



Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro –
UNIRIO
Centro de Ciências Humanas e Sociais – CCH



Museu de Astronomia e Ciências Afins –
MAST/MCT

Programa de Pós Graduação em Museologia e Patrimônio – PPG-PMUS
Mestrado em Museologia e Patrimônio

A COLEÇÃO EDUARDO DE MARTINO NO MUSEU NAVAL DO RIO DE JANEIRO

Patrícia Miquilini Gomes

UNIRIO / MAST - RJ, Fevereiro de 2018

A COLEÇÃO EDUARDO DE MARTINO NO MUSEU NAVAL DO RIO DE JANEIRO

por

Patrícia Miquilini Gomes,
*Aluna do Curso de Mestrado em Museologia e Patrimônio
Linha 01 – Museu e Museologia*

Dissertação de Mestrado apresentada à
Coordenação do Programa de Pós-Graduação
em Museologia e Patrimônio.

Orientadora: Professora Doutora Helena da
Cunha Uzeda

FOLHA DE APROVAÇÃO

A COLEÇÃO EDUARDO DE MARTINO NO MUSEU NAVAL DO RIO DE JANEIRO

Dissertação de Mestrado submetida ao corpo docente do Programa de Pós-graduação em Museologia e Patrimônio, do Centro de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO e Museu de Astronomia e Ciências Afins – MAST/MCTI, como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Museologia e Patrimônio.

Aprovada por

Profa. Dra. _____
Helena da Cunha Uzeda (Orientadora) - PPG-PMUS/MAST

Prof. Dr. _____
Ivan Coelho de Sá - PPG-PMUS/UNIRIO

Profa. Dra. _____
Ana Maria Tavares Cavalcanti – EBA/PPGAV/UFRJ

Rio de Janeiro, Janeiro de 2018

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao Ser superior, pela oportunidade dada ao meu espírito e a todos os irmãos amigos de outros planos.

À minha família, Marcelo e Eduarda, pela parceria e compreensão nos momentos necessários. Minha irmã, Márcia Miquilini por todo apoio paciente na conferência e diagramação do trabalho e, ao meu cunhado, Ricardo Guimarães, pela revisão do conteúdo histórico no texto sobre Guerra do Paraguai.

À Diretoria do Patrimônio Histórico e Documentação da Marinha que me concedeu mais essa oportunidade e mais diretamente, aos departamentos de Arquivo, Biblioteca e História pelo apoio e colaboração, e em especial, ao Departamento de Museologia e aos Suboficiais João Abel Furtado Martins, Francisco Soares da Silva e Renato Pinto.

Ao Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio UNIRIO-MAST, professores, colegas de turma, em especial à Miriam Benevenuto Santos, também colega e parceira de trabalho, pelo apoio e incentivo.

Agradeço aos professores componentes da banca examinadora por terem aceitado tão prontamente o convite.

Agradeço ao Professor Ivan Coelho de Sá, que desde a graduação é uma inspiração e ao incentivo dado para permanecer no tema, bem como por autorizar o uso de um texto seu não publicado sobre a conservação da coleção de desenhos de Eduardo de Martino.

Agradeço ao Professor Luciano Migliaccio, pela gentileza na autorização do uso de seu texto ainda não publicado sobre Eduardo de Martino.

À Roseane Novaes, minha amiga querida, que mesmo distante em suas atribuições diárias, pensa e torce por mim.

Agradeço ao meu “fiel escudeiro” do departamento de Museologia, Suboficial, Hélio Pires por toda ajuda administrativa durante o meu curso e na mobilização para aquisição de livro no exterior, junto ao Adido Naval na Itália, Comandante Bruno de Moraes Bittencourt Neto, a quem também agradeço, juntamente com o seu auxiliar, o Suboficial Marco Antônio Barbosa.

Agradeço imensamente à minha orientadora, Helena da Cunha Uzeda, pelo cuidado, generosidade e orientação, que como uma bússola, sempre me direciona firmemente ao norte museológico da pesquisa.

RESUMO

GOMES, Patricia Miquilini. A Coleção Eduardo de Martino no Museu Naval do Rio de Janeiro. 2018. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio, UNIRIO/MAST, Rio de Janeiro, 2018. 151 p. Orientadora: Helena da Cunha Uzeda.

Esta pesquisa apoia-se nos conceitos Coleção, Museu, Objeto Museológico e Exposição para refletir sobre o caráter representativo e a importância da Coleção Eduardo de Martino sob a guarda do Museu Naval do Rio de Janeiro. O trabalho percorre a trajetória do pintor, nascido na Itália e oficial da Marinha Italiana que viajando à América do Sul em missão militar, termina por se estabelecer na Capital do Império do Brasil, no período em que se desenrola a Guerra do Paraguai. A pesquisa analisa o processo de formação de uma coleção, que reúne desenhos e pinturas com temática ligada ao mar e a embarcações, que se desenvolve a partir da atuação De Martino como pintor de encomendas para a Marinha brasileira e para o Governo Imperial. O trabalho avaliou também o processo de conservação da Coleção e de sua veiculação para o público, por meio da participação de suas obras em exposições dentro e fora do Museu Naval. A pesquisa, que aborda também o histórico institucional do Museu Naval e de seu prédio, tem, como foco principal, a realização de um inventário atualizado da Coleção De Martinho, reunindo imagens e dados de todos os trabalhos produzidos pelo artista, que se encontram musealizados na instituição, permitindo estruturar um conjunto mais completo dessa Coleção, que tem grande relevância como patrimônio artístico e histórico para a Marinha e para o Brasil.

Palavras-chave: Museologia e Patrimônio; Desenho e Pintura; Coleção; Eduardo de Martino; Museu Naval.

ABSTRACT

GOMES, Patricia Miquilini. The Eduardo de Martino collection at the Rio de Janeiro Naval Museum. 2018. Dissertation (Master's) – Postgraduate Program in Museology and Heritage, UNIRIO/MAST, Rio de Janeiro, 2018. 151 p. Supervisor: Helena da Cunha Uzeda.

This research is based on the concepts Collection, Museum, Museum Object and Exhibition to reflect on the representative character and importance of Eduardo de Martino's Collection related to Brazilian Navy Museum at Rio de Janeiro, Brazil. That work describes the trajectory of this painter, since his born in Italy as officer of the Italian Navy whose traveling to South America on a military mission, ends up establishing himself on Rio de Janeiro city, the Brazilian's Empire capital, during the Paraguayan War unfolds. The research analyzes the evolution of that collection, which brings together drawings and paintings with themes related to the sea and boats, which develops from the performance of De Martino as a commissioner for the Brazilian Navy and the Brazilian Imperial Government. This work also evaluated the conservation process of the Collection and its publicity to the public, through the participation of his works in exhibitions inside and outside the Naval Museum. The research, which also deals with the institutional history of the Naval Museum, including his headquarter, has as its main focus the realization of an updated inventory of the De Martino's Collection, showing images and data of all the works produced by the artist, which are documented in the Brazilian Navy Museum, allowing to watch the structure and realize an most completely set of that Collection, which has great relevance as artistic and historical patrimony, so for the Brazilian Navy as the general culture in Brazil.

Key-words: Museology and Heritage, Drawing and Painting, Collection, Eduardo de Martino, Naval Museum.

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

CID	Canto Inferior Direito
CIE	Canto Inferior Esquerdo
CSD	Canto Superior Direito
CSE	Canto Superior Esquerdo
DPHDM	Diretoria do Patrimônio Histórico e Documentação da Marinha
ECM	Espaço Cultural da Marinha
GAV	Gaveta
IF	Ilha Fiscal
INEPAC	Instituto Estadual do Patrimônio Artístico e Cultural
MAP	Mapoteca
MB	Marinha do Brasil
MHN	Museu Histórico Nacional
MNBA	Museu Nacional de Belas Artes
MNO	Museu Naval e Oceanográfico
MOWLAC	Memory of the World for Latin America and the Caribbean
REG	Registro / Número de Registro
RT	Reserva Técnica
SDGM	Serviço de Documentação Geral da Marinha
SDM	Serviço de Documentação da Marinha
UNESCO	United Nation Education, Scientific and Cultural Organization

SUMÁRIO

	Pág.
INTRODUÇÃO	01
Cap. 1 UM OFICIAL DA MARINHA ITALIANA E PINTOR NO BRASIL	06
1.1 - O primeiro contato do Oficial Pintor com a América Latina	10
1.2 - A viagem oficial de Eduardo de Martino ao Brasil	13
1.3 - O ateliê de Eduardo de Martino no Brasil	18
Cap. 2 A PINTURA HISTÓRICA NO CONTEXTO DO BRASIL IMPÉRIO	21
2.1 - As pinturas históricas na Academia Imperial de Belas Artes do Século XIX	25
2.2 - A pintura naval: um estilo de encomenda para o Império	27
2.2.1 A Guerra do Paraguai em um breve resumo	33
2.3 - Visões e críticas estéticas e artísticas sobre De Martino	38
Cap. 3 A COLEÇÃO EDUARDO DE MARTINO NO MUSEU NAVAL	53
3.1 - O Museu Naval	55
3.1.1 O prédio – uma história com o Museu	66
3.2 - A Coleção Eduardo de Martino no Museu Naval do Rio de Janeiro: patrimônio artístico e documental da Marinha brasileira	74
3.2.1 Os desenhos e os álbuns da Coleção De Martino	75
3.2.2 Os esforços de preservação e acondicionamento da Coleção	84
3.2.3 As pinturas a óleo da Coleção De Martino	89
3.2.4 A Coleção De Martino como patrimônio da Marinha: entre os valores artísticos, registros documentais e caráter simbólico	90
CONSIDERAÇÕES FINAIS	99
REFERÊNCIAS	106
ANEXO – TABELA COLEÇÃO EDUARDO DE MARTINO – desenhos e pinturas	111

INTRODUÇÃO

INTRODUÇÃO

Quando eu ia ao espaço que chamavam de “Reserva Técnica” gostava de olhar nas pequenas mapotecas os desenhos e as gravuras ali mantidos, em especial, as obras de um artista italiano chamado Eduardo de Martino, cujas pinturas exibidas nas salas de exposição atraíam meu olhar. Isso se passava no Museu Naval, local em que eu começara a trabalhar em 1994. Com o passar do tempo, minha curiosidade em torno dessas obras cresceria ainda mais. Desde o início – embora não tivesse ainda concluído minha graduação em Museologia, já que meu bacharelado foi cursado de 1996 a 1999 –, alguns aspectos da coleção chamavam minha atenção. O Museu Naval do Rio de Janeiro é uma instituição militar peculiar com uma coleção diversificada, composta por instrumentos, armamentos, condecorações, modelos de embarcações e obras de arte.

O Serviço de Documentação da Marinha (SDM), que, posteriormente, seria denominado Diretoria do Patrimônio Histórico e Documentação da Marinha (DPHDM) do qual o Museu fazia parte, sendo, então, um órgão bem menor, se comparado a sua estrutura atual. Na época, em 1994 havia muito pouca informação sobre as peças mantidas pelo Museu, assim como um número reduzido de técnicos para lidar com elas. Da mesma forma, na exposição não havia muita informação, sendo esta praticamente a mesma que havia sido montada em 1972.

O desejo de estudar a Coleção Eduardo de Martino, mantida pelo Museu Naval, nasceu da curiosidade e admiração pelas obras que dela fazem parte e de uma percepção sobre a necessidade de ampliar as pesquisas sobre elas. À vontade de estudá-las aliava-se ao acesso facilitado à coleção, que estava sob a guarda do Departamento de Museologia, onde eu estava lotada e onde trabalho até hoje.

Do total de 135 obras de Eduardo de Martino foram inicialmente selecionadas 50 para a realização deste trabalho – cinco pinturas em óleo sobre tela e 45 obras sobre papel, que retratam assuntos contemporâneos ao período em que Eduardo de Martino esteve na América do Sul, entre 1867 e 1875. A escolha desse conjunto específico para estudo deu-se em função de sua unidade temática estar relacionada à Guerra do Paraguai, episódio muito significativo para a história do país e, mais diretamente, para a história da Marinha do Brasil, instituição mantenedora da coleção. No entanto, durante o desenvolvimento das pesquisas verificou-se a oportuno expandir a essa abrangência, incluindo toda a Coleção, tendo em vista unidade e coesão física e temática das obras.

A proposta do trabalho é analisar esse recorte específico da Coleção em sua função representativa institucional, função esta que compartilha com o valor artístico.

Inseridas num processo intencional, que visava dar materialidade a uma memória – como parte de registros e também de uma propaganda oficial que respondia a objetivos políticos do Império – a organização da coleção Eduardo de Martino no Museu Naval ocorreu de forma gradual e ocasional. O intuito de valorizar a intervenção brasileira no conflito Guerra do Paraguai, tentando valorizar a intervenção brasileira e justificar, de certa forma, a grande perda de vidas e as visões contrárias dos opositores. As encomendas de obras a De Martino visavam fortalecer a imagem do governo, legando, à posteridade histórica, o discurso oficial de nacionalismo.

O italiano Eduardo Federico de Martino usava como nome artístico Eduardo de Martino, havendo ainda muitas referências, inclusive do próprio artista, referindo-se a si mesmo também como De Martino, que usaremos alternadamente neste estudo. Em algumas publicações encontramos referências a seu primeiro nome, Edoardo, no entanto, em suas obras o pintor assina o nome Eduardo.

A Coleção Eduardo de Martino – que inclui, além de pinturas, esboços e cadernos ou álbuns, como são denominados na instituição – foi a fonte primária e básica dessa pesquisa. O trabalho pertence à Linha de Pesquisa 1 – Museu e Museologia – destaca o desenvolvimento da coleção e seus aspectos representativos na instituição mantenedora e de sua história. Divide-se em três capítulos, detendo-se, o primeiro, na apresentação do artista Eduardo de Martino, sua origem e o início de sua carreira. Para a montagem desse ensaio biográfico foram importantes os trabalhos dos italianos Luigina de Vito Puglia, escritora e do comandante da marinha italiana, Roberto Vittorio Romano, além de obras do Professor italiano da Universidade de São Paulo (USP) Luciano Migliaccio, que foi co-curador da exposição temporária “Eduardo de Martino no Brasil” realizada em 2015 pelo Museu Naval e pelo Museu Nacional de Belas Artes (MNBA). Foram também utilizadas obras que tratam diretamente do artista, como a publicada pela professora, Ana Maria de Moraes Belluzzo (USP), além de outras publicações que citam o artista e sua trajetória, como as dos autores André Toral, Franco Cenni e Laudelino Freire.

O segundo capítulo aborda brevemente do panorama da pintura no Brasil durante o período em que Eduardo de Martino viveu na América do Sul, onde se estabelece como pintor. Nessa época, o gênero conhecido como “pintura histórica” despontava no cenário do império brasileiro, coincidindo com o período em que foi travada a Guerra do Paraguai. Esse capítulo também vai se dedicar a aspectos específicos da “pintura de marinhas”, gênero no qual de De Martino parecia melhor adequar-se. Nesse sentido, autores como os professores Rafael Cardoso Denis, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) e Sonia Gomes Pereira (da Pós-Graduação em Artes Visuais da UFRJ) foram fundamentais para a contextualização do assunto e do artista no período,

além de duas publicações organizadas pela professora Ana Maria Tavares Cavalcanti, contendo artigos elucidativos sobre pintura de marinha e a contribuição de pintores no Sul do país e as boras de obras de Carlos Maciel Levy, Jorge Coli, que esclarecem aspectos a respeito dos gêneros “pintura de marinhas” e “pintura de batalhas”. No capítulo dois ainda será apresentado um breve resumo sobre o conflito ocorrido ao sul do país, envolvendo uma Tríplice Aliança entre Brasil, Paraguai e Uruguai – que ficou conhecido como Guerra do Paraguai. Para esse episódio, a consulta aos trabalhos de Francisco Doratioto, Hélio Vianna e de José Murilo de Carvalho foi fundamental para uma melhor compreensão sobre o complexo panorama do conflito. Foram usadas ainda, neste capítulo, como fonte de pesquisa, as notícias publicadas em jornais da época, como: Diário do Rio de Janeiro, Jornal do Commercio, A Vida Fluminense, O Paiz, Semana Illustrada, A Reforma, O Mercantil e o Jornal da Tarde, além do uso de importantes considerações sobre o artista De Martino e sua arte, feitas pelo crítico de arte Gonzaga Duque, contemporâneo do pintor, e por estudiosos posteriores, como Quirino Campofiorito, professor da Escola de Belas Artes, e Gustavo Barroso, fundador do Curso de Museus, criado no Museu Histórico Nacional do Rio de Janeiro em 1932, matriz acadêmica do Curso de Museologia, no qual me formei.

O capítulo três focaliza o tema central dessa dissertação: a trajetória da coleção do pintor De Martino no Museu Naval, analisando o conjunto das obras da coleção. Para o desenvolvimento dos aspectos museológicos, contribuíram os teóricos da área André Desvallées e François Mairesse, que auxiliaram o entendimento dessa coleção enquanto um conjunto significativo e coerente para a instituição. O fato de trabalhar como museóloga no centro das atividades do museu, também, seria importante por agregar minha experiência prática como museóloga da Marinha brasileira, atuação que precisa relacionar o universo da estrutura militar com as técnicas das instituições museológicas. Esse capítulo tratará da apresentação do Museu Naval, seu papel como instituição e sua trajetória, bem como sua ligação histórica com o prédio que a sedia atualmente. Nesse sentido, as análises realizadas sobre o museu, direcionadas à função, então, exercida pelo Museu Naval, serviram-se de algumas definições utilizadas por Peter Van Mensh, Bernad Deloch e Tereza Scheiner, esclarecendo que o museu pode se apresentar sob como uma função específica na forma de uma instituição ou não, segundo Deloche (2007). Para Peter Van Mensh (1992, *Apud* Desvallées, André e Mairesse, François, 2013), o museu preserva coleções e produz conhecimentos a partir delas, como lugar de memória ou pode ser entendido como fenômeno, sendo dinâmico e submetido a permanentes transformações, segundo Tereza Scheiner (2007). Para o estudo do prédio, foram utilizados, além do documento de tombamento, artigos publicados na Revista

Marítima Brasileira, enquanto que para a trajetória da coleção na instituição foi essencial a consulta ao Arquivo da Marinha e aos dossiês internos de seu Departamento de Museologia, a respeito das montagens das exposições no museu e do acervo nelas utilizado. Sobre o estado de conservação das obras da coleção De Martino, foi utilizado o texto elaborado pelo Professor Ivan Coelho de Sá em 2015 para um catálogo ainda não publicado pela Diretoria de Patrimônio Histórico e Documentação da Marinha, fruto de um trabalho intenso de conservação que realizou durante os anos de 2014 e 2015, junto à coleção de desenhos, orientando o acondicionamento dessas peças, tendo o professor sido também co-curador da mostra temporária realizada no ano de 2015 no MNBA. A última parte do capítulo, aborda o uso da coleção pelo Museu Naval, no tocante à análise das atividades relacionadas ao campo da comunicação museológica, principalmente no que diz respeito às exposições de trabalhos do pintor. Os trabalhos de teóricos como da Professora Tereza Scheiner, François Mairesse, André Desvallées e Marília Xavier Cury nos auxiliaram na compreensão sobre as possíveis formas de apresentação e interpretação de acervos, a partir da visão sobre esse processo relacional, onde se deve considerar que a percepção por parte do expectador é subjetiva, dependendo em grande parte da bagagem de experiências acumuladas por estes na decifração dos códigos emitidos ou subentendidos.

Finalizando, consideramos relevante anexar uma tabela que apresenta, de forma genérica, toda a coleção museológica de De Martino pertencente ao Museu Naval, seus desenhos e pinturas, como uma oportunidade de reunir e disponibilizar a coleção em sua inteireza, ainda pouco conhecida. Cumpre destacar que a localização das obras está atualizada, referindo-se ao período de elaboração da dissertação, podendo sofrer alterações a critério da gestão institucional.

Todo o esforço desse trabalho objetivou ampliar as informações e requalificar uma coleção que é importante para a história da Marinha brasileira, para o imaginário construído para a Guerra do Paraguai e para o conjunto do acervo do Museu Naval, eco de um período marcante para o país e para a instituição, que pode sempre ser revisto com todas as suas conotações extrínsecas e intrínsecas associadas, sem pretender esgotar as suas possibilidades.

CAPÍTULO 1

UM OFICIAL DA MARINHA ITALIANA E PINTOR NO BRASIL

CAPÍTULO 1

UM OFICIAL DA MARINHA ITALIANA E PINTOR NO BRASIL

A passagem do oficial de marinha italiano Eduardo Federico de Martino (1838-1912) pelo Brasil, na segunda metade do século XIX, e sua atuação como pintor de marinhas ocorreu de forma singular, cuja história apresenta contornos ainda obscuros. Como artista plástico, não viera contratado oficialmente pelo Império brasileiro ou a convite de membros de nossa aristocracia. De Martino, na realidade, partira da Itália a serviço da *Regia Marina*¹, numa viagem de instrução que se dirigia à cidade de Montevideu, no Uruguai. Viria por motivo oficial, mas acabaria ficando por outras razões: a principal seria o exercício de pinturas de marinhas, por meio das quais alcançaria algum reconhecimento.

Nascido a 29 de março de 1838 na cidade de Meta, uma província de Nápoles, ao sul da Itália, Eduardo de Martino foi o caçula dos sete filhos do Primeiro Piloto da real Marinha das Duas Sicílias Salvatore de Martino e Elisabetta Savarese. A casa em que nasceu ficava na Strada dietro Meta, rebatizada como Via Eduardo de Martino em sua homenagem (Figura 1).

Figura 1 – Casa onde nasceu Eduardo de Martino, cidade de Meta, Itália.



Fonte: PUGLIA (2012, p. 21)

¹ *La marina militare italiana nacque il 17 novembre 1860 con l'unificazione della Marina del Regno di Sardegna con le marine napoletana, toscana e pontificia e successivamente assunse la denominazione di "Regia Marina" il 17 marzo 1861, a seguito della proclamazione del Regno d'Italia da parte del parlamento di Torino.* MARINA MILITARE. In: WIKIPEDIA, L'enciclopedia libera. Disponível em: <https://it.wikipedia.org/wiki/Marina_Militare>. Acesso em: out. 2017.

A presença do pintor na cidade natal encontra-se também, em um evento esportivo organizado por clubes náuticos locais de regata a vela, com a premiação do Troféu Eduardo de Martino², que ocorre anualmente, durante o mês de setembro, nas imediações da Península de Sorrento.

No período em que De Martino nasceu, na primeira metade do século XIX, a população de sua pequena cidade natal era de cerca de 6.500 habitantes. Meta, como grande parte das cidades litorâneas, voltava-se, prioritariamente, às atividades relacionadas à navegação e à pesca, dedicando-se também à fabricação de armamentos navais. Muito dos recursos econômicos dessa região, portanto, provinham das atividades marítimas e de indústrias a elas relacionadas. O contexto desse ambiente tão próximo ao mar, a presença da movimentação de pescadores e os movimentos de chegadas e partidas de embarcações, certamente teria marcado muito fortemente Eduardo de Martino, justificando a presença do mar como fonte de inspiração para praticamente todas as suas obras.

Em 1849, com pouco mais de 11 anos, seguindo os passos de seu pai, passou a frequentar o curso para oficiais de pilotagem da Escola Náutica de Meta. Eduardo terminou o curso aos 17 anos, obtendo a qualificação de Guarda-Marinha.

Como pintor, De Martino foi, a princípio, um autodidata. Possivelmente, recebera noções de desenho como parte do conteúdo curricular na escola náutica. Naquela época, a região napolitana recebia influência artística da Escola de Posillipo³, segundo a professora Ana Maria de Moraes Belluzzo (1998), De Martino teria frequentado. Mais tarde, em 1868, durante sua permanência em Montevidéu, ele teria estudado pintura com o uruguaio Juan Manuel Blanes⁴ (1998, s/p) e, segundo o ex-Comandante da Marinha italiana Roberto Vittorio Romano, ainda durante o curso de piloto, na Itália, De Martino frequentara o atelier dos pintores italianos Giacinto Gigante e Domenico Morelli (1826-1901), famosos à época, com os quais realizou algumas aulas privadas. Há registros também de sua participação em aulas noturnas gratuitas ministradas no Instituto Real de Belas Artes de Nápoles (ROMANO, 1994). Aparentemente, havia, entre ele e Giacinto Gigante uma relação de amizade respeitosa, o que foi citado por Romano, já que após a morte de Giacinto Gigante foram encontrados em seu estúdio, trabalhos de amigos e alunos do pintor, entre os quais, uma pintura de De Martino (ROMANO, 1994).

² *Circolo Organizzatore Nautico Marina di Alimuri*. Disponível em: <<https://goo.gl/pZJhES>>. Acesso em: 01 nov. 2017.

³ Grupo de paisagistas, que à maneira romântica representava o país, ao qual pertencia o pintor Giacinto Gigante (1806-1876).

⁴ Juan Manuel Blanes (Montevidéu, 1830 – Pisa, 1901) foi um pintor uruguaio, contemporâneo à Guerra do Paraguai, que entre 1860 e 1864, estudou pintura em Paris, Roma e Florença. Considerado um dos maiores pintores do seu país, buscava em suas obras representar valores nacionais.

De Martino teria, durante o curso na Escola Náutica de Meta, se dedicado ao estudo da arquitetura naval e à construção de miniaturas (ROMANO, 1994), conhecimento e exercícios cuja minuciosidade e precisão certamente lhe seriam úteis à pintura detalhada de navios. Na Marinha, como oficial realizaria diversas viagens ao exterior, permitindo-lhe conhecer outras culturas e paisagens. Em alguns portos, De Martino costumava ficar a bordo praticando desenho das paisagens vistas a partir do convés dos navios.

Segundo o professor Luciano Migliaccio⁵, De Martino poderia ter conhecido e se inspirado em alguns artistas representantes do mesmo gênero de pintura marinha, como o russo Ivan Aivazovsky (1817-1900), autor de uma série de pinturas de batalhas navais, e o francês, Theodore Gudin (1802-1880), Pintor Oficial da Marinha Real francesa, na corte de Luis Felipe (1773-1850), que reinou de 1830 a 1848 e de Napoleão III (1808-1873), cujo reinado foi de 1852 a 1870. O título honorífico de “Pintor Oficial da Marinha” (Figura 2) foi criado em 1830, é concedido atualmente pelo Ministério de Defesa da França a artistas que se destacam nas representações de temas relacionados ao mar, passou, posteriormente, a ser concedido também a fotógrafos, demonstrando a importância dos registros de imagens para a atividade naval.

Figura 2 – Insígnia de ombro de Pintor Oficial da Marinha francesa.



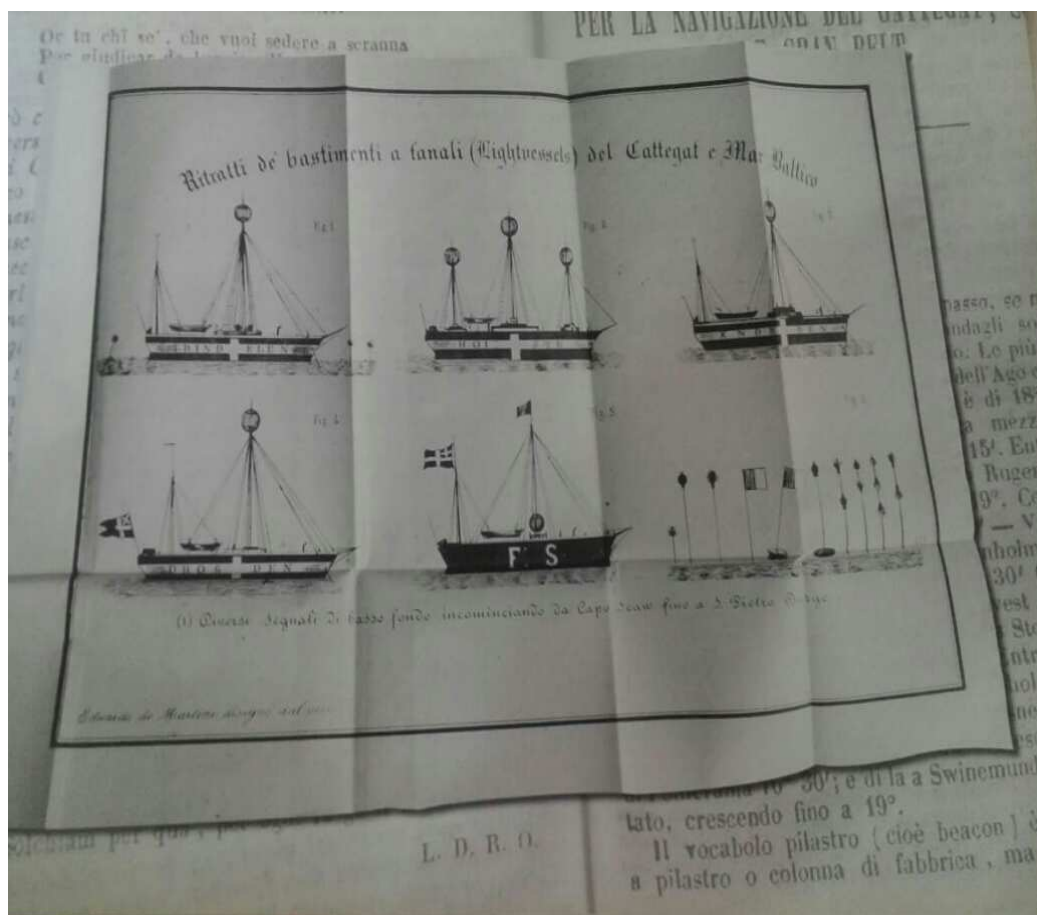
Fonte: PEINTRE OFFICIEL DE LA MARINE. In: WIKIPÉDIA, L'encyclopédie Libre. Disponível em: <<https://goo.gl/jv8dAE>>. Acesso em: 01 nov. 2017.

⁵ Luciano Migliaccio. "O caso Eduardo De Martino", 2015. Apontamentos retirados de texto elaborado para um catálogo ainda não publicado sobre Eduardo de Martino, a cargo da Diretoria do Patrimônio Histórico e Documentação da Marinha. Uso autorizado pelo autor.

1.1 O Primeiro Contato do Oficial Pintor com a América Latina

De forma natural, Eduardo de Martino, seguiu a trajetória do pai e ingressou em 1849 na *Scuola Nautica di Meta*, voltada à formação de profissionais para a Marinha Mercante. Entre outros conhecimentos como matemática aplicada à navegação, necessária à sua formação como piloto de navio, exercitou também o desenho, indispensável para elaboração de cartas náuticas e o registro das vistas da topografia do litoral. A capacidade de representação pelo desenho consistia para a Marinha, naquela época, não simplesmente uma habilidade artística, assumindo, acima de tudo, uma função estratégica.

Figura 3 – Parte de página do livro ilustrado por Eduardo de Martino.



Fonte: PUGLIA (2012, p. 25). No Canto Inferior Esquerdo (CIE): Eduardo de Martino desenhado a partir do real⁶ (tradução nossa).

Em 1858, Francesco de Martino, irmão de Eduardo de Martino, traduziu um manual de navegação inglês⁷ e, Eduardo participou com ilustrações de embarcações

⁶ Eduardo de Martino disegnó dal vero. In: PUGLIA, 2012, p. 25.

(Figura 3). Esse manual foi dedicado a Luigi di Borbone, Conde de Áquila (1824-1895), comandante da Real Marinha das Duas Sicílias e, era casado com a princesa Januária Maria de Bragança (1822-1901), Princesa Imperial do Brasil e Condessa de Áquila (MIGLIACCIO, 2015; PUGLIA, 2012).

Segundo autores como Luigina Puglia e Roberto Romano, desde jovem, Eduardo de Martino tinha por hábito registrar seu cotidiano por meio de desenhos. Puglia (2012) cita um momento do comportamento típico de um jovem de alma artística.

enquanto isso, Eduardo frequentava a escola náutica sem grande entusiasmo, mostrando a bondade da juventude com a rotina escolar, a moral conformista e a monotonia da vida passada na pequena cidade (PUGLIA, 2012, p. 28, tradução nossa)⁸.

Figura 4 – Desenho identificado por Romano, de autoria de Eduardo de Martino, s.d., sobre seus estudos na Academia da Marinha.



Fonte: ROMANO (1994, p. 10)

Ingressado, então, na *Regia Marina*, em 1861 De Martino ficaria embarcado na Fragata a vapor *Giuseppe Garibaldi* (Figura 5), realizando uma travessia entre Nápoles e

⁷ Título do manual sobre navegação: F. de Martino, *Il Pilota lusinggiato nel cammino dei mari Cattegat, Baltico, e Finlândia coi Belti*, Stabilimento Tipografico di Vincenzo Priggiolea Vico de' Maiorani N°39 primo piano, Napoli, 1858. Apud: PUGLIA, 2012.

⁸ Intanto Eduardo frequentava la scuola náutica senza grande entusiasmo, mostrando l'insofferenza típica dei Giovani verso il quotidiano scolastico, la morale conformista e la monotonia di una vita trascorsa in un piccolo paese. (PUGLIA, 2012, p. 28).

Gênova e, também, na Corveta *Eurídice*. Em 1864, promovido a *sottotenente di vascello*, que equivalia a 2º Tenente na Marinha do Brasil, assumiu a função de oficial de navegação da Corveta a vapor *Ercole*, partindo para a Divisão Naval no Rio da Prata⁹. Antes de chegar a seu destino, sua embarcação passa por alguns portos brasileiros, como Recife, em Pernambuco, e Rio de Janeiro, ficando a seguir, baseada em Montevidéu, no Uruguai, local de partida para a realização de explorações ao Sul do continente americano.

Figura 5 – Eduardo de Martino. Fragata Garibaldi. Desenho em aquarela e bico de pena sobre papel. 22,2 cm x 31,0 cm. Coleção Eduardo de Martino.



Fonte: Museu Naval do Rio de Janeiro, RJ (Reserva Técnica/Mapoteca/Gaveta 15, n. 3121). Inscrições do próprio punho do autor, no Canto Inferior Direito (CID): “Real Fragata Garibaldi - viagem de trabalho a Nápoles - Em janeiro 1862” e, no CIE: “NB Dê uma olhada nas paredes da esquerda - é por isso que é mais como um desfile” (Tradução nossa). Fotografia: Miriam Benevenuto Santos.

Em 1866, De Martino envolve-se em um acidente, no qual a Corveta *Ercole* encalhou no Banco Orange, na passagem pelo Estreito de Magalhães, ao sul da América do Sul. Eduardo de Martino responde a um inquérito, sendo que na documentação pertinente ao fato não há indicação de culpa ou que tenha havido alguma repreensão ao pintor (PUGLIA, 2012). Como oficial de navegação, diretamente encarregado do traçado da rota, De Martino no momento do encalhe seria o responsável pela manobra do navio, quando da ausência do comandante na área do passadiço. Devido aos danos causados à Corveta, esta precisou ser rebocada para que fosse reparada em Montevidéu.

Após o incidente, o pintor retornaria à Itália, a bordo do Rebocador *Calatafimi*, e, já na Itália, atuaria com os combates em defesa da emancipação italiana por ocasião da

⁹ Recém-constituído, o Reino da Itália (1861-1946) como outras forças europeias mantinha uma força naval na região do Rio da Prata, ponto estratégico, com a atribuição formal de apoio a comunidade de imigrantes no Uruguai e Argentina.

retomada dos conflitos com o Império Austríaco, participando da batalha na ilha de Lissa¹⁰, registrado no desenho a grafite, a seguir (Figura 6).

Figura 6 - Eduardo de Martino. *Bataglia de Lissa*. Desenho a grafite sobre papel, 19,2 cm x 28,6 cm. Coleção Eduardo de Martino



Fonte: Museu Naval do Rio de Janeiro, RJ (Reserva Técnica/Mapoteca/Gaveta 15, n. Registro 3120). Inscrições do próprio punho do autor, no CID: “Batalha de Lissa - 20 julho 1866”. (tradução nossa). Fotografia: Miriam Benevenuto Santos.

1.2 A Viagem Oficial de Eduardo de Martino Ao Brasil

Após o fracasso italiano em Lissa, De Martino é transferido, ainda no ano de 1866, para servir na Corveta *Eurídice*, que fora designada para a Divisão no Rio da Prata. Partindo de Gênova, em viagem de instrução de oficiais e praças para travessias oceânicas, De Martino zarpa com destino a Montevideú, passando, antes pela cidade de Recife, em Pernambuco, e pelo Rio de Janeiro, onde, segundo Luigina de Vito Puglia (2012), teria encontrado alguns oficiais da Marinha do Brasil, entre eles, o Almirante Barroso (Francisco Manoel Barroso da Silva, Barão do Amazonas) e o Almirante Tamandaré (Joaquim Marques Lisboa, Marquês de Tamandaré), que conhecera na viagem anterior (PUGLIA, 2012, p. 52). Ao que tudo indica, seria nesse retorno à América do Sul, e no contato com oficiais da Marinha que Eduardo de Martino seria posteriormente apresentado ao Imperador D. Pedro II. No entanto, não foram encontradas comprovações documentais a respeito, restando apenas uma suposição de que esse encontro possa ter ocorrido pelo fato desses oficiais gerais estarem

¹⁰ Ocorrida em julho de 1866, entre a armada austríaca e a armada italiana, próximo à ilha de Lissa, no mar Adriático. Foi parte da terceira guerra de independência italiana, na qual a Itália se aliou à Prússia durante o conflito com a Áustria. O principal objetivo italiano era conquistar Veneza, então parte do império austríaco.

envolvidos em operações fluviais na área Paraná-Paraguai, juntamente com Eduardo de Martino. Parece, portanto, ser muito provável esse contato entre oficiais durante a passagem, quase obrigatória, por Montevidéu. A reconstrução dos passos de Eduardo de Martino nesse período, conta, ainda, com alguns desencontros referentes a datas e locais.

Segundo Puglia (2012), em 1867, Eduardo de Martino foi apresentado ao Imperador D. Pedro II, que teria encomendado pinturas que celebrassem os feitos recentes da guerra em curso: "No entanto, Dom Pedro ficou favoravelmente impressionado com o trabalho desse jovem oficial italiano e encomendou-lhe pinturas que celebrassem as recentes vitórias"¹¹ (PUGLIA, 2012, p. 52, tradução nossa). Há ainda a possibilidade de que o fato de a imperatriz Teresa Cristina ser originária de Nápoles possa ter contribuído favoravelmente para a aproximação com a família imperial: "É de supor que a apreciação e a simpatia da imperatriz Teresa Cristina de Bourbon, de origem napolitana, bem como pintora amadora de certo talento, não foram secundárias"¹² (PUGLIA, 2012, p.52, tradução nossa). Porém, a autora não cita quais seriam os temas das obras encomendadas.

Para realizar esse trabalho, De Martino teria, então, solicitado um breve período de licença e, em seguida, teria se desligado definitivamente da marinha italiana, em meados de 1867 (PUGLIA, 2012). Seria o fim da carreira militar de Eduardo de Martino, que havia ingressado muito cedo na Academia de Marinha, dividindo-se sempre entre as obrigações militares e o pendor pelas artes. Para Romano (1994), essa encomenda ocorrera em 1868:

Em março de 1868, para retratar as várias cenas com a máxima fidelidade, convidou-o a ir ^{diretamente} ao teatro de operações, embarcando primeiro na fragata Imperatriz e depois no couraçado de Lima Barros, recentemente chegado ao serviço.¹³ (ROMANO, 1994, p. 13, tradução nossa).

