos que diversos artistas criaram imagens de batalhas a pedido de diferentes governantes; e que estas imagens foram uma "forma clara de propaganda que oferece a oportunidade de retratar o comandante de uma maneira heroica" (BURKE, 2004, p. 184), encontramos uma explicação plausível para o entusiasmo da Força Armada.

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 Impé-

rio em 1868. No relatório de João Mauricio Wanderley, Ministro e Secretário de Estado dos Negócios da Marinha, a encomenda das telas *Batalha Naval do Riachuelo* e *Passagem de Humaitá* a Victor Meirelles de Lima (1832-1903) 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^a de abril de 1868 até 13 de abril de 1869. 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, s. p.).

Se considerarmos que a encomenda dos quadros a Victor Meirelles de Lima revela um interesse, ao menos momentâneo, da Marinha brasileira por obras de arte, nós podemos associar esse entusiasmo à listagem que Eduardo De Martino escreve acerca de suas pinturas. Pois em um dos manuscritos do artista que se encontra sob a guarda do Arquivo da Marinha aparecem duas listagens de grande importância para corroborar com nossa associação. Na primeira delas é mencionado o título/tema do quadro, enquanto na segunda está aquele indivíduo ou instituição que detém sua posse, ou que pretende encomendá-lo. Nesta relação, os quadros *Abordagem Dos Canais Paraguaio*s Pelo Encouraçado Brasileiro e *Passagem De Humaitá Pela Esquadra Brasileira*, pintados em 1868, merecem destaque, sobretudo porque o primeiro é indicado como pertencente ao Ministério da Marinha, do Rio de Janeiro.

Sobre estes dois quadros, também é válido apontar para a semelhança temática com as obras de duas exposições realizadas

no mesmo ano, 1868. O que nos leva a supor que as telas assinaladas no manuscrito tenham sido as mesmas exibidas no salão do Teatro São Pedro e no salão da Academia Imperial de Belas Artes.

A possível presença de *Abordagem Dos Canais Paraguaio*s Pelo Encouraçado Brasileiro no Ministério da Marinha em 1868 é relevante por ser o primeiro indício, encontrado até o instante, de uma relação entre as obras de Eduardo De Martino e a Força Armada. Porém, esse dado trazido pelo manuscrito do artista ainda não esclarece a maneira como seus quadros chegaram à instituição militar. Quanto a este questionamento, pudemos levantar três hipóteses trabalhadas subsequentemente: 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 de outra maneira.

Antes de conjecturarmos sobre a forma como aos quadros de Eduardo De Martino podem ter chegado à Marinha brasileira, não devemos deixar de descartar a possibilidade de falha desta pesquisa. Já que durante a busca por indícios que iluminassem a entrada das obras do artista no cabedal da Força Armada foram consultados acervos de diversas instituições. Porém, a limitação de recursos não possibilitou uma busca exaustiva em todos eles, nem a consulta pessoal a outras instituições, como o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro. Da documentação sondada, a Série Marinha, abrigada no Arquivo Nacional do Rio de Janeiro, merece destaque. Pois além de sua complexidade e dimensão, dividida em 18 fundos, que possuem entre 06,0 a 89,49 metros lineares, a organização dos instrumentos de pesquisa em fichários e as condições nas quais eles se encontram nos levam a considerar a possível existência de indício(s) ainda não encontrado(s).

Embora não possamos deixar de ponderar acerca de nossas prováveis falhas na busca documental, também devemos considerar a hipótese da inexistência de indício(s) oficiali(s) que iluminem a aquisição dos quadros de Eduardo De Martino pela Marinha brasileira no final do século XIX. Nesse sentido, a pesquisa de Patrícia



Miquilini Gomes (2018) corrobora com a alternativa, pois ela destaca elementos que comprovam a presença dos quadros do artista no cabedal da instituição militar no final do século XIX e princípio do século XX. Bem como a ausência de quaisquer informações ligadas a ele nos diários de bordo de diferentes embarcações da Força Armada que atuaram na região platina durante a Guerra contra o Paraguai.