Ainda sobre a apresentação ao Imperador, segundo o historiador André Toral (2001), isso ocorreu por intermédio dos Almirantes Tamandaré e Francisco Cordeiro Torres Alvim e De Martino teria estado no teatro de operações entre 1868 e 1869 (TORAL, 2001). No entanto, para o crítico de arte Laudelino Freire (1916), a indicação ocorrera por intermédio do Almirante Barroso, em 1867:

¹¹ "Però Dom Pedro rimase favorevolmente colpito dai lavoro di quel giovane ufficiale italiano e così gli commissionò dei quadri che celebrassero le recenti vittorie" (PUGLIA, 2012, p. 52).

¹² "È da supporre che non siano stati marginali l'apprezzamento e il favore dell'imperatrice Teresa Cristina di Borbone, di origini napoletane oltre che pittrice dilettante di un certo talento" (PUGLIA, 2012, p. 52).

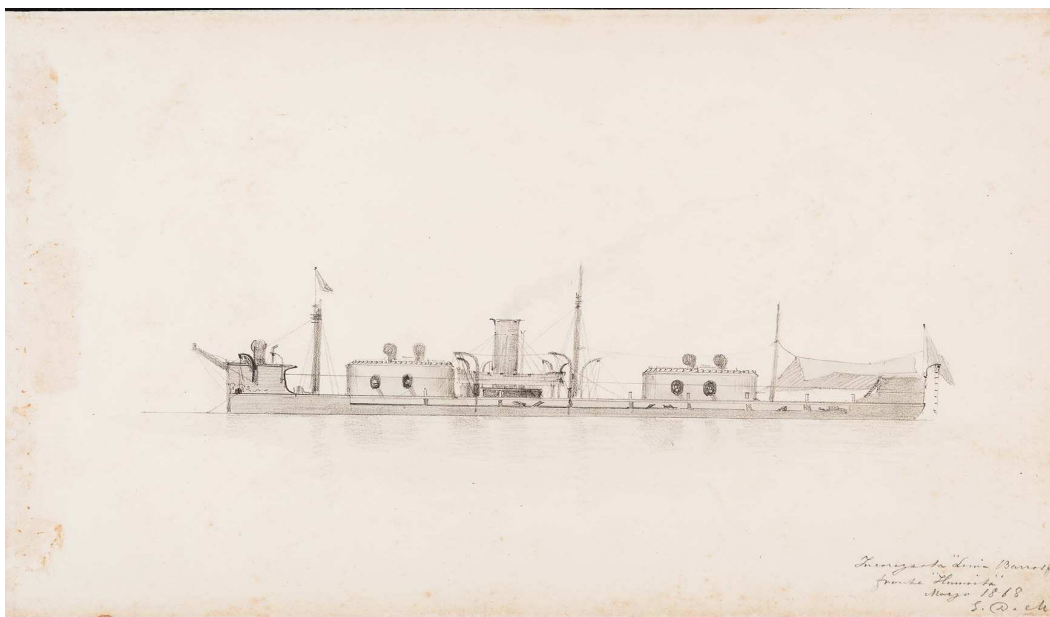
¹³ Nel marzo del 1868, al fine di ritrarre le varie scene con la massima fedeltà, lo invitò a portarsi direttamente sul teatro delle operazioni, prendendo imbarco dapprima sulla fregata Imperatrix e poi sulla corazzata guardacoste Lima Barros, di recente entrata in servizio. (ROMANO, 1994, p. 13).

Recommedado por Barroso, carregado de croquis e apontamentos, chegou ao Rio de Janeiro, onde o imperador e o Barão de Cotegipe o acolheram benevolmente, fazendo elle a primeira exposição de seus trabalhos no Salão da Escola de Bellas Artes. Foram então adquiridos pelo Governo a Abordagem dos Couraçados e a Passagem de Humaitá (FREIRE, 1916, p. 154).

Para realizar as encomendas e colher dados sobre o conflito, a região, os navios, combatentes e tudo mais necessário, Eduardo de Martino teria em 1867 embarcado na Fragata Imperatriz, localizada em Curupaiti e depois, no Encouraçado Lima Barros, em Humaitá. Segundo Puglia: “Graças às estreitas amizades com outros oficiais brasileiros, de Martino teria passado algum tempo a bordo da fragata Imperatriz, localizada em Curupaiti¹⁴, e depois no Lima Barros, em Humaitá” (PUGLIA, 2012, p.52-53, tradução nossa)¹⁵.

Na coleção Eduardo de Martino, pertencente ao Museu Naval do Rio de Janeiro, há registros do Encouraçado Lima Barros realizados pelo pintor, como nas duas imagens a seguir (Figuras 7 e 8).

Figura 7 – Eduardo de Martino. Encouraçado Lima Barros. Desenho a grafite s/papel. 22,2 cm x 31,0 cm. Coleção Eduardo de Martino.

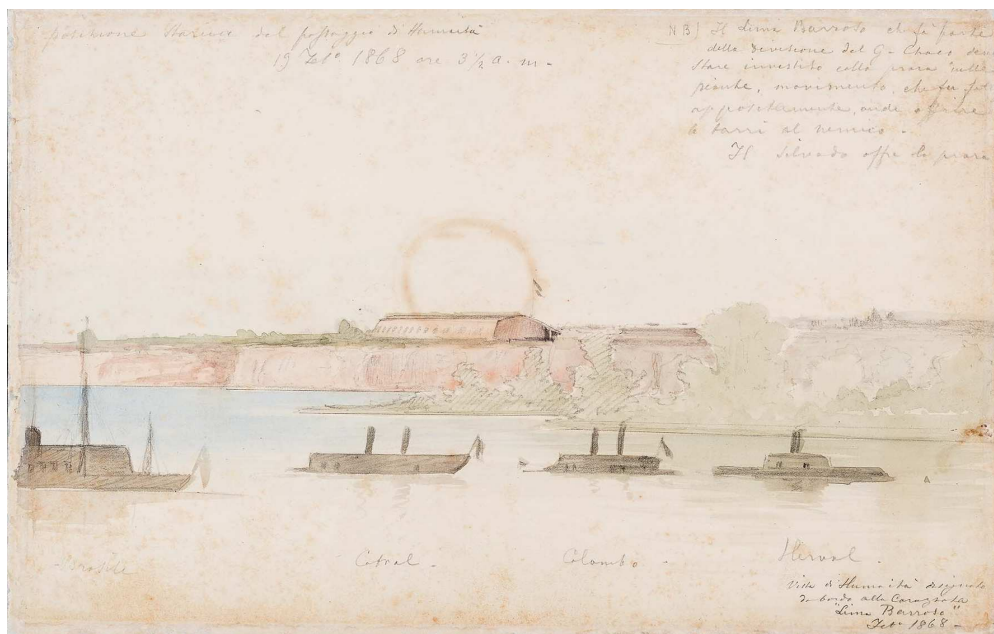


Fonte: Museu Naval do Rio de Janeiro (Reserva Técnica/Mapoteca/Gaveta 15, n. Registro 3189). Inscrições de próprio punho do autor, com assinatura das iniciais de seu nome, CID: “Encouraçado Lima Barros - Frente de Humaitá - Março 1868 - E.D.M” (tradução nossa). Fotografia: Jaime Acioli.

¹⁴ Curupaiti, localizada no Paraguai, nomeia também um forte. Em tupi-guarani significa: a água do angico (curupai-ti) ou lugar abundante em angicos (curupai-ti(ba)). Em 22/09/1866, ocorreu a Batalha de Curupaiti, entre as forças aliadas e paraguaias.

¹⁵ *Grazie alle strette amicizie con altri ufficiali brasiliani, de Martino potè trascorrere qualche tempo a bordo della fregata Imperatriz, di stanza a Curupaity, e poi sulla Lima Barros, a Humaitá* (PUGLIA, 2012, p. 52-53).

Figura 8 - Eduardo de Martino. Vista de Humaitá tomada do Encouraçado Lima Barros em fevereiro 1868. Desenho em aquarela e grafite s/papel. 27,8 cm x 39,0 cm. Coleção Eduardo de Martino.



Fonte: Museu Naval do Rio de Janeiro, RJ (Reserva Técnica/Mapoteca/Gaveta 15, nº 3260A). Inscrições de próprio punho do autor, sem assinatura: CSE “Posição passada da Passagem de Humaitá - 19 Feb° 1868 are 3 ½ a.m.”, CSD “NB o Lima Barros que faz parte da Divisão do G. Chaco [...]”; abaixo, da esquerda para direita “Brasil, Cabral, Colombo, Herval”; CID “Vista de Humaitá originada - a bordo do Encouraçado - Lima Barros - Feb° 1868” (tradução nossa). Fotografia: Jaime Acioli.

Alguns pesquisadores tentam explicar, de diversas formas, o motivo do desligamento de Eduardo de Martino da Marinha, não havendo, no entanto, qualquer registro formal sobre o assunto, somente especulações. Entre os possíveis motivos para sua saída da vida militar, Romano aponta alguns: um incidente em serviço que teria lhe causado deficiência física, diminuição da acuidade visual, doença no sistema nervoso e até desilusão amorosa em um porto da América do Sul, essa última também citada pelo escritor e crítico de arte Franco Cenni; “Certo dia, uma corveta o trouxe até Montevideú, onde se apaixonou perdidamente por uma jovem uruguaia que ... casou com outro.” (CENNI, 1960, p. 369). No entanto, para Romano, o inquérito a que foi submetido por ocasião do acidente ocorrido no Estreito de Magalhães (1866) teria pesado muito em sua decisão, aliado à vontade de se dedicar com mais determinação a sua vocação de pintor e ao grande interesse que existia no período por pinturas de marinha, gênero que começara a se dedicar.

Segundo esse autor, (que em suas pesquisas teve acesso a documentação da Marinha italiana), a culpa teria recaído sobre o comandante da embarcação Ercole, tendo ficado provado que Eduardo de Martino, na função de oficial de navegação, apresentara uma outra rota para a entrada no Estreito de Magalhães, que foi ignorada (1995, p. 15).

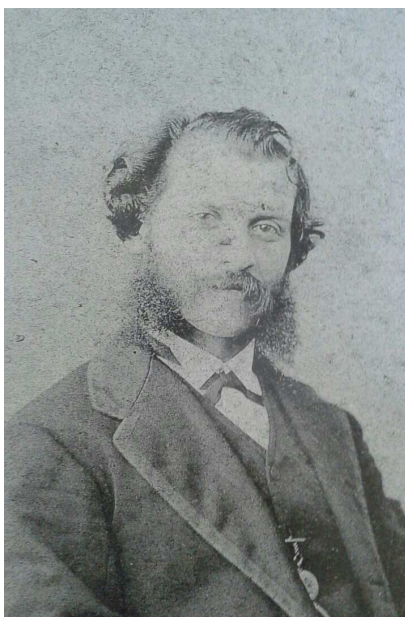
Puglia considera, além dessa, a possibilidade, de que Eduardo de Martino talvez estivesse cansado desse tipo de vida e, aliou a oportunidade para mudá-la:

[...] Talvez, no entanto, Eduardo só estivesse cansado de guerras, do conformismo benevolente burguês e utilitário, então ele aproveitou a oportunidade para mudar a vida. Afinal, se ele falhasse como artista, ele sempre poderia voltar para os mercantes!¹⁶ [...] (PUGLIA, 2012, p. 52, tradução nossa).

Segundo Neiva Maria F. Bohns, o Reino Unido seria, de fato o lugar mais adequado ao trabalho de De Martino, um artista que vivia do seu trabalho:

[...] Por outro lado, o tipo de pintura em que De Martino se especializou necessitava do contato com os mares. Fixar-se em terras distantes seria uma opção fatal para a carreira de um artista cuja obra era bem apreciada nas grandes metrópoles. [...] é compreensível que não tenha se interessado em estabelecer-se em localidades pequenas, no território brasileiro, onde, por falta de público consumidor de arte, só lhe restaria ensinar pintura a alguns poucos interessados (especialmente moças pertencentes às famílias burguesas, que necessitavam completar sua formação cultural para estarem aptas a ser boas esposas e mães). Mesmo assim, sua passagem pelas cidades menores, e as consequências da exposição de suas obras a um público pouco versado em pintura não podem ser ignoradas [...] (BOHNS, 2011, p. 172).

Figura 9 – Fotografia de Eduardo de Martino, no Rio de Janeiro, em 08/06/1869.



Fonte: ROMANO, 1994, p. 14.

Outro fator que, em certa medida, pode ter facilitado a carreira de Eduardo de Martino no Brasil e o reconhecimento de seus trabalhos teria se devido a sua relação

¹⁶ *Forse però Eduardo era solo stanco delle guerre, del conformismo benpensante borghese e dell'utilitarismo, colse quindi al volo l'occasione per cambiare vita. In fondo, se avesse fallito come artista, avrebbe sempre potuto tornare a navigare sui mercantili!* (PUGLIA, 2012, p. 52).

próxima com a Maçonaria, iniciada ainda na Itália em 1863, quando o artista se filia àquela sociedade secreta, recebendo o grau de Mestre. Quando em Montevidéu De Martino filiou-se à loja maçônica Concorórdia e, durante sua estada em Porto Alegre, à loja Luz e Ordem. Romano cita o apoio recebido pelas Lojas Maçônicas:

[...] Depois de reconhecido, ele foi admitido aos "trabalhos" da Loja da cidade em que ele permaneceu, recebendo "ajuda e proteção", conforme previsto pelas ordenanças¹⁷ (ROMANO, 1994, p. 18).

Estrangeiro, não acadêmico e no início de uma nova carreira, ainda sendo oriundo de uma pequena localidade, sem influência social, foi muito possivelmente por meio dos contatos oficiais e da alta burguesia, apoio e proteção das lojas maçônicas, que Eduardo de Martino circulou e, certamente obteve acesso à aristocracia. Segundo Romano, mesmo em Londres manteve contato com loja maçônica (1995, p. 18).

No período em que viveu na América do Sul, entre 1868 e 1875, Eduardo de Martino mudou-se com frequência, transferindo-se de uma cidade a outra, passando uma curta temporada em Montevidéu, depois nas cidades de Porto Alegre e Rio Grande, ambas no Rio Grande do Sul. Em sua estada no Rio de Janeiro, capital do Império brasileiro, De Martino permaneceria por períodos maiores.

1.3 O ateliê de Eduardo de Martino no Brasil

No Rio de Janeiro, capital imperial, De Martino montaria seu ateliê, instalando-o no Centro da cidade, na Rua do Ouvidor, onde trabalharia até 1873. O pintor participaria de exposições individuais e coletivas, incluindo algumas na Academia Imperial de Belas Artes, instituição de grande reconhecimento na época, que atuava como legitimadora de obras e artistas. O italiano De Martino chegou a representar o Brasil na V Exposição Universal, em 1873, realizada em Viena, na Áustria. O pintor teria, posteriormente, a partir de 1873 um ateliê dentro das instalações do Arsenal da Corte. Não há registros sobre o que levou De Martino a fechar seu ateliê, mas sabe-se ele realizou um leilão de suas obras e partiu 1875 para Londres, casado no civil com a carioca Isabel Maria Gomes e teria retornado por um certo período ao seu país natal. De Martino retornaria ao Brasil no ano seguinte, quando celebrou no Rio de Janeiro o casamento e se transferiria definitivamente para a capital britânica (PUGLIA, 2012).

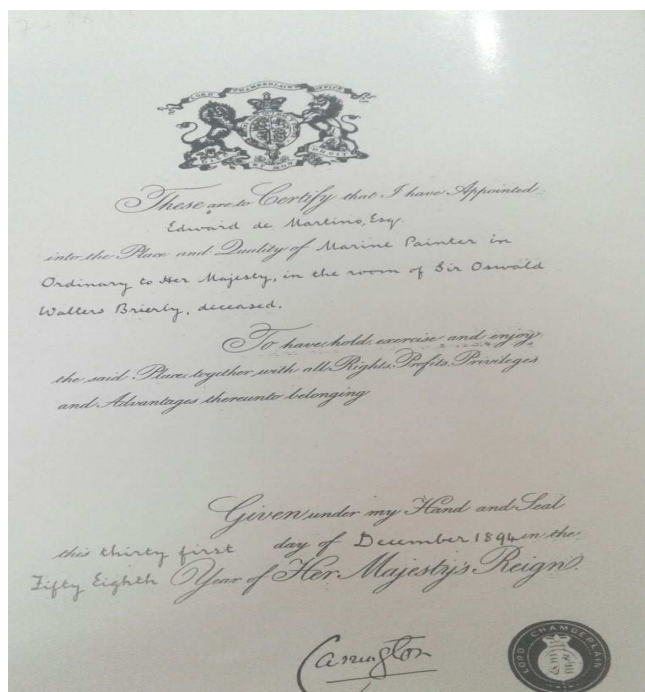
¹⁷ *Doppo essersi fatto riconoscere, egli fu ammesso ai "travagli" dele Logge dele città nelle quali soggiornò, ricevendone "soccorso e protezione", così come previsto dagli ordinamenti.* (ROMANO, 1994, p. 18).

Eduardo de Martino chegou a Londres levando do Brasil credenciais para a Rainha Victoria, fornecidas por Francisco Inácio de Carvalho Moreira, Barão de Penedo (1815-1906), representante do imperador Dom Pedro II na capital britânica e que, segundo Romano, participara de diversas viagens marítimas realizadas pelos monarcas ingleses e de eventos navais (ROMANO, 1994). Mesmo distante, De Martino manteria ainda contato com o Brasil, fato demonstrado em sua participação na Mostra Internacional da Filadélfia, de 1876, onde representou o império brasileiro com uma tela intitulada "*Chiaro di luna nel porto de Montevideo*" (PUGLIA, 2012).

Em 9 de fevereiro de 1877, nasceria em Londres sua primeira filha, chamada Violetta, em 10 de abril de 1878, sua segunda filha, Maria Elisabetta e em 3 de outubro de 1879, seu filho Romeu, em quem De Martino depositaria esperanças que viesse a se dedicar à pintura, por ter demonstrado alguma propensão artística.

Em 31 de dezembro de 1894, De Martinho seria nomeado em Londres pintor de marinha da corte inglesa (Figura 10), com o título de *Marine Painter in Ordinary to Her Majesty* (Pintor de Marinha Ordinário de Sua Majestade), em substituição ao pintor Sir Oswald Walter Brierly (1817-1894), falecido no dia 14 daquele mesmo mês.

Figura 10 – Certificado que conferiu o título de pintor da corte inglesa.



Fonte: ROMANO (1994, p. 24)

De Martino seria o último artista a receber esse título, já que após sua morte, a posição de *Marine Painter* não foi mais preenchida. Possivelmente, ocupar essa condição

de destaque deve ter favorecido ao pintor a conseguir algumas encomendas de outros imperadores, como Kaiser Guilherme II (1859-1941), da Alemanha e o Czar Nicolau II (1868-1918), da Rússia (ROMANO, 1994).

No entanto, em 18 de fevereiro de 1897, seu filho Romeu falece aos 17 anos e alguns dias após sua morte quando Eduardo de Martino, tentava captar, em seu ateliê, os pontos fortes da batalha de Trafalgar¹⁸, o pintor é atingido por paralisia em todo o lado direito, conseguindo recuperar-se pouco tempo depois.

De Martino seria nomeado, em 1902, professor honorário do Real Instituto de Belas Artes de Nápoles, Itália, na seção de Pintura (Figura 11).

Figura 11 – Certificado de professor honorário do Real Instituto de Belas Artes de Nápoles, Itália.



Fonte: Romano (1994, p. 26)

Em 1909, uma nova paralisia atingiria o pintor e, mais tarde, em 1912, no dia 21 de maio, sofreria uma terceira, que dessa vez seria fatal. Seus restos mortais, juntamente com os de sua esposa e filho Romeu, repousam no cemitério de Londres, *Sta. Mary's Cemetery*, em Harrow Road (ROMANO, 1994).

¹⁸ Evento bélico naval que ocorreu em 21/10/1805, entre a França e a Espanha contra o Reino Unido, na costa espanhola, no Cabo de Trafalgar, onde a Inglaterra saiu vitoriosa, ainda que o almirante inglês Horatio Nelson (1758-1805) tenha sido morto na batalha.

CAPÍTULO 2

A PINTURA HISTÓRICA NO CONTEXTO DO BRASIL IMPÉRIO

Capítulo 2

A Pintura Histórica no Contexto Brasil Império

Presentes em representações artísticas desde a Antiguidade como um dos principais assuntos nos relevos egípcios, assírios, mesopotâmicos, gregos e romanos, as obras representando batalhas em acontecimentos históricos caracterizavam-se por seu comprometimento com o esforço de construção simbólica de uma imagem para o país, tendo, quase sempre, o Estado como tema e como financiador. Feitas com o claro intuito de construir e guardar uma memória oficial, os temas representando batalhas e conquistas não seriam diferentes nas épocas que se seguiriam, repletas de obras que descrevem conquistas de povos, tomadas de fortalezas e de cidades. Como identifica o historiador da arte Ernst H. Gombrich, “a arte do ufanismo e da propaganda já estava bastante avançada naquela época”, onde o conquistador não é representado ferido ou morto, mas em situação de superioridade diante do conquistado (GOMBRICH, 2013, p. 63).

Nos tempos modernos, a pintura histórica iria ampliar seu prestígio a partir da criação da Real Academia de Pintura e Escultura de Paris, em 1648, alcançando o primeiro plano de importância na hierarquia acadêmica, deixando evidente, a partir de então, uma ligação direta entre a arte acadêmica e os ideais políticos.

A escolha dos modelos clássicos da Antiguidade – com seus temas mitológicos e históricos e sua busca por um ideal estético – teriam grande influência na segunda metade do século XVIII, com o estilo neoclássico sendo muito utilizado na pintura como instrumento de exacerbação de temas históricos. No período de Napoleão Bonaparte (1804-1815), o francês Jacques-Louis David (1748-1825), como pintor oficial da corte, imortalizou o imperador na obra “A Coroação de Napoleão” (1807), reafirmando a pintura histórica como estilo “superior” às demais representações pictóricas.

Dentro dessa temática, os registros de acontecimentos políticos e históricos nem sempre se mantinham ou não costumavam ser fiéis aos acontecimentos, onde, segundo o professor Jorge Coli: “os quadros de batalha foram sempre ficção construtora de História” (COLI, 2005, p.87). Diversas obras que representavam conflitos possuíam elementos constitutivos comuns, tendo por princípio celebrar um feito considerado emblemático, exaltando vitórias em conflitos e glorificando seus heroicos participantes. Segundo COLI, “Leonardo já fizera um balanço, em seu tempo, listando tudo aquilo que deveria figurar num quadro guerreiro, aconselhando a maneira de executar” (2005, p. 94).

A realização de uma pintura histórica se constituía em verdadeiro desafio, obrigando o artista a transitar por diferentes gêneros, demonstrando domínio simultâneo na representação de paisagens para compor ambientações e cenários, de retratos em expressões dramáticas e detalhes anatômicos na reprodução de corpos em cenas complexas. As obras, muitas vezes, em grandes dimensões, exigiam também grande esforço de execução, impondo ao artista uma busca por soluções para a composição de um grande número de elementos e de detalhes. Mais de duzentos anos antes, na França, o teórico, arquiteto e historiador francês, André Félibien (1619-1695) teorizara a respeito da hierarquização dos temas das pinturas acadêmicas. Em sua avaliação, a natureza-morta e a paisagem eram consideradas as de menor valorização artística, ao contrário dos temas alegóricos e, notadamente, os históricos. Nesses se aliava a questão temática aos interesses do Estado, já que se valia da pintura para exaltar seus feitos e divulgar sua ideologia e demandava maior domínio do desenho e da figura humana (SÁ, 2004, p.113 e 114).

No Brasil, durante o período da Guerra do Paraguai, segundo o professor José Murilo de Carvalho (1995), a cultura de guerra era demonstrada nas artes em geral, tendo o tema servido como inspiração para literatura, música, pinturas e esculturas.

[...] durante a guerra, os pintores oficiais do império produziram obras representando as principais batalhas das lutas pela independência, numa manipulação simbólica eficaz, ainda que posterior aos eventos [...] (CARVALHO, 1995, p. 58-59).

Da mesma forma, tal fato foi também constatado pelo sociólogo José Carlos Durand (1989):

[...] a Guerra do Paraguai desencadeou emoção cívica de ampla repercussão: músicas e encenações patrióticas afora o comércio de biografias, bandeiras, medalhas e músicas relacionadas com a guerra, e tudo isso no fim das contas colaborava com a curiosidade geral em relação às cenas de lutas pintadas a óleo [...] (DURAND, 1989, p.22).

Essas obras não haviam sido encomendadas para simples deleite, sendo parte de um discurso intencionalmente construído. A pintura histórica fazia parte de uma tradição já constituída, na qual a pintura de cavalete, pertencente à categoria das belas-artes, chamava atenção por sua representação do mundo real, sendo entendida como culta e sofisticada, resultado do talento de artistas habilidosos. Entre retratos, naturezas mortas e paisagens, a pintura histórica se colocava hierarquicamente em nível mais elevado, principalmente, em função da exigência de profundos conhecimentos no campo artístico, como complexos estudos preliminares e o desenvolvimento de uma iconografia detalhada.

A pintura acadêmica produzida durante o Segundo Reinado brasileiro seguia, naturalmente, esta valoração estabelecida pela Academia francesa, país que se colocava como referência cultural à época. Obras de pintores consagrados europeus, carregadas de simbologia, como as do francês Jacques Louis David (1748-1825)¹⁹ podem ter servido de inspiração e modelo. Segundo Carvalho (1990), “foi talvez o primeiro a perceber a importância do uso dos símbolos na construção de um novo conjunto de valores sociais e políticos” (1990, p.11). Para o professor Walter Luiz Carneiro de Mattos Pereira (2013), a representação de fatos históricos como instrumento de configuração de um projeto nacional brasileiro, dentro do qual se coloca a pintura histórica, apresenta semelhanças ao projeto francês, mas também mostra desconexões em relação aos fundamentos e dependências diretas com o poder na década de 1870 (MATTOS PEREIRA, 2013).

Nesse período, enquanto os artistas franceses seguiam o conceito de uma pintura histórica com conotação moderna e desvinculada de articulações com o poder, no Brasil, as representações históricas na pintura dependiam basicamente do apoio do poder público, no caso o Governo Imperial. O país procurava buscar meios de se projetar ao mundo civilizado, realizando exposições que apresentavam o que o país possuía de melhor nos mais diferentes campos de atuação, fossem na área artística, na produção industrial, na agricultura, com o intuito de divulgar os produtos nacionais. Esses eventos comerciais, conhecidos como Exposições Universais²⁰ possuíam um setor dedicado exclusivamente às artes plásticas, no qual figuravam as Exposições Gerais de Belas Artes e as Exposições Nacionais da Indústria e da Agricultura. Nesse contexto, a pintura histórica a serviço da nação, na construção de sua imagem interna e externa, como afirma Mattos Pereira “houve, no século XX, uma relação muito estreita e intensa entre arte e poder, em que a pintura histórica foi um dos ícones de sustentação da ideia de uma comunidade nacional” (MATTOS PEREIRA, 2013, p.39).

¹⁹ Pintor, teórico da arte. Foi o pintor oficial da corte francesa e de Napoleão Bonaparte.

²⁰ As Exposições Universais, conhecidas como “espetáculos da modernidade” ou como “festas do progresso”, tinham por objetivo mostrar ao grande público e às outras nações os avanços técnicos-científicos, artísticos, além de projetos, invenções e produtos manufaturados. Também eram apresentados como exóticos e sob a forma de produtos, costumes e mesmo indivíduos autóctones das colônias. As localizações e datas eram conectadas aos calendários nacionais. A primeira delas ocorreu em 1851, no Reino Unido e sob o título “Grande Exposição dos Trabalhos da Indústria de todas as Nações”. Sediadas, principalmente, na Europa e nos Estados Unidos, divulgavam “novidades” do mundo inteiro, numa grande feira de negócios, atraindo um variado público. O Brasil participou de várias dessas exposições, sendo a primeira participação em 1862, em Londres. Dom Pedro II se interessava muito por esses eventos, visitando-os com frequência e incentivava a presença do país para divulgar o potencial natural e industrial, criando condições de atração de capital estrangeiro. Eram apresentados produtos como café, açúcar, mandioca, fumo, minerais, fotografias com imagens de estradas de ferro e indústrias nacionais, livros sobre o clima, paisagem e hidrografia, além material arqueológico. Uma das grandes participações do Brasil foi na Exposição de Paris, em 1889, que chegou a incluir um lago artificial com vitórias-régias. Já no final do século XIX e ao longo do século XX, dezenas de exposições ditas internacionais e de menor porte que as universais, foram organizadas em diferentes cidades europeias e americanas, como por exemplo, em 1922, quando o Brasil país sediou o evento, que tomou parte das comemorações do Centenário da Independência. (BARBUY, 1996).

Curiosamente, quanto ao uso da fotografia como representação para os eventos de guerra – técnica que começava a se desenvolver na segunda metade do século XIX – considerava-se que talvez esta fosse realista demais. A pintura era capaz de captar o instante, o momento, a atmosfera e também os sentimentos no momento do disparo do canhão.

A pintura artística, assim, mantinha-se como representativa dos conflitos, conseguindo amenizar um pouco a crueza dos fatos, destacando e enaltecendo alguns, ignorando outros, permitindo que se criasse um imaginário afinado ao discurso oficial. Para o professor Rafael Denis Cardoso (2007), além de ser histórica, a pintura se colocava diante dos olhares da elite como “objeto artístico preferido das elites urbanas, que encontravam nela a satisfação das suas aspirações às formas da cultura aristocrática” (CARDOSO, 2007, p. 5).

2.1 - As Pinturas Históricas na Academia Imperial de Belas Artes do Século XIX

A Academia Imperial de Belas Artes (AIBA) possuía como método básico de ensino a ênfase no Desenho, com disciplinas teóricas e parte prática desenvolvidas nos ateliês da própria instituição. A Academia brasileira iria desempenhar um papel normativo no desenvolvimento das artes no país, valorizando mais especificamente os estilos neoclássico e eclético. Atraindo alunos de outras províncias e servindo como modelo, a AIBA alcança grande prestígio durante o reinado de Dom Pedro II, que a legitimava por meio de encomendas oficiais. A instituição materializando ideias e discursos mostrou-se uma aliada para a política do Império que, naquele momento, buscava construir a ideia de uma unidade nacional. A arte acadêmica transformou-se, assim, em peça importante na engrenagem do projeto de elaboração de um imaginário para a nação.

Quando Eduardo de Martino chegou ao Brasil, durante a Guerra do Paraguai, a pintura histórica desfrutava de certa relevância. O pintor De Martino, no entanto, não tinha formação acadêmica, mas era um sensível conhecedor dos meios navais e atento às tendências artísticas. Além disso, tudo leva a crer que soube articular-se muito bem naquele ambiente restrito da Corte brasileira, atraindo, em especial, a atenção do governo imperial.

Entre os trabalhos acadêmicos de arquitetura, escultura e pintura – cursos que integravam os campos de ensino da Academia de Belas Artes –, a pintura sempre desfrutou de grande destaque, natural numa época praticamente desprovida de

representação por meio de imagens, notadamente, imagens a cores. Nesse âmbito, a “pintura histórica” alcançaria grande notoriedade, por representar dramaticamente fatos reais, narrados, mas não vistos. Ainda que conceituadas como representações de eventos históricos, cenas com referências mitológicas ou religiosas, as pinturas históricas em seu sentido mais preciso diziam respeito ao registro de fatos históricos ligados a acontecimentos políticos, com destaque para cenas de guerra e para personagens de destaque da vida política. Muito frequentemente, essas obras eram produzidas em grandes dimensões, como se desejassem repercutir a grandeza dos fatos, sendo comum que resultassem de encomendas oficiais.

No Brasil, o Segundo Reinado (1840-1889) marcou-se, no campo artístico, pela produção de importantes obras históricas, em especial, pinturas que representam grandes batalhas. Para Mattos Pereira (2013), “A pintura histórica, como símbolo da história da nação, permitia a afirmação do poder imperial diante da conjuntura política e social que se apresentava” (2013, p. 116). Algumas dessas obras tornaram-se muito populares, sendo reproduzidas até os dias atuais em documentários históricos e em livros escolares, ajudando a forjar o imaginário do país com essa ampla difusão, que segundo a professora Sônia Gomes Pereira, mostra sua eficiência como elementos identificadores de representação da nação (GOMES PEREIRA, 2008, p. 37). Para Carvalho, “A elaboração de um imaginário é parte integrante da legitimação de qualquer regime político” (CARVALHO, 1990, p. 10), dessa forma, os exemplos de pinturas artísticas de temas históricos realizados nessa época enquadram-se perfeitamente nesse contexto, dentro qual se insere a obra de Eduardo de Martino.

Entre os registros realizados sobre a Guerra do Paraguai, talvez as representações artísticas, sobretudo em desenhos e pinturas, tenham sido as que mais diretamente conseguiram comunicar-se com o público, estabelecendo um contato visual direto com o que, se imaginava, acontecia nos campos de batalha. Mais que simples “instantâneos fidedignos” do conflito, essas obras – encomendadas e executadas com suporte do governo imperial – podem ser inseridas no contexto de um esforço intencional de interpretação da guerra que se desenrolava ao Sul do Brasil, enquadrando-a no âmbito de um processo civilizatório inevitável. As imagens serviam como uma estratégia de convencimento a respeito da imprescindibilidade do combate, criticado por alguns, de valorização das conquistas brasileiras e, conseqüentemente, do próprio Império. O cunho propagandístico presente nessas pinturas nem sempre ficava muito aparente diante do protagonismo estético e dramático dessas representações.

2.2 - A Pintura Naval: um Estilo de Encomenda para o Império Brasileiro

As obras conhecidas como “pintura de marinha” compreendem um subgênero da pintura de paisagem, inspirando-se no mar e tendo por tema, especificamente, paisagens marítimas, navios, portos, cenas representando tempestades no mar e, também, dramáticos combates navais. Barcos e embarcações seriam temas recorrentes desde a antiguidade, representando em pinturas e relevos detalhes da vida cotidiana no mar, trocas comerciais, mas fundamentalmente cenas que glorificaram conquistas. Durante o renascimento, à medida que a arte da paisagem começa a ganhar corpo na arte ocidental, a paisagem marinha torna-se um elemento importante nas obras. No entanto, as pinturas que representavam apenas o mar não eram muito comuns. Como gênero, a pintura marinha começou a se firmar, recebendo maior destaque por meio da pintura holandesa e italiana dos séculos XVI e XVII, sendo o elemento comum dessas produções a presença de embarcações. Este seria o gênero principal da pintura holandesa da Era de Ouro²¹, refletindo a importância do comércio dos Países Baixos no exterior e do poder.

Essas obras eram, de maneira geral, encomendas feitas com o objetivo de reproduzir episódios históricos, retratar grandes embarcações mercantes ou de guerra. Nesse sentido, a pintura marinha especializada e tradicional manteve, em grande parte, as convenções holandesas estabelecidas naquele período. Seguindo a tradição holandesa da pintura de marinha seiscentista, coexistem duas vertentes de marinhas: histórica e cotidiana. A primeira abrange a representação de embarcações, no intuito de demonstrar a superioridade militar ou comercial de uma nação, representando cenas que envolvem a força do mar sobre o homem. A segunda vertente, a cotidiana, destaca-se por retratar atividades comuns do trabalho do homem no mar, como a pesca, transporte de cargas, o lazer e a praia. Assim sendo, o barco apresenta-se como o elemento identificador do gênero, tanto no contexto histórico, quanto na rotina cotidiana do mar.

Nas pinturas do Romantismo²² tornou-se comum as representações de temática sobre o mar e elementos a ele relacionados, utilizados por muitos pintores de paisagens, onde o cenário marítimo é representado com ou sem embarcações.

²¹ Como Idade de Ouro Neerlandesa é conhecido o período da história dos Países Baixos entre os anos de 1584 e 1702, quando estes transformaram-se em país de grande desenvolvimento, conseguido certa hegemonia sobre o resto da Europa, com grande florescimento do comércio, da ciência e da cultura.

²² Inspirado nas lendas medievais, chamadas romances. Como estilo, no século XIX, valorizava a intuição, a emoção e imaginação, além do culto à natureza. No Brasil, ganha traços distintos com o interesse e a proteção pessoais do Imperador D. Pedro II, com a busca por temas nacionais de história celebrativa e dos elementos constitutivos da sua formação étnica, em especial, o indianismo.

Segundo o historiador de arte Seymour Slive (1998) a presença do barco define o gênero conhecido como “marinha” (SLIVE, 1998, p. 213). O crítico de arte brasileiro do século XIX, Gonzaga Duque (1997), considerava “marinhistas” apenas os artistas que se dedicavam, especialmente, a representações que conjugassem as presenças simultâneas de barcos e de mar (GONZAGA DUQUE, 1997, p. 55).

A partir de meados do século XIX, o mar começaria a aparecer como elemento e personagem exclusivo na pintura, como motivo e assunto central, a partir da expressão subjetiva do artista, passando a dividir a atenção do observador, que antes era dominada pelas embarcações.

O crítico e historiador de arte, Carlos Roberto Maciel Levy, considera a pintura de marinha como um gênero abrangente, não restrito apenas à representação dos mares. Levy lembra que na história da arte ocidental, as “marinhas” eram um estilo ligado ao paisagismo, representando uma subdivisão do gênero que se caracterizava por paisagens representando mares, excluindo-se as demais fontes naturais onde a água entrava como tema principal. Em uma exposição²³ “150 Anos da Pintura de Marinha na História da Arte Brasileira”, organizada em 1982, no Museu Nacional de Belas Artes (MNBA), Levy – que participou da seleção das obras e da elaboração do catálogo – utilizou o termo “pintura de marinha” para representações que utilizavam a água, de um modo geral, como referência primordial, entendidas, no século XIX, como “paisagismo”. Nessa maior abrangência, as “pinturas de marinha” incluíam “córregos, rios, cascatas, lagos, vistas distantes do horizonte marítimo etc.” (LEVY, 1982, p. 16). No contexto de sua pesquisa a respeito dos artistas considerados pintores de marinha, Levy afirma que:

[...] No âmbito deste período muitos poucos foram os pintores que se dedicaram com exclusividade – ou mesmo com maior frequência – ao marinhismo. Destes, são unanimemente reconhecidos os nomes de Edoardo De Martino (1838-1912), Gustave James (18??-1885), Émile Rouède (1850-1912), Giovanni Battista Castagneto (1851-1900), Virgílio Lopes Rodrigues (1863-1944), Carlos Balliester (c.1870-c.1927), Pedro Bruno (1888-1949), Antônio Gracia Bento (1897-1929), Mario Navarro da Costa (1883-1931) e José Pancetti, sendo que verdadeiramente apenas Castagneto e Pancetti possuíram qualificação superlativa na especialidade [...] (LEVY, 1982, p.17).

Romano entende que o gênero “marinha” implica na representação pictórica de uma paisagem com características figurativas essenciais, como o mar, navios, céu, barcos, ainda que esses itens não se constituam como elementos fundamentais na representação (1994, p. 5). As marinhas, assim, dependendo da ênfase do elemento que

²³ Essa exposição temporária ocorrida no MNBA, de outubro a dezembro de 1982, reunia a ocorrência do tema na coleção do museu entre os anos de 1790 a 1945.

está representado, podem incluir-se tanto no âmbito do gênero de pintura de paisagem quanto no contexto das pinturas de batalhas navais.

Segundo Coli, “A Guerra do Paraguai traria consequências para as artes no Brasil, ativando o tradicional gênero de pintura de batalhas, revigorando-o pela atualidade”. Por serem contemporâneas e por retratarem um episódio próximo histórica e geograficamente, essas obras significaram “um reforço de energia para os pintores” (COLI, 2005, p. 85). Os artistas já podiam contar, naquele contexto, com a comunicação dos fatos feita pela imprensa, podendo ainda consultar relatórios militares, o que garantia acesso às informações gerais sobre os acontecimentos nas frentes de batalhas, sobre os personagens envolvidos no conflito e outros detalhes descritivos que ajudaram a compor as representações pictóricas. Dois pintores acadêmicos, Victor Meirelles e Pedro Américo, teriam grande destaque como mestres do gênero de batalhas ao compor passagens heroicas do conflito travado pela Tríplice Aliança na região sul.

Eduardo de Martino não era brasileiro, tampouco possuía formação acadêmica. Ainda assim conseguiu notoriedade no seio do meio das artes da Capital do Império, produzindo obras sobre a guerra do Paraguai dentro do estilo que era sua especialidade: a pintura de marinha. Seus trabalhos sobre o conflito focalizam principalmente as representações de situações típicas da rotina naval, registros da topografia e paisagem do local, o detalhamento das embarcações envolvidas e os personagens que participavam do combate, estes identificados nos esboços por anotações informativas.

Gonzaga Duque, em crítica às obras de Pedro Américo “Batalha do Avaí” (1872-1877) e “Combate de Campo Grande” (1871), analisa as características das pinturas de batalhas. Com relação aos artistas que se dedicavam ao estilo, o crítico colocava que os “interesses pelo gênero são firmados por inúmeros estudos e pequenos quadros de episódios de guerra” (1995, p. 146).

Especificamente, sobre pintores de marinha, Gonzaga Duque afirma que elas tiveram pouco representantes no Brasil:

[...] Foram esses, Eduardo de Martino, Gustavo James e Emilio Rouède. Dos três, o que mereceu maior aceitação, sem dúvida exagerada por simpatias pessoais e complacência da crítica, embora tenha hoje vantajosa cotação no mundo oficial da Inglaterra, foi De Martino. Nenhum deles, porém, acusou um temperamento de eleição. De Martino era forte desenhista do aparelho náutico, conhecia bem a construção naval, mas pintava defeituosamente, com maneirismos e descuidos[...] (GONZAGA DUQUE. 1910, p. 63).

Sobre a citação de Gonzaga Duque, se por um lado, Eduardo de Martino realmente conhecia o mar, os navios e procurava veracidade nas representações, por

outro, sempre procurou relacionar-se bem com potenciais compradores, o que é compreensível, tendo em vista que passou a viver da arte e precisava vender seu produto. O que Duque enfatizava era que, por relacionar-se com o Imperador, com oficiais de alta patente e por transitar pela corte, talvez a crítica ao seu trabalho tenha sido suavizada e, os elogios exagerados, não tendo sido, então, realizados de forma mais técnica ou profissional. É um ponto de vista importante a se considerar.

Em 1868, o então Ministro da Marinha, Afonso Celso de Assis Figueiredo, contratava Victor Meirelles para a produção de duas telas: “Passagem de Humaitá”²⁴ e “Combate Naval do Riachuelo”²⁵, cujas dimensões eram 2,68 por 4,35 metros e 4,60 por 8,20 metros, respectivamente. O custo das duas obras encomendadas foi de 16:000\$000 (TORAL, 2001, p.121), quantia considerável à época²⁶, que correspondia aproximadamente a 16 quilos de ouro.

Dentre as mais variadas formas de representação da guerra, a pintura histórica foi a que mais absorveu verbas dos cofres públicos brasileiros (CARDOSO, 2007, p. 6). Pelas suas peculiaridades de tema e dimensões, essas encomendas deixavam clara a intenção da Marinha em colocá-las em exposição ao público para que a participação do país no conflito pudesse ser divulgada e valorizada. Essas encomendas ocorreram, não coincidentemente, exatamente no ano em que foi criado o Museu da Marinha²⁷ – que seria inaugurado de fato somente em 1884. A princípio, um simples repositório de troféus de Guerra, passando, posteriormente, a funcionar como Museu Naval, a instituição faria parte integrante da estrutura da Diretoria de Patrimônio Histórico e Cultural da Marinha (DPHDM), hoje, situada à Rua Dom Manuel, 15 – no Centro histórico da cidade do Rio de Janeiro, RJ.

Victor Meirelles produziu uma série de pinturas sobre a Guerra do Paraguai, além de alguns retratos de personagens militares de destaque no período. Para conseguir realizar a série de obras sobre as campanhas navais brasileiras, o artista permaneceria no território paraguaio de agosto a setembro de 1868, a bordo do Encouraçado Brasil, capitânia²⁸ da esquadra imperial. Ali faria estudos preparatórios realizando uma série de

²⁴ A Passagem de Humaitá se constituiu na ultrapassagem da Fortaleza de Humaitá, pelo Rio Paraguai, empreendido por uma pequena força composta por seis navios monitores da Marinha do Brasil, em 1868, durante a Guerra do Paraguai.

²⁵ A Batalha do Riachuelo foi travada às margens do arroio Riachuelo, afluente do rio Paraguai, em 11 de junho de 1865, em Corrientes, na Argentina.

²⁶ Ainda que seja difícil uma atualização exata, em 1860, 1 conto de réis (1:000\$000 = 1 milhão de réis) comprava aproximadamente 1 kg. de ouro. Sendo assim, 16.000\$000 equivaleria a 16 kg de ouro. Disponível em: < <https://goo.gl/NhDBQe> >. Acesso em: 05 nov.2017.

²⁷ Decreto n. 4.116, de 14 de Março de 1868 - *Crêa um musêo* no Arsenal de Marinha da Côrte. Decreto assinado pelo Ministro Afonso Celso de Assis Figueiredo, Visconde de Ouro Preto, que também encomendara pinturas a Victor Meirelles.

²⁸ Tipo de navio em que viaja o chefe de uma força naval ou onde esteja içado o seu pavilhão, mesmo estando ele ausente.

desenhos, que ficaram conhecidos como “Estudos Paraguayos” e que se encontram sob a guarda do Museu Nacional de Belas Artes (MNBA), no Rio de Janeiro.

Artistas estrangeiros também retrataram passagens da Guerra do Paraguai, para seus países de origem, como Cândido López, da Argentina e Juan Manuel Blanes, do Uruguai. No Paraguai, há poucos trabalhos de Santurio Ríos, Pablo Albornoz e Aurelio García, tais produções são testemunhos da importância da função da pintura histórica a serviço do Estado. Ainda, segundo Cardoso: “em nenhum lugar do mundo, a pintura histórica conseguia ‘se pagar’ sem o apoio do poder público” (CARDOSO, 2007, p. 11). No entanto, a execução dessas obras era um processo dispendioso e lento, quase todas sendo encomendas públicas, que não eram muitas e se realizavam, geralmente, por intermédio dos artistas da Academia Imperial de Belas Artes (AIBA) e do mecenato²⁹. O apoio à produção cultural, que era um expediente muito utilizado por líderes políticos através de séculos, teria no reinado do imperador D. Pedro II um destaque especial, como registra o livro “Os bolsistas do imperador”³⁰ (AULER, 1955) que mostra o empenho pessoal de D. Pedro II na concessão de bolsas de estudos no exterior para profissionais das mais diversas áreas, entre as quais pintores e escultores, que saíam do Brasil em busca de aprimoramento junto aos mestres europeus. As pinturas representando cenas da Guerra do Paraguai contribuíam naquele contexto como uma exigência com objetivo propagandístico de justificar e valorizar o conflito atuando de forma determinante na criação de um imaginário positivo daquela epopeia nacional. O Império revigora o mecenato que assumira desde os tempos de Debret (1768-1848)³¹, encomendando essas grandes telas, consolidando, assim, o papel da pintura histórica na consolidação de uma identidade nacional.

Com relação ao tipo de pintura desenvolvida por De Martino, Cardoso se dedica à comparação de duas obras sobre a Guerra do Paraguai: uma de Victor Meirelles e outra de Eduardo de Martino, ambas representando o tema é histórico “Passagem de Humaitá”³². Cardoso destaca o fato de que, para ele, somente a versão de Meirelles pode

²⁹ O termo mecenato tem origem na Roma Antiga, em 74 a.C, durante o Império de Caio Julio Augusto, quando o Ministro Caius Cilnius Mecenas utiliza a filosofia e a arte para validar o pensamento oficial e reforçar o poder do Império Romano. Para Mecenas, governo e cultura eram inseparáveis e, caberia ao governo protegê-la. Quanto mais grandioso e refinado o trabalho artístico, maior poder o governo teria, por simples interpretação lógica. A ideia de patrocínio de Mecenas se reforçou através dos séculos, atingindo seu apogeu na Europa renascentista.

³⁰ “Os bolsistas do Imperador. Guilherme Auler. Petrópolis: Tribuna de Petrópolis, 1955.

³¹ Jean-Baptiste Debret, francês, viveu por quinze anos no Brasil, de 1816 a 1831. Formado pela Academia de Belas Artes de Paris, foi um dos membros da Missão Artística Francesa ao Brasil. Retratou a corte portuguesa no Brasil, assim como cenas do cotidiano, especialmente, da cidade do Rio de Janeiro. De volta à França, publicaria o livro “Viagem Pitoresca ao Brasil”, onde buscou apresentar a história da formação do povo e da nação brasileira, por meio de centenas de pranchas acompanhadas por e textos explicativos.

³² A Passagem de Humaitá refere-se ao evento ocorrido a 19 de fevereiro de 1868. A construção da Fortaleza de Humaitá remonta, inicialmente, de um forte erguido em 1778. Localizava-se estrategicamente à margem esquerda do rio Paraguai, em uma apertada curva do curso do rio, a cerca de 430 Km ao sul da

ser considerada uma representante do gênero pintura histórica, identificando a versão de De Martino como “marinha”, de interesse topográfico, descritivo ou de registro. Cardoso enfatiza que a distinção entre “pintura histórica” e “marinha” não seguia regras fixas, existindo, no entanto, consenso entre críticos, professores de arte e artistas a respeito de critérios que giravam em torno dos seguintes polos: tema/composição, formato/porte, execução/acabamento, onde o artista deveria atingir um alto grau de perfeição e dificuldade (CARDOSO, 2007).

Meirelles e De Martino iriam se confrontar em outras telas, pintando o tema “Batalha Naval do Riachuelo”, nas quais a mesma comparação e classificação, pintura histórica ou marinha, podem ser realizadas. Nesse caso, a versão de Victor Meirelles coloca atenção central na figura imponente do Almirante Barroso, em destaque na proa da Fragata Amazonas. Já Eduardo de Martino, em sua obra seguia em direção oposta, com dimensões mais modestas, destacava menos os personagens e mais as embarcações e a topografia local. Em artigo crítico sobre a versão de Eduardo de Martino da “Batalha Naval do Riachuelo” no Diário do Rio de Janeiro, atestava a importância da representação de navios numa pintura de marinha:

[...] as dimensões sensivelmente pequenas nos figurantes do painel: soldados, oficiais, combatentes, quase não ferem a vista. [...] O grande personagem da celebrada ação do Riachuelo foi o Amazonas (a fragata). Sobre esse navio ativo e ousado é que devem ser dirigidas as atenções principais, e em um quadro de marinha o navio ocupa o primeiro lugar (Diário do Rio de Janeiro, 31/01/1871).

Dessa forma, quanto à classificação do tipo de gênero artístico amplamente executado por Eduardo de Martino, se pintura histórica ou se pintura de marinha, cabe, ainda, colocar a reflexão de Mattos Pereira no que se refere às características primordiais numa obra de pintura histórica. Para ele a pintura histórica se define primordialmente, pelo “tema/composição que se tece a alma de um quadro de pintura histórica quando da concepção do desenho e da figura humana na descrição do tema” (MATTOS PEREIRA,

capital paraguaia, Assunção. No contexto da Guerra, era um baluarte do exército de López, quartel-general e centro do poder militar, que impedia o avanço das forças aliadas. Era um complexo defensivo tanto por terra como pelo rio, onde controlava ao cesso fluvial à capital e contava com uma grande estrutura defensiva (muros e casamatas artilhadas) e logística (possuía em sua estrutura quartéis de tropa e de oficiais, depósitos de munições, oficinas, igreja, cemitérios e pastagens, além de ter, no leito do rio, minas e três grossas correntes de ferro que impediam a navegação no trecho, entre outros meios defensivos e ofensivos). Em fevereiro de 1868, deu início à operação ofensiva de tomar a capital, cercando a Fortaleza e atacando-a pelos fundos, rompendo as comunicações fluviais e por terra com a capital. Após forçar essa passagem de Humaitá houveram ainda ataques à fortaleza pelos aliados (ocorridos em 21 de março e 17 de julho). Aos poucos o forte foi abandonado pelas forças paraguaias e ocupado pelas forças brasileiras, como base de operações de campanha. O Tratado da Tríplice Aliança previa, entre outros dispositivos a destruição da Fortaleza de Humaitá. Atualmente, conservam-se as ruínas da Igreja de San Carlos Borromeo. No lugar onde existiu a fortaleza, situa-se atualmente a cidade de Humaitá. Curiosamente, duas décadas antes da Guerra, engenheiros militares brasileiros ajudaram o governo paraguaio a erguer a fortaleza. Disponível em: <<https://goo.gl/H1DjrF>>. Acesso em: 30 dez. 2017.

2013, p. 107). Ao analisar a linha tênue que separa esses dois gêneros, Mattos Pereira cita o papel de destaque da figura humana em um quadro de pintura histórica, que deveria atrair o olhar do espectador: “A cultura visual sobre a história afirmava-se nas imagens daqueles que faziam a história” (MATTOS PEREIRA, 1007, p. 105). Uma nota no jornal “Diário do Rio de Janeiro” faz uma distinção entre pintura de marinha e pintura histórica:

A arte ocupou a semana do primeiro ao ultimo dia. A atenção publica ora se dirige ao monumental trabalho de Pedro Américo, A batalha de Campo Grande ora aos quadros de marinha do Eduardo de Martino, expostos no Armazem Moncada [...] (Diário do Rio de Janeiro. Ed.00271, 01/10/1871).

Segundo Migliaccio, o gênero “marinha” desfrutava de certo prestígio no Brasil, tendo D. Pedro II sido um grande admirador de pinturas de marinhas, sobretudo as representações de navios de guerra (MIGLIACCIO, 2015). Assim, Eduardo de Martino, ainda que não tenha possuído formação acadêmica formal, encontrou nas pinturas de “marinha” um campo fértil para se consolidar como artista no cenário cultural do país, ajudando a constituir uma memória visual para a marinha brasileira.

2.2.1 - A Guerra do Paraguai em um breve resumo

O conflito militar conhecido como Guerra do Paraguai (1864-1870) ocorreu na América do Sul, reunindo a Tríplice Aliança – formada por Brasil, Argentina e Uruguai – contra o Paraguai e a intenção do ditador Francisco Solano Lopes de conquistar territórios na bacia do Rio de Prata que garantisse uma saída para o Oceano Atlântico. Os mais de cinco anos (13DEZ1864 a 01MAR1870) de duração do conflito acabaram resultando numa limitada produção de trabalhos em pinturas e desenhos contemporâneos ao evento (TORAL, 2001). Dividindo espaço com essa produção artística sobre o conflito, havia também outros meios de representação de imagens, como a fotografia – então, ainda uma técnica incipiente, a foto-pintura, que hibridizando a técnica inovadora à arte – e caricaturas. Estas últimas, apareciam fartamente no periódico “Paraguay Ilustrado”³³ (1865), normalmente, ridicularizando Solano López e as tropas paraguaias (PAULA, 2011, p. 118).

O destaque na produção de pinturas históricas sobre o conflito do Paraguai fica para quatro pintores brasileiros – Vitor Meireles, Pedro Américo, Antônio de Araújo de

³³ Paraguay Ilustrado foi um periódico especializado na cobertura do conflito do Paraguai, mas que duraria apenas de julho a outubro de 1865 (PAULA, 2011, p. 118).

Souza Lobo e Domingos Teodoro de Ramos – e para o italiano Eduardo de Martino, que realizou pinturas sobre o tema a pedido para do governo brasileiro.

O conflito que ficaria historicamente conhecido como Guerra do Paraguai foi, a princípio, o motivo pelo qual Eduardo de Martino viajaria para a América Latina como oficial da Marinha italiana. Aquele embate militar, que se imaginava seria rapidamente resolvido, duraria mais de cinco anos, esfriando os ânimos iniciais e criando condições desfavoráveis ao contexto econômico, político e também, social. Ocorrida entre os anos de 1864 e 1870, a Guerra do Paraguai foi o maior conflito armado ocorrido na América Latina e o que maior repercussão teria para os países envolvidos – Brasil, Argentina, Uruguai e Paraguai. O Brasil era, nessa época, a única nação sul-americana sob o regime monárquico e, também, a única a manter o regime escravocrata.

As razões que levaram a essa guerra, travada no Sul do Brasil, são um pouco mais antigas e “podem ser buscadas na própria dinâmica da construção dos Estados nacionais na região do Rio da Prata” (DORATIOTO, 2002, p.70). Aquela região era conflituosa, desde o período colonial, por ser de interesse estratégico para a navegação no Rio da Prata e seus afluentes (Rios Paraná, Paraguai e Uruguai), o que facilitaria o acesso às riquezas no interior do continente, como metais preciosos.

As divergências entre o governo paraguaio com o Brasil se acirraram a partir do envio do *ultimatum* brasileiro ao governo Uruguaio, em 4 de agosto de 1864, em decorrência do fracasso das negociações diplomáticas conduzida pelo Conselheiro José A. Saraiva, representante brasileiro, junto ao governo do Presidente Atanásio Cruz Aguirre, do partido Blanco, na busca de resolver questões de fronteira entre os dois países. Os blancos haviam conseguido o apoio do ditador paraguaio Francisco Solano López que protestou contra o *Ultimatum* brasileiro e contra qualquer ação de ocupação de território uruguaio.

Em outubro de 1864, ocorre a primeira entrada de tropas brasileiras comandadas pelo Brigadeiro José Luís Mena Barreto em território uruguaio. As ações brasileiras foram consideradas uma afronta pelo governo paraguaio que decidiu iniciar as agressões ao Império. Em 13 de novembro, o vapor brasileiro Marquês de Olinda ao viajar para Província de Mato Grosso, pelo Rio Paraguai, foi capturado pelos paraguaios e seus passageiros feitos prisioneiros. Em 02 de dezembro, novas tropas brasileiras entram em território uruguaio, desta vez uma Divisão comandada pelo Marechal de Campo João Propício Mena Barreto. Em 13 de dezembro o governo paraguaio declara guerra ao Império e em 26 do mesmo mês invade o sul da província de Mato Grosso.

Com objetivo de se reunir aos blancos, que já haviam sido vencidos por forças do General uruguaio Venâncio Flores com auxílio de forças brasileiras, Solano López solicitou permissão ao governo de Buenos Aires para atravessar território argentino marchando com suas tropas em direção ao Uruguai, tendo em vista a esquadra comandada pelo Vice-Almirante Tamandaré estar a postos no Rio Paraná. Em abril de 1865, a resposta negativa do Presidente Bartolomeu Mitre fez com que López decidisse capturar navios argentinos e invadir a província de Corrientes, envolvendo a Argentina no conflito. Assim, em 1º de maio de 1865, o Brasil, a Argentina e o Uruguai uniram suas forças, assinando o tratado da Tríplice Aliança, que lutaria contra o governo do Paraguai até vencê-lo.

Em 11 de junho de 1865, ocorreria um dos principais enfrentamentos, a Batalha Naval do Riachuelo, cuja vitória brasileira seria determinante para o desfecho final da guerra. Nela, o Brasil derrota a marinha paraguaia, garantindo o bloqueio, o que impede o Paraguai de receber armamentos garantindo aos aliados o uso exclusivo dos rios para sua logística. Os paraguaios resistiriam por cinco anos, em grande parte graças às condições geográficas de seu país e também e pela bravura de seus combatentes, habilmente explorada por López.

Em maio de 1866, na Batalha de Tuiuti, o exército paraguaio seria destruído. Outros combates se sucederiam, com a Tríplice Aliança avançando sobre outros territórios, como a Retirada de Laguna, em maio de 1867, onde as tropas brasileiras foram derrotadas ao tentar libertar parte do Mato Grosso sob domínio paraguaio. Em 1868, ocorre o cerco e passagem pela Fortaleza de Humaitá, sendo a fortaleza tomada alguns meses depois, permitindo assim, o avanço das tropas brasileiras em direção à capital Assunção, no território paraguaio. Em dezembro do mesmo ano, ocorrem no Paraguai uma série de batalhas, que ficariam conhecidas com o nome de Dezembrada, pois duraram do início ao fim do mês, com a Batalha de Itororó, seguida da Batalha do Avaí, depois, Lomas Valentinas e terminando no dia 30 do mês com o Combate de Angostura, iniciado no dia 27.

No início de janeiro de 1869, os exércitos aliados marcharam sobre Assunção, quando López abandona a cidade e refugia-se no norte do Paraguai com seus soldados, cena que foi representada numa aquarela por De Martino (Figura 12).

Figura 12 – Eduardo de Martino. Fuga do General López. Bico de pena a tinta ferrogálica e aguada de aquarela sobre papel. 21,2 cm x 30,7cm. Coleção Eduardo de Martino.



Fonte: Museu Naval do Rio de Janeiro. (Reserva Técnica/Mapoteca/Gaveta 15, n. Registro 3183). Inscrições do próprio punho do autor: no CID "General Lopez fugindo – N B [ilegível] al cavalo". Fotografia: Jaime Acioli.

A guerra termina em 1º de março de 1870, em Cerro Corá, região nordeste do Paraguai. Após luta, López foge a cavalo e mais adiante é alcançado e lanceado no ventre pelo cabo gaúcho José Francisco de Lacerda. Às margens do Rio Aquidabanigui López é desarmado e morto por um tiro disparado por outro soldado. Segundo Carvalho, D. Pedro II não ficara muito satisfeito com tal desfecho, pois poderia ser visto como uma “execução”, preferindo o imperador que López tivesse sido feito prisioneiro (CARVALHO, 2007, p. 123).

Nessa guerra, quase ninguém sairia com reais vantagens. Em linhas gerais, para o Paraguai haveria perda dos territórios disputados com seus vizinhos, além da desestruturação econômica do país e do grande número de perdas humanas, tenha sido por morte em combate, por fome, exaustão física ou doenças. O Brasil, embora tenha saído vitorioso e politicamente fortalecido em sua hegemonia naquela região, sofreu um grande número de baixas em suas fileiras, terminou o conflito desequilibrado economicamente e muito endividado. Outro fator importante decorrente da guerra foi o desenvolvimento de um sentimento identitário entre os brasileiros por conta do conflito. O Exército do Império do Brasil, num movimento crescente, iria dissociar-se do regime monárquico, a ponto de, em 1889, colocar-se como instrumento poderoso para o planejamento e a execução do golpe de Estado que destronaria D. Pedro II e instauraria a República brasileira.

Figura 13 – Eduardo de Martino. *Rendição de Lopez*. Bico de pena a tinta ferrogálica e aguada de aquarela sobre papel. 22,4 cm x 30,5cm. Coleção Eduardo de Martino.



Fonte: Museu Naval do Rio de Janeiro (Reserva Técnica/Mapoteca/Gaveta 15 n. Registro 3199). Inscrições do próprio punho do autor: CSD "2º desenho – Segundo o informe de Franklin [illegível] Machado e General Càmara, não esse oficial Miranda". Fotografia: Jaime Acioli.

Eduardo de Martino esteve presente na zona do conflito em duas situações distintas, segundo os biógrafos Luigina Puglia e Roberto Romano, não tendo assistido a maioria dos embates. Romano cita a presença de De Martino na região conflituosa em 1866 e, depois, em 1868, quando o pintor deixaria de servir à Marinha italiana³⁴. De Martino esteve, então, na região da guerra, segundo registros na Fragata Imperatriz, em Curupaiti e a bordo do Encouraçado Lima Barros, que participava do evento em Humaitá.

De Martino registrou em esboços os desfechos finais do conflito, como a fuga, a rendição e a morte de López, segundo descrições da mídia, conforme descreve no esboço a seguir.

³⁴ Para Puglia, entretanto, teria sido em meados de 1867 que De Martino saíria da Marinha (PUGLIA, 2012, p. 52).

Figura 14 – Eduardo de Martino. [Morte de López]. Aquarela e tinta ferrogálica sobre papel. 28,0 cm x 39,0 cm. Coleção Eduardo de Martino.



Fonte: Museu Naval do Rio de Janeiro (Reserva Técnica/Mapoteca/Gaveta 15. n. Registro 3242). Inscrições do próprio punho do autor: CSD "1º Desenho – Secundo a notícia do jornal". Na lateral esquerda "Jornal do Comércio do Rio de Janeiro – 24 Fevereiro 1871 [ilegível]". No campo, acima das figuras, da esquerda para direita: "Oficial Alfredo de Miranda – Soldado João Soares – Soldado Francisco Lacerda". Na margem inferior, da esquerda para direita "Oficial de [ilegível] major [ilegível] de López – López – Soldado do 9º Regimento – General Câmara – Oficial Franklin". Fotografia: Jaime Acioli.

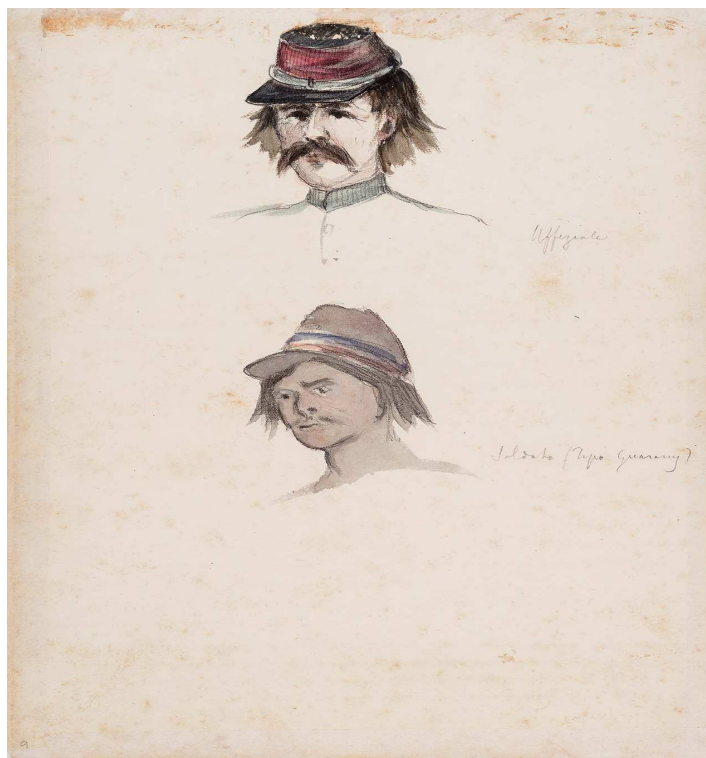
2.3 - Visões e Críticas Estéticas e Artísticas sobre De Martino

A vida de Eduardo de Martino não passou despercebida pela imprensa e pelos críticos de arte durante a época em que viveu no Brasil. O próprio artista reuniu em álbum, além de esboços e desenhos seus, anotações e recortes de jornais, cartas, acervo do Arquivo da Marinha, na DPHDM. Em jornais e livros têm-se um vasto material que menciona a produção e o artista. Entre estas, o retorno de De Martino da região do conflito teve cobertura da imprensa.

Acaba de chegar do sul o pintor italiano, Sr. Eduardo de Martino, ex-Oficial da real Marinha Italiana, que esteve muitos mezes no Paraguay, onde assistio a alguns dos feitos mais memoráveis da presente campanha.

O Sr. De Martino depois de fazer muitos croquis dos lugares em que se referiram principais combates e de estudar typos dos soldados aliados e paraguayos, encaminhou-se para Montevidéo, e ahi executou dous grandes quadros, um representando "A Passagem de Humaitá" e outro "A Abordagem dos encouraçados" (A Vida Fluminense. Ed.00038, 19/09/1868).

Figura 15 – Eduardo de Martino. Oficial e soldado tipo guarani. Aquarela e grafite sobre papel. 39,0 cm x 27,8 cm. Coleção Eduardo de Martino.



Fonte: Museu Naval do Rio de Janeiro (Reserva Técnica/Mapoteca Gaveta 15, n. Registro 3188-A). No verso desse esboço há um texto e inscrições do próprio punho do autor no campo da obra à grafite: ao lado imagem superior “Uffiziale” e na imagem inferior “Soldato (Tipo Guarany)”. Fotografia: Jaime Acioli.

Sobre os trabalhos de Eduardo de Martino, mesmos os posteriores à Guerra do Paraguai, criticados ou elogiados por membros ou não da academia e do ramo das artes é quase um consenso que a sua especialidade é o mar, o navio é a pintura de marinha, como se pode perceber na segunda parte da citação:

No trabalho do Sr. De Martino há duas partes bem distintas e que ambas o recomendam: a fidelidade e a perfeição.

Em nenhum dos quadros foi feito o *desenho* de *imaginação*, mas copiado (como se copia um retrato) no que diz respeito a local e vestuários das diversas personagens, incidentes principaes e disposição geral.

No mais, falou a fantasia do artista, dispondo com esmero os diversos grupos, dando á vegetação seu esplendido colorido sul-americano e fazendo o azul do céu mirar-se no liquido espelho do rio.

O Sr. De Martino se acha presentemente no Rio de Janeiro, onde veio apresentar a S.M. o Imperador seus dous magníficos quadros, que estão expostos em uma das salas da Academia de Bellas Artes (A Vida Fluminense. Ed.0038, em 19/09/1868).

Sobre os quadros citados “A Passagem de Humaitá” e “A Abordagem dos Encouraçados”, existem algumas lacunas, tendo em vista que o artista fazia várias versões do mesmo tema e em épocas diferentes, podendo levar à confusão sobre o destino das mesmas. O Museu Naval do Rio de Janeiro possui duas pinturas à óleo sobre tela com o tema “A Passagem de Humaitá” e um esboço dessas pinturas em suporte papel.

Figura 16 – Eduardo de Martino. Passagem de Humaitá. Óleo s/tela. 187 cm x 336 cm. Coleção Eduardo de Martino.



Fonte: Museu Naval do Rio de Janeiro. Sala de exposição 6 (n. Registro 2570).
Fotografia: Miriam Benevenuto Santos.

Quanto à segunda das pinturas citadas na nota acima, a descrição genérica refere-se, à princípio à “Abordagem dos Encouraçados Cabral e Lima Barros”, pertencente ao Museu Histórico Nacional (MHN). No Museu Naval do Rio de Janeiro há um esboço dessa pintura em grafite sobre papel.

Após retornar da região do conflito, De Martino realizou uma exposição de suas obras no Teatro de São Pedro, atual João Caetano, no centro da cidade do Rio de Janeiro, em 1868:

Exposição – No salão do Theatro de S. Pedro acham-se expostos ao publico os belos e grandiosos quadros históricos, representando a Gloriosa passagem de Humaitá e o assalto dos paraguayos, pintados pelo Sr. Eduardo De Martino. São dignos de ser apreciados por todos os amadores das belas artes (Diário do Rio de Janeiro, 29/11/1868).

Em uma nota no jornal “A Reforma”, de 1869, é relatado que em seu ateliê, localizado à Rua do Ouvidor, no centro da cidade Rio de Janeiro, De Martino realizara

uma série de obras sobre a Guerra do Paraguai e marinhas em geral, além de cópias de mestres da pintura, como registra o periódico:

Um artista que foi oficial da Marinha italiana empreendeu reproduzir na pintura alguns dos episódios da guerra do Paraguai, em que a nossa esquadra e o nosso exército se cobriram de glória. Esses quadros estão expostos a apreciação dos amadores na oficina de seu autor o Sr. De Martino, na Rua do Ouvidor, nº35, 2º andar. Das 10h da manhã até às 5h da tarde podem ser vistos bem como uma coleção importante de outros quadros à óleo cópias de grandes mestres e originais de alguns autores estimados (A Reforma Ed.0038/1869).

Em dezembro de 1869, De Martino viaja para Porto Alegre, no Rio Grande do Sul para expor e vender seus quadros. A exposição ocorreria em salões da Câmara Municipal do Rio Grande. Permanecera por quatro meses na região, cujo governo sinalizara a intenção de adquirir dois de seus quadros, um sobre o reconhecimento de Humaitá e o outro, o retrato de João Manoel Mena Barreto. No entanto, essa compra não se efetivou e o pintor retorna para o Rio de Janeiro. As obras citadas, teriam sido adquiridas em Porto Alegre ou em Rio Grande por outros, pois segundo Athos Damasceno (1971), teriam estado por muitos anos nas paredes da Prefeitura de Rio Grande.

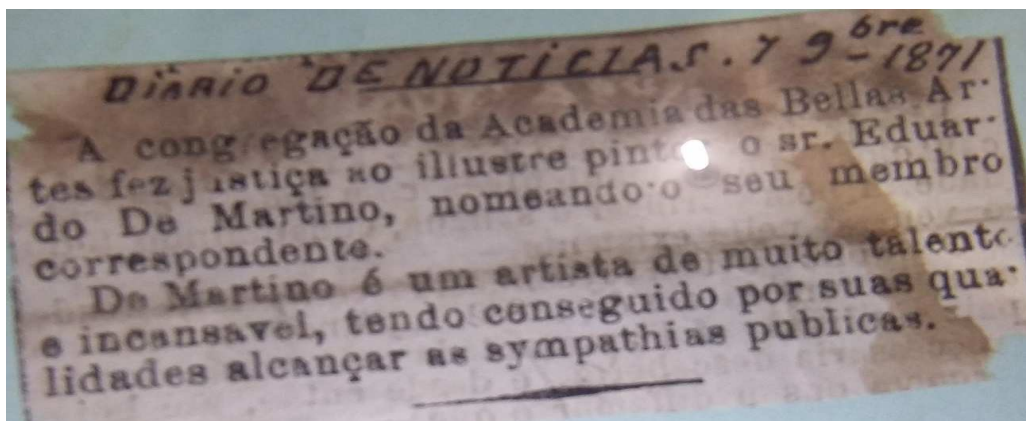
Eduardo de Martino participaria de uma exposição na Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro em 1870, apresentando “Uma noite de luar no Cabo de Horn” e a “Passagem de Humaitá”. Essa última, parece não ter sido considerada uma pintura histórica, e sim, como coloca Cardoso, entendida pelos cânones da época como “marinha” de interesse puramente topográfico, descritivo ou como registro documental (CARDOSO, 2007, p.11), talvez pelo fato de De Martino não ser oriundo do meio acadêmico. A versão de Victor Meirelles da “Passagem de Humaitá” foi considerada uma digna representante do gênero “pintura histórica”. Belluzzo afirma que o que separava Martino dos consagrados pintores históricos do século XIX era o caráter de fidelidade que sua obra mantinha com a realidade ao “partir do fato e não da ideia heroica de batalha e em tentar elevar o real à condição artística” (BELLUZZO, 1998, p. 2).

Ainda com respeito à participação de De Martino na exposição na Academia em 1870, o periódico Diário do Rio de Janeiro cita as obras exibidas: Uma noite de luar no Cabo Horn e Passagem de Humaitá. A primeira é descrita como “um mimoso estudo de cores e natureza”, enquanto a segunda é destacada porque “prende a atenção e revela incontestável perspicácia artística...” (Diário do Rio de Janeiro, Anno 53, nº67).

Eduardo de Martino foi agraciado pelo Governo Imperial, em 1871, com o título de Membro Correspondente da Academia Imperial de Belas Artes e Cavalheiro da Ordem da

Rosa. A honraria foi noticiada em nota pela imprensa da época e De Martino recolheu duas dessas notícias, anotando nelas as referências de suas datas e nomes dos periódicos.

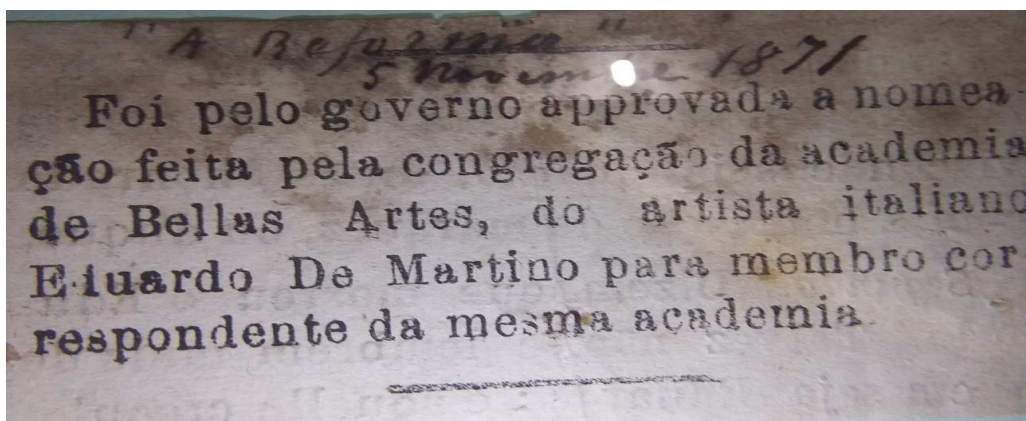
Figura 17– Trecho do periódico Diário de Notícias, de 7/11/1871, com inscrições do próprio punho de Eduardo de Martino



Fonte: DPHDM. Departamento de Arquivo (Divisão de Documentos Especiais).
Coleção Eduardo de Martino. Fotografia nossa.

Tais recortes de jornal fazem parte, entre outros registros, da Coleção Eduardo de Martino (Figuras 17 e 18), sob a guarda da DPHDM, no Departamento de Arquivo da Marinha, localizado no centro histórico da Cidade do Rio de Janeiro.

Figura 18 – Trecho do periódico A Reforma, de 05/11/1871, com anotações do próprio punho de Eduardo de Martino.



Fonte: DPHDM. Departamento de Arquivo (Divisão de Documentos Especiais).
Coleção Eduardo de Martino. Fotografia nossa.

Numa outra exposição, em 1872, participariam, também, os alunos do Arsenal de Marinha da Corte, alunos do professor de Desenho Félix Matheus Warletta, apresentando 14 desenhos técnicos de navios, pois dentro das instalações do Arsenal havia uma

Escola de Instrução Teórica e Prática (LEVY, 1990). É possível que possa ter havido uma aproximação maior entre o italiano e estas instalações de ensino da Marinha brasileira. Nesse mesmo ano, Eduardo de Martino também participaria de mais uma exposição como membro correspondente da AIBA, com a obra “Esquadra inglesa bordejando por fora da Ilha de Stromboli”, oferecida pelo autor à Academia de Belas Artes.

Um acidente ocorrido no Arsenal no ano seguinte, ocorre, resultando no falecimento de muitos marinheiros causou grande comoção, tendo Eduardo de Martino realizado uma exposição no “Theatro de São Pedro” em benefício das famílias das vítimas, fato que foi publicado nos jornais.