Se lido a contrapelo, o dossiê da pintura *Batalha Naval do Riachuelo*, de Victor Meirelles de Lima, também aponta para a possível falta de sinal(is) que ilumine(m) a obtenção das obras de Eduardo De Martino pela instituição militar. Pois nessa coletânea de documentos está presente uma troca de correspondência realizada em 1991, entre o diretor do Serviço de Documentação-Geral da Marinha, Max Justo Guedes, e a diretora do Museu Histórico Nacional, Ecylla Castanheira Brandão. Embora as cartas abordem as dificuldades do Museu Histórico Nacional em restaurar a pintura de Meirelles, elas também podem nos trazer informações sobre as obras de Eduardo De Martino. Pois Guedes anexa à correspondência cópias dos inventários e catálogos do Museu Naval. Onde aparecem os quadros feitos por Meirelles igualmente aparecem os quadros feitos pelo italiano. Porém, o diretor não menciona nada a respeito dos acordos comerciais estabelecidos entre a instituição militar e qualquer um dos dois artistas.

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 existam também é fortalecida pelo relatório ministerial escrito por João Mauricio Wanderley. Nesse documento de 1869, podemos perceber uma preocupação acerca da necessidade de aumentar a verba orçamentária, de reduzir as despesas e de otimizar os recursos, quando o ministro 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 á empregar para obter uma grande reducção na despesa (WANDERLEY, 1869, p. 35) [grifos nossos].

Afora os referidos apontamentos do ministro, este relatório também menciona algumas medidas institucionais que visavam aprimorar os gastos da Força Armada, como o Decreto nº 4364, de 15 de maio de 1869, que deliberou sobre a reorganização da Intendência da Marinha. De acordo com este decreto, a Intendência seria responsável pela arrecadação, classificação, distribuição e fiscalização do material adquirido; pela escrituração da receita e despesa e pelas requisições e diligências necessárias para tais arrecadações. Portanto, caberia a ela uma possível encomenda de quadros a Eduardo De Martino, como coube a ela a compra das obras de Victor Meirelles no ano anterior.

Para que a transição e adaptação ao novo regulamento, proposto pelo Decreto nº 4364, de 15 de maio de 1869, 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. Porém, a despeito de seus esforços "(...), desapareceu a despesa que se fazia com o conselho de compras, com cuja supressão se calculara na reforma" (WANDERLEY, 1869, p. 36). Além da perda de parte da documentação, também podemos perceber uma assimetria no modo de realizar as compras por meio da seguinte afirmação

Sem me prender á um sistema, 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).

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 este trabalho. 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; e, segundo o próprio ministro, as compras foram feitas conforme julgado mais profícuo.

Nossa terceira hipótese sobre a aquisição dos quadros de Eduardo De Martino pela Marinha brasileira é que a instituição não os tenha obtido por meio de um contrato. Ou seja, também podemos suspeitar que diferentemente das pinturas de Victor Meirelles, cuja compra se deu 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 expô-las na Academia Imperial de Belas Artes,

ele também realizou algumas mostras e leitões, cujo objetivo era a comercialização dos quadros, como pode ser observado na charge (Figura 1) publicada no periódico *Semana Ilustrada*, de novembro de 1873.

Sondar se as pinturas de Eduardo De Martino foram encomendadas ou se foram compradas depois de sua execução nos leva a fazer 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 sequen-



Figura 1 – Autor desconhecido, próximo leilão e exposição de pintura, 30 de novembro de 1873. Fonte: *Semana Ilustrada*, Edição 00677 – 30 de novembro de 1873.

cia 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, destacamos outros dois momentos destinados à venda dos quadros de Eduardo De Martino, além do leilão referido leilão de 1873, nos quais a Marinha brasileira pode ter adquirido alguma(s) da(s) peça(s) que integraram sua coleção até 1932. Um desses momentos é observado na mostra que o artista realizou, decorrente de sua “breve retirada para a Europa”, no Arsenal da Marinha da Corte em 1875. A visita do Imperador Dom Pedro II e a saudosa nota de despedida que foi mandada publicar a pedido dos admiradores do artista indicam uma repercussão positiva da exposição. Porém pouco tempo depois de seu encerramento, o periódico *O Globo* informou no “registro oficial” 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 contrario os vendera em leilão pelo mais que oferecerem (MARTINO, 1875, p. 3).

Após a advertência, o artista realizou o prometido leilão, possivelmente para saldar as obras restantes e minimizar prejuízos, como foi observado em anúncio cujo recorte foi destacado na Figura 2. Inicialmente, as obras foram postas à venda no dia 22 de março “por especial permissão de S. Ex. o Senhor Ministro da Marinha no atelier do célebre pintor, no Arsenal da Marinha da Corte”. Dois dias depois da viagem de Eduardo De Martino e de sua esposa para a Inglaterra, as pinturas foram removidas do local para serem comercializadas no Club das Regatas, conforme nos indica o anúncio destacado na Figura 3.

Figura 2 – sem autor, recorte de jornal, 21 de março de 1875. Fonte: *O Globo* Edição 00079 – 21 de março de 1875.

Esses eventos promovidos e autorizados pelo artista consentem ser entendidos como momentos nos quais a Marinha brasileira pode ter comprado algum(s) do(s) quadro(s) e/ou tê-lo(s) contraído devido a uma possível doação em agradecimento ao espaço cedido ou em decorrência do excedente das vendas.



Figura 3 – sem autor, recorte de jornal, 1º de abril de 1875.

Fonte: *O Globo* Edição 00088 – 1º de abril de 1875.

Destarte, 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 momentos onde há uma ligação 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 em um espaço pertencente à Força Naval. O que também denota um apoio da instituição militar à sua realização, pois sem o consentimento do ministro da Marinha eles não teriam acontecido.

Apesar de não obtermos respostas precisas sobre a maneira como a Marinha brasileira adquiriu os quadros de Eduardo De Martino, suas presenças no Museu Naval entre 1890 e 1932 comprovam a apropriação dessas pinturas pela instituição militar e indicam uma possibilidade de criação de significados em torno delas. 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).

Mesmo sem a intenção de investigar o domínio imaterial das imagens produzidas por Eduardo De Martino; e independente dos significados que seus quadros tenham adquirido para a Marinha brasileira sua exposição no Museu Naval é importante por comprovar a ligação entre eles e força armada. Essa ligação ganha maior relevância quando entendemos este museu, assim como as pinturas, como um lugar de memória da instituição, ou seja

(...) 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).

Ao compreender o Museu Naval e os quadros produzidos por Eduardo De Martino segundo a definição de lugares de memória proposta por Pierre Nora (2003), devemos

levar em consideração que consagrar lugares à memória provém da tentativa de evitar que ela seja transportada pela história. Nessa tentativa, o conjunto de pinturas que esteve no Museu Naval passa a adquirir o caráter de documento no sentido de suporte de informação, ou seja, ele adquire um caráter didático proveniente de uma vontade de articulação entre o passado e o presente para fomentar continuidades, que carecem de maior análise, no âmbito da Marinha brasileira (CHAGAS, 2009).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

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

CHAGAS, Mario. Memória política e política de memória. In: *Memória e Patrimônio: ensaios contemporâneos*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2009, p. 136-171.

DIAS, Arthur. *Nossa Marinha: notas sobre o renascimento da Marinha de Guerra do Brasil no quadriennio de 1906 a 1910*. Rio de Janeiro: Liga Marítima Brasileira, 1910.

ELIAS, Norbert. *Mozart: sociologia de um gênio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1995.

FREIRE, Laudelino. *Um século de pintura* Apontamentos Para a História da Pintura no Brasil 1816-1916. Rio de Janeiro: Typ. Rohe, 1916.

GOMES, Patrícia Miquilini. A Coleção Eduardo De Martino no Museu Naval do Rio de Janeiro. Dissertação de mestrado apresentada ao Departamento Pós-graduação em Museologia e Patrimônio. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2018.

KERN, Maria Lúcia. 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.

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

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.

PINTO, Júlio e 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>. Acesso 15 abril 2016.



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

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

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

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

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.

TIKAMI, Barbara. Homem ao mar: Edoardo de Martino e o oceano de ideias do século XIX. In: *Navigator*, V.14 - N. 27, 2018, p. 121 -130.

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

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.