De Martino: Esse ilustre artista mandou-nos a seguinte carta: “O Sr. Redator – O artista também tem coração, o artista também costuma valer os necessitados. No dia 15 de maio faço uma exposição de meus quadros, fruto de muitas horas de trabalho, e como não posso por outro meio prestigiar o meu óbolo as infelizes viúvas dos desgraçados que sucumbiram, na catástrofe, que, que teve lugar no Arsenal de Marinha no dia 27 de março, destino o produto dessa exposição a essas infelizes. [...] Venho portanto, Sr. Redator, pedir um lugar nas colunas do seu jornal para esse ato. [...] Deus pagará um dia essa dívida contraída pelos homens, e pressuroso espero que a sociedade brasileira e os distintos oficiais da armada abrilhantem e corroborem a um princípio tão nobre, principalmente aqueles que me honram com sua amizade e constituem a maior parte de tão distintas corporações. Rio de Janeiro, 12 de maio de 1873 – Eduardo De Martino (A Reforma – Edição 108/1873).

Em tal carta, nota-se, a aproximação entre o artista e a Marinha brasileira, mais precisamente com o Arsenal, lugar onde estabeleceria seu local de trabalho, fato que também está registrado no catálogo da Exposição Geral de Belas Artes daquele ano, onde ao lado de sua identificação constava o endereço “Rua das Laranjeiras 35, oficina no Arsenal de Marinha” (LEVY, 1990, p. 216). Uma charge no periódico “Semana Illustrada”, reproduzida seguir, apresenta um registro da localização do ateliê do artista, onde uma janela em frente à da entrada da barra, junto à costa – que hoje corresponderia à área do Comando do Primeiro Distrito Naval, na Praça Mauá – que poderia confundir o público: se tratava de uma paisagem real ou de uma pintura?

Figura 19 – Semana Ilustrada (parte) - Nº 739, de 07/02/1875.



Fonte: Fundação Biblioteca Nacional. Acessível em: <<https://goo.gl/mQeLrc>>.
Acesso em: 30 dez. 2017.

Há outros registros, como o que cita a visita do imperador D. Pedro II ao ateliê do pintor:

Noticiário: Visita imperial – Hontem, ás 3 horas da tarde, Sua Majestade o Imperador, acompanhado do seu semanário, do Inspector do arsenal e de outros officiaes de marinha, visitou o atelier do Sr. Eduardo De Martino, demorando-se até ás 5 horas a examinar o quadro histórico de 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. Ed. 31, 31/01/1875).

Em 1873, De Martino participaria de outras duas exposições: uma no Salão Imperial do Teatro São Pedro de Alcântara e, uma segunda, na V Exposição Universal em Viena, Áustria, onde representaria o Brasil em espaço cedido pelo Pavilhão Espanhol. Nesse ano, o governo enviou somente três obras de arte, sendo duas de Pedro Américo “Batalha de campo Grande” e “A Carioca” e uma de Eduardo de Martino de título não especificado, havendo somente uma referência ao assunto: uma batalha marítima do

chaco³⁵. Sobre isso, De Martino mostrou seu desagrado em nota publicada no *Jornal do Commercio*:

Passemos adiante: o quadro que pintei, figurando um episódio nacional, tendo seguido justamente com produtos do país, a expensas do governo Imperial, é claro que devia aparecer na seção brasileira ou, quando a comissão o entendesse, na seção italiana, mas nunca na espanhola, por isso nasci em Sorrento e não em Alicante (*Jornal do Comércio*, 11/05/1874).

Segundo Puglia, a exposição das obras produzidas no Brasil por De Martino em um setor espanhol teria resultado, logicamente, da falta de um local específico, mas também por uma relação de afinidade entre o pintor italiano e o rei da Espanha, ambos de origem napolitana (PUGLIA, 2012).

O pintor Pedro Américo também participou da Exposição vienense expondo, por sua vez, no Pavilhão Belga, muito provavelmente por ter anteriormente realizado curso de doutorado em Ciências e Físicas Naturais em Bruxelas, na Bélgica (PUGLIA, 2012, p. 61).

Inicialmente, as exposições dos países eram organizadas em um ou mais edifícios de grandes dimensões. Em 1867, começariam a surgir algumas seções dedicadas especificamente às nações, passando estas exposições posteriormente a contar com pavilhões independentes para as nações. Somente em 1876, na Exposição da Filadélfia, os pavilhões nacionais iriam afirmar-se como um padrão nesses eventos (BARBUY, 1996). Segundo a museóloga e professora Heloísa Maria Silveira Barbuy, na exposição de 1873, em Viena, existiam duzentos pavilhões espalhados em torno da Grande Rotunda³⁶, no Parque do Prater. O Brasil não possuiu, então, um pavilhão próprio para a exposição das obras nesse evento.

Uma obra de De Martino foi escolhida para participar da Exposição em Viena, por jurados de uma exposição ocorrida no Rio de Janeiro, fato este descrito por ele próprio em uma longa carta enviada ao *Jornal do Commercio*, na qual cita também, que ele mesmo teria embalado, cuidadosamente, a pintura para a viagem:

Na última exposição desta Corte, que teve lugar no edifício da Escola Central, expus dezoito quadros a óleo [...], entrando neste número uma tela de assuntos históricos da guerra do Paraguai, representando a cena da capitulação do Gran Chaco, [...] A comissão que compunha o júri desta exposição julgou o meu trabalho digno de figurar na de Viena d'Áustria e com efeito para ali o fez seguir, acondicionado por mim tão

³⁵ Segundo França Júnior, somente três obras foram expostas nessa exposição, demonstrando, no seu entendimento, falta de incentivo à arte por parte do Estado brasileiro (FRANÇA JÚNIOR, 1874, p. 29-31).

³⁶ A Exposição Universal de Viena (então, capital do Império Austro-Húngaro), cujo tema foi Cultura e Educação, ocorreu em um conjunto de edifícios que tinha por peça central a *Rotunde*, (a Rotunda), um enorme edifício de planta circular instalado no Parque Prater.

cuidadosamente, que posso afirmar que não só poderia resistir a uma viagem sem o menor perigo até Viena d'Áustria, como em volta do mundo (Jornal do Commercio 11/05/1874).

O quadro participante da Exposição sofreu avarias e, no retorno, De Martino, em continuação à nota no Jornal do Commercio, registraria também o seu desagrado com a burocracia alfandegária para reaver a peça:

Tendo terminada a exposição há cerca de 15 meses, somente há dias tive a desventura de tornar a ver o meu quadro, mas por tal forma arruinado, que até não quis tocar-lhe sem que o Sr. Ministro da Marinha (a cuja repartição pertence) me mandasse um oficial de seu gabinete, para que com os seus próprios olhos presenciasse o lastimoso estado do quadro. Como também pode o público examinar na minha sala de trabalho no Arsenal da Marinha. Há dias, encontrando-me com uma pessoa que me perguntou se o quadro estava vendido e se o governo me havia pago, respondi-lhe que sim, e que até já tinha gasto o dinheiro. Então para que te incomodas? Me constatou ele. Que asno! Nem que um pintor vivesse de cevada como ele! [...]. Deve porém, recordar aqui o ditado italiano – *chi vuole vada, chinon vuole manda* – Isto é aplicado especialmente à raça latina, que promete com segurança e falta com certeza, reduzindo tudo à discussão, à discussão, à discussão! (Jornal do Commercio 11/05/1874).

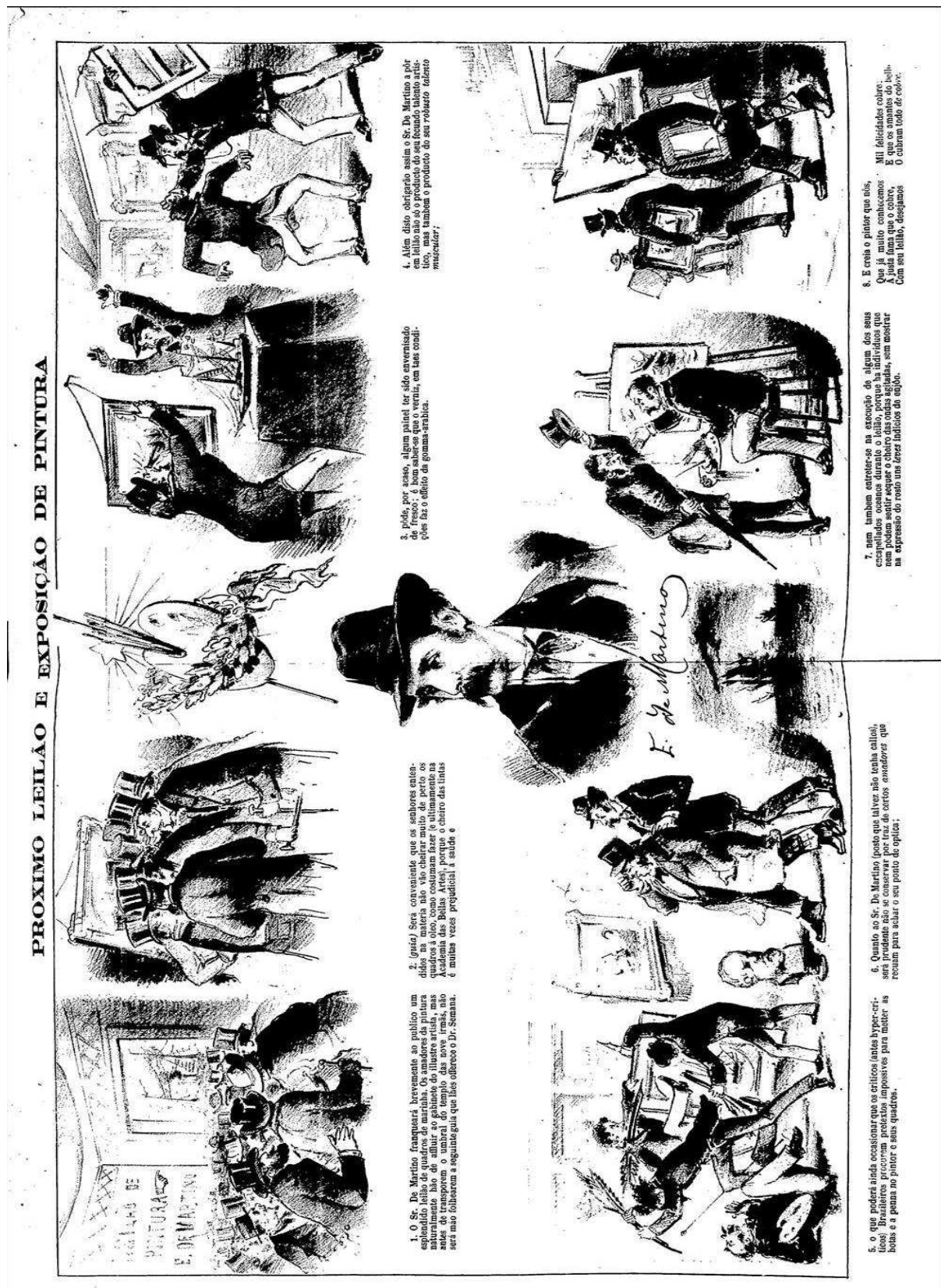
A restauração da obra não foi do agrado de Eduardo de Martino que, ainda na mesma carta, descreveria, de maneira crítica, a intervenção.

Partindo o quadro por um vapor francês, cujo nome não recordei, chegou à Viena d'Áustria sem a menor novidade. Ali, porém, foi o caixão entregue a um asno que com as quatro patas o abriu, tendo a minha tela a infeliz sorte de ser completamente arruinada. Para um trabalho desta natureza é costume chamar um homem hábil, mas nunca um asno [...] O quadro foi restaurado [...]. Qualquer artista não o faria colando na parte anterior da tela um grosseiro pedaço de papelão, como se fez com o mal aventurado quadro, que parece ter sido fadado para andar entregue ao cuidado de pessoas inabilitadas para lidar com semelhantes objetos (Jornal do Commercio 11/05/1874).

Embora nesse evento tivessem ocorrido todos esses contratemplos, essa foi a primeira participação do italiano em um grande evento internacional, representando o país onde se encontrava radicado. Tal participação pode tê-lo favorecido, abrindo-lhe as portas ao cenário europeu dois anos mais tarde.

O periódico *Semana Ilustrada* destacou um leilão realizado em 1873, ilustrando-o sob a forma de caricaturas, cujos textos atestam o grau de popularidade que De Martino chegou a desfrutar no panorama artístico da Corte, como vemos a seguir.

Figura 20 – Semana Ilustrada N°677, de 30/11/1873.



Fonte: Fundação Biblioteca Nacional. Disponível em: <<https://goo.gl/5rGeBe>>. Acesso em: 28 dez.2017.

Em sua última participação nas Exposições da AIBA, em 1975, antes de partir para Londres, De Martino exporia oito obras: “O pirata”, “A corveta Trajano”, “Pai, perdoai-me!”, “*La Goda di vento*”, “A torre de São Miguel em Rodes e a estação inglesa”, “Nau francesa Grã-Bretanha no porto de Brest”, “Navio Algiers no porto de Smirna” e “Smirna e a estação francesa”.

Para Levy, “De Martino foi um persistente documentarista das embarcações de grande porte e dos episódios navais em alto-mar”. De formação precária, “mas com farto conhecimento técnico sobre a aparelhagem náutica, foi mais que um pintor do mar, foi um pintor de navios e de combates navais, interesse primordial de sua obra” (LEVY, 1982, p. 17-18).

Para Belluzzo (1998), Eduardo de Martino foi essencialmente um paisagista, cujos temas históricos representados são as batalhas navais, sendo, por um lado, um “construtor de imagens” e, por outro, um “verista”, que se esforçava em manter-se fiel aos detalhes. Esse fato foi constatado por diversos autores, como Laudelino Freire, que afirmou que Eduardo de Martino foi importante para a história da Marinha, “cujos episódios gloriosos fixou em telas de admirável concepção e verdade histórica” (FREIRE, 1916, p. 154). Também o advogado, político e escritor cearense Gustavo Barroso³⁷, analisando pinturas do período do Segundo Reinado, afirmou que a pintura nacional progrediu com pintores estrangeiros e nacionais, nomeando Eduardo de Martino que, “a todos sobreleva pelo vulto e significado histórico de sua obra”, classificando-o como “o magistral ilustrador de nossas glórias navais”, quando ressalta a técnica e seu conhecimento do pormenor militar e marítimo (BARROSO, 1951, p. 335).

Consultando referências da época, deparamo-nos ora com críticas ácidas, ora com grandes elogios. O crítico de arte do século XIX Gonzaga Duque classificou os trabalhos de De Martino como de “insignificante valor”, onde a tinta é pesada e igual, a tonalidade pobre e a luz mal distribuída. Diz também que seus trabalhos são vacilantes e incorretos, excetuando-se os detalhes referentes aos navios, onde “pode-se considerar rigorosamente pintado” (GONZAGA DUQUE, 1995, p. 136). O crítico ainda acrescenta que o pintor era um amador, cujos estudos artísticos foram imperfeitos. Afirma ainda que seus feitos devem-se ao pendor para pintura e a habilidade em articular-se socialmente, vendendo seus quadros “por preço muito acima do seu valor real. Na verdade, essas

³⁷ Gustavo Dotd Barroso (1888-1959). Formado em Direito, teve uma vida profissional muito ativa, tendo sido exercido, entre outros, cargo de redator de jornal, diretor de revista, deputado federal, membro e presidente da Academia Brasileira de Letras. Um dos intelectuais mais destacados nas primeiras décadas do século XX buscava a valorização regionalista e nacionalista. Fundador do Museu Histórico Nacional (que dirigiu até seu falecimento em 1959), onde criou o Curso de Museus, que consolidaria o ensino dos aspectos teóricos e práticos da Museologia.

obras de nada valem” e sentencia que falta tudo em suas obras, “tudo quanto é indispensável em um pintor histórico” (GONZAGA DUQUE, 1995, p. 138).

Segundo Cenni, De Martino era um pintor de batalhas navais (CENNI, 1960, p. 369), enquanto André Toral afirma que “Se o número de encomendas indicasse preferências, Edoardo de Martino seria, de longe, o pintor preferido do período”, destacando sua produtividade. O pintor realizou uma considerável quantidade de pinturas, que abordavam temas como paisagens, marinhas, navios e combates de todos os países do Cone Sul, da Itália, França e Inglaterra (TORAL, 2001, p. 128). Embora tenha permanecido por pouco tempo na América Latina, De Martino mostrou-se extremamente ágil e produtivo, fazendo várias versões de um mesmo quadro, sendo estimado que tenha realizado durante os oito anos que permaneceu no Brasil, cerca de 340 pinturas a óleo, segundo descreve Laudelino Freire (FREIRE, 1916, p. 155).

Em sua obra de referência, Laudelino Freire analisa a vida artística de Eduardo de Martino no Brasil e constata o que também foi verificado por esta pesquisa – que a crítica não o acolhera bem, “considerando-o de educação incompleta, falho de desenho, vacilante e incorreto”. Posteriormente, a mesma crítica adjetiva o artista como paciente, minucioso e dotado de qualidades (FREIRE, 1916, p. 155).

Eduardo de Martino casou-se em janeiro de 1875 com a carioca Izabel Maria Gomes, tendo o enlace sido noticiado nos jornais da época. O pintor retornaria, naquele mesmo ano, no dia 30 de março, para a Europa, onde fixaria residência na cidade de Londres, voltando algumas vezes ao Brasil por curtos períodos de meses. Sobre esses fatos, há em alguns periódicos da época relatos sobre as movimentações de navios de passageiros, incluindo vários registros da saída do pintor e sua família para a Inglaterra, assim como, de vários de seus retornos temporários ao Brasil. Dois anos após a mudança para a Europa, durante uma viagem ao Rio de Janeiro para venda de quadros, uma nota no Jornal da Tarde, assinada por C. P. (não identificada a autoria), analisa o motivo da partida de Eduardo de Martino, tendo em vista o número de quadros que vendeu no período em que viveu no Brasil, mas que ainda assim sentira que o país era pequeno para as suas aspirações³⁸. No entanto, antes de partir, De Martino realizaria um leilão, colocando à venda grande parte das obras das marinhas que havia produzido no Brasil, como noticiou um jornal carioca da época:

O pintor Eduardo de Martino convida a todos os seus amigos e amadores a visitarem a ultima exposição dos seus trabalhos no seu atelier de pintura no arsenal de marinha, do meio-dia às 3 horas da tarde

³⁸ Jornal da Tarde, de 07/05/1877. Acervo: Fundação Biblioteca Nacional. Disponível em: <<https://goo.gl/VFccCq>>. Acesso em: 28 dez. 2017.

de hoje, sendo a ultima exposição que faz porque se retira brevemente para a Europa (Diário do Rio de Janeiro, 02/02/1875).

Em uma nota ao Jornal do Commercio, De Martino estipula data para que os compradores retirem as obras, pois caso contrário, as venderá para quem lhe oferecer mais³⁹.

Percebe-se que as opiniões sobre as obras de Eduardo de Martino são conflitantes, o que não encerra conclusões sobre suas características ou sua capacidade artística. Eduardo de Martino foi contratado pelo governo do Império brasileiro para retratar episódios referentes à atuação da Marinha, especialmente em relação à guerra que estava sendo travada no sul do país. Retratou o que viu e também o que deduziu, talvez auxiliado por diversas informações sobre o conflito, que circulavam pelos periódicos, em fotografias ou mesmo em relatos orais feitos por militares com os quais o artista sabia manter alguma amizade.

Suas obras estão distribuídas em museus e coleções particulares da Europa, especialmente na Inglaterra, Estados Unidos, Brasil, Argentina e Uruguai. Entre seu público admirador e comprador, incluíam-se o imperador, personagens ligados aos círculos militares, governantes e colecionadores particulares da Tríplice Aliança: Brasil, Argentina e Uruguai.

Sua produção foi grande o suficiente para compor acervos de diversos museus e coleções particulares pelo mundo. No Brasil, além do Museu Naval, seus trabalhos integram coleções de algumas destacadas instituições: no Rio de Janeiro, Museu Histórico Nacional, Museu Nacional de Belas Artes, Museu da República, Museu Imperial, Instituto Moreira Sales e, ainda, Museu de Arte de São Paulo e Museu de Arte do Rio Grande do Sul, em Porto Alegre.

De volta a Londres, De Martino estabeleceria seu estúdio no quarteirão dos artistas (*St. John's Wood*, número 1, em *Queen's Terrace*). O espaço do ateliê era composto por um grande salão reservado para ateliê de pintura e um quarto equipado com uma cabine e mobiliário essencial para um homem do mar, no entanto, menos severo, decorado com fotografias autografadas de pessoas importantes que ele conheceu. No jardim, talvez em alusão ao passado marinho, foi instalado mastro com a bandeira italiana no topo, sendo visível na rua, talvez uma forma de sentir a bordo, no mar ... (ROMANO, 1994, p. 18). Mas, para Migliaccio, o que torna Eduardo de Martino singular seria:

³⁹ Jornal do Commercio. Ed. 00055(1), 24/02/1875. Acervo Fundação Biblioteca Nacional. Disponível em: <[https:// goo.gl/mQeLcr](https://goo.gl/mQeLcr)>. Acesso em: 29 dez. 2017.

[...] o conjunto da sua trajetória de oficial de marinha à artista da corte inglesa, o maior poder naval da época. Tal posição foi construída a partir da sua atividade no Brasil, um lugar periférico na vida artística da época, e também a partir de um gênero menor, a pintura de marinha e de eventos da história naval contemporânea, que o pintor contribuiu para impor com destaque na pauta da arte brasileira da época (MIGLIACCIO, 2015, p. 2).

Após o retorno do pintor para a Europa, Gonzaga Duque, em sua obra *Arte Brasileira* colocou: “Atualmente (De Martino vive em Londres) a sua maneira, nem sequer vagamente, lembra o autor desses monstros” (DUQUE, 1995, p. 138). Gonzaga Duque refere-se às obras “Combate de Riachuelo”, que julgou pesadas e bruscas em seus contornos, criticando figuras humanas, que teriam sido “horrivelmente desenhadas”. Além dessa pintura, Gonzaga Duque faria referência a outras duas obras, “O Bombardeamento de Curuzu” e o “Ataque dos Encouraçados Barroso e Rio Grande”, que, segundo o crítico, teriam sido pintadas com descuido, parecendo ser uma obra de um aprendiz sem talento e com pouco conhecimento de arte. Ao mencionar a fase artística de Eduardo de Martino na Inglaterra, ao dizer “nem sequer vagamente, lembra o autor desses monstros”, Gonzaga Duque talvez estivesse querendo elogiar o desenvolvimento artístico de De Martino, adquirido após sua mudança do Brasil para Londres.

Para Quirino Campofiorito, com exceção das obras de Vítor Meireles “Batalha do Riachuelo” e “Passagem de Humaitá”, os quadros de De Martino teriam sido os “melhores registros históricos dos feitos da marinha brasileira na luta contra o Paraguai” (1983, p. 93). Por sua vez, o dramaturgo e pintor amador contemporâneo a De Martino, França Júnior⁴⁰, elogiaria a vasta produção do pintor italiano na seção *Echos Fluminenses* do jornal *O Paiz*.

A bagagem artística de De Martino é enorme. Não há salão entre nós que não possua uma marinha pelo menos do notável pintor. Nas nossas repartições públicas figuram também quadros dele, representando com exatidão e sentimento os mais gloriosos feitos da campanha do Paraguai (*O Paiz*, 20/08/1888).

Mesmo estando residindo em Londres, a imprensa brasileira continuaria a acompanhar a carreira de De Martino, que prosseguiu produtiva, assim como sua capacidade habitual de manter bons relacionamentos. Dom Pedro II, em viagem ao exterior, em 1876 chegara a visitar o ateliê do artista, em Londres, como destacado em nota do jornal “*O Mercantil*”:

⁴⁰ Joaquim José da França Júnior (1838-1890) era jornalista e teatrólogo, membro da Academia Brasileira de Letras. Escrevia semanalmente no jornal *O Paiz*, a coluna *Echos Fluminenses*. Disponível em: <<https://goo.gl/Dw16Kv>>. Acesso em: 15 nov. 2017.

Em um dos dias que S. M., o Imperador demorou-se em Londres, visitou o atelier do Sr. Eduardo de Martino, e teve ocasião de vêr o quadro representando episódios da guerra cisplatina [...]. Além desse quadro, Sua Magestade apreciou outros, devidos ao pincel do hábil artista, a quem felicitou pelos progressos que tem feito. (O Mercantil Ed. 00065(1), de 1876).

França Júnior citaria a visita do neto de Pedro II ao pintor:

O *atelier* de De Martino em St-John's Wood, muito perto da estação da estrada de ferro subterrânea de Marlborough Road, é frequentado pelos artistas ingleses mais notáveis e pelas primeiras autoridades do almirantado. E ultimamente acaba também de honrá-lo com a sua visita o nosso estimado príncipe D. Pedro Augusto, que adora as artes, e honra o nome brasileiro, herdando todas as grandes qualidades e virtudes de seu avô.

Sobre a dedicação exclusiva e contínua de quem vive da arte, França Júnior, acrescenta que “A biografia de De Martino resume-se em uma única palavra: pintar. Ele não tem tido em toda a sua vida outra preocupação” O jornalista finaliza destacando a receptividade que o artista obtivera em Londres: “Atualmente em Londres De Martino é estimado como um artista de raça” (O Paiz, 20/08/1888).

São inúmeras as referências a De Martino nos jornais da época, que não deixavam de registrar, como de costume, suas audiências com o imperador D. Pedro II. Nesse capítulo procuramos destacar algumas referências, pouco difundidas e específicas, sobre algumas relações entre a época, seus costumes e o artista, que ajudam a contextualizar De Martino e sua obra no panorama da produção artística brasileira do período imperial.

CAPÍTULO 3

A COLEÇÃO EDUARDO DE MARTINO NO MUSEU NAVAL

3 A Coleção Eduardo de Martino no Museu Naval

A coleção de pinturas e desenhos de Eduardo de Martino pertencente ao Museu Naval do Rio de Janeiro é composta por um universo de 135 obras: 112 esboços nas mais variadas técnicas sobre papel – bico de pena, aguada de aquarela, grafite, ferrogálica⁴¹ e guache – havendo, ainda, uma pintura a óleo sobre papelão, três outras em óleo sobre cartão. Além desses em trabalho em suporte de papel, há um óleo sobre madeira e 18 pinturas em óleo sobre tela.

As obras do pintor, pertencentes à Coleção Eduardo de Martino do Museu Naval do Rio de Janeiro foram sendo adquiridas ao longo do tempo, tendo a maioria delas sido fruto de doações. Com respeito à aquisição dessas obras há muito pouca informação documental encontrada a esse respeito nos inventários antigos disponíveis no Museu Naval. Quanto às obras em suporte papel, todas adquiridas por compra, em 1971, na Livraria Kosmos, estavam, inicialmente, compiladas em álbuns ou grandes cadernos, juntamente com recortes de jornais, desenhos esboçados com anotações diversas (sobre cores e impressão do artista sobre os locais, especificações de uniformes etc.) e algumas cartas. 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 existe apenas um álbum original e dois álbuns de estrutura mais moderna. Neles, estão colados recortes de periódicos, a maior parte brasileiros e do Rio de Janeiro (Diário do Rio de Janeiro, A Reforma, A Tribuna, Tribuna de Buenos Aires, etc.) cartas, rascunhos, além de um registro manuscrito com a contabilidade de suas encomendas de pinturas, descrições sobre locais e pessoas.

Nas definições sobre “coleção”, constantes em Conceitos Chave de Museologia, inclui-se que uma verdadeira coleção é composta por um conjunto coerente e significativo de objetos, que forma o coração das atividades do museu (DESVALLÉES, MAIRESSE, 2013, p. 32). Nesse sentido, a coleção Eduardo de Martino possivelmente nasceu destinada a contar a memória naval brasileira e possui como uma das suas características principais, o fato de que parte da sua aquisição e formação ter iniciado num momento em que o Museu ainda não existia fisicamente, demonstrando a intenção

⁴¹ A tinta ferrogálica é um composto de quatro ingredientes básicos: extrato de ácido tânico (obtido da noz do carvalho), sulfato ferroso, goma arábica e água. Possui cor negra ou negra azulada, que modifica com o tempo, tornando-se marrom. É uma tinta instável, pois em contato com a luz, umidade e oxigênio, produz ácido sulfúrico, que é corrosivo e, a longo prazo, produz furos e fendas sobre o papel onde a tinta foi aplicada.

de reunir um conjunto de representações plásticas de eventos que eram relevantes para a história institucional da Marinha.

A coleção Eduardo de Martino nasceu intencionalmente, grande parte encomendada pela Marinha ao artista, para ser apreciada enquanto representação do poderio e evolução naval do período imperial e para que aqueles feitos não fossem esquecidos. Assim, quando Krysztof Pomian (1987)⁴² define coleção como sendo todo conjunto de objetos mantidos temporária ou definitivamente fora do circuito das atividades econômicas, fechado e sob proteção especial, em que perde a sua utilidade e se torna portador de sentido (POMIAN, *apud* Desvallées, Mairesse, 1987, p. 34), a Coleção De Martino, ainda que tenha sido constituída gradativamente, desenvolveu-se para ser o acervo do Museu Naval, não sofrendo alteração em seu sentido de objeto utilitário a objeto simbólico, pois como pinturas encomendadas possuíam, desde o início de sua concepção a função de objetos simbólicos.

Pertencentes a uma única instituição, as obras que formam a Coleção Eduardo de Martino, são objetos desse estudo e encontram-se abrigadas em distintos setores da mesma instituição – DPHDM – todos localizados no Centro da Cidade do Rio de Janeiro: parte das obras, especialmente pinturas e os esboços em papel, estão na Reserva Técnica da Ilha Fiscal, localizada na baía de Guanabara; outra parte, composta por álbuns, estão no Arquivo da Marinha, localizado na Ilha das Cobras e, outras mais fazem parte da exposição de longa duração do Museu Naval, localizado à rua Dom Manuel, 15, na Praça XV, Centro do Rio de Janeiro.

3.1 O Museu Naval

À semelhança da trajetória de vida de Eduardo de Martino, a história do Museu Naval também é repleta de mudanças, tendo passado ao longo de um pouco mais de um século por várias alterações administrativas e físicas, que acabaram causando algumas lacunas, principalmente, em relação à documentação do acervo. Ainda durante o período em que se desenrolou a Guerra do Paraguai e enquanto Eduardo de Martino vivia na América do Sul, entre o Uruguai e o Brasil, no ano de 1868, seria criado o Museu da Marinha⁴³. Inaugurado quase duas décadas depois de sua criação, em 24 de março de 1884, a abertura do Museu contaria com a presença do Imperador D. Pedro II, ocupando salões do Arsenal de Marinha⁴⁴, que no período compreendia a uma área no continente,

⁴² *Apud* Desvallées, André. Mairesse, François.

⁴³ Decreto n. 4116, de 14/03/1868: “Crêa um musêo no Arsenal de Marinha da Côrte”. Disponível em: <<https://goo.gl/fsu4fN>>. Acesso em: 15 nov. 2017.

⁴⁴ Já na segunda metade do século XIX, o Arsenal começou a ocupar algumas áreas na Ilha das Cobras, dentro do complexo do Primeiro Distrito Naval, passando, posteriormente, a funcionar definitivamente na ilha.

contígua ao Morro de São Bento, atualmente conhecida como Praça Mauá. Na organização desse Museu – cujo acesso, era muito restrito, nesse período, por estar localizado dentro de instalações militares – participaram ativamente o Vice-Almirante Arthur Jaceguay (1843-1914) e o Primeiro-Tenente José Egydio Garcez Palha (1850-1898).

Figura 21 – Vista de parte das antigas instalações do Arsenal de Marinha, em área contígua ao Mosteiro de São Bento, em imagem fotográfica (Século XIX) Ao centro, no alto, podem ser avistadas as torres do Mosteiro de São Bento. Século XIX.



Fonte: DPHDM. Arquivo da Marinha (Divisão de Iconografia).

Com necessidade de mais espaço para o desenvolvimento de serviços de rotina do Arsenal, as salas do Museu precisaram ser ocupadas por trabalhos internos, sendo os objetos do acervo do Museu distribuídos por diferentes locais pertencentes à Marinha⁴⁵. Em 1890, um decreto⁴⁶ determinou que tanto o Museu da Marinha quanto a Biblioteca da Marinha, fossem reunidos em um só estabelecimento, sendo ambos instalados em um edifício na Rua Conselheiro Saraiva nº12. Reinaugurado nesse novo endereço, em 11 e junho de 1898, o Museu da Marinha passaria a ser aberto ao público em geral, a partir dessa data, todos os dias úteis de 9 às 16 horas, ocupando, dois salões do citado edifício.

Segundo a definição oficial mais atual (2007) de Museu, estabelecida pelo Conselho Internacional de Museus (ICOM):

o museu é uma instituição permanente, sem fins lucrativos, a serviço da sociedade e do desenvolvimento, aberta ao público, que adquire, conserva, estuda, expõe e transmite o patrimônio material e imaterial da humanidade e do seu meio, com fins de estudo, educação e deleite (DESVALLÉES; MAIRESSE, 2005, p.64).

⁴⁵ Catálogo Histórico e Descritivo do Museu Naval 1905.

⁴⁶ Decreto n. 363, de 26/04/1890. Disponível em: <<https://goo.gl/YMe9Tr>>. Acesso em: 29 dez. 2017.

Diversos teóricos da Museologia vêm estudando e redefinindo o conceito de Museu, ampliando e atualizando definições, de forma a abarcar todas as suas variadas acepções. O pesquisador e professor holandês Peter van Mensh define como “uma instituição museal permanente, que preserva as coleções de ‘documentos físicos’ e produz conhecimento a partir deles” (VAN MENSCH, 1992, Apud. Desvallées, Mairesse, 2005). Ampliando ainda o conceito, o museu pode ser compreendido como “fenômeno”, segundo a museóloga e professora Tereza Scheiner, “percebê-lo como fenômeno, como algo que se dá em processo, essencialmente vinculado à dinâmica dos processos culturais” (SCHEINER, 2008, p. 7). Para a autora, “Museu é, pois, um nome genérico que se dá a um conjunto de manifestações simbólicas da sociedade humana, em diferentes tempos e espaços” (SCHEINER, 2008, p. 8). Nesse sentido, o museu seria percebido como fenômeno, processo, estando em contínua transformação, mutação. O museu, segundo o historiador francês Pierre Nora é também “lugar de memória”, considerando que “a memória pendura-se em lugares, com a história em acontecimentos” (NORA, 1981, p. 25). E esses lugares podem ser considerados “Desde os lugares mais naturais, oferecidos pela experiência concreta, como os cemitérios, os museus [...]” (NORA, 1981, p. 26). O Museu da Marinha, criado para conservar e divulgar a história e as realizações da Marinha é dessa maneira, um lugar de memória.

Figura 22 – Prédio que abrigou tanto o Museu quanto a Biblioteca da Marinha entre 1898 e 1907 – Rua Conselheiro Saraiva nº10-12, Centro do Rio de Janeiro.



Fonte: DPHDM. Arquivo da Marinha (Divisão de Iconografia)

Dessa forma, a instalação do Museu Naval – inicialmente chamado Museu da Marinha – nas dependências de uma área militar, no Arsenal de Marinha era, por

princípio, um local dedicado à memória da história da Marinha do Brasil. De acesso restrito, não atendia, assim, uma das funções primordiais de um museu, que é a de disponibilizar seu acervo ao público, preconizada pelo ICOM, o que é compreensível, tendo em vista que, nessa fase inicial, sua estrutura ainda era incipiente como um museu instalado em um órgão militar. De outra forma, o ato da sua criação, por si só, demonstra o interesse em conservar e transmitir, ainda que só internamente, a memória institucional “agora que existe apropriadamente seja guardado e conservado tudo aquilo que constitui a história viva da Marinha” (Revista Marítima Brasileira, Ed. 33, 1898, p. 45-46).

Para o museólogo e filósofo francês Bernard Deloche (2007), o Museu pode se apresentar como “uma função específica”, na forma ou não de “instituição”, onde por meio de uma “experiência sensível, o acúmulo e a transmissão da cultura entendida como o conjunto de aquisições que fazem de um ser geneticamente humano, um homem” (DELOCHE, 2007, p. 99). Na sua reabertura, em 1898, fora do Arsenal de Marinha, em local mais acessível ao potencial público visitante, o Museu Naval pôde, então, obter mais visibilidade e ampliar o acesso do público em geral, proporcionando experiências de conhecimento sobre a instituição e, principalmente, do seu passado recente na Guerra do Paraguai. O Museu contava, então, com uma pequena e variada coleção de objetos, entre eles, 20 quadros a óleo sobre tela, inseridos entre eles, 15 obras de Eduardo de Martino e duas de Victor Meirelles.

Figura 23 – Mapa localizando a Rua Conselheiro Saraiva, próxima à região da Praça Mauá e ao Primeiro Distrito Naval.



Fonte: Google Maps. Disponível em: <<https://goo.gl/UpdbYy>>. Acesso em: 01 jan. 2018.

Em 1907, uma nova mudança de endereço ocorreria e tanto o Museu quanto a Biblioteca da Marinha seriam novamente transferidos; dessa vez, para o prédio do Almirantado⁴⁷, situado à Rua Dom Manuel nº15, onde se encontra atualmente o Museu Naval. Nesse mesmo ano, um decreto⁴⁸ incorporaria à administração do Museu Naval o Arquivo da Marinha, formando, assim, o conjunto: Diretoria da Bibliotheca, Museu e Archivo da Marinha⁴⁹. Ainda que o espaço destinado ao acervo fosse acanhado, a nova localização proporcionou melhor visibilidade externa ao Museu, por ficar próximo ao movimentado Mercado Municipal da Praça XV e à estação hidroviária.

[...] O Museu e a Bibliotheca tiveram instalação condigna, num edificio novo recentemente adquirido, no proprio palacio do Almirantado, localizado numa excelente rua, onde o acesso aos marinhos e ao publico tornou-se fácil, mais do que isso, convidativo. E, pelo tanto, as collecções destes estabelecimentos bem mais procuradas e estimadas. [...]. Numa palavra, o Museu de agora não se parece absolutamente com o que existio no velho pardieiro da Rua Saraiva [...] (DIAS, 1910, p. 354).

O Museu da Marinha estava, então, em local mais próximo ao público civil, mas ocupava apenas uma pequena parte do prédio, sendo obrigado a dividir espaço com outros órgãos da Marinha, como o Conselho do Almirantado, 1ª e 2ª Auditorias da Marinha e Escola de Guerra Naval. Segundo Arthur Dias, antes, quando o Museu localizava-se na Rua Conselheiro Saraiva, a instituição estava “esquecida num pavimento térreo de velhíssimo edifício situado numa travessa escusa e deserta” (DIAS, 1910, p. 353).

Figura 24 – Fotografia da fachada do prédio, onde se instalou o Museu da Marinha, na Rua Dom Manuel, nº 15, Praça XV, no Centro do Rio de Janeiro.



Fonte: DPHDM. Arquivo da Marinha (Divisão de Iconografia).

⁴⁷ O prédio foi construído entre 1898 e 1900 para abrigar o Clube Naval, por isso, nota-se em sua fachada diversos elementos decorativos alusivos ao mar. Durante as reformas urbanísticas no governo Pereira Passos, a administração do Clube adquire terreno na Avenida Central, mudando-se, posteriormente, para o local. No prédio da Rua Dom Manuel são instalados alguns órgãos da Marinha, juntamente com o Museu e a Biblioteca.

⁴⁸ Decreto n. 6510, de 11 de junho de 1907: reorganiza a Biblioteca e o Museu da Marinha. Disponível em: <<https://goo.gl/F1t2N6>>. Acesso em: 05 fev. 2018.

⁴⁹ Essa Diretoria também era responsável por publicar a Revista Marítima Brasileira e o Boletim Administrativo, contribuindo também para a publicação da Encyclopedia Naval.

Figura 25 – Vista aérea de parte da Praça XV, destacando-se o prédio ocupado pelo Museu da Marinha, na Rua Dom Manuel nº15, local em que se encontra atualmente.

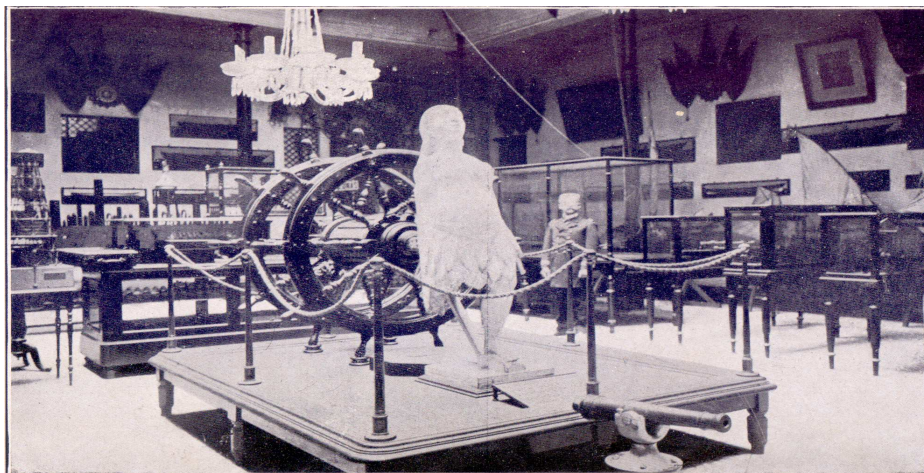


Fonte: DPHDM. Arquivo da Marinha. (Divisão de Iconografia).

A inauguração do Museu no novo prédio da Rua Dom Manuel ocorreu em 11 de junho de 1908, dia da Batalha do Riachuelo. No prédio de três pavimentos, o Museu ocupava o andar térreo, o pátio interno e duas salas.

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. O então, diretor do Museu lamentava a falta desses quadros na exposição do Museu, pois considerava que com eles o visitante compreenderia melhor os assuntos expostos (Revista Marítima Brasileira, Ed. 53, 1908, p. 598).

Figura 26 – Pátio do prédio do Museu Naval, um dos locais de exposição. Em destaque, a figura de proa e a roda de leme da Fragata Amazonas, navio capitânia na Batalha Naval do Riachuelo.



Fonte: DPHDM. Arquivo da marinha (Divisão de Iconografia).

Organizar o grande número de peças, de tipologias e dimensões diversificadas, em um espaço reduzido constituiu um desafio, tanto para a expografia quanto para a conservação daquele acervo. Segundo o relato do diretor, o transporte e a instalação da pintura de grandes dimensões (8,2 metros de largura por 4,2 metros de altura), “Combate Naval do Riachuelo” de autoria de Victor Meirelles, foi um dos maiores desafios enfrentados. Para transportá-lo do antigo prédio do Museu para o novo, o quadro precisou ser desmontado, sendo a tela enrolada para ser, depois de transportada, remontada no local de no novo prédio, onde a obra caberia de forma bem justa à uma das paredes da, então, sala do Conselho do Almirantado, ficando a apenas cinco centímetros do piso, sendo necessário que o ornamento superior central da moldura, composto por florões, fosse retirado para que a tela pudesse caber (Revista Marítima Brasileira, 1898). Na pintura representando a Sala do Conselho do Almirantado (Figura 27), pode-se perceber, à direita, parte do grande quadro de Victor Meirelles, “Combate Naval de Riachuelo”, ocupando a parede do teto ao chão, com pouquíssimo espaço para se visualizar a obra adequadamente.

Figura 27 – Manoel Pastana. Pintura representando a sala do Conselho do Almirantado. Óleo s/tela. 146 cm x 179 cm) s.d.



Fonte: DPHDM. Arquivo da Marinha (Divisão de Iconografia).

O Museu já possuía em seu acervo uma coleção⁵⁰ de 15 obras de Eduardo de Martino, segundo catálogo histórico e descritivo do próprio Museu, que ficaram distribuídas, assim como as outras pinturas, em salas administrativas e de reuniões, ficando uma outra obra do pintor no segundo patamar da escada.

O acervo do Museu era composto por cerca de 600 peças, que foram distribuídas pelos espaços do prédio. No pátio, sala principal e maior, com cerca de 225 m², local que fora destinada ao Museu, ficaram expostas, sob a iluminação da claraboia, algumas peças, como modelos de embarcações em escala reduzida, peças de artilharia e partes de embarcações. Em outra sala, de 6,50 m por 4,80 m, foram instaladas vitrines com bandeiras e, na terceira, de 9,13 m por 8,70 m, vitrines com medalhas e coleção de conchas marinhas.

Em 1911, uma nova reforma administrativa⁵¹ separou o Arquivo do Museu e da Biblioteca, sendo este inserido em outro contexto administrativo. A separação duraria pouco tempo, tendo outro Decreto⁵², reunido novamente a tríplice estrutura anterior.

Em 1922, a criação e regulamentação⁵³ do Museu Histórico Nacional (MHN) determina, em seu Artigo 83, a transferência de “quadros e objetos históricos” do Museu da Marinha e de outras instituições para compor o acervo do novo MHN. A transferência do acervo histórico do Museu da Marinha para o Museu Histórico Nacional ocorreu a partir de 1928, permanecendo no prédio da Marinha ainda algumas peças. Em 1928, com as peças restantes, foi montado no mesmo prédio da Rua Dom Manuel o Museu Thecnico Naval, utilizando a ala esquerda do pavimento térreo, “organizado com os remanescentes do extinto Museu da Marinha, cujos objetos de valor histórico foram transferidos para o Museu Histórico [...]” (Revista Marítima Brasileira, 1928, Ed. 110, p. 45).

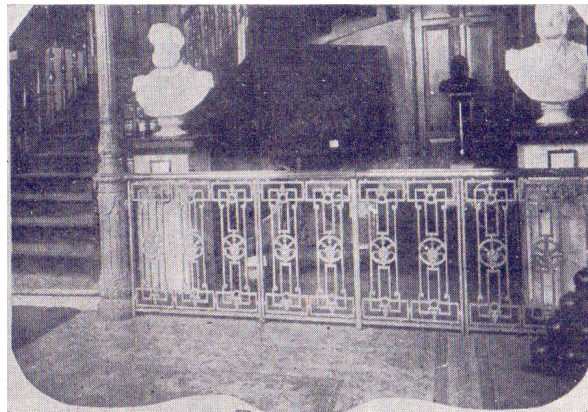
⁵⁰ “Uma noite de luar no porto de Montevidéu”; “Passagem de Humaitá”; “Abordagem dos paraguaios aos navios do almirante Barão de Inhaúma”; “Chegada da Imperatriz a bordo da Fragata Constituição”; “Encontro no alto mar do cruzador Almirante Barroso com o couraçado Riachuelo”; “Acampamento no Chaco”; “Aprisionamento da corveta general Dorrego pela corveta brasileira Bertioga”; “Passagem de Tonelero”; “Combate Naval do Riachuelo”; “Abordagem dos paraguaios na noite de 9 para 10 de junho de 1868 ao encouraçado Barroso e monitor Rio Grande”; “Bombardeamento de Curuzú”; “Abordagem da fragata Imperatriz pela esquadra argentina, sob o comando do almirante Brow”; “Abordagem da corveta Maceió pela esquadra argentina”; “Fragata Independência navegando em alto mar”; “Couraçado Independência fundeado no Tamisa”. Fonte: Catálogo Histórico e Descritivo no Museu Naval, 1905.

⁵¹ Decreto n. 9.169-A, Disponível em: <<https://goo.gl/BDjyau>>. Acesso em: 08 fev. 2018.

⁵² Decreto n. 10.800 de 11/03 de 1914. Disponível em <<https://goo.gl/dXxJEs>>. Acesso em 08 fev. 2018.

⁵³ Decreto n. 15.596, de 02/08/1922 Disponível em: <<https://goo.gl/ZF1LSm>>. Acesso em: 08 fev. 2018.

Figura 28 – Museu Naval. Pavimento térreo. Hall de entrada. Acervo de bustos em mármore e, no canto inferior direito, projéteis de canhão.



Fonte: ESTRADA, (1914, p. 398).

Em 1932, foram removidos para o prédio do então Ministério da Marinha (Figura 29), dentro da área militar do Comando do Primeiro Distrito Naval, o acervo da Biblioteca, do Arquivo e o pouco acervo museológico que permaneceu com a Marinha, após sua extinção administrativa. Assim, o acervo do Museu, ainda que extinto oficialmente, retorna para uma área de acesso mais restrito.

Figura 29 – Fotografia da década de 1940, tendo, ao centro, o Prédio Almirante Tamandaré, onde se situava o Ministério da Marinha e para onde o acervo restante do Museu Naval foi transferido.



Fonte: DPHDM. Arquivo da Marinha (Divisão de Iconografia). Fotografia: Autoria desconhecida.

Os órgãos que ocupavam algumas das salas do prédio do Museu, também seriam alocados no prédio do Ministério da Marinha, deixando, assim, o prédio da Rua Dom

Manuel desocupado, que seria, então, vendido ao Ministério da Educação, passando, posteriormente, para a administração estadual. Entre 1934 e 1967, o edifício serviria ao Ministério da Justiça, nos âmbitos federal e estadual, abrigando algumas Varas Cíveis e Criminais.

Em 1943 seria criado o Serviço de Documentação da Marinha (SDM), órgão destinado ao registro da história marítima brasileira. Dez anos depois, em 1953, o Museu da Marinha, ou seja, o acervo que restou após a extinção e o Arquivo da Marinha seriam incorporados ao SDM⁵⁴.

A partir da criação desse órgão, responsável por organizar a história da Marinha, iniciou-se um movimento de recriação de um museu institucional, que já havia começado a reunir mais algumas peças de interesse histórico. Pensou-se em reaver o prédio da Rua Dom Manuel, que, então, pertencia ao Estado da Guanabara, mas não sendo possível comprá-lo, o prédio retornaria à Marinha sob a forma de um convênio de cessão de uso, estabelecido entre o Estado da Guanabara e o Ministério da Marinha⁵⁵.

O Museu, então sob o nome de Museu Naval e Oceanográfico (MNO), é inaugurado em 1972, contando com cinco salas expositivas e o pátio, no andar térreo, havendo no primeiro pavimento duas salas: a Sala dos Almirantes e a Sala dos Ministros. O acervo, naquele momento, era composto por peças que haviam sido doadas e algumas poucas compradas, além de peças que, anteriormente, pertenciam ao Museu Naval e que haviam sido devolvidas do Museu Histórico Nacional, por cessão. No prédio do Museu Naval funcionariam, também, os outros departamentos do Serviço de Documentação Geral da Marinha (SDGM).

Em 1984, com a aquisição de outra edificação, dentro do Comando do Primeiro Distrito Naval, na Ilha das Cobras, parte da estrutura de departamentos do SDGM é para lá transferida, permanecendo no prédio da Rua Dom Manuel, apenas o Museu e o Departamento de Publicações.

⁵⁴ Órgão criado pelo Decreto-Lei nº 5.558 de 8 de junho de 1943, diretamente subordinado ao Ministro da Marinha, com a finalidade de conservar a documentação histórica e o patrimônio artístico da Marinha, composto pela Biblioteca, o Arquivo Histórico, a *Revista Marítima Brasileira*, e o Departamento de História Marítima e Naval. Em 1953, a denominação é alterada para Serviço de Documentação Geral da Marinha (SDGM), pelo Decreto n. 32.273, de 18 de fevereiro e, em 1994 retorna ao nome inicial Serviço de Documentação da Marinha (SDM).

⁵⁵ A edificação é cadastrada no Serviço de Patrimônio da União, sob o número de registro R.C. 719, pertence ao Estado do Rio de Janeiro e é cedida à Marinha do Brasil por termo de Permissão de Uso. Em 1979, por meio de pedido do diretor interino do então Serviço de Documentação Geral da Marinha (SDGM) foi solicitado ao Instituto do Patrimônio Artístico do Estado (INEPAC) o tombamento do prédio, o que ocorreria em 1982.

Figura 30 – Fotografia da exposição ocorrida em 1984, comemorativa ao centenário do Museu Naval.



Fonte: DPHDM. Arquivo da Marinha (Divisão de Iconografia). Fotografia: Autoria desconhecida.

Dessa forma, o espaço para o Museu foi aumentado, ficando para a exposição no andar térreo cindo salas e o pátio e, no primeiro pavimento duas salas⁵⁶.

Figura 31 – Fotografia da inauguração em 1972 do Prédio Museu Naval e Oceanográfico, no momento em que o Vice-Presidente da República, Almirante Augusto Rademaker descerra a placa comemorativa.



Fonte: DPHDM. Arquivo da Marinha (Divisão de Iconografia). Fotografia: Autoria desconhecida.

⁵⁶ Durante a década de 1990 ocorreu um crescimento do circuito expositivo do Serviço de Documentação da Marinha (SDM). O Espaço Cultural da Marinha foi inaugurado em 20 de janeiro de 1996, prosseguindo com a incorporação do Navio-Museu *Bauru*, em 25 de novembro de 1996; do Submarino-Museu *Riachuelo*, em 12 de novembro de 1997; da Ilha Fiscal, em 23 de março de 1998; da nova sede da Biblioteca da Marinha, em 04 de fevereiro de 1999; e do Rebocador *Laurindo Pitta*, em 24 de outubro de 1999. Em 1998, foi criada a Diretoria do Patrimônio Histórico e Cultural da Marinha (DPHCM) como organização geradora de políticas de preservação e gestão de patrimônio cultural para toda a Marinha, ficando a ela subordinado o SDM.

Com o passar dos anos, a instituição cresceu em acervo e em espaços expositivos⁵⁷. Em 2006, foi inaugurada a nova exposição de longa duração no Museu Naval, intitulada "O Poder Naval na Formação do Brasil". Em várias salas do Museu foram expostos com destaque oito quadros de De Martino.

O Museu Naval passou por diversas transformações físicas e administrativas: por vezes, foi uma instituição apenas, em outras foi parte de várias e, atualmente, é parte da estrutura da Diretoria do Patrimônio Histórico e Documentação da Marinha (DPHDM) e se mantém como um setor importante para difusão das atividades culturais da Marinha, em uma estrutura maior e diversificada em atividades internas e externas. Possui em seu acervo, mais de 24 mil peças de diferenciadas tipologias e, dentre as atividades do Departamento de Museologia⁵⁸, cumpre ainda assessorar as demais organizações militares da Marinha no tocante à conservação e à exposição de peças e edificações históricas. Com todas essas demandas e estando os espaços expositivos, atualmente, em uma área de destaque, o Museu Naval tem o grande desafio de equilibrar-se entre as atividades militares e museológicas, que respondem ao público interno e externo.

3.1.1. O prédio – uma história com o Museu

O início do crescimento urbano da Cidade do Rio de Janeiro deu-se a partir da Rua Direita, que receberia, posteriormente, o nome de Rua Primeiro de Março, em homenagem ao término⁵⁹ da Guerra do Paraguai ocorrido em 1870. Esta rua ligava os dois morros principais, Morro do Castelo e o Morro de São Bento, que junto com os Morros da Conceição e de Santo Antônio formavam a grande várzea onde se instalou o núcleo inicial da cidade.

O local em que mais tarde apareceria a Rua Dom Manuel foi conquistado ao mar, havendo no local uma praia, conhecida como Praia (ou Porto) dos Padres da Companhia ou Porto dos Jesuítas⁶⁰, a principal da então nascente cidade. Com o tempo, a praia foi aterrada, transformando-se na Rua da Praia de D. Manuel, posteriormente, apenas Rua

⁵⁷ Em 2003, foi incorporada a Escuna *Nogueira da Gama*, para transporte dos visitantes para a Ilha Fiscal e, em 2005, inseriu-se no circuito expositivo do Espaço Cultural da Marinha (ECM), o Helicóptero-Museu *Sea King*. Em 2008, a DPHCM, estrutura onde se encontrava subordinada o Museu foi extinta e o SDM foi elevado a OM comandada por um oficial-general (almirante), com a denominação de Diretoria do Patrimônio Histórico e Documentação da Marinha (DPHDM).

⁵⁸ A manutenção e administração dos prédios e os meios navais são de responsabilidade dos departamentos de Administração e de Meios Navais, respectivamente. As áreas expositivas são de responsabilidade do Departamento de Museologia, no tocante ao planejamento e conservação das exposições e do acervo, que conta atualmente com seis museólogas militares e uma museóloga civil.

⁵⁹ A notícia do final da Guerra do Paraguai em 1870, que se estendia por cinco anos, chegou ao Rio de Janeiro por intermédio de um vapor Inglês proveniente de Montevidéu. A população correu para as ruas para festejar, aclamando Dom Pedro II e D. Teresa Cristina que das janelas do Paço Imperial acenavam comemorando.

⁶⁰ Disponível em: <www.observatoriogeograficoamericalatina.org>. Acesso em: 29 jan. 2018.

Dom Manuel. O nome foi uma homenagem ao o militar português Dom Manuel Lobo⁶¹, que assumiria como Governador da Capitania do Rio de Janeiro em 1635.

Com a chegada da Família Real, em 1808, foram construídos sobrados, para alojar funcionários, e cocheiras no local. Mais tarde, esses prédios seriam demolidos e após o término da Guerra do Paraguai naquele local seriam erguidas as construções que iriam abrigar o Museu Naval e a antiga Caixa Econômica.

Com o final da Guerra do Paraguai, alguns oficiais da Marinha demonstraram sentir falta de um espaço onde fosse possível desfrutar de maior convívio social, fazendo surgir a ideia de fundação de um Clube Naval. O Clube depois de criado instalou-se em vários locais da cidade, sempre de forma precária, sendo somente durante o governo do Marechal Deodoro da Fonseca⁶² que acatou a solicitação feita pelos associados do Clube, para que fosse realizada a alienação de alguns imóveis localizados na Rua Dom Manuel para que fosse, finalmente, erguida uma sede adequada para o Clube Naval. A construção foi iniciada somente em 1898, tendo como autor do projeto arquitetônico o Capitão de Mar e Guerra, Engenheiro Naval, Francisco Correa da Câmara, e como construtores, os senhores Bento da Cruz, Silva e Cia – como consta em dados contidos no processo de tombamento. A pedra fundamental foi lançada no dia 10 de julho de 1898 e a inauguração do prédio ocorreria em 11 de junho⁶³ de 1900, dia em que se comemorava a Batalha do Riachuelo, considerada uma das mais importantes da Guerra do Paraguai.

O prédio (Figura 32) para o Clube Naval da Rua D. Manoel seguia o estilo eclético, de tendência classicizante, possuía três pavimentos, com planta retangular em cantos chanfrados, ocupando uma quadra inteira do terreno.

⁶¹ D. Manoel Lobo (1635-1683), militar português que foi o 34º Governador da Capitania do Rio de Janeiro, entre 1679 e 1680, tendo fundado, em 1680, a Colônia do Sacramento, atualmente localizada no Uruguai.

⁶² O militar alagoano Marechal Deodoro da Fonseca (1827-1892) foi o chefe do Governo Provisório da República proclamada em 15 de novembro de 1889, que governaria até 1891.

⁶³ Após a Guerra do Paraguai tornou-se usual a utilização pela Marinha do Brasil do dia 11 de junho para marcar grandes realizações, reafirmando a comemoração da vitória na Batalha Naval do Riachuelo, a 11 de junho de 1865, tida como estrategicamente decisiva para a vitória brasileira na Guerra do Paraguai. A data é anualmente comemorada com gala e, na última década, foi declarada como data Magna da Marinha do Brasil.

Figura 32 – Imagem da fachada do prédio do Museu Naval (cerca de 1900), de onde pode-se ver que havia um prédio entre ele e a estação hidroviária (ao fundo, à esquerda).



Fonte: <<https://goo.gl/bYFPLU>>. Acesso em: 29 jan. 2018. Fotografia: Autoria desconhecida.

A fachada principal é subdividida verticalmente em três partes: uma central e duas laterais, delimitadas por pilastras e simetricamente dispostas. O térreo possui três portas centrais de acesso, sendo os vãos do pavimento térreo emoldurados por granito em arco pleno, havendo nos cantos chanfrados do prédio, portas em madeira. No primeiro pavimento, as janelas, em verga reta, são encimadas por sobreverga de inspiração renascentista. No segundo pavimento, as janelas assemelham-se às do primeiro, com exceção das sobrevergas, que são ornadas com elementos representando conchas.

Figura 33 - Fotografia dos elementos decorativos na fachada do prédio do Museu Naval, alusivos ao mar: tridente, concha, Tritão, folhas de acanto em volutas.



Fonte: TV ALERJ. Disponível em: <<https://goo.gl/bYFPLU>>. Acesso em: 12 jan. 2018.

A linha divisória que marca o limite entre os pavimentos é feita por cimalkhas contínuas. Finalizando, uma platibanda contínua nas fachadas principal e posterior, em estuque, terminando por um tímpano em triângulo agudo.

Figura 34 - Fotografia de um dos elementos decorativos da fachada do prédio do Museu Naval, com golfinhos, âncora e cabo naval.



Fonte: TV ALERJ. Disponível em: <<https://goo.gl/bYFPLU>>. Acesso em: 12 jan. 2018.

Logo na entrada do prédio, destaca-se uma imponente escadaria com balaustrada de madeira, dividida em quatro lances e bifurcada nos patamares. Resiste também, o piso hidráulico original, que lembra um grande tapete (Figura 35).

Figura 35 – Fotografia da escadaria localizada à entrada do prédio.



Fonte: Histórias e Monumentos. Disponível em: <https://goo.gl/ymjPm6>. Acesso em: 11 jan. 2018.

No interior do prédio, na parte dos fundos, de acesso ao pessoal interno, uma escada helicoidal em ferro fundido liga os três pavimentos, havendo ainda um amplo pátio interno coberto que domina o espaço central, com varandas internas corridas de circulação com guarda-corpo vazado em ferro, que circundam toda a parte interna que se volta para o átrio. Na cobertura do edifício há uma claraboia, que garante a iluminação ao interior.

Os elementos decorativos que ornaram as fachadas são em argamassa branca, com elementos que remetem ao mar, à navegação, como peixes, roda de leme, bússola, tridente, carta náutica, estrela polar (polaris), entre outros.

Figura 36 - Pátio interno, vitrine embutida (expondo torpedo e mina), piso hidráulico moderno (2001), varandas internas, balaustrada em ferro pintado.



Fonte: Histórias e Monumentos Disponível em: <<https://goo.gl/ymjPm6>>. Acesso em: 11 jan. 2018.

Em 1905, outro órgão militar, o Conselho Naval, estava precariamente instalado na Rua Bragança (atual Rua Conselheiro Saraiva), tendo solicitado às autoridades navais sua transferência total para o prédio ocupado pelo Clube Naval, onde ocupa um dos andares. Em paralelo a esse fato, ocorriam as reformas urbanísticas na cidade do Rio de Janeiro, promovidas pelo Prefeito Pereira Passos, que doaria ao Clube Naval um terreno na, então, Avenida Central (atual Avenida Rio Branco), localizado na esquina com Rua Almirante Barroso. Instalar-se na nova avenida de inspiração parisiense era algo irrecusável. Dessa forma, foi construída naquele local a nova sede para o Clube, onde permanece até os dias atuais.

Após a transferência do Clube Naval para a Avenida Central, o então Ministério da Marinha⁶⁴, recebe a autorização do Congresso Nacional para que fosse feita a compra do prédio da Rua Dom Manuel n. 15. O edifício sofreria alterações, inclusive com a introdução de um elevador, para que nele fossem acomodados outros órgãos ligados à

⁶⁴ Atual Comando da Marinha.

Marinha, sendo ali sucessivamente instaladas: a sede do Conselho do Almirantado; a Biblioteca da Marinha e Museu da Marinha, a Escola Naval de Guerra e as 1ª e 2ª Auditorias da Marinha.

O Museu da Marinha é desativado, tendo em vista o Decreto Presidencial n.15.596, de 2 de Agosto de 1922, para a criação do Museu Histórico Nacional, local para onde seu acervo do Museu seria transferido juntamente com o de outras instituições⁶⁵.

Com a construção de um prédio específico para o Ministério da Marinha, o Edifício Almirante Tamandaré, inaugurado em 1935, todas as repartições que ocupavam o prédio da Rua Dom Manuel foram transferidas para o novo endereço, que ficava em frente à Praça Barão de Ladário.

Vendido ao Ministério da Educação por 2 mil Contos, à época, o prédio passaria depois para a administração estadual, servindo entre 1934 e 1967 ao Ministério da Justiça, nos âmbitos federal e estadual, período em que abrigaria algumas Varas Cíveis e Criminais.

Em 1937, foi criada a Divisão de História Marítima do Brasil, a partir da qual a Marinha idealizou criação de um órgão mais completo, que reunisse ainda Biblioteca, o Arquivo Histórico. Assim, em 1943 foi criado o Serviço de Documentação da Marinha, com a missão de conservar a documentação histórica e o patrimônio artístico da Marinha. Dez anos depois, essa organização é então complementada pelo Museu (com o acervo restante da transferência para a criação do MHN) e pelo Arquivo da Marinha e, a sua denominação alterada para Serviço de Documentação Geral da Marinha (Decreto n. 32273, de 18/02/1953).

Durante anos foram realizadas tentativas para aquisição de um local que fosse adequado às funções do SDGM, em negociações que incluíam também a possibilidade de devolução pelo Estado do edifício da Rua Dom Manuel. Uma vez que o prédio havia sido transferido para o Estado da Guanabara, a solução mais simples e imediata foi a cessão do imóvel à União pelo documento Termo de Permissão do Uso⁶⁶. Na Cláusula Terceira, consta a condição de uso:

“Que, de acordo com determinação do Exmo. Sr. Governador do Estado da Guanabara exarada no processo nº15/4688/70, à fls. 2 em 23/XI/1970

⁶⁵ O Decreto prevê a transferência para o MHN, o acervo dos seguintes estabelecimentos: Arquivo Nacional (objetos que constituem o museu histórico); Biblioteca Nacional (acervo da sessão de moedas e medalhas, inclusive obras impressas que formam a biblioteca da sessão); Casa da Moeda (coleções de moedas, selos e peças similares); Museu da Marinha e do Museu Militar (quadros históricos e mais objetos de caráter histórico); Museu Nacional e Escola Nacional de Belas Artes (quadros históricos e quaisquer objeto de caráter histórico existentes).

⁶⁶ Termo de Permissão do Uso na Forma do Decreto-Lei Complementar n. 3, de 24 de Outubro de 1969. Cópia consultada no Departamento de Museologia da DPHDM.

foi autorizada à UNIÃO o uso do referido prédio da Rua D. Manoel nº15, na forma dos artigos 42 e seguintes do Decreto-Lei complementar nº3, de 24/10/69, **enquanto mantiver ali as instalações dos órgãos do Serviço de Documentação Geral da Marinha**” (grifo nosso).

Com a cessão do prédio à Marinha, contratou-se a firma Decor Artes Decorativas para o trabalho de restauração, sendo que, de acordo com o documento de tombamento, as obras teriam como base o dever de manter a autenticidade do prédio. A arquitetura marcava o estilo a época da sua edificação, sobretudo em sua parte exterior, tendo a parte interior sofrido as alterações decorrentes das finalidades específicas determinadas para sua utilização. Para as obras estruturais (telhado, instalação de água, luz, esgoto e rede de incêndio) foi contratada a empresa Engelopes Engenharia Ltda. Assim, as novas instalações do Serviço de Documentação Geral da Marinha foram inauguradas em 10 de Agosto de 1972. Alguns anos depois, permaneceram no prédio somente os departamentos do Museu, então denominado Museu Naval e Oceanográfico e o Departamento de Publicações e Divulgação da Marinha.

No final da década de 1990, durante as obras de remodelação da Praça XV e entorno, a construção sofria inúmeras rachaduras, em virtude dos trabalhos no solo para abertura da passagem subterrânea da Praça XV. Por motivo de segurança, o Museu foi fechado ao público externo, aproveitando-se para realizar algumas obras sendo o museu reaberto à visitação em agosto de 2002, com a denominação alterada para Museu Naval. A reinauguração ocorreu com o museu reformado e com a ampliação do número de salas de exposição, ainda que poucas delas já estivessem prontas – somente o pátio interno e a sala 1, intitulada Rumo à Terra Pressentida, haviam sido terminadas.

No ano de 2006, o circuito expositivo foi completado e, finalmente, no mês de agosto, seria totalmente aberto ao público, com sete salas, além do pátio, no térreo. No primeiro pavimento, havia duas salas para exposições de curta duração e uma sala para atividades educativas; no segundo pavimento, um Auditório com capacidade para 120 lugares.

No entanto, após o ano de 2008, ao passar por novas modificações administrativas, o Serviço de Documentação da Marinha é transformado em Diretoria do Patrimônio Histórico e Documentação da Marinha (DPHDM), sendo transferido para o prédio grande parte do corpo administrativo da Diretoria. Atualmente, o prédio comporta, além dos gabinetes do Diretor e do Vice-Diretor (juntamente com o pessoal de apoio necessário), auditório, o departamento de administração, a sala para o administrador do prédio, alojamentos de serviço, setor de comunicação social, a sala para a Revista

Marítima e parte do Departamento de Museologia, incluindo uma sala para ações educativas.

Mais recentemente, durante as obras realizadas no entorno nos anos de 2015 e 2016, visando à preparação do *Boulevard* Olímpico, como parte do projeto Porto Maravilha, o prédio novamente teria suas estruturas abaladas como consequência da abertura e alargamento da passagem subterrânea, atual Túnel Marcello Alencar. Por motivos de segurança, duas salas encontram-se fechadas até o presente momento à visitação pública, no aguardo dos reparos prometidos que resolvam os problemas estruturais do prédio do museu. As salas fechadas referem-se à Guerra do Paraguai, contendo como ponto forte, algumas obras expostas do pintor de Eduardo de Martino.

Com relação à outra intervenção urbanística não menos grandiosa no entorno, anterior às já citadas, a construção do viaduto da Perimetral (1960 a 1972), demolido recentemente, não foram encontrados registros sobre algum abalo sofrido ou qualquer outro problema na estrutura do prédio, o que não quer dizer que não possa ter havido, podendo apenas não haver sido registrado junto aos arquivos da administração do prédio.

Durante todos esses anos, o prédio tem recebido inúmeros cuidados de manutenção, como pintura interna e externa, reforço com vigas metálicas na área do auditório, tratamento contra infestação de cupim – tendo em vista de o prédio não possuir laje entre os andares, sendo suas estruturas em vigas de madeira. Atualmente, o edifício necessita que sejam feitas reformas em sua fachada, principalmente, no que diz respeito a sua repintura e ao tratamento das janelas, como pinturas, troca de vidros.

A edificação sobreviveu às diversas transformações urbanísticas sofridas em seu entorno, tendo passado por transformações, experimentado seu apogeu da sua criação e uso inicial, como sede do Clube Naval, o esquecimento e, mais recentemente, vivido um esforço por sua revitalização.

Sobreviveu, principalmente, aos golpes, britadeiras, bate-estacas etc. para a construção do viaduto da perimetral, entre 1960 e 1972; para a abertura da passagem subterrânea, durante o governo do Prefeito Luiz Paulo Conde, entre 1997 e 2000 e, mais recentemente, à desmontagem do mesmo viaduto, parte de todas as transformações executadas para a criação de um *Boulevard* Olímpico, foco central do projeto Porto Maravilha.

Desde a reinstalação do museu, em 1972, até a década de 1990, o prédio desfrutava de grande reconhecimento, como Museu Naval e Oceanográfico, principalmente, em relação aos estudantes das escolas visitantes.

A partir de janeiro de 1996, com a inauguração do Espaço Cultural da Marinha, pertencente também à Diretoria do Patrimônio Histórico e Documentação da Marinha, localizado em área distinta, na Avenida Alfred Agache s/n., a visita ao Museu Naval teve sua atenção dividida. As novas instalações culturais têm atraído grande visitação, o que parece ser devido às aquisições de novos atrativos, como o Navio Museu Bauru, o Submarino Riachuelo, o Rebocador de Alto-Mar Laurindo Pitta, o Helicóptero Rei do Mar, o modelo de Nau Capitânia, além de um carro de combate, acervos que têm atraído grande visitação. Em um amplo espaço e com atrações diversificadas, o Espaço Cultural da Marinha é constantemente confundido com o Museu Naval, salvo por alguns poucos saudosistas, amantes de modelismo naval ou nautimodelismo, uma das especialidades da antiga exposição de longa duração do Museu Naval.

O prédio é também testemunho de diversas manifestações sociais, que ocorrem no seu entorno, sendo vizinho da Assembleia Legislativa do Rio de Janeiro (ALERJ). Atualmente, devido às manifestações públicas contra o Governo do Estado, a Rua Dom Manuel, é eventualmente fechada – na parte que fica ao lado da Rua São José, sendo a região cercada por grades de ferro, onde fica instalada uma base da polícia para proteção da ALERJ. Tal fato, restringe não só a circulação de pedestres e de carros, como também, inibe e dificulta a visita ao Museu, em especial, as visitas realizadas por meio dos ônibus escolares.

A edificação, que foi construída para ser a sede do Clube Naval, o que realizou por muito pouco tempo, possui em sua fachada elementos decorativos que aludem ao mar e à navegação, que permanece em sintonia com o ambiente permeado pelo Museu Naval. Sediou diversas instâncias administrativas, inclusive o Museu da Marinha, retornando a fazê-lo, décadas depois. Mais do que devido à sua estética ou à proximidade com o mar, o prédio parece exercer sua vocação naval, pelo qual é identificado.

3.2 A Coleção Eduardo de Martino no Museu Naval do Rio de Janeiro: Patrimônio Artístico e Documental da Marinha Brasileira

O italiano De Martino que aportara na América do Sul, como oficial no navio *Veloce*, desligou-se da Marinha ita/liana possivelmente em meados em 1867 (PUGLIA, 2012), recebendo do Imperador D. Pedro II o encargo de representar, por meio de seus desenhos e pinturas, episódios da Guerra do Paraguai. Armado com seus pincéis, o pintor esteve no conflito, pelo ano de 1868. Ao deixar a Marinha italiana, Eduardo de Martino estabeleceria residência em Montevideu, em Porto Alegre e no Rio de Janeiro,

tendo sua viagem para o *front* do conflito ocorrido, possivelmente, em meados de 1868, inicialmente, incorporado ao Quartel-General do Marquês de Caxias, sediado no vapor *Imperatriz* e, depois, no encouraçado *Lima Barros*. Percorrendo o teatro de operações da guerra pelos rios e caminhos de difíceis acessos terrestres, como ficou registrado em um de seus desenhos, no qual se autorretrata a bordo de uma carroça, escoltada por soldados, que atravessava uma área alagada.

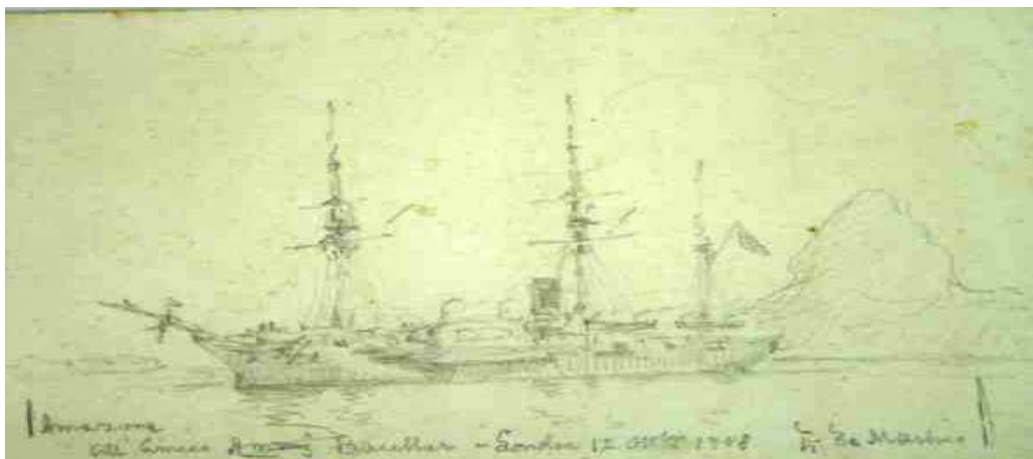
Sobre estas visões de guerra registradas pelo pintor, que integram a coleção do Museu Naval, há alguns de seus primeiros quadros, provavelmente pintados nas cidades de Montevideu e no Paraguai, a partir de alguns de seus estudos realizados em papel. Segundo Belluzzo (1988, p. 3), há referências de que, nesse período, De Martino tenha estudado pintura com Juan Manuel Blanes, pintor uruguaio de grande renome na região do Rio da Prata por suas obras sobre temas históricos da região. Em seus desenhos, De Martino descrevia detalhes técnicos das embarcações e registrava traços específicos de personagens e paisagens, com uma visão despojada, mas mostrando-se preocupado em reunir informações diversas, às quais acrescentava anotações, indicando o posicionamento dos navios, alguns detalhes das vestimentas principalmente de militares, registros de nomes, descrição de situações, etc. Suas obras podem ser analisadas como um trabalho de repórter fotográfico, mesmo aquelas que não se referem à Guerra do Paraguai, no tocante ao registro das embarcações e das operações militares.

3.2.1 Os desenhos e os álbuns da Coleção De Martino

Na Coleção Eduardo de Martino, há alguns registros sobre a Guerra do Paraguai que contemplam situações ocorridas mesmo antes da contratação do pintor pelo governo brasileiro. Em muitos de seus desenhos é possível observar anotações de nomes dos locais representados e de datas dos eventos ocorridos, por vezes, confundindo-se com o ano de realização do trabalho, como ocorreu, por exemplo, com a “Batalha Naval do Riachuelo”, travada em 1865, antes de De Martino chegar à América Latina. Em sua maioria, as obras do artista versam sobre a guerra, sobre a Marinha do Brasil e o Exército Brasileiro, ou, então, sobre a Marinha estrangeira, com representações dos navios nos quais servira, ou mesmo retratos e estudos de tipos humanos, esquemas de localizações e croquis de mapas. Nem todos os desenhos são datados e assinados, mas as obras datadas contemplam o período que vai de 1866 a 1872. Entre o conjunto de desenhos existe um, feito à grafite, da fragata Amazonas (Figura 37), que foi elaborado no verso de um pequeno cardápio (Figura 38) impresso em papel cartão durante um jantar do qual De Martino participou em Londres, no ano de 1908. Naquele evento, a presença do almirante

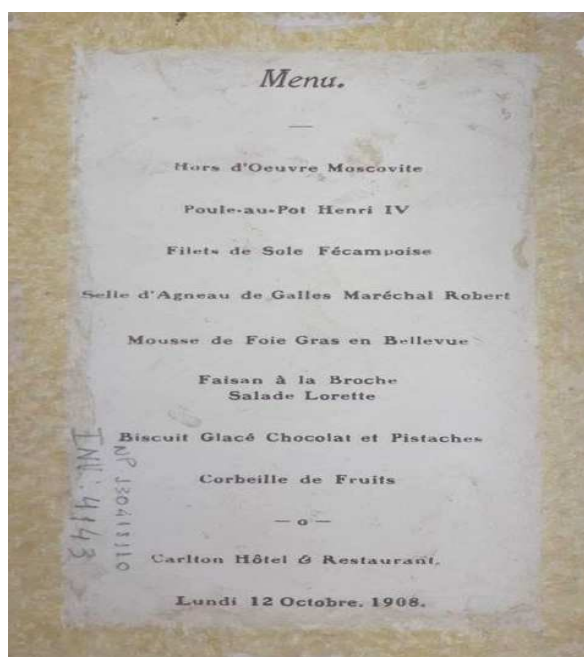
brasileiro Huet Bacelar⁶⁷, a quem o pintor presenteou com o desenho, provavelmente servira de inspiração para desenhar o navio, lembrando-o do período passado na América do Sul.

Figura 37 – Eduardo de Martino. Fragata Amazonas. Grafite sobre cartão. 10,1 cm x 16,4 cm. Coleção Eduardo de Martino.



Fonte: DPHDM. (Reserva Técnica/Mapoteca/Gaveta 15, n. Registro: 4143).
Fotografia: Miriam Benevenute Santos.

Figura 38 – Imagem do cartão do menu, onde no verso De Martino desenhou a Fragata Amazonas. Coleção Eduardo de Martino.



Fonte: DPHDM. Departamento de Museologia. (Reserva Técnica/Mapoteca/Gaveta 15).
Fotografia: Miriam Benevenute Santos.

⁶⁷ Duarte Huet de Bacelar Pinto Guedes (1852-1919).

Percebe-se algo comum nos esboços produzidos por De Martino, como a preocupação em registrar detalhes como os nomes dos locais em que os fatos aconteceram, que escrevia às margens do trabalho. As anotações constituíam-se em matéria-prima para a elaboração e composição de suas pinturas, funcionando, talvez, como uma base de dados importante para consultas posteriores. Eduardo de Martino preocupava-se em registrar em seus estudos tudo o quanto poderia ser útil para uma futura composição.

Em quase todos os seus estudos, De Martino coloca sua assinatura ou iniciais, o local em que foram realizados e, em muitos, a data do evento registrado. Esses trabalhos, produzidos com traços soltos, eram feitos *in loco*, contendo informações, como se fossem, de fato, registros de campo da guerra, para serem, posteriormente, subsidiários para sua pintura. As obras do pintor podem ser percebidas como registros de um evento, como no caso da Guerra do Paraguai, ou como forma de gravar um período significativo para a Marinha do Brasil. Os pintores oficiais, embarcados nos navios, supriam o papel de documentaristas, atualmente, desempenhado por oficiais fotógrafos, que imprimiam em seus desenhos e telas os grandes acontecimentos institucionais. De forma quase contínua, após a mudança de Eduardo de Martino para a Europa, o fotógrafo Marc Ferrez⁶⁸ torna-se fotógrafo da Marinha do Brasil, com o título de Photógrapho da Marinha Imperial. Como a fotografia capta um instante, um momento, no caso da Marinha e das embarcações, com movimentos diversos, Ferrez inventa um sistema que é montado sobre um bote para conseguir fotografar melhor os navios. Tal invento propiciava captar uma fotografia com perfeita nitidez e enquadramento, garantindo-lhe, assim, uma vantagem sobre outros fotógrafos e, conseqüentemente, prestígio, como conseguira De Martino, que, em seu caso, tinha por prerrogativa o conhecimento de assuntos ligados ao mar.

As obras da coleção De Martino produzidas em suporte papel estavam, inicialmente, compiladas em álbuns ou cadernos, juntamente com alguns recortes de jornais, ilustrações, cartas e convites. Esses álbuns foram desmembrados após a entrada na Marinha, no início da década de 1970, possivelmente por técnicos do Museu, da seguinte forma: os desenhos foram colocados individualmente em suporte de *passepapier*, ficando sob a guarda direta do Departamento de Museologia do Museu Naval, assim como ocorreu com as pinturas. Os recortes e manuscritos ficaram sob a guarda do

⁶⁸ Marc Ferrez (1843-1923), após a morte de seus pais, aos sete anos, foi enviado à França para estudar. Retornou com cerca de 16 anos e começou a trabalhar em estabelecimento de amigo da família, onde havia uma seção de fotografia dirigida por Franz Keller (1835-1890), com quem aprendeu o ofício, substituindo-o mais tarde. Em 1875, foi enviado como fotógrafo à uma expedição científica, a Comissão Geológica do Império, que percorreu parte do Nordeste e da Amazônia. Foi o único brasileiro a ser nomeado Photógrafo da Marinha Imperial (A Marinha por Marc Ferrez 1880-1910, Rio de Janeiro: Ed. Index, 1986).

Departamento de Arquivo do Museu. No Arquivo da Marinha existe apenas um álbum original, com algumas folhas em branco e outras com recortes de periódicos, cartas, rascunhos, listagens e contabilidade sobre as encomendas que lhes foram feitas de pinturas, descrições de locais e pessoas (Figura 39).

Figura 39 – Fotografia Capa do álbum original. 24 cm x 33 cm. Coleção Eduardo de Martino.



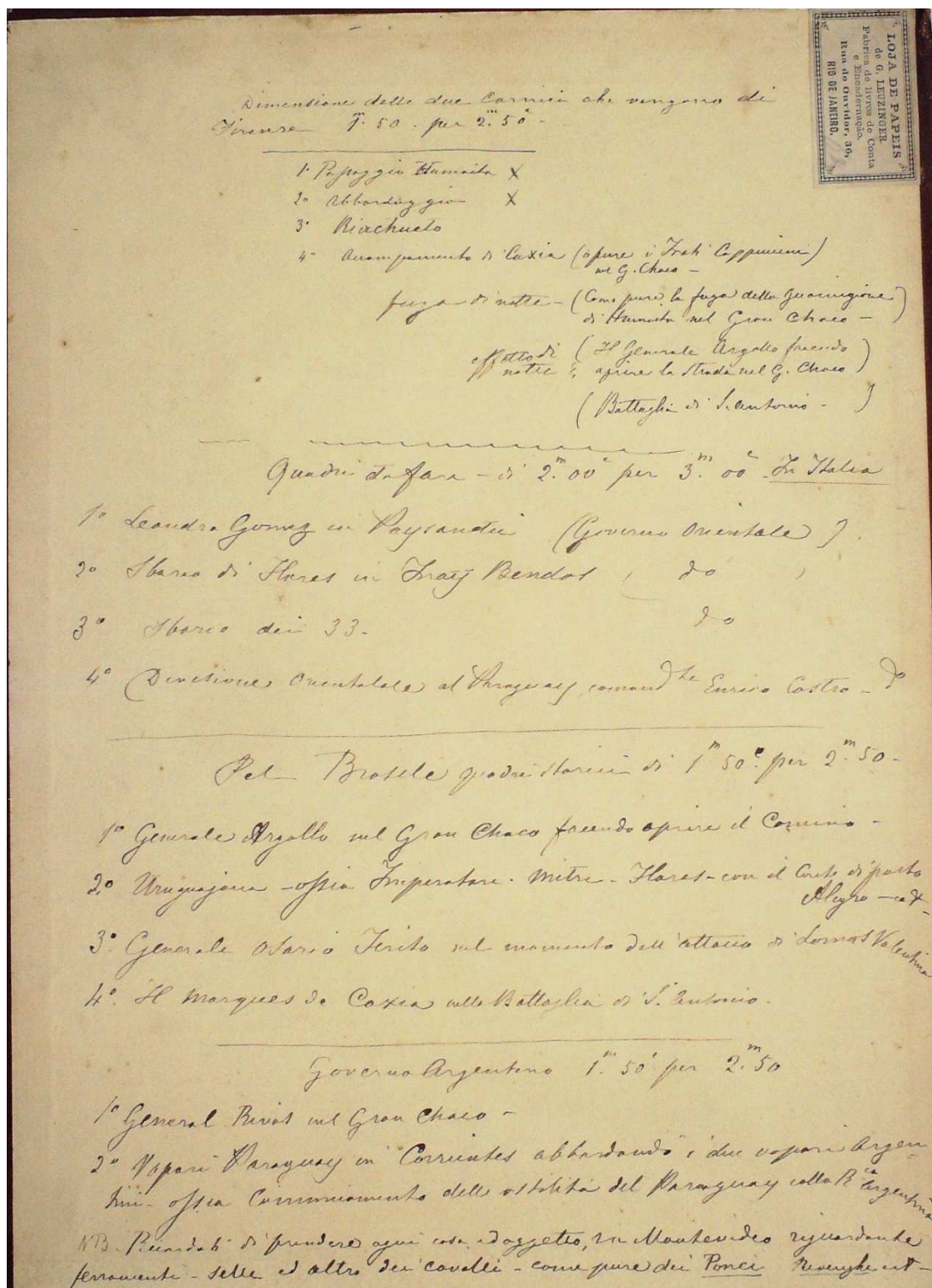
Fonte: DPHDM. Arquivo da Marinha (Divisão de Documentos Especiais).
Fotografia: Francisco Carlos.

Na parte interna do álbum original, Eduardo de Martino inseriu anotações de próprio punho sobre trabalhos encomendados ou intenções de futuras pinturas, além de colagens diversas sobre notícias publicadas na imprensa da época, que citavam seu trabalho e, também, de alguns anúncios e notas de sua autoria que haviam sido enviados por ele para publicar nos jornais.

[illegible]

79

Figura 41 - Contracapa do álbum. Coleção Eduardo de Martino.



Fonte: DPHDM. Arquivo da Marinha (Divisão de Documentos Especiais) apresenta inscrições do próprio punho do artista onde, possivelmente, relaciona encomendas recebidas, dimensões das obras, temas e destinatários (governos argentino, brasileiro e italiano). Fotografia: Francisco Carlos.

Os outros dois álbuns que lá estão são encadernações atuais (Figura 42) para onde foram transferidos e colados recortes de jornais e algumas cartas, possivelmente, remontados nessas novas estruturas por motivos de conservação dos álbuns originais. Ainda são desconhecidos os caminhos percorridos por essa coleção de trabalhos em papel reunidos pelo pintor, que vai de sua confecção até sua aquisição, em 1971, por meio de compra direta feita na Livraria Kosmos pelo, então, Serviço de Documentação Geral da Marinha, atual Diretoria do Patrimônio Histórico e Documentação da Marinha (DPHDM)⁶⁹. Não foram encontrados os rastros dessa coleção sobre o histórico do período anterior à sua entrada no Museu Naval. Muito similar a essa coleção na temática, nas técnicas empregadas e no suporte é um conjunto significativo de 72 desenhos de De Martino, adquirido em 2008 pelo Instituto Moreira Salles, situado no bairro da Gávea, na Cidade do Rio de Janeiro.

Figura 42 – Fotografia do álbum remontado. 27,5 cm x 35 cm. Coleção Eduardo de Martino.

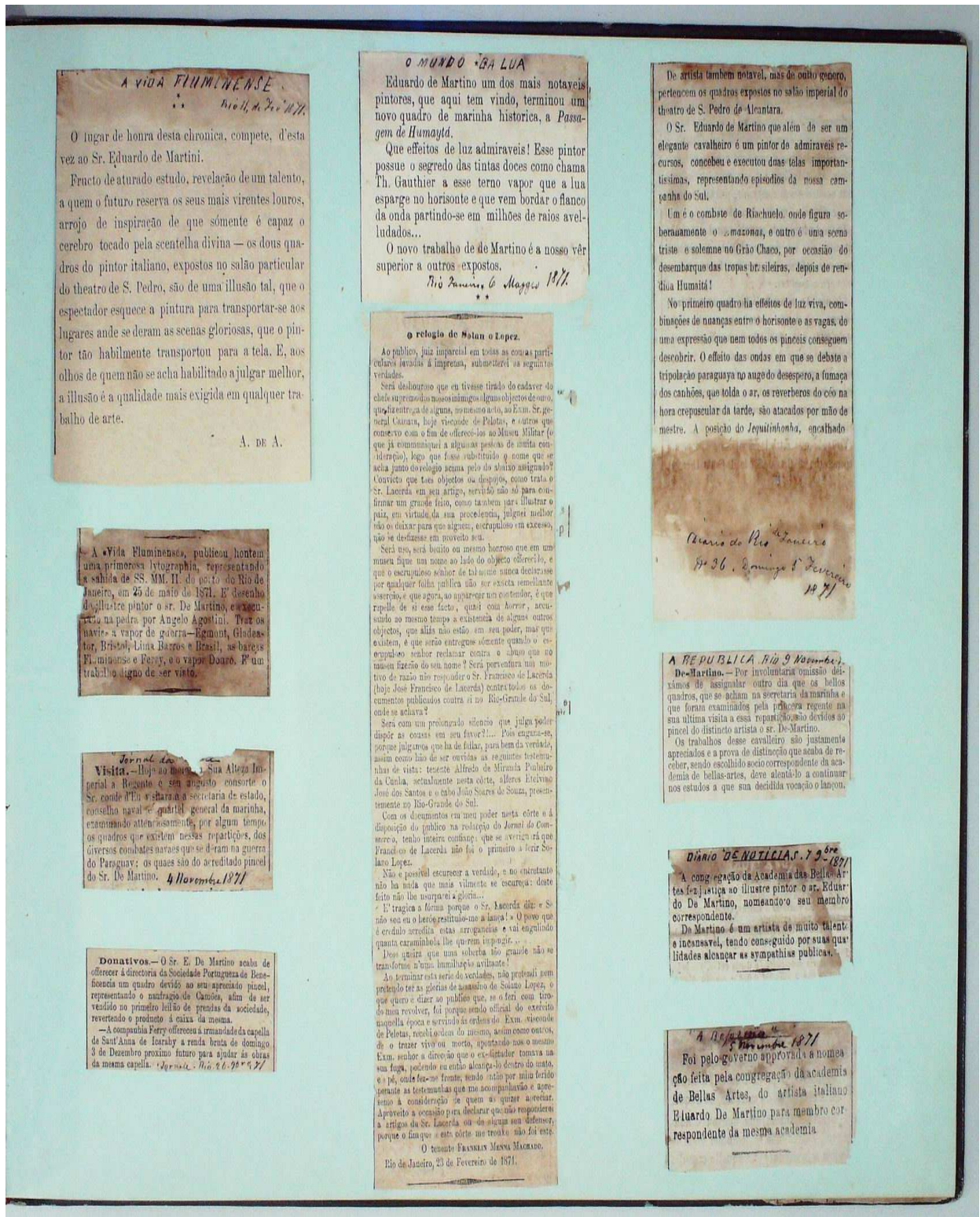


Fonte: DPHDM. Arquivo da Marinha (Divisão de Documentos Especiais).
Fotografia: Francisco Carlos.

O álbum apresenta em suas páginas internas, recortes com notícias de jornais do período em que Eduardo de Martino estivera no Brasil, possivelmente também colecionados por ele e com anotações de data e do nome dos periódicos, além de outros documentos anexados, referentes ao pintor adquiridos pela Marinha (Figura 43).

⁶⁹ Organização militar do Comando da Marinha, da qual o Museu Naval faz parte. Essa organização originou-se historicamente a partir do Museu da Marinha, cuja fundação ocorreu em 1868, coincidindo com o decorrer da Guerra do Paraguai e correspondente ao período de encomendas de uma série de pinturas referentes ao conflito feitas, naquele mesmo ano, pelo imperador D. Pedro II a Eduardo de Martino.

Figura 43 – Fotografia de página do álbum remontado. Coleção Eduardo de Martino.



Fonte: DPHDM. Arquivo da Marinha (Divisão de Documentos Especiais).
Fotografia: Francisco Carlos.

Em um dos álbuns existem duas fotografias posadas de uma figura masculina fardada, portando uma espada em poses distintas. 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 (Figuras 44 e 45). É provável que De Martino fizesse uso de fotografias para subsidiar suas pinturas, considerando que a nova técnica ficara popular entre os pintores, usada em substituição aos modelos vivos e mesmo como base para as próprias obras, técnica conhecida como fotopintura.

Figuras 44 e 45 – Fotografias encontradas no álbum. 10 cm x 13 cm. Coleção Eduardo de Martino.

Fonte:
DPHDM.
Arquivo
Marinha
(Divisão



da
de

Documentos Especiais).
Fotografia: Autoria não identificada.

3.2.2 Os esforços de preservação e acondicionamento da Coleção

Nos anos de 2014 e 2015, durante os preparativos para as comemorações dos 150 anos da Batalha Naval do Riachuelo⁷⁰ (11/06/2015) pela Marinha, a coleção Eduardo de Martino, foi exposta como parte do evento, o que representou uma oportunidade de as obras receberem maior atenção em relação às suas condições físicas de conservação. Visando adequá-las à apresentação ao público, com maior destaque e atenção às obras referentes a Guerra do Paraguai, a coleção contou com o apoio direto do museólogo e professor Ivan Coelho de Sá⁷¹, especialista em conservação e restauração. Durante este período, além da retirada dos *passe-partout* (Figura 46), as obras da coleção De Martino passaram por análise geral sobre seu estado de conservação e identificação das técnicas artísticas utilizadas para que se recebesse orientação quanto ao acondicionamento adequado.

Figura 46 – Obras de Eduardo de Martino recebendo tratamento, com remoção mecânica a seco do *passe-partout* pelo Prof. Dr. Ivan Coelho de Sá, na Reserva Técnica da DPHDM, localizada na Ilha Fiscal, em 2015.



Fonte: DPHDM. Departamento de Museologia do Museu Naval, Rio de Janeiro. Fotografia: Miriam Benevenuto Santos.

⁷⁰ A Batalha Naval do Riachuelo ocorreu em 11 de junho de 1865. Foi uma primeira grande vitória dos aliados (Brasil, Argentina e Uruguai) sobre o território inimigo, pois estabeleceu o estratégico bloqueio do Rio da Prata, impedindo, assim, o comércio, o abastecimento logístico e a ação da marinha paraguaia. O episódio foi representado em óleo por Victor Meirelles e Eduardo de Martino.

⁷¹ Professor Doutor Ivan Coelho de Sá é Diretor da Escola de Museologia da UNIRIO e docente da Graduação e do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio – PPG-PMUS / UNIRIO-MAST. É Coordenador também do Núcleo de Preservação e Conservação (NUPRECON) da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO).

A coleção de desenhos, adquirida por meio compra pela DPHDM em 1971, integrava três álbuns organizados pelo artista, que continham em suas folhas, desenhos, ilustrações, anotações e recortes de jornais diversos. Ainda na década de 70, os álbuns foram desmontados pela equipe do museu e os esboços foram remontados em *passee-partout* independentes em cartolinas e cola branca PVA (Figura 47).

Figura 47 – Eduardo de Martino. Batalha Naval do Riachuelo. Bico de pena com aguada de nanquim e tinta ferrogálica e grafite sobre papel. 22,7 cm x 31,4 cm. No entorno do desenho, o *passee-partout*. Coleção Eduardo de Martino.



Fonte: DPHDM. (Reserva Técnica/Mapoteca/Gaveta 15, n. Registro 3115). Fotografia nossa.

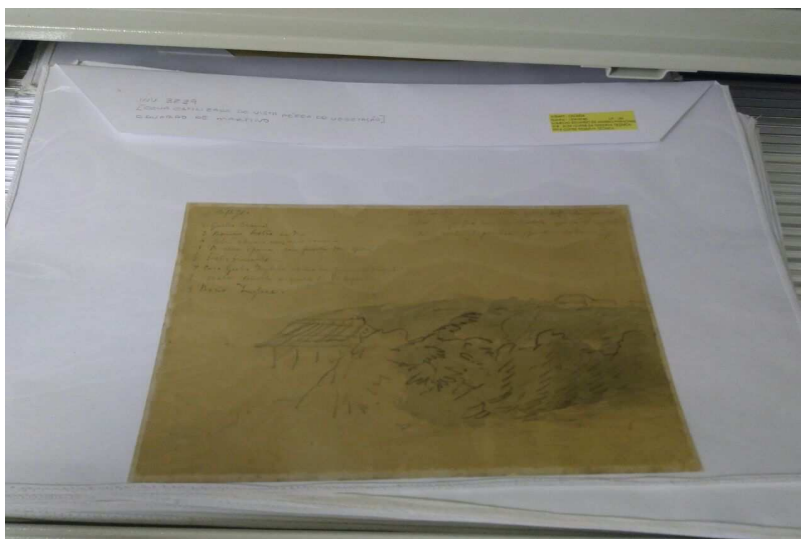
Naquela época, a Reserva Técnica da DPHDM ficava no prédio do Museu Naval, na Rua Dom Manuel, n.15. Na verdade, eram quatro áreas destinadas à guarda do acervo: uma sala no térreo, duas no primeiro andar e uma sala no segundo andar. Os espaços adaptados eram pequenos e desprovidos de mobiliários, materiais ou técnicas adequadas. A coleção de desenhos, bem como todo o acervo em suporte papel eram mantidos em uma mapoteca pequena para a quantidade de obras, ficando, assim, as gavetas muito cheias, sendo usado entre as peças somente uma folha de papel vegetal.

Entre os anos de 1999 e 2001, o prédio do Museu Naval passou por muitas obras, inclusive de reforço estrutural em algumas áreas, devido a abalos sofridos, em função da abertura da passagem subterrânea na Praça XV, que resultaram em algumas rachaduras na construção. O momento das obras de recuperação foi aproveitado para revitalizar a exposição de longa duração e para ampliar as áreas de exposição no pavimento térreo. Alguns setores destinados à museologia sofreriam remanejamento de espaço, inclusive os reservados à guarda de acervo, pois as peças maiores e mais pesadas, como peças de navio, armamentos e outros, precisavam ficar nesse andar. Para que as obras não ficassem dispersas pelo prédio, pensou-se em um local para que uma reserva técnica

única fosse criada. Devido à falta de espaço na sede do Museu Naval, a reserva técnica centralizada passou a ocupar a partir de 2001 o único local disponibilizado pela administração: um prédio anexo ao castelo da Ilha Fiscal – localizada na Baía de Guanabara, ligando-se por uma ponte ao Primeiro Distrito Naval, tendo sido construída em 1888 para servir como prédio administrativo da Alfândega. No entanto, o local escolhido necessitava de muitos cuidados e algumas obras antes que fosse realizada a transferência do acervo.

Durante o processo das obras, todas as peças do acervo em suporte papel foram acondicionadas individualmente com envelope de papel neutro, confeccionados especificamente para cada uma delas, e cola de CMC (carboxi-metil-celulose), sendo colocadas dentro de gavetas relativamente cheias, pois não haviam recursos disponíveis para aquisição de mobiliário adequado. Essa embalagem foi modificada a partir do ano de 2004, quando novo sistema foi adotado: um envelope constituído de papel alcalino 240 g, com a frente em poliéster transparente, para facilitar a visualização imediata da obra, e laterais costuradas com linha de algodão e viés branco (Figura 48). Durante esse período também foram adquiridas novas mapotecas e a coleção pôde ser disposta melhor nas gavetas, com pouca superposição dos envelopes.

Figura 48 – Embalagem feita sob a forma de envelope, padrão em uso atualmente.



Fonte: DPHDM. Departamento de Museologia (Reserva Técnica/Mapoteca). Fotografia nossa.

O diagnóstico realizado sobre o estado geral de conservação das obras de papel concluiu que estavam relativamente estáveis, sem perda de materiais e das imagens representadas. Os desenhos não haviam sido feitos com o mesmo tipo de papel: alguns eram mais rígidos e outros mais finos, o que indicava uma variação de acidez no material. Em alguns trabalhos, o artista utilizou os dois lados do suporte, mesmo em

papéis bem finos, o que ocasionou em alguns casos, a transposição de tinta ferrogálica de um lado para outro e algumas rupturas nas margens do suporte. O caso mais grave, decorrente do alto grau de acidificação do papel, ocorreu em um desenho a grafite, que se fragmentou em várias partes. Neste, além do processo de escurecimento do suporte, a ausência de registros documentais anteriores impossibilitou a leitura visual da obra. Após o laudo das condições físicas, foi realizada uma análise das características plásticas de toda a coleção em papel, com a finalidade de identificar com precisão as técnicas empregadas na coleção. Até aquele momento haviam sido encontrados alguns erros de identificação das técnicas, o que implicava, conseqüentemente, na dificuldade de decisão sobre a conservação, tanto no que dizia respeito à guarda, quanto em relação à exposição e aos tratamentos. Segundo diagnóstico do Professor Ivan Coelho de Sá, os desenhos apresentavam pouco esmaecimento por terem sido muito pouco expostos e, dentre as técnicas:

A técnica mais utilizada foi a grafite, totalizando 45 desenhos nesta técnica, dos quais 12 foram combinados com aquarelas. Foram identificados 29 bicos-de-pena a tinta ferrogálica, 23 associados com aguadas e 3 com grafite e 23 aquarelas. As técnicas menos utilizadas foram o bico-de-pena a nanquim, totalizando 7 obras, uma das quais combinada com tinta ferrogálica e quatro óleos. (SÁ, 2015).

Durante muito tempo, houve dúvida por parte dos profissionais do Departamento de Museologia do Museu Naval quanto à possibilidade de o *passe-partout* estar escondendo parte das obras ou de as estar prejudicando devido à qualidade do papel do *passe-partout*. Havia a intenção de removê-los, no entanto, faltavam, além de uma avaliação especializada, mão de obra qualificada.

Com a análise aprofundada realizada pelo Prof. Ivan, constatou-se que, embora o *passe-partout* fosse constituído de cartolina comum, a mesma parecia ser de razoável qualidade, embora não fosse neutra, uma vez que o processo de acidificação fora discreto, mesmo ao longo de quatro décadas. Quanto à possibilidade de o *passe-partout* estar encobrindo algum desenho no verso das obras, o fato as pranchas encontrarem-se em estado regular de conservação e com processo de acidificação estabilizado, foi indicado um tratamento o menos invasivo possível, optando-se pela remoção mecânica, a seco, dos *passe-partouts*. Com a retirada deles foi possível recuperar três desenhos e um texto de De Marino, que foram revelados no verso destas obras, bem como conhecer a superfície do suporte na íntegra.

Outra orientação foi o acondicionamento das obras em uma estrutura de papel cartão mais ampla, sobre a qual estas pudessem repousar no armazenamento da reserva técnica ou mesmo serem emolduradas ou colocadas nas vitrines de uma exposição,

proporcionando menos stress físico e maior segurança à mobilidade dos suportes dos desenhos. Tal suporte visava também evitar o manuseio direto, sempre arriscado (Figuras 49, 50 e 51). A obra ficaria apoiada nessa base, fixada nas bordas com fita de papel japonês com adesivo neutro, ativada a calor. Uma janela aberta no suporte nas mesmas dimensões da obra possibilitava sua visualização plena e, nos casos em que o suporte possuía desenhos nas duas faces, o fundo do suporte, ao invés de fechado, conteria outro *passe-partout*. Esse fundo seria confeccionado em papel cartão de 1,5 mm de espessura, com as dimensões padronizadas a serem definidas. O *passe-partout* em cartão neutro de 3 mm de espessura, nas dimensões do fundo e fixadas nele por meio de uma espécie de dobradiça colocada à esquerda, constituída por fita tipo *rayon*. Para envelopar as obras individualmente, seria usado um fundo de papel alcalino, com face em poliéster, vedado com costura em linha de poliéster e viés de tecido (SÁ, 2015).

Figuras 49, 50 e 51 – Imagens do protótipo da estrutura projetada e elaborada para acondicionamento da coleção, na Reserva Técnica (Ilha Fiscal).



Fonte: DPHDM. Departamento de Museologia do Museu Naval. Fotografia nossa.

A coleção encontra-se, atualmente, armazenada em uma nova mapoteca, com estrutura em aço e gavetas em policarbonato (Figuras 52, 53 e 54), na Reserva Técnica, localizada na Ilha Fiscal.

Figuras 52, 53 e 54 – Mapoteca onde encontram-se armazenados os desenhos.



Fonte: DPHDM. Departamento de Museologia do Museu Naval. Fotografia nossa.

Outras ações realizadas nos últimos anos na coleção de desenhos, que ficaram restritas a algumas obras sobre a Guerra do Paraguai foram: a realização do registro fotográfico em alta definição e a tradução das inscrições no idioma italiano, feitas de próprio punho pelo artista.

A Reserva Técnica da Ilha Fiscal, embora seja de acesso público restrito, possibilita aos pesquisadores conhecer as obras que não estão expostas permanentemente, bastando para isso uma solicitação à Direção da DPHDM.

3.2.3 As pinturas a óleo da Coleção De Martino

A organização da atual coleção de pinturas Eduardo de Martino no Museu Naval ocorreu 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.

Segundo os registros mais antigos sobre o acervo museológico encontrados na documentação existente no Museu Naval, entre 1890 e 1910, a instituição possuía 15 obras de Eduardo de Martino, todas elas pintadas a óleo sobre tela. Essas obras foram transferidas no final da década de 1920 e início da década de 1930 para o recém-criado Museu Histórico Nacional, que ficava nas vizinhanças do Museu Naval.

Anos mais tarde, no início da década de 70, quando da nova montagem da exposição, após a recuperação do prédio do museu da Marinha – então nomeado Museu Naval e Oceanográfico – algumas das peças que haviam sido transferidas para o MHN, retornaram por meio de transferência oficial. Entre elas, estavam três quadros pintados por Eduardo de Martino. A atual coleção do pintor pertencente ao Museu (embora existam algumas lacunas informacionais) é formada basicamente por doações e algumas poucas aquisições. Desde sua entrada no Museu Naval, as pinturas de De Martino têm feito parte dos circuitos expositivos de longa duração, sendo utilizados, eventualmente, nas mostras temporárias realizadas pela instituição. Atualmente, a coleção conta com 23 quadros a óleo, cujo tema volta-se, principalmente, para cenas com barcos e sobre fatos ligados à Marinha, entre eles destacam-se registros sobre a Guerra do Paraguai.

Até o ano de 2016, quase todos os quadros a óleo de De Martino estavam expostos nas salas do Museu Naval, fato que mudou um ano depois, em consequência do fechamento de duas salas de exposição para reparos das avarias causadas pelas obras urbanas realizadas no entorno do prédio.

3.2.4 A Coleção De Martino como patrimônio da Marinha: entre os valores artísticos, registros documentais e caráter simbólico

A arte de Eduardo de Martino insere-se diretamente no contexto de construção de uma identidade heroica reconhecível para o Império brasileiro num momento muito delicado da política nacional, seguindo um direcionamento, ainda que não muito explícito, de propaganda oficial. Vladimir Machado estabelece comparações entre os ateliers de reconhecidos pintores de temas históricos e as agências de propaganda da atualidade, onde os artistas seriam encarregados da construção da imagem do que seria uma “campanha” política visual, utilizando-se dos recursos plásticos das belas artes, os que mais conseguiam comunicar-se com o público àquela época (MACHADO, 2008, p.122). Para Caune (2014), a arte é também um meio de se adquirir informação e conhecimento, lugar de encontro e testemunho de grupos, além de ser meio de subsistência para o artista, de expressão e de poder. O trabalho artístico reflete o estilo e a habilidade do artista, o gosto do patrocinador, a força das instituições que a produzem e que a difundem, e motivam o interesse de seus públicos.

A Coleção de De Martino do Museu Naval vem sendo difundida desde que começou a ser formada pela Marinha, de forma abrangente, mas de acordo com as possibilidades financeiras e técnicas institucionais, mais precisamente, divulgada por meio de exposições. A exposição das obras a óleo, coloridas e emolduradas, por seu maior poder de comunicação, ficava numa interseção entre ser uma obra de arte musealizada, catalogada e exposta ao público ou ser um objeto cuja função é decorar um ambiente particular, geralmente gabinetes administrativos. Musealizada, a coleção adquire papel de evidência e fonte de estudo, como testemunho substituto de uma realidade. Logo, como objeto portador de informação ou objeto-documento musealizado, e, enquanto coleção deve estar “no coração das atividades museu” (MAIRESSE, DESVALLÉES, 2013, p. 32). O acervo da coleção Eduardo de Martino configura-se como objeto portador de informação artística e documental, que dialoga com a missão institucional da Marinha e com sua história, participando efetivamente da pauta das atividades do Museu. Uma exposição museológica, como coloca Tereza Scheiner.

É uma poderosíssima instância relacional, um vigoroso instrumento mediático que não apenas conjuga pessoas e objetos, mas também – e principalmente – conjuga pessoas e pessoas: as que fizeram os objetos, as que fizeram a exposição, as que trabalham com o público, as que visitam o museu, as que não estão no museu, mas falam e escrevem sobre exposição (SCHEINER, 2003, p.1).

As exposições, como meio complexo de comunicação, não intenciam apresentar o conhecimento absoluto. Segundo Marília Xavier Cury, “exposição é o local de encontro e relacionamento entre o que o museu quer apresentar e como deve apresentar visando um comportamento ativo do público e à sua síntese objetiva” (CURY, 2005, p. 42). No entanto mesmo elaborada com base em uma experiência prévia do público, devem ter em conta a relatividade de que o visitante interpretará e apreenderá o objeto livremente, de acordo com seus conhecimentos e suas vivências. Como destacado por Nestor García Canclini.

Assim como o conhecimento científico não pode refletir a vida, nem a restauração, nem a museografia, nem a difusão mais contextualizada e didática serão capazes de abolir a distância entre realidade e representação⁷² (CANCLINI, 1989, *apud* Meneses, 2013).

Como mais um meio de comunicação, em uma exposição, representar (e seus múltiplos vetores – som, coisas, palavras, etc.) não pretende replicar a realidade, mas “tornar presente o que está ausente pela própria presença da ausência, acentuando a ausência” (MENESES, 2002). A exposição de longa duração do Museu Naval, onde encontram-se as pinturas de Eduardo de Martino busca, apresentar a história da Marinha do Brasil, tendo por “pano de fundo” a história do país. Os objetos apresentados buscam ilustrar os fatos expostos. Assim, a coleção Eduardo de Martino, que pode ser mostrada por algumas conotações intrínsecas, tem, no entanto, suas apresentações restritas a instruir, ilustrando os fatos históricos pelos quais a instituição Marinha atuou.

Os álbuns nunca foram expostos pelo Museu Naval, somente as pinturas o foram, em exposições de longa e de curta duração, e os desenhos apenas em exposições de curta duração.

Em 1979, o Museu Naval realizou uma exposição temporária (Figura 55) sobre a obra de Eduardo de Martino, intitulada “Eduardo de Martino, pintor de marinhas”, enfatizando o tema que acompanhou a trajetória do artista. Nas imagens fotográficas do evento, pode-se notar um grande número de obras expostas, que ocupavam, inclusive, as salas do hall de entrada e do pátio interno do Museu Naval, além de algumas salas de exposição de longa duração, que tiveram suas peças transferidas para dar lugar à mostra. Foram também utilizados outros objetos pertencentes ao acervo do museu, como modelos navais de embarcações retratadas pelo pintor.

⁷² “Así como el conocimiento científico no puede reflejar la vida, tampoco la restauración, ni la museografía, ni la difusión más contextualizada y didáctica lograrán abolir la distancia entre realidad y representación”. (CANCLINI, 1989, *Apud*, MENESES, 2013).

Nessa exposição foram utilizadas 24 pinturas à óleo, sendo 12 pertencentes ao Museu Naval e 12 cedidas por empréstimo por museus e particulares. Foram expostas seis pinturas do Museu Histórico Nacional, três pinturas do Museu Nacional de Belas Artes e uma pintura Museu Imperial de Petrópolis, além de obras de coleções particulares, sendo uma pintura da coleção D. Pedro de Orleans e Bragança e uma da Coleção Almirante Levy Penna Aarão Reis. Também fizeram parte da exposição desenhos em suporte papel (Figura 56).

Figura 55 – Hall de entrada do Museu Naval, quando da exposição temporária de De Martino, no Museu Naval, em 1979.



Fonte: DPHDM. Arquivo da Marinha (Divisão de Iconografia). Fotografia: Autoria não identificada.

Figura 56 – Exposição Eduardo de Martino numa das salas de exposição de longa duração do Museu Naval, em 1979.



Fonte: DPHDM. Arquivo da Marinha (Divisão de Iconografia). Fotografia: Autoria não identificada.

Como existem poucos registros sobre essa mostra, optamos por mostrar neste trabalho algumas imagens gerais encontradas no Arquivo da Marinha, onde podem ser vistas algumas obras apresentadas nesta exposição.

Figura 57 – Vitrine com desenhos, sob a observação de visitantes, tendo ao fundo algumas obras a óleo de De Martinho.



Fonte: DPHDM. Arquivo da Marinha (Divisão de Iconografia). Fotografia: autoria não identificada.

Em 1997, a DPHDM já possuía, como parte de sua estrutura, o prédio do Espaço Cultural da Marinha⁷³(ECM) que contava com exposições de longa duração e uma área pra mostras temporárias, onde ocorreu outra exposição individual com o título “Eduardo de Martino no Brasil”. Assim como a exposição anterior esta, também, contaria com outras obras do pintor pertencentes ao Museu Histórico Nacional, ao lado de peças pertencentes ao acervo do Museu Naval, como modelos navais e armamentos (Figura 58).

⁷³ O Espaço Cultural da Marinha é um centro cultural que se localiza no Centro da cidade do Rio de Janeiro, na Orla Conde, que fica entre o Largo da Candelária e a Praça XV, pertencente à mesma estrutura administrativa do Museu Naval. O prédio que atualmente encontra-se fechado à visitação devido à problemas na estrutura, foi aberto ao público em 20/01/1996 e apresentava três exposições de longa duração, além de uma sala destinada à exposição temporária. No local, deve ser montado o Museu Marítimo do Brasil, ainda sem previsão de obras e inauguração. Na área externa, estão abertos à visitação os navios-museus e submarino-museu, além do passeio marítimo e o passeio pela Ilha Fiscal.

Figura 58 – Imagem do início da exposição realizada em 1997 no ECM, com destaque para cenografia dramatizando uma passagem do pintor, em área alagadiça, nas proximidades do teatro de operações da Guerra do Paraguai, conforme desenho do próprio de Eduardo de Martino.



Fonte: DPHDM. Arquivo da Marinha (Divisão de Iconografia). Fotografia: Luís Carlos Miguel.

Figura 59 – Imagem das vitrines da exposição de 1997, no Espaço Cultural da Marinha, com modelos navais junto aos desenhos, tendo, ao fundo, duas pinturas a óleo.



Fonte: DPHDM. Arquivo da Marinha (Divisão de Iconografia). Fotografia: Luís Carlos Miguel.

Para o ano de 2015, a Marinha do Brasil elaborou um calendário de mesa, comemorativo dos 150 anos da Batalha Naval do Riachuelo, no qual foram utilizados, como imagens de fundo, alguns desenhos que faziam parte da Coleção Eduardo de Martino, da DPHDM referentes ao conflito. O calendário desse evento foi distribuído para todas as unidades da Marinha, o que serviu para 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.

Outra destacada ação executada no decorrer das comemorações dos 150 anos da Batalha Naval do Riachuelo, foi a realização de uma exposição temporária que, inicialmente, seria centrada no episódio da batalha e na Guerra do Paraguai e aconteceria na sala de exposições temporárias do Museu Naval, mas com o intuito de ampliar a visibilidade do evento, incorporaria outras obras do pintor. Essa exposição, chamada “Eduardo de Martino no Brasil”, foi realizada em duas salas do Museu Nacional de Belas Artes (MNBA). Na primeira sala foram utilizadas as pinturas e os desenhos pertencentes ao Museu Naval, além de quatro pinturas a óleo de propriedade do Museu Nacional de Belas Artes, uma pintura do Museu Histórico Nacional e outra do Museu Imperial de Petrópolis, Rio de Janeiro. A segunda sala foi dedicada a contar o evento da Batalha Naval do Riachuelo e contou com os desenhos, além de exemplares da medalha comemorativa, onde vê-se, no reverso, uma cena da Batalha Naval do Riachuelo inspirada no desenho do artista e com a pintura Batalha Naval do Riachuelo, pertencente ao Museu Naval (Figuras 60 e 61).

Figuras 60 e 61 – Imagens da exposição temporária realizada no MNBA, em 2015.



Fonte: DPHDM. Arquivo da Marinha (Divisão de Iconografia). Fotografia: Francisco Carlos.

A DPHDM intencionava publicar no mesmo ano da exposição comemorativa, um catálogo sobre a Guerra do Paraguai, ilustrado com imagens das obras da Coleção Eduardo de Martino, o que, infelizmente, não ocorreu por falta de recursos financeiros.

De maneira geral, em alguns casos de forma mais profunda, as coleções de acervo mantidos pela DPHDM, entre as quais a Coleção Eduardo de Martino, necessitam de amplos estudos e pesquisas aprofundadas, inclusive no que diz respeito à documentação. Para Jean Davallon, “os objetos de museu são sempre elementos de sistemas ou de categorias” (DAVALLON, *Apud* Mairesse; Desvallées, 1992, p. 34), que incluem, além do inventário escrito, o uso de um sistema de classificação, de forma a possibilitar com precisão e rapidez o resgate das informações. Ainda que se faça uso de modernos sistemas, “a documentação de coleções permanece uma atividade que requer um saber específico e rigoroso” (MAIRESSE; DESVALLÉES, 2013, p. 34). O professor Ulpiano Bezerra de Meneses, ao elencar questões referentes à problemática do conhecimento desenvolvido pelos museus, destaca, entre outras tantas, a necessidade da existência de um corpo próprio de pesquisadores, do campo museológico e também de outras áreas do saber envolvido, para trabalhar de forma continuada seguindo uma agenda específica de pesquisa institucional, evitando-se dessa forma, a “pesquisa para exposição”, que tem sua importância, mas que nem sempre responde às demandas dos museus. Assim, o ponto inicial e importante a destacar seria a necessidade de contar com pessoal qualificado e de tempo dedicado à atividade, de modo a validar a importância da coleção institucional, não só pela materialidade do objeto e pela sua documentação, como também pelos trabalhos de pesquisa provenientes dela. Como afirmou o museólogo e professor Márcio Ferreira Rangel, com respeito à premência do estudo para trabalhos específicos realizados no âmbito dos museus: “os museus não são espaços para amadores; cada vez mais se torna necessária a qualificação dos quadros técnicos que trabalham diretamente com o patrimônio nacional” (2008, p. 328).

O acervo da DPHDM foi catalogado e disposto em plataforma informatizada de nome MIDAS, desenvolvida pela própria Diretoria, encontra-se disponível juntamente com outros programas, no site⁷⁴ oficial da DPHDM para consulta geral. No momento de realização deste trabalho, a base de consulta do programa encontrava-se desativada, aguardando que sejam feitas melhorias no suporte operacional da instituição. Os objetos da coleção Eduardo de Martino, como objetos museológicos, devem ser tratados como fonte de informação e como documento, mas acima de tudo como patrimônio institucional. Bourdieu coloca que para compreender as relações da produção erudita, entre as quais se inserem as obras de De Martino, e as funções sociais, é necessário

⁷⁴ Disponível em: <www.dphdm.marinha.br/servicos/midas>.

perceber a mediação de instâncias legitimadoras como “os museus, por exemplo, que têm a seu cargo a conservação do capital de bens simbólicos legados pelos produtores do passado e consagrados pelo fato de sua conservação” (BOURDIEU, 2007, p. 117),

Com relação aos acervos, de maneira geral, sabe-se que os mesmos são finitos e, que o ideal é cercá-los de cuidados a fim de prolongar ao máximo a sua vida. Devido a problemas ocasionados pelas obras no entorno para a construção do *Boulevard Olímpico*, algumas salas do Museu sofreram abalos e foram fechadas, temporariamente, por motivo de segurança, à visitação pública – justamente as salas referentes à Guerra do Paraguai, que expunham muitas obras do pintor. Tendo em vista a localização da reserva técnica, em um prédio na Ilha Fiscal, onde atualmente encontra-se a maioria das obras da coleção, e os cuidados relativos que o acervo vem recebendo ao longo do tempo, percebe-se que a coleção de desenhos sobreviveu com relativa estabilidade, principalmente, pelo fato de ter sido muito pouco exposta. No prédio do Museu Naval, na sala sobre o tema “Guerra do Paraguai” as imagens dos desenhos são apresentadas ao visitante em forma de filme, reproduzido em um monitor, fixado em uma parede da sala 6. Este foi o meio encontrado, de custo relativamente baixo e também mais seguro, para apresentar as informações, os desenhos, os croquis e, também o artista, já que não se pode expor as obras originais.

A coleção de desenhos do pintor italiano obteria reconhecimento em âmbito nacional e internacional. Em 2013, um conjunto documental intitulado “A Guerra da Tríplice Aliança: representações iconográficas e cartográficas” foi apresentado por nove instituições brasileiras⁷⁵, entre as quais: o Museu Naval do Rio de Janeiro, que participou com 42 estudos de Eduardo de Martino, referentes ao conflito, pelos quais recebeu o Registro Regional do Programa Memória do Mundo América Latina e Caribe (MOWLAC), concedido pela UNESCO⁷⁶. Posteriormente, no ano de 2015, o mesmo conjunto de obras do artista, acrescido de outro acervo pertencente à Biblioteca Nacional do Uruguai, composto por 95 registros fotográficos do campo de batalha, foi submetido, novamente, ao Programa MOWLAC, sendo agraciado com o Registro de Memória do Mundo, o MOW Internacional, passando a integrar a lista de patrimônio com importância mundial e de destacado valor universal.

⁷⁵ Além o 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.

⁷⁶ O Programa Memória do Mundo foi criado pela UNESCO (*United Nation Educational, Scientific and Cultural Organization*), em 1992, com o objetivo de promover a preservação e a ampla difusão de acervos documentais de arquivos e bibliotecas que tenham relevância para a humanidade.

Tais fatos reforçam a relevância da coleção, justificando a necessidade de ampliar os conhecimentos sobre o conjunto de obras de Eduardo de Martino, enfatizando-a como instrumento representativo da instituição Marinha do Brasil.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao iniciar os estudos sobre a Coleção de obras Eduardo De Martino foram encontradas algumas dificuldades para reunir informações mais concretas sobre a trajetória artística do pintor. São referências que apresentam lacunas informacionais, ora desconexas em relação aos acontecimentos históricos, ora em relação às datas referentes ao período em que o artista viveu nos trópicos. Outro aspecto que causou uma relativa dificuldade para contextualização e entendimento sobre a obra de De Martino, cuja Coleção refere-se à falta de alguns dados gerais em relação a elas nos arquivos do Museu Naval, do Rio de Janeiro.

O pintor italiano, que era oficial da marinha de seu país, chegou à América do Sul em missão naval no momento em que se desenrolava a Guerra do Paraguai. De Martino, que acabaria por estender sua estada no Brasil por mais tempo, viera antes mesmo do início da imigração italiana, ocorrida a partir de 1875. Munido do conhecimento do aparelhamento naval aliado à vocação artística e à habilidade em relacionar-se com autoridades do governo brasileiro, possivelmente, facilitados pela ligação que possuía com a Maçonaria, que havia se iniciado na Itália, instituição que desfrutava de grande prestígio também no Brasil. Eduardo de Martino soube aproveitar as oportunidades para se projetar no meio artístico da Capital da Corte no Rio de Janeiro, aproveitando-se do filão temático da Guerra do Paraguai, que a Marinha Imperial explorou como campo fértil para comunicação sobre o conflito, onde predominaria, principalmente, o interesse por parte do Estado por representações iconográficas, mesclando, assim, a imagem artística à imagem de poder simbólico. A característica peculiar na trajetória de vida do pintor foi ter sido militar da marinha italiana, pintor no Império brasileiro e pintor da corte inglesa (*Marine Painter*) – a grande potência naval no período, sendo o último pintor a receber esse título, quando a fotografia começava a substituir a pintura como registro do real. Embora não possuísse formação artística acadêmica, De Martino foi muito ativo e produtivo, com algumas de suas obras podendo ser vistas em museus pelo mundo, como o Museu Nacional de Belas Artes (Buenos Aires, Argentina), Museu Cívico Naval (Gênova, Itália), Museu Marítimo Nacional (Greenwich, Grã-Bretanha), além do Palácio Imperial de Tóquio, no Japão e o Palácio de Buckingham, em Londres, enquanto outras, encontram-se em coleções particulares.

Em relação ao contato de Eduardo de Martino com o D. Pedro II e as encomendas de pinturas que foram feitas ao pintor pelo Imperador, não foi possível encontrar documentos que as comprovassem nas diversas instituições consultadas (Museu Naval, Arquivo da Marinha, Biblioteca Nacional, Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro,

Arquivo Nacional, MHN e Museu Imperial de Petrópolis). No entanto, as citações que aparecem em publicações de referência sobre o assunto, bem como os registros encontrados nos jornais da época reforçam esse entendimento. Da mesma forma, sobre a viagem do pintor ao *front* da Guerra do Paraguai – com o objetivo de coletar dados em forma de imagens –, o que o teria feito embarcar na Fragata Imperatriz e no Encouraçado Lima Barros, assumindo, assim, o papel não oficial de pintor de bordo – não foram encontradas evidências documentais, apenas notas em jornais da época, além de citações nas obras de referência. A consulta aos livros de bordo dessas duas embarcações, atualmente sob a guarda do Arquivo Nacional no Rio de Janeiro, também não nos permitiu observar qualquer referência sobre tal embarque ou estadia do artista, o que não impede de ele tenha estado a bordo. O que evidencia a viagem de De Martino ao local à região do conflito é a existência de seus desenhos com escritos de próprio punho, descrevendo os locais onde as embarcações estiveram na Guerra, aliada aos registros encontrados nos jornais da época. Considerando a situação de guerra e por se tratar de um serviço executado para o Governo Imperial, pode-se apresentar algumas suposições sobre o porquê dessa falta de documentação oficial. Uma delas, a de que tal registro fosse desnecessário, ou que viria a ser realizado posteriormente em um momento oportuno, ou mesmo, que tais documentos tenham sido extraviados. Diante disso, a pesquisa não excluiu a possibilidade de que tal fato tenha realmente ocorrido.

Durante o período em que viveu no Brasil, De Martino possuiu um ateliê de pintura na Rua do Ouvidor, local valorizado e muito bem frequentado do centro carioca, transferindo-o, posteriormente, para o Arsenal de Marinha, localizado no sopé do Morro de São Bento. Em sua atuação como pintor no Rio de Janeiro, De Martino, além de participar de mostras individuais e coletivas – o que incluiu algumas exposições na prestigiosa Academia Imperial de Belas Artes – foi indicado para representar o país na Exposição Internacional de 1873, em Viena, Áustria. Como personalidade da época, o pintor receberia atenção da mídia da época, sendo constantemente citado em textos e imagens, com destaque para caricaturas que o retratavam às voltas com suas pinturas. Era relativamente divulgado e também se fazia divulgar, publicando, ele próprio na imprensa, notas sobre seus quadros, exposições e leilões dos quais participava.

Antes de se retirar do cenário sul-americano, De Martino casou-se com uma jovem carioca, transferindo-se para Londres, Inglaterra, onde monta seu ateliê e torna-se pintor na Corte da rainha Vitória, tendo realizado também algumas pinturas para Czar Nicolau II, da Rússia, e para o Kaiser Guilherme II, da Alemanha.

Dois leilões de obras suas foram realizados por De Martino em 1873 e 1875, durante o período em que ele viveu na cidade do Rio de Janeiro, eventos que receberam

destaque nos jornais cariocas da época, incluindo algumas caricaturas, mas não foi possível encontrar registros da existência de catálogos, com as obras que foram comercializadas nesses leilões.

A coleção Eduardo de Martino que se encontra atualmente no Museu Naval teve um percurso singular, tendo sido iniciada ainda durante o período em que estava sendo travada a Guerra do Paraguai, momento de apogeu e de grande influência da Marinha brasileira junto ao governo Imperial de D. Pedro II. A coleção foi sendo construída por iniciativa da Marinha e transferida para compor o acervo do Museu Histórico Nacional, que estava sendo criado naquele momento. Pouco a pouco, ao longo dos anos, a Marinha do Brasil, pensando em valorizar a memória institucional, iria criar uma nova Coleção Eduardo de Martino. Na documentação existente no Museu Naval, referente ao período inicial dessa instituição militar, antes mesmo da transferência do acervo do pintor para fazer parte da nova exposição do Museu Histórico Nacional, o que ocorreria em dois momentos, em 1927 e 1932, tendo sido possível levantar que a coleção de Eduardo de Martino transferida, naquele momento, para o MHN era composta por 15 obras a óleo sobre tela. Há pouca informação a respeito do modo de aquisição dessas obras pela Marinha, mas só o fato de terem sido selecionadas para fazer parte de uma instituição criada para valorizar a história do país, atesta a importância que essa coleção representava. Na década de 1970, por meio de um termo de cessão com o MHN, algumas obras de De Martino retornaram para o Museu Naval.

Atualmente, a Coleção De Martino pertencente ao Museu Naval compreende um total de 135 obras, estando ainda em construção. Recentemente, em 2016, houve uma doação, realizada ao museu pelo Sr. Luiz Fernando Dannemann, Presidente da Liga dos Amigos do Museu Naval, relacionada como item 135 da listagem das obras da Coleção, anexa, ao final do trabalho, o que denota o interesse contínuo da instituição na pintura do artista, reafirmando a importância desta Coleção no âmbito do conjunto do acervo do Museu. Na sua composição constam 19 pinturas a óleo sobre tela, um óleo sobre madeira, três obras a óleo sobre cartão e 112 esboços realizados nas mais variadas técnicas de desenho e de pintura em suporte de papel, com o detalhe de haver entre estes, sete trabalhos onde De Martino realizou desenhos utilizando os dois versos do papel, o que, sem dúvida, oferece desafios extras para sua conservação. A Diretoria do Patrimônio Histórico e Documentação da Marinha possui, ainda, sob a guarda do Departamento de Arquivo da Marinha, três álbuns, referenciados como “cadernos”, que foram adquiridos pela Marinha em 1971, sendo um mantido em seu estado original e os dois outros remontados sobre novas estruturas, possivelmente por motivo de deterioração dos originais, sem ter sido encontrado registros a respeito do porquê de tal

iniciativa ou dos critérios adotados para isso. As lacunas informacionais a respeito da trajetória histórica do grupo de esboços que foram retirados desses “cadernos”, ainda não foram sanadas, por completa ausência de documentação.

As informações sobre a Coleção De Martino e sobre a trajetória do artista no Rio de Janeiro que foram levantadas e analisadas ao longo do trabalho não se encerram nos termos aqui abordados, considerando que ainda haveria espaço para o desenvolvimento de futuras pesquisas aprofundando mais o conhecimento sobre a Coleção.

A criação do Museu Naval e sua posterior instalação na construção atual ajudaram a estabelecer uma forte identificação da instituição naval com o prédio, o que auxilia a consolidar a Coleção De Martino como patrimônio importante da instituição. Musealizada em uma arquitetura que a ela se alia em poder simbólico – tanto pelos elementos decorativos náuticos das fachadas que se coadunam com as atividades de um museu de Marinha, quanto por sua própria localização na Praça XV, próxima ao mar – a Coleção De Martinho consegue materializar o próprio espírito da instituição.

O Museu Naval, antes Museu da Marinha e Museu Naval e Oceanográfico – instituição museológica militar mantenedora da Coleção De Martino – foi, desde o seu início, dinâmica nos aspectos administrativos e físicos. Criada ainda durante a Guerra do Paraguai, esteve alocada em diversos espaços, menos visíveis, tendo acesso restrito ao público geral em alguns períodos e, em outros, com mais relevância e proximidade da sociedade. Todo o esforço empreendido pela administração naval em busca da melhor utilidade e adequabilidade desse órgão cultural que, mesmo inserido na estrutura da Marinha brasileira, parece distanciar-se da atividade-fim voltada, primordialmente, a seu objetivo principal de ser uma instituição Militar. Dessa forma, notamos que essa instituição vem, ao longo da sua existência contornando as adversidades e procurando integrar-se ao contexto socioeconômico e cultural, esforço que pode ser identificado desde a época de sua criação, quando até mesmo os conceitos do campo da Museologia eram embrionários e incipientes no país. Isso transparece na preocupação da instituição em se adequar às normas museológicas no tocante às atividades pertinentes, com destaque à conservação da Coleção Eduardo de Martino, assim como quanto a sua difusão ao público, com a escolha de obras do pintor para representação do Museu em material de divulgação. Assim, observamos que as obras da Coleção são apresentadas com certo destaque na pauta do Museu Naval, que para desenvolver suas atividades, conta com uma equipe técnica com formação acadêmica em Museologia, alguns possuindo especializações na área, entre civis e militares.

Nos últimos anos foram proporcionados maiores cuidados à Coleção De Martino, iniciativas que auxiliaram à conservação e na compreensão da importância que ela representava em seus aspectos históricos e simbólicos para o Museu Naval. Ainda assim, as obras do pintor continuam necessitando de atenção, seja em relação ao estado físico de suas obras seja a fim de ampliar os conhecimentos sobre ela. Como exemplo das demandas prementes da Coleção têm-se a necessidade de pesquisas aprofundadas sobre os elementos representados nos esboços em suporte papel, como registros de embarcações, pessoas e locais, que permanecem desconhecidos e, principalmente, a atualização das fichas de registro museológico e do banco de dados incluindo as informações oriundas dessa pesquisa. Outra ação que seria muito importante para um melhor conhecimento das obras de De Martino, enquanto documento – não só para a Marinha, como para a História, para a História da Arte e para a Museologia – seria a continuidade da tradução e transcrição para o idioma português de todas as inscrições em italiano que foram manuscritas pelo artista em muitos de seus desenhos. Essa tarefa seria um diferencial no que diz respeito ao aprofundamento das informações possibilitando obter informações mais precisas sobre as imagens representadas. É também necessário o registro fotográfico em alta definição de toda Coleção, o que foi parcialmente realizado, em 2015, durante as comemorações dos 150 Anos da Batalha Naval do Riachuelo, visando, na época, a confecção de um catálogo – que ainda não foi publicado – sobre aquele histórico evento bélico, que seria ilustrado majoritariamente com as obras da Coleção De Martino. Tal registro será útil para subsidiar o banco de dados de acervo museológico da instituição e para evitar deslocamentos e manuseios desnecessários das obras em busca de informações, contribuindo para segurança e conservação. A fim de colaborar com a conservação das obras de forma mais efetiva deve-se atentar para a orientação recebida a partir do assessoramento realizado pelo Prof. Dr. Ivan Coelho de Sá, na continuidade ao acondicionamento das obras em suporte papel. Essas e outras ações poderão servir de base para futuras curadorias e exposições, orientando cuidados com a segurança das obras e sua conservação, direcionando atividades educativas, publicação de artigos etc., ampliando as informações sobre o artista e sobre suas obras, para além do deleite estético e contemplativo. Nesse sentido, o reconhecimento recebido por uma parcela da Coleção De Martino, com a escolha de 45 estudos referentes à Guerra do Paraguai para compor –, juntamente com acervos de nove outras instituições brasileiras e uruguaia – para integrar um conjunto representativo como “Registro de Memória do Mundo” do programa da UNESCO, nos anos de 2013 e 2015, classificando-as como acervo de relevância para a humanidade, reforça a magnitude da Coleção De Martino não apenas no âmbito nacional, mas também como acervo mundial, justificando maiores estudos, cuidados e investimentos.

Esta Dissertação reuniu e apresenta, em uma tabela anexada ao final do trabalho, imagens e dados básicos sobre o acervo museológico que forma a Coleção Eduardo de Martino pertencente ao Museu Naval do Rio de Janeiro, como uma contribuição para a memória institucional e como um meio que facilite mais a disseminação das obras junto ao meio acadêmico e o público em geral. As localizações apontadas correspondem aos dados levantados até o momento do fechamento deste trabalho, podendo sofrer posteriores alterações, em função de deliberações da gestão institucional.

Como uma instituição militar, o Museu Naval tem por missão preservar e divulgar a história naval brasileira por meio dos seus testemunhos e seu patrimônio representativo, utilizando para isso símbolos e tradições. Nesse contexto, a instituição parece sentir-se representada pelo estilo das marinhas do pintor italiano contido na coleção de suas obras, que reúne elementos da história da Marinha brasileira, em representações detalhistas com desenhos técnicos dos navios, além do registro sob a forma de imagens de alguns episódios históricos marcantes, com destaque para a Guerra do Paraguai. As obras de De Martino podem ser observadas tanto por seu valor documental quanto no verismo das embarcações representadas, mas, sobretudo, pela arte reveladora dos valores de um estilo e gosto do século XIX. Independentemente do valor monetário, que foi sendo ampliado com o passar do tempo, a Coleção Eduardo de Martino evidencia um valor afetivo-simbólico de grande representatividade para o Museu Naval e para a Marinha brasileira. Por meio dessa Coleção, o Museu é capaz de produzir e disseminar conhecimentos sobre o desenvolvimento das atividades navais durante o período imperial, assim como consegue ilustrar a história institucional e nacional em exposições realizadas com as obras do pintor em seus espaços museológicos. As obras de De Martino, especialmente as que retratam o conflito do Paraguai, mesclam passagens memoráveis da política do país a histórias coletivas e pessoais, contribuindo para uma leitura mais clara de uma narrativa histórica que, como todo discurso, constituiu-se apenas em uma entre muitas visões. Estas, mesmo não se constituindo em verdade absoluta, nos permitem penetrar numa época e seus sentidos estéticos, por intermédio da mediação artística dos trabalhos do oficial italiano Eduardo De Martino, pintor que dividiu sua arte com a Marinha e com o Império brasileiro.

REFERÊNCIAS

REFERÊNCIAS

A REFORMA. Rio de Janeiro: Edição 0038, n. 58, sábado, 26 jun.1869. Acervo Fundação Biblioteca Nacional. Transcrição de microfilme.

_____. Rio de Janeiro: Edição 108, n. 53, 12 maio 1873. Acervo Fundação Biblioteca Nacional. Transcrição de microfilme.

A VIDA FLUMINENSE. Rio de Janeiro: Edição 0038, sábado, 19 set.1868. Acervo Fundação Biblioteca Nacional. Transcrição de microfilme.

AULER, Guilherme Martinez. **Os bolsistas do Imperador**. Petrópolis: Tribuna de Petrópolis, 1955.

BARBUY, Heloísa. **O Brasil vai a Paris em 1889: um lugar na exposição universal**. Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material, São Paulo, v.4, n.1, p.211-325,1996. Disponível em: <<https://goo.gl/EamQCv>>. Acesso em: 27 nov. 2017.

BARROSO, Gustavo. **Introdução à técnica de Museus. Vol.1**. 2. ed. Rio de Janeiro: Olímpica, 1951.

BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. **Eduardo de Martino, pintor e marinheiro**. São Paulo: Editora Petróleo, 1998.

BOHNS, Neiva Maria Fonseca. **Estabelecer-se ou perambular: os desafios dos artistas na Província de São Pedro**. In: [Com/Con] tradições na História da Arte. XXXI Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte. Org. Ana Maria Tavares Cavalcanti, Maria de Fátima Morethy Couto e Marize Malta. São Paulo: Universidade Estadual de Campinas, 2011. Disponível em: <<https://goo.gl/V94MyZ>>. Acesso em 08 fev. 2018.

BORDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 2007.
BRASIL. Decreto n. 4.116, de 14 de Março de 1868. Disponível em: <<https://goo.gl/fsu4fN>>. Acesso em: 15 nov. 2017.

_____. Decreto n. 363, de 26/04/1890. Disponível em: <<https://goo.gl/YMe9Tr>>. Acesso em: 29 dez. 2017.

_____. Decreto n. 6.510, de 11/06/1907. Disponível em: <<https://goo.gl/F1t2N6>>. Acesso em: 29 dez. 2017.

_____. Decreto n. 9.169-A, de 30/11/1911. Disponível em: <<https://goo.gl/BDjyau>>. Acesso em: 08 fev. 2018.

_____. Decreto n. 10.800, de 11/03/1914. Disponível em: <<https://goo.gl/dXxjEs>>. Acesso em: 08 fev. 2018.

_____. Decreto n. 15.596, de 02/08/1922. Disponível em: <<https://goo.gl/ZF1LSm>>. Acesso em: 08 fev. 2018.

CAMPOFIORITO, Quirino. **A Proteção do Imperador e os Pintores do Segundo Reinado 1850-1890. História da Pintura Brasileira no Século XIX**. Rio de Janeiro: Edições Pinakothke, 1983.

_____. **História da pintura brasileira no século XIX**. Pref. Carlos Roberto M. Levy. Rio de Janeiro, Pinakothèque, 1983.

CARDOSO, Rafael Denis. **Ressuscitando um Velho Cavalo de Batalha: Novas Dimensões da Pintura Histórica no Segundo Reinado**. 19&20, Rio de Janeiro, v.II, n.3, jul.2007. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/criticas/rc_batalha.htm>. Acesso em: (?) nov.2017.

CARVALHO, José Murilo de. **A formação das almas: o imaginário da República no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

_____. **D. Pedro II**; coordenação Elio Gaspari e Lília M. Schwarcz. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

Catálogo Histórico e Descritivo no Museu Naval 1905. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1905. Cópia no Departamento de Museologia do Museu Naval, DPHDM.

Catálogo Histórico e Descritivo no Museu Naval 1910. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1910. Cópia no Departamento de Museologia do Museu Naval, DPHDM.

CAUNE, Jean. **Cultura e comunicação: convergências teóricas e lugares de mediação**. Tradução Laan Mendes de Barros, 1 ed. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

CENNI, Franco. **Italianos no Brasil. “Andiamo in’ America...”**. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1960.

Circolo Organizzatore Nautico Marina di Alimuri. Disponível em: <<https://goo.gl/pZJhES>>. Acesso em: 01 nov. 2017.

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

CURY, Marília Xavier. **Exposição. Concepção, Montagem e avaliação**. São Paulo: Annablume, 2005.

DAMASCENO, Athos. **Artes plásticas no Rio Grande do Sul (1755-1900) (Contribuição para o estudo do processo cultural sul-rio-grandense)**. Porto Alegre: Globo, 1971.

DELLOCHE, Bernard. **Définition du musée**. In: Mairesse, François et Desvallées, André (Org.). Vers une redéfinition du musée? Paris: L'Harmattan, 2007.

DESVALLÉES, André e MAIRESSE, François (Editores). **Conceitos-chave de museologia**. Tradução e comentários Bruno Brulon Soares e Marília Xavier Cury. São Paulo: Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus – Pinacoteca do Estado de São Paulo: Secretaria de Estado de Cultura, 2013.

DIÁRIO DO RIO DE JANEIRO. Noticiário. Exposição. Rio de Janeiro: Anno 51, edição 327, domingo, 29/11/1868. Acervo Fundação Biblioteca Nacional. Transcrição de microfilme.

_____. Noticiário. Academia das Bellas Artes. Rio de Janeiro: Anno 53, edição 67, quarta-feira, 09/03/1970. Acervo Fundação Biblioteca Nacional. Transcrição de microfilme.

_____. Noticiário. Rio de Janeiro: Anno 54, edição 31, terça-feira, 31/01/1871. Acervo Fundação Biblioteca Nacional. Transcrição de microfilme.

_____. Noticiário. Visita imperial. Rio de Janeiro: Anno 58, edição 31, domingo, 31/01/1875. Acervo Fundação Biblioteca Nacional. Transcrição de microfilme.

_____. Publicações a pedido. Eduardo de Martino. Rio de Janeiro: Anno 58, edição 33, terça-feira, p.3, 02/02/1875. Acervo Fundação Biblioteca Nacional. Transcrição de microfilme.

DIAS, ARTHUR. **Nossa Marinha – Notas sobre o renascimento da Marinha de Guerra do Brasil no quadriênio de 1906-1910**. Rio de Janeiro: Oficinas Graphics da Liga Marítima Brasileira, 1910.

DIRETORIA DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E DOCUMENTAÇÃO DAMARINHA. Disponível em: < www.dphdm.marinha.br/servicos/midas>. Acesso em: 11 fev. 2018.

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

_____. **A Guerra do Paraguai 2ª visão**. São Paulo: Brasiliense, 1ª. ed. 1991, 1ª reimpressão, 2010.

DURAND, José Carlos. **Arte, Privilégio e Distinção: artes plásticas, arquitetura e classe dirigente no Brasil, 1855/1985**. São Paulo: Perspectiva Editora da Universidade de São Paulo, 1989.

ESTRADA, César A. **Grande Livro Continente Americano: conhecimento exacto, preciso e sincero da secção da américa – República dos Estados Unidos do Brasil**. Rio de Janeiro: Typ. do Jornal do Comércio, 1914. Disponível em: <<https://goo.gl/RLqHSf>> Acesso em: 07 dez. 2017.

FREIRE, Laudelino. **Um século de pintura. Apontamentos para a história da pintura no Brasil de 1816 a 1916**. Rio de Janeiro: Typographia Röhe, 1916.

GOMBRICH, Ernst Hans. **A História da Arte**. Tradução Cristiana de Assis Serra. Rio de Janeiro: LTC, 2013.

GONZAGA, Luiz Duque Estrada. **A Arte Brasileira**; introdução e notas de Tadeu Chiarelli. Campinas, SP: Mercado das Letras, 1995.

_____. **Graves & Frívolos**. Lisboa: Livraria Clássica Editora, 1910. (Versão com ortografia atualizada). Disponível em: <<https://goo.gl/kbWFMe>>. Acesso em: 15 nov. 2017.

GRAÇA, Ronaldo, *Et al.* **A Marinha por Marc Ferrez (1880 – 1910)**. Rio de Janeiro: Index, 1986.

JORNAL DA TARDE. Letras e Artes: Eduardo de Martino. Rio de Janeiro: Anno I, edição 00055, domingo, 07/05/1877. Acervo da Fundação Biblioteca Nacional. Disponível em: <<https://goo.gl/VFccCq>>. Acesso em: 28 dez. 2017.

JORNAL DO COMMERCIO. Rio de Janeiro: Anno 53, edição 00129 (1) 2/4, segunda-feira, 11/05/1874. Acervo da Fundação Biblioteca Nacional. Transcrição de microfilme.

_____. Avisos: Eduardo de Martino. Rio de Janeiro: Anno 54, edição 00055 (1), quarta-feira, 24/02/1875. Acervo da Fundação Biblioteca Nacional. Disponível em: <<https://goo.gl/MQeLcr>>. Acesso em: 29 dez.

JÚNIOR, França. Coluna Echos Fluminenses. O PAIZ, Rio de Janeiro, 20 ago. 1888. Disponível em: <<https://goo.gl/Dw16Kv>>. Acesso em: 15 nov. 2017.

KNAUSS, Paulo. **O cavalete e a paleta: a arte de colecionar no Brasil**. Anais do Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro, v. 33, p. 23-44, 2001. Disponível em: <<https://goo.gl/k645fV>>. Acesso em: 28 fev. 2017.

LEVY, Carlos Roberto Maciel. **150 Anos de Pintura de Marinha na História da Arte Brasileira/Museu Nacional de Belas Artes**. Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes, 1982.

_____. **Exposições Gerais da Academia Imperial e da Escola Nacional de Belas Artes: período monárquico: catálogo de artistas e obras entre 1840 e 1884**. Rio de Janeiro: Edições Pinakothek, 1990.

LICHTENSTEIN, Jacqueline (org.). **A pintura – Vol.10: Os gêneros pictóricos**. Organização de Jacqueline Lichtenstein; apresentação de Nadeije Laneyrie-Dagen; coordenação da tradução Magnólia Costa. São Paulo: ed. 34, 2006.

MARINA MILITARE. In: WIKIPEDIA, L'enciclopedia libera. Disponível em: <https://it.wikipedia.org/wiki/Marina_Militare>. Acesso em: 20 fev. 2018.

MENESES, Ulpiano Bezerra de. **O museu e o problema do conhecimento**. In: Anais do IV seminário sobre museus-casa. Pesquisa e documentação. Fundação Casa de Rui Barbosa: Rio de Janeiro, 2002.

_____. **A exposição museológica e o conhecimento histórico**. In: Museus: dos gabinetes de curiosidades à museologia moderna. Org. Betânia Gonçalves Figueiredo, Diana Gonçalves Vidal, 2 ed. Belo Horizonte, MG: Fino Traço, 2013.

MIGLIACCIO, Luciano. **A arte no Brasil entre o Segundo Reinado e a Belle Époque**. In: Werneck, Fabiana (Org.). Sobre a arte brasileira da pré-história aos anos 1960. São Paulo, Edições Sesc, 2015.

_____. **O caso Eduardo De Martino**. Apontamentos retirados de texto elaborado para um catálogo ainda não publicado sobre Eduardo de Martino, a cargo da Diretoria do Patrimônio Histórico e Documentação da Marinha. Uso autorizado pelo autor, 2015.

NORA, Pierre. **Entre Memória e História. A problemática dos lugares**. Trad. Yara Aun Khoury. In: Projeto História : Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História e do Departamento de História da PUC – SP (Pontifícia Universidade Católica de São Paulo), SP, 1981.

OBSERVATÓRIO GEOGRÁFICO AMÉRICA LATINA. Disponível em: <www.observatoriogeograficoamericalatina.org>. Acesso em: 29 jan. 2018.

OLIVEIRA, Helder. **Por sobre as águas: um estudo sobre a pintura de marinha no Brasil**, p.510 – 515. In: Oitocentos – Arte brasileira do Império à Primeira República. Org: Ana Maria Tavares Cavalcanti; Camila Dazzi e Arthur Valle. Rio de Janeiro: EBA-

UFRJ/Dezenovevinte, 2008. Disponível em: <<https://goo.gl/dLv1sb>>. Acesso em: 01 fev. 2018.

PAULA, Edgley Pereira de. **A Imprensa vai à Guerra do Paraguai. O uso da caricatura como arma de guerra no século XIX.** In: **Albuquerque:** revista de História, Campo Grande, MS, v. 3 n. 6 p. 115-128, jul./dez. 2011. Disponível em: <[file:///C:/Users/Helena%20Uzeda/Downloads/3987-12442-1-PB%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/Helena%20Uzeda/Downloads/3987-12442-1-PB%20(1).pdf)> Acesso em: 15 nov. 2017.

PEINTRE OFFICIEL DE LA MARINE. In: WIKIPÉDIA, L'encyclopédie Libre. Disponível em: <<https://goo.gl/jv8dAE>>. Acesso em: 01 nov. 2017.

PEREIRA, Margareth Campos da Silva. **A participação do Brasil nas exposições universais. Uma arqueologia da modernidade brasileira.** Revista Projeto. São Paulo, 1992. Disponível em: <<https://goo.gl/kQBSmX>>. Acesso em: 28 nov. 2017.

PEREIRA, Sônia Gomes Pereira. **Arte Brasileira no século XIX.** Projeto pedagógico: Lúcia Gouvêa Pimentel e Patrícia de Paula Pereira; Coordenação Editorial: Fernando Pedro da Silva e Marília Andrés Ribeiro. Belo Horizonte: C/Arte, 2008.

PEREIRA, Walter Luiz Carneiro de Mattos. **E fez-se a memória naval. A coleção Edoardo de Martino no Museu Histórico Nacional.** In: Anais do Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro, 1999.

_____. **Óleo sobre tela, olhos para a história: memória e pintura histórica nas Exposições Gerais de Belas Artes no Brasil Império (1872 e 1879).** Rio de Janeiro: 7 Letras: Faperj, 2013.

POMIAN, Krysztof. **Coleção.** In: Enciclopédia Einaud. Vol.1. Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1984.

PUGLIA, Luigina V. **Eduardo de Martino: Da ufficiale di marina a pittore di corte.** Monghidoro: Con-Fine, 2012.

RANGEL, Márcio Ferreira. **O museu e o patrimônio no mundo contemporâneo.** In: Um olhar sobre a preservação do patrimônio cultural material. Org. Cláudia S. Rodrigues, Marcus Granato, Rafael Zamorano Bezerra, Sarah Fassa Benchetrit. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2008.

REVISTA MARÍTIMA BRASILEIRA. Rio de Janeiro: Edição 33, ano 1898. Disponível em: <goo.gl/hy7yDE>. Acesso em: 02 fev. 2018.

_____. Rio de Janeiro: Edição 53, ano 1898. Disponível em: <goo.gl/hcY5aN>. Acesso em: 20 dez. 2017.

_____. Rio de Janeiro: Edição 110, ano 1928. Disponível em: <goo.gl/hcY5AN>. Acesso em: 29 dez. 2017.

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

Rua Conselheiro Saraiva – Centro, RJ. 2018. *Google Maps. Google.* Disponível em: <<https://goo.gl/UpdbYy>>. Acesso em: 01 jan. 2018.

SÁ, Ivan Coelho de. **Academias de modelo vivo e bastidores da pintura acadêmica brasileira: a metodologia de ensino da figura humana na matriz francesa e sua adaptação no Brasil do século XIX ao início do século XX**. Tese de Doutorado em História da Arte. Escola de Belas Artes/UFRJ, 2004.

_____. [Avaliação e diagnóstico da coleção Eduardo de Martino]. Texto elaborado para catálogo não publicado pela Diretoria do Patrimônio Histórico e Documentação da Marinha. Uso autorizado pelo autor, 2015.

SANTOS, Myrian Sepúlveda dos. CHAGAS, Mario de Souza. **A linguagem de poder dos Museus**. In: Museus, Coleções e patrimônios. Narrativas polifônicas. Org. Regina Abreu, Mario de Souza Chagas e Myrian Sepúlveda dos Santos. Rio de Janeiro: Ed. Garamond. MinC/IPHAN/DEMU, 2007.

SCHEINER, Tereza Cristina. **Comunicação, Educação, Exposição: novos saberes, novos sentidos**. Revista Semiosfera. ECO/UFRJ, Ano 3, n.4/5. Disponível em: <http://www.eco.ufrj/semiosfera/anteriores/semiosfera45/index.html>. Acesso em: 05 fev. 2018.

_____. **Museu como processo**. In: Caderno de Diretrizes Museológicas 2. vol.1 n.1, 2008. Disponível em: <https://goo.gl/99DWZo>. Acesso em: 05 fev. 2018.

SEMANA ILLUSTRADA. Rio de Janeiro: n. 677, 30 nov. 1873. Acervo da Fundação Biblioteca Nacional. Disponível em: <https://goo.gl/5rGeBe>. Acesso em: 28 dez. 2017.

_____. Rio de Janeiro: n. 739, 07 fev. 1875. Acervo da Fundação Biblioteca Nacional. Disponível em: <https://goo.gl/mQeLrc>. Acesso em: 30 dez.2017.

SLIVE, Seymour. **Pintura Holandesa 1600 – 1800**. São Paulo: Cosac & Naify, 1998.

TARASANTCHI, Ruth Sprung. **Pintores Paisagistas**. São Paulo 1890-1920. São Paulo: Edusp Imprensa Oficial do Estado, 2002.

TORAL, André Amaral de. **Imagens em desordem: a iconografia da Guerra do Paraguai**. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, 2001.

TV ALERJ. Museu Naval. Disponível em: <https://goo.gl/bYFPLU>. Acesso em: 12 jan.2018.

VIANNA, Hélio. **História do Brasil**. São Paulo. Editora Melhoramentos, 1980.

ANEXO I
COLEÇÃO EDUARDO DE MARTINO -
DESENHOS E PINTURAS

TABELA: COLEÇÃO EDUARDO DE MARTINO - DESENHOS E PINTURAS (continua)

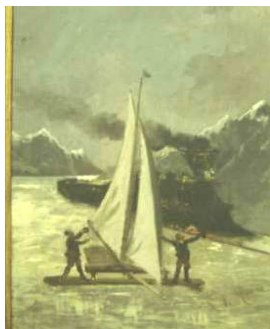
ITEM	ACERVO	INFORMAÇÕES
1		Reg. 0584 Óleo sobre Tela Título: SALVAMENTO DA NAU VASCO DA GAMA PELO VAPOR D. AFONSO 76 cm x 102 cm Localização: MN
2		Reg. 1201 Óleo sobre Tela Título: NAU PEDRO I 35,0 cm x 53,5 cm Localização: MN
3		Reg. 2030 Óleo sobre Tela Título: PAISAGEM NA NEVE 46 cm x 31 cm Localização: IF – RT - Trainel 2
4		Reg. 2033 Óleo sobre Tela Título: DIVISÃO DE DESTROYERS 29,5 cm x 46,0 cm Localização: IF – RT - Trainel 2
5		Reg. 2034 Óleo sobre Tela Título: ENCOURAÇADO MINAS GERAIS 29 cm x 46 cm Localização: MN

TABELA: COLEÇÃO EDUARDO DE MARTINO - DESENHOS E PINTURAS
(continuação)

ITEM	ACERVO	INFORMAÇÕES
6		Reg. 2037 Óleo sobre Tela Título: CORRAZATA ALMIRANTE BROW 98 cm x 59 cm Localização: IF – RT - Trainel 2
7		Reg. 2533 Óleo sobre Tela Título: PASSAGEM DE TONELERO 100 cm x 160 cm Localização: MN
8		Reg. 2570 Óleo sobre Tela Título: PASSAGEM DE HUMAITÁ 187 cm x 336 cm Localização: MN
9		Reg. 2673 Óleo sobre Tela Título: CORVETA PARNAÍBA 26 cm x 39 cm Localização: MN
10		Reg. 2692 Óleo sobre Tela Título: LA PÁTRIA ME RICORDA IL NOME E LÊ GESTA ALMIRANTE BARROSO E RIACHUELO 79 cm x 122 cm Localização: MN

TABELA: COLEÇÃO EDUARDO DE MARTINO - DESENHOS E PINTURAS
(continuação)

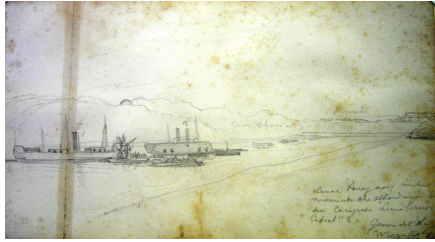
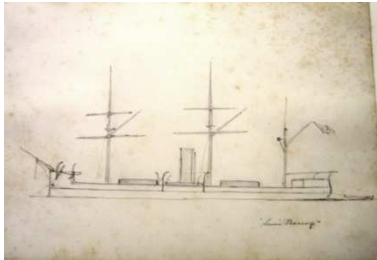
ITEM	ACERVO	INFORMAÇÕES
11		Reg. 3113 Grafite s/ Papel Título: LIMA BARROS E CABRAL 19,3 cm x 37,8 cm Localização: IF – RT Map. Gav.15
12		Reg. 3114 Grafite s/ Papel Título: VEGETAÇÃO COM FLORES 20,3 cm x 12,4 cm Localização: IF – RT – Map. Gav.15
13		Reg. 3115 Bico de pena a tinta ferrogálica e nanquim e grafite s/ Papel Título: BATALHA DO RIACHUELO 22,7 cm x 31,4 cm Localização: IF – RT - Map.- Gav.15
14		Reg. 3116 Aquarela s/ Papel Título: PAISAGEM 15,5 cm x 26,5 cm Localização: IF – RT - Map. Gav.15
15		Reg. 3117 Bico de pena a nanquim e grafite s/ Papel Título: LIMA BARROS 23,0 cm x 31,5 cm Localização: IF – RT – Map. Gav.15

TABELA: COLEÇÃO EDUARDO DE MARTINO - DESENHOS E PINTURAS
(continuação)

ITEM	ACERVO	INFORMAÇÕES
16		Reg. 3118 Aquarela s/ Papel Título: IN FALKLAND 19,5 x 28,4 cm Localização: IF – RT - Map. Gav.15
17		Reg. 3119 Grafite s/ Papel Título: MONTEVIDEO 20,0 cm x 26,5 cm Localização: IF – RT - Map. Gav. 15
18		Reg. 3120 Grafite s/ Papel Título: BATTAGLIA DI LIZSA 19,2 cm x 28,6 cm Localização: IF – RT - Map. Gav.15
19		Reg. 3121 Bico de pena a aquarela s/ Papel Título: FRAGATA GARIBALDI 22,2 cm x 31,0 cm Localização: IF – RT - Map. Gav.15
20		Reg. 3122 Grafite s/ Papel Título: ALTAR 19,2 cm x 28,6 cm Localização: IF – RT - Map. Gav.15

TABELA: COLEÇÃO EDUARDO DE MARTINO - DESENHOS E PINTURAS
(continuação)

ITEM	ACERVO	INFORMAÇÕES
21		<u>Reg. 3123</u> <i>Grafite e Aquarela s/ Papel</i> Título: ARQUITETURA INTERNA INACABADA 20,3 cm x 27,5 cm Localização: IF – RT - Map. Gav.15
22		<u>Reg. 3124</u> <i>Bico de Pena e Grafite s/ Papel</i> Título: PARTIDA DA ÉRCOLE POR VALPARAÍSO DE MONTEVIDEU 17,5 cm x 26,4 cm Localização: IF – RT - Map. Gav.15
23		<u>Reg. 3125</u> <i>Grafite e Aquarela s/ Papel</i> Título: REGIA PIRO CORVETTA ITALIANA 'ERCOLE' 22,5 cm x 30,6 cm Localização: IF – RT - Map. Gav. 15
24		<u>Reg. 3126</u> <i>Grafite e Aquarela s/ Papel</i> Título: PASSAGIO DELL'ARMADA BRASILIANA ALCOMANDO DEL GENERALE OSORIO IN RIO PARANA 19,3 cm x 28,0 cm <u>Localização: IF – RT - Map. Gav. 15</u>
25		<u>Reg. 3134</u> <i>Bico de Pena a aquada de aquarela s/ Papel</i> Título: LA PLACE 18,0 cm x 23,5 cm <u>Localização: IF – RT Map. Gav. 15</u>

TABELA: COLEÇÃO EDUARDO DE MARTINO - DESENHOS E PINTURAS
(continuação)

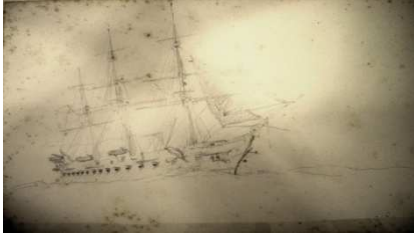
ITEM	ACERVO	INFORMAÇÕES
26		Reg. 3135 Grafite s/ Papel Título: AUTORRETRATO 22,3 x 30,0 cm Localização: IF – RT - Map. Gav. 15
27		Reg. 3136 Grafite e Aquarela s/ Papel Título: DIPLOMASIA ANTIGA 20 cm x 24 cm Localização: IF – RT - Map. Gav. 15
28		Reg. 3137 Bico de Pena a tinta ferrogálica e aguada de aquarela s/ Papel Título: CORVETA ITALIANA 'ERCOLE' 22,4 cm x 31,0 cm Localização: IF – RT - Map. Gav. 15
29		Reg. 3138 Grafite s/ Papel Título: EMBARCAÇÃO COM 2 VELAS LATINAS ABERTAS 23,1 cm x 31,7 cm Localização: IF – RT - Map. Gav. 15
30		Reg. 3140 Bico de pena a aguada de ferrogálica s/ Papel Título: ABBORDAGGIO DEL ALAGÔA FRA IL TAGY EL IL ... 21,0 cm x 30,7 cm Localização: IF – RT - Map. Gav. 15

TABELA: COLEÇÃO EDUARDO DE MARTINO - DESENHOS E PINTURAS
(continuação)

ITEM	ACERVO	INFORMAÇÕES
31		Reg. 3141 Grafite s/ Papel Título: EMBARCAÇÃO A VELA 23 cm x 32 cm Localização: IF – RT - Map. Gav. 15
32		Reg. 3147 Bico de pena a tinta ferrogálica s/ Papel Título: PLANTA CHE ACCOMPAGNA AL BOSEETTO N°1 21,7 cm x 28,5 cm Localização: IF – RT - Map. Gav. 15
33		Reg. 3154 (A) Grafite s/ Papel Título: EMBARCAÇÃO A VELA 16,2 cm x 22,7 cm Localização: IF – RT - Map. Gav. 15
34		Reg. 3154 (B) Grafite s/ Papel Título: GÔNDOLA 16,2 cm x 22,7 cm Localização: IF – RT - Map. Gav. 15
35		Reg. 3165 Grafite e Aquarela s/ Papel Título: ERCOLE IN PORT STANLEY 19,1 cm x 28,5 cm Localização: IF – RT - Map. Gav. 15

TABELA: COLEÇÃO EDUARDO DE MARTINO - DESENHOS E PINTURAS
(continuação)

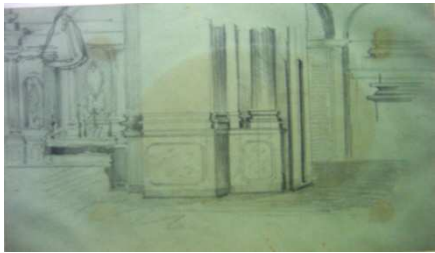
ITEM	ACERVO	INFORMAÇÕES
36		Reg. 3166 (A) Bico de Pena a Grafite s/ Papel Título: VISTA DE UM ALTAR 28,4 cm X 19,3 cm Localização: IF – RT - Map. Gav. 15
37		Reg. 3166 (B) Bico de Pena a Grafite s/ Papel Título: RETRATO DE MULHER 28,4 cm x 19,3 cm Localização: IF – RT - Map. Gav. 15
38		Reg. 3167 Óleo s/ Papel Cartão Título: COLUNA 113,5 cm x 22,5 cm Localização: IF – RT - Map. Gav.15
39		Reg. 3168 Bico de Pena a tinta ferrogálica e aquarela s/ Papel Título: BOSSETO DEL PONTE DE ITORORÓ 12,0 cm x 19,6 cm Localização: IF – RT - Map. Gav. 15
40		Reg. 3169 Grafite s/ Papel Título: PROA DE NAVIO 23,0 cm x 31,7 cm Localização: IF – RT - Map. Gav. 15

TABELA: COLEÇÃO EDUARDO DE MARTINO - DESENHOS E PINTURAS
(continuação)

ITEM	ACERVO	INFORMAÇÕES
41		Reg. 3170 Bico de Pena a tinta ferrogálica e aguada de ferrogálica s/ Papel Título: BARONE DEL TRIUMFO 22,4 cm x 30,8 cm Localização: IF – RT - Map. Gav. 15
42		Reg. 3171 Grafite s/ Papel Título: PTA DI EUROPA GIBRILTERRA 11,2 cm x 17,7 cm Localização: IF – RT - Map. Gav. 15
43		Reg. 3174 Aquarela, guache e Grafite s/ Papel Título: SOLDADO PARAGUAYO 22,9 cm x 31,7 cm Localização: IF – RT - Map. Gav. 15
44		Reg. 3180 Grafite s/ Papel Título: EMBARCAÇÃO E FIGURAS HUMANAS 19,6 cm x 28,5 cm Localização: IF – RT - Map. Gav. 15
45		Reg. 3181 Aquarela e Grafite s/ Papel Título: EMBARCAÇÃO INDO A PIQUE 20,1 cm x 29,0 cm Localização: IF – RT - Map. Gav. 15

TABELA: COLEÇÃO EDUARDO DE MARTINO - DESENHOS E PINTURAS
(continuação)

ITEM	ACERVO	INFORMAÇÕES
46		Reg. 3182 Aquarela e Grafite s/ Papel Título: IL SOLATERO DEL GENERALE URQUIZA 19,2 cm x 28,7 cm Localização: IF – RT - Map. Gav. 15
47		Reg. 3183 Bico de pena a tinta ferrogálica e aguada de aquarela s/ Papel Título: GENERALE LOPEZ CHE FUYGE 21,2 cm x 30,7 cm Localização: IF – RT - Map. Gav. 15
48		Reg. 3187 Bico de Pena s/ Papel Título: FIGURA FEMININA SENTADA 20,2 cm x 18,6 cm Localização: IF – RT - Map. Gav. 15
49		Reg. 3188 (A) Aquarela e Grafite s/ Papel Título: UFFIZIALE E SOLDATO (TIPO GUARANY) 39,0 cm x 27,8 cm Localização: IF – RT - Map. Gav. 15
50		Reg. 3188 (B) Grafite s/ Papel Título: CARTA 39,0 cm x 27,8 cm Localização: IF – RT - Map. Gav. 15

TABELA: COLEÇÃO EDUARDO DE MARTINO - DESENHOS E PINTURAS
(continuação)

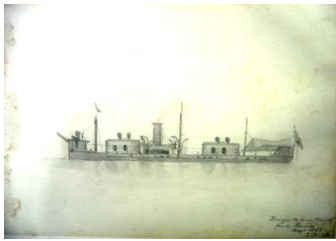
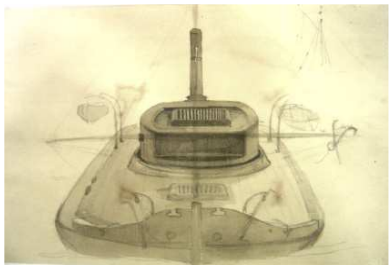
ITEM	ACERVO	INFORMAÇÕES
51		Reg. 3189 Grafite s/ Papel Título: INCORAZADO LIMA BARROS 23,0 cm x 31,6 cm Localização: IF – RT - Map. Gav. 15
52		Reg. 3190 Grafite s/ Papel Título: ACAMPAMENTO 22,4 cm x 30,9 cm Localização: IF – RT - Map. Gav. 15
53		Reg. 3191 (A) Bico de pena a tinta ferrogálica, aguada de aquarela e grafite s/ Papel Título: CANAE PARAGUAYOS NEL MOMENTO D ABORDARE BRASILIANE 23,0 cm x 31,7 cm Localização: IF – RT - Map. Gav. 15
54		Reg. 3191 (B) Aquarela s/ Papel Título: GESU NELL ORTO 23,0 cm x 31,7 cm Localização: IF – RT - Map. Gav. 15
55		Reg. 3192 Aguada de aquarela e grafite s/ Papel Título: VISTA DE PROA DO MONITOR ALAGOAS 22,4 cm x 30,5 cm Localização: IF – RT - Map. Gav. 15

TABELA: COLEÇÃO EDUARDO DE MARTINO - DESENHOS E PINTURAS
(continuação)

ITEM	ACERVO	INFORMAÇÕES
56		Reg. 3194 Bico de Pena a Grafite s/ Papel Título: IBARRA DAS FLORES AL TERITORIO ORIENTALE DELL URUGUAY 20,8 cm x 26,9 cm Localização: IF – RT - Map. Gav. 15
57		Reg. 3195 Bico de Pena e aquarela s/ Papel Título: STRETTO MAGELLANO 22,5 cm x 30,9 cm Localização: IF – RT - Map. Gav. 15
58		Reg. 3196 Bico de Pena e Grafite s/ Papel Título: RAPERO CANONIERA VELOCE 22,4 cm x 30,7 cm Localização: IF – RT - Map. Gav. 15
59		Reg. 3197 Bico de Pena e Grafite s/ Papel Título: FIGURA FEMININA 28,8 cm x 19,4 cm Localização: IF – RT - Map. Gav. 15
60		Reg. 3198 Bico de Pena a tinta ferrogálica e aquarela s/ Papel Título: FIGURA MASCULINA E CAVALO 12,5 cm x 20,4 cm Localização: IF – RT - Map. Gav. 15

TABELA: COLEÇÃO EDUARDO DE MARTINO - DESENHOS E PINTURAS
(continuação)

ITEM	ACERVO	INFORMAÇÕES
61		Reg. 3199 <i>Bico de Pena a tinta ferrogálica e aguada de aquarela s/ Papel</i> Título: RENDIÇÃO DE LOPEZ 22,0 cm x 30,7 cm Localização: IF – RT - Map. Gav. 15
62		Reg. 3201 <i>Aquarela e Grafite s/ Papel</i> Título: PAR NAPOLEONE LAVARELLA 19,4 cm x 28,8 cm Localização: IF – RT - Map. Gav. 15
63		Reg. 3202 <i>Grafite s/ Papel</i> Título: DUAS EMBARCAÇÕES A VELA 11,2 cm x 17,7 cm Localização: IF – RT - Map. Gav. 15
64		Reg. 3203 <i>Aquarela e Grafite s/ Papel</i> Título: MONUMENTO 19,5 cm x 28,7 cm Localização: IF – RT - Map. Gav. 15
65		Reg. 3204 <i>Grafite s/ Papel</i> Título: FRAGATA GARIBALDI 22,5 cm x 30,8 cm Localização: IF – RT - Map. Gav. 15

TABELA: COLEÇÃO EDUARDO DE MARTINO - DESENHOS E PINTURAS
(continuação)

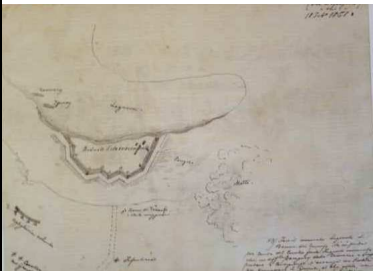
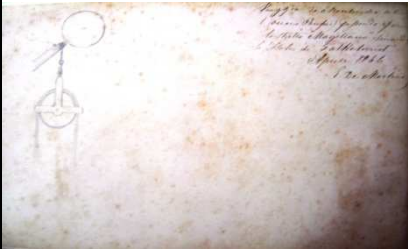
ITEM	ACERVO	INFORMAÇÕES
66		Reg. 3205 Grafite s/ Papel Título: CENA DE BATALHA 23,1 cm x 31,7 cm Localização: IF – RT - Map. Gav. 15
67		Reg. 3206 Aquarela e Grafite s/ Papel Título: CAVALEIROS NAS BRUMAS 17,5 cm x 25,2 cm Localização: IF – RT - Map. Gav. 15
68		Reg. 3207 Ferrográfica e grafite s/ Papel Título: LAGUNA 20,7 cm x 27,0 cm Localização: IF – RT - Map. Gav. 15
69		Reg. 3210 Bico de Pena e aquarela s/ Papel Título: ANJOS PINTANDO 14,2 cm x 10,5 cm Localização: IF – RT - Map. Gav. 15
70		Reg. 3211 (A) Grafite s/ Papel Título: ROLDANA 19,2 cm x 28,5 cm Localização: IF – RT - Map. Gav. 15

TABELA: COLEÇÃO EDUARDO DE MARTINO - DESENHOS E PINTURAS
(continuação)

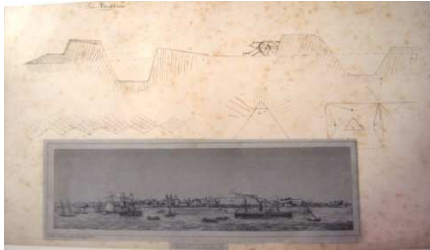
ITEM	ACERVO	INFORMAÇÕES
71		Reg. 3211 (B) <i>Bico de Pena s/ Papel, Colagem e Impressão.</i> Título: ESQUEMA DE FORTIFICAÇÃO 19,2 cm x 28,5 cm Localização: IF – RT - Map. Gav. 15
72		Reg. 3212 <i>Grafite s/ Papel</i> Título: ANTONIO ABBOTE 19,4 cm x 28,6 cm Localização: IF – RT - Map. Gav. 15
73		Reg. 3213 <i>Aquarela, giz e Grafite s/ Papel</i> Título: PASSAGGIO DELLA GUARNIZIONE DI HUMAITAAL G. CHACO 23,0 cm x 31,5 cm Localização: IF – RT - Map. Gav. 15
74		Reg. 3214 <i>Aquarela s/ Papel</i> Título: L'AMERICA CHE PROTEGGE LE BELLE ARTES 23 cm x 31,5 cm Localização: IF – RT - Map. Gav. 15
75		Reg. 3215 <i>Grafite s/ Papel</i> Título: DUAS EMBARCAÇÕES 23 cm x 31,7 cm Localização: IF – RT - Map. Gav. 15

TABELA: COLEÇÃO EDUARDO DE MARTINO - DESENHOS E PINTURAS
(continuação)

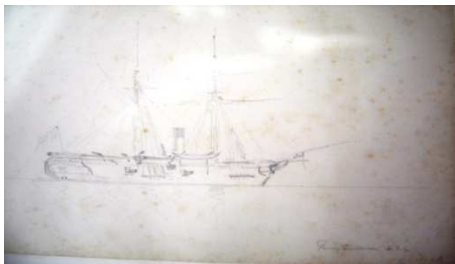
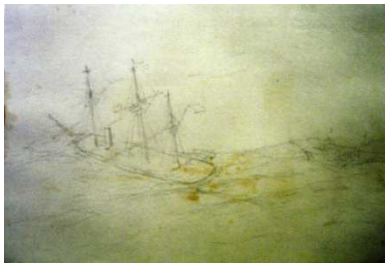
ITEM	ACERVO	INFORMAÇÕES
76		Reg. 3217 Óleo s/ Papel Título: GAÚCHO 21,5 cm x 14,5 cm Localização: IF – RT - Map. Gav. 15
77		Reg. 3218 Grafite s/ Papel Título: PIROCANNONIERA AR 19,4 cm x 28,6 cm Localização: IF – RT - Map. Gav. 15
78		Reg. 3219 Aquarela e Grafite s/ Papel Título: EMBARCAÇÃO DE PROPULSÃO MISTA 13,8 cm x 23,0 cm Localização: IF – RT - Map. Gav. 15
79		Reg. 3220 Aquarela e tinta ferrogálica s/ Papel Título: CARAZATA RIO JANEIRO 20,3 cm x 31,2 cm Localização: IF – RT - Map. Gav. 15
80		Reg. 3221 Grafite s/ Papel Título: EMBARCAÇÃO EM ALTO MAR 22,2 cm x 30,6 cm Localização: IF – RT - Map. Gav. 15

TABELA: COLEÇÃO EDUARDO DE MARTINO - DESENHOS E PINTURAS
(continuação)

ITEM	ACERVO	INFORMAÇÕES
81		Reg. 3225 Bico de pena a tinta ferrogálica s/ Papel Título: DUAS CENAS DE BATALHAS 26,0 cm x 20,3 cm Localização: IF – RT - Map. Gav. 15
82		Reg. 3226 Grafite e Guache s/ Papel Título: VALE NEVADO 29,5 cm x 22,0 cm Localização: IF – RT - Map. Gav. 15
83		Reg. 3227 Aquarela s/ Papel Título: FAROL E BARCO A VELA 19,4 cm x 28,4 cm Localização: IF – RT - Map. Gav. 15
84		Reg. 3228 Óleo s/ Papel Título: A LUA E O FORTE 13,7 cm x 23,3 cm Localização: IF – RT - Map. Gav. 15
85		Reg. 3229 Aquarela e grafite s/ Papel Título: AUTORRETRATO 19,3 cm x 28,6 cm Localização: IF – RT - Map. Gav. 15

TABELA: COLEÇÃO EDUARDO DE MARTINO - DESENHOS E PINTURAS
(continuação)

ITEM	ACERVO	INFORMAÇÕES
86		Reg. 3230 Bico de Pena s/ Papel Título: EMBARCAÇÃO DE PROPULSÃO MISTA 11,7 cm x 24,0 cm Localização: IF – RT - Map. Gav. 15
87		Reg. 3231 (A) Grafite s/ Papel Título: RETRATO DE MILITAR 28,7 cm x 19,5 cm Localização: IF – RT - Map. Gav. 15
88		Reg. 3231 (B) Aquarela e Grafite s/ Papel Título: DOTOR FAMIR VELACE 19,5 cm x 28,7 cm Localização: IF – RT - Map. Gav. 15
89		Reg. 3232 (A) Grafite s/ Papel Título: EMBARCAÇÃO DE PROPULSÃO MISTA DE PERFIL 16,5 cm x 23,2 cm Localização: IF – RT - Map. Gav. 15
90		Reg. 3232 (B) Grafite s/ Papel Título: EMBARCAÇÃO DE PROPULSÃO MISTA 16,5 cm x 23,2 cm Localização: IF – RT - Map. Gav. 15

TABELA: COLEÇÃO EDUARDO DE MARTINO - DESENHOS E PINTURAS
(continuação)

ITEM	ACERVO	INFORMAÇÕES
91		Reg. 3233 Aquarela s/ Papel Título: CASA DEL GENERALE JUSTO JOSE DE URQUIZA 12,0 cm x 15,5 cm Localização: IF – RT - Map. Gav. 15
92		Reg. 3234 Grafite s/ Papel Título: CABEÇAS DE EQÜINOS 23,0 cm x 31,6 cm Localização: IF – RT - Map. Gav. 15
93		Reg. 3235 Aquarela s/ Papel Título: GUERRA DEL PARAGUAY 19,5 cm x 28,6 cm Localização: IF – RT - Map. Gav. 15
94		Reg. 3236 Grafite s/ Papel Título: FIGURAS MASCULINAS 19,4 cm x 28,5 cm Localização: IF – RT - Map. Gav. 15
95		Reg. 3237 Bico de Pena a aquarela s/ Papel Título: DIARIO DO RIO JANEIRO 22,5 cm x 30,7 cm Localização: IF – RT - Map. Gav. 15

TABELA: COLEÇÃO EDUARDO DE MARTINO - DESENHOS E PINTURAS
(continuação)

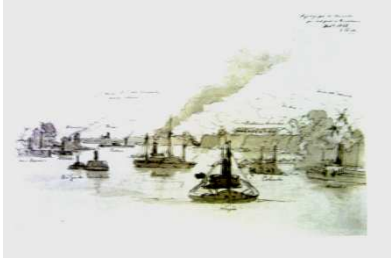
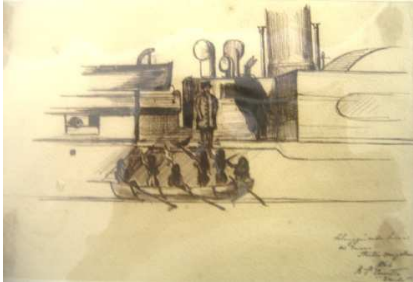
ITEM	ACERVO	INFORMAÇÕES
96		Reg. 3238 Bico de Pena a tinta ferrogálica e aguada de aquarela e grafite s/ papel Título: PASSAGGIO DI HUMAITÁ PER ESQUADRA BRASILIANA 22,2 cm x 30,2 cm Localização: IF – RT - Map. Gav. 15
97		Reg. 3239 Aquarela s/ Papel Título: EDIFICAÇÃO E VEGETAÇÃO 19,2 cm x 28,7 cm Localização: IF – RT - Map. Gav. 15
98		Reg. 3240 Bico de Pena e grafite s/ Papel Título: SELVAGGI NELLA TERRA DEL FUOGO - STRETTO MAGALLEAM 15,9 cm x 25,3 cm Localização: IF – RT - Map. Gav. 15
99		Reg. 3241 Grafite s/ Papel Título: ACAMPAMENTO COM CARROÇA 23,0 cm x 31,7 cm Localização: IF – RT - Map. Gav. 15
100		Reg. 3242 Bico de Pena a tinta ferrogálica e aquarela s/ Papel Título: MORTE DO GENERAL LOPEZ 22,5 cm x 30,7 cm Localização: IF – RT - Map. Gav. 15

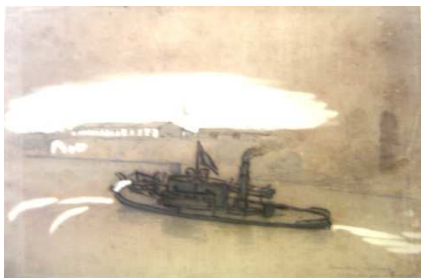
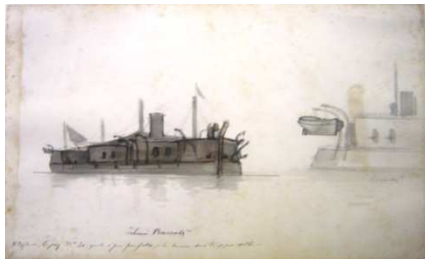
TABELA: COLEÇÃO EDUARDO DE MARTINO - DESENHOS E PINTURAS
(continuação)

ITEM	ACERVO	INFORMAÇÕES
101		Reg. 3243 Grafite s/ Papel Título: CAMARADAS! S IL VOUS PLAIT! 23 cm x 31,7 cm Localização: IF – RT - Map. Gav. 15
102		Reg. 3244 Aquarela e Grafite s/ Papel Título: MONITOR ALAGOAS 23,0 cm x 31,6 cm Localização: IF – RT - Map. Gav. 15
103		Reg. 3245 Aquarela s/ Papel Título: FORTIFICAÇÃO 19 cm x 28,4 cm Localização: IF – RT - Map. Gav. 15
104		Reg. 3246 Bico de Pena a tinta ferrogálica s/ Papel Título: LA BASSA MAREA 15,3 cm x 25 cm Localização: IF – RT - Map. Gav. 15
105		Reg. 3247 Grafite e aguada de aquarela s/ Papel Título: PASSAGEM DE CURUZU 12,4 cm x 18,6 cm Localização: IF – RT - Map. Gav. 15

TABELA: COLEÇÃO EDUARDO DE MARTINO - DESENHOS E PINTURAS
(continuação)

ITEM	ACERVO	INFORMAÇÕES
106		Reg. 3250 Grafite s/ Papel Título: FORTIFICAÇÃO 23 cm x 31,3 cm Localização: IF – RT - Map. Gav. 15
107		Reg. 3251 Bico de Pena a tinta ferrogálica e aquarela s/ Papel. Título: CAVALEI MORTI E BRASILIANI 20 cm x 28,5 cm Localização: IF – RT - Map. Gav. 15
108		Reg. 3252 Aquarela e Grafite s/ Papel Título: CENA DE GUERRA NAVAL 15,4 cm x 26 cm Localização: IF – RT - Map. Gav. 15
109		Reg. 3253 Grafite s/ Papel Título: ESBOÇO DE EMBARCAÇÃO 16 cm x 23 cm Localização: IF – RT - Map. Gav. 15
110		Reg. 3254 Óleo s/ Papel Título: EMBARCAÇÃO EM CHAMAS 16,8 cm x 26 cm Localização: IF – RT - Map. Gav. 15

TABELA: COLEÇÃO EDUARDO DE MARTINO - DESENHOS E PINTURAS
(continuação)

ITEM	ACERVO	INFORMAÇÕES
111		Reg. 3255 Aquarela, tinta Ferrogálica e Grafite s/ Papel Título: MONITORE ALAGÔA PASSANDO PER HUMAITA 22,7 cm x 31,5 cm Localização: IF – RT - Map. Gav. 15
112		Reg. 3256 Aquarela e grafite s/ Papel Título: ENEZA 15,7 cm x 25 cm Localização: IF – RT - Map. Gav. 15
113		Reg. 3257 Bico e Pena com aquarela e grafite s/ Papel. Título: LIMA BARROS E SILVADO 23 cm x 30,7 cm Localização: IF – RT - Map. Gav. 15
114		Reg. 3258 Grafite s/ Papel Título: PASZAGGIO DE CURUZU 11 cm x 17,6 cm Localização: IF – RT - Map. Gav. 15
115		Reg. 3259 Aquarela e Grafite s/ Papel Título: ZATTERA CON DUE MARINARI 22,5 cm x 30,8 cm Localização: IF – RT - Map. Gav. 15

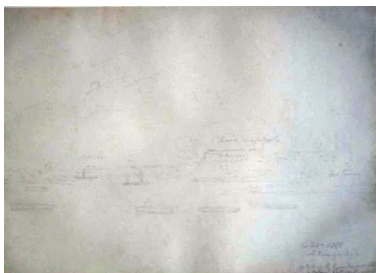
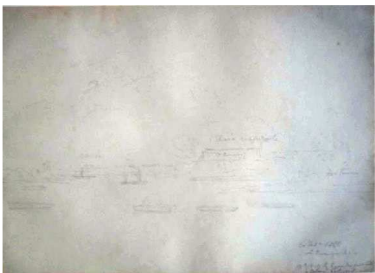
ITEM	ACERVO	INFORMAÇÕES
116		Reg. 3260 (A) Aquarela e Grafite s/ Papel Título: VISTA DE HUMAITÁ ORIGINATO DE BORDO DELL CORASSATA 'LIMA BARROSO' 22,8 cm x 31,7 cm Localização: IF – RT - Map. Gav. 15
117		Reg. 3260 (B) Bico de Pena a tinta ferrogálica e aquarela s/ Papel Título: PLANTA DELLA TORRE DI MONITORI BRASILIANE 31,7 cm x 22,8 cm Localização: IF – RT - Map. Gav. 15
118		Reg. 3265 Grafite s/ Papel Título: IN CURUPAITY 25 cm x 31,5 cm Localização: IF – RT - Map. Gav. 15
119		Reg. 4101 Óleo s/ Tela Título: DIVISÃO DE ENCOURAÇADOS 60,5 cm x 121 cm Localização: IF – RT - Trainel 2
118		Reg. 3265 Grafite s/ Papel Título: IN CURUPAITY 25 cm x 31,5 cm Localização: IF – RT - Map. Gav. 15

TABELA: COLEÇÃO EDUARDO DE MARTINO - DESENHOS E PINTURAS
(continuação)

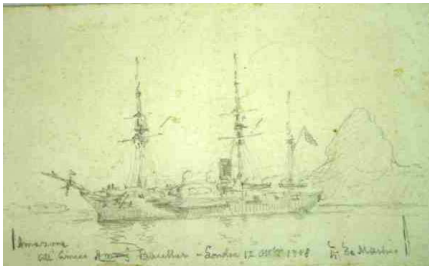
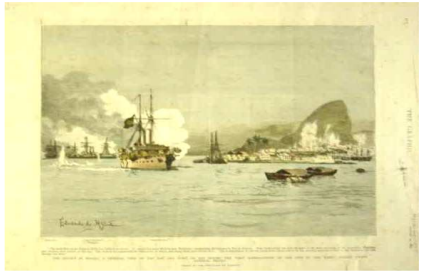
ITEM	ACERVO	INFORMAÇÕES
119		Reg. 4101 Óleo s/ Tela Título: DIVISÃO DE ENCOURAÇADOS 60,5 cm x 121 cm Localização: IF – RT - Trainel 2
120		Reg. 4143 Grafite s/ Papel Título: AMASONE 10,1 cm x 16,4 cm Localização: IF – RT - Map. Gav. 15
121		Reg. 4876 Óleo s/ Tela Título: PASSAGEM DE HUMAITÁ 82 cm x 142 cm Localização: IF – RT - Trainel 2
122		Reg. 5364 Óleo s/ Madeira Título: ENCOURAÇADO MINAS GERAIS 25 cm x 34 cm Localização: MN
123		Reg. 6163 Impressão Gráfica Título: THE REVOLT IN BRAZIL 30 cm x 40 cm Localização: IF – RT - Map. Gav. 15

TABELA: COLEÇÃO EDUARDO DE MARTINO - DESENHOS E PINTURAS
(continuação)

ITEM	ACERVO	INFORMAÇÕES
124		Reg. 6595 Óleo s/ Tela Título: ENCOURAÇADO DEODORO 22 cm x 45 cm Localização: IF – RT - Trainel 2
125		Reg. 7224 Óleo s/ Papel Cartão Título: EMBARCAÇÃO COM 2 CHAMINÉS 16,2 cm x 10,5 cm Localização: IF – RT - Trainel 2
126		Reg. 7262 Óleo s/ Papel Cartão Título: BARCA SALVA-VIDAS 11,6 cm x 15,5 cm Localização: IF – RT – Trainel 2
127		Reg. 7263 Óleo s/ Tela Título: BRIGUE-RUSSO 49 cm x 57 cm Localização: Gabinete do Comandante da Marinha - Brasília
128		Reg. 8013 Óleo s/ Papelão Título: RICORDO DELL'OCEANO 16 cm x 24 cm Localização: IF – RT - Trainel 2

TABELA: COLEÇÃO EDUARDO DE MARTINO - DESENHOS E PINTURAS
(continuação)

ITEM	ACERVO	INFORMAÇÕES
129		Reg. 8505 Óleo s/ Tela Título: COMBATE NAVAL DO RIACHUELO 121 cm x 227 cm Localização: IF -RT – Sala de Catalogação.
130		Reg. 8922 Óleo s/ Tela Título: REVOLTA NA BAÍA DA GUANABARA 16 cm x 49 cm Localização: MN – Expo. Sl. 7
131		Reg. 9668 Óleo s/ Tela Título: ACAMPAMENTO ALIADO A GUERRA 92,2 cm x 142,3 cm Localização: IF – RT – Trainel 2
132		Reg. 9918 Aquarela s/ Papel Título: 3 EMBARCAÇÕES 25,2 x 37,8 cm Localização: IF – RT - Map. Gav. 15

TABELA: COLEÇÃO EDUARDO DE MARTINO - DESENHOS E PINTURAS
(continuação)

ITEM	ACERVO	INFORMAÇÕES
133		Reg. 9919 Aquarela s/ Papel Título: 2 EMBARCAÇÕES A VELA 25,2 cm x 37,7 cm Localização: IF – RT - Map. Gav. 15
134		Reg. 5377 Óleo s/ Tela Título: FRAGATA ENCOURAÇADA INDEPENDÊNCIA 123 cm x 181 cm Localização: IF – RT - Trainel 2
135		Reg. 20990 Óleo s/Tela Título: Sem título 38 cm x 46 cm Localização: IF – RT - Trainel 2

Fonte: DPHDM. Departamento de Museologia. Reserva Técnica. Fotografia: Miriam Benevenuto Santos.