

Homem ao mar: Edoardo De Martino e o oceano de ideias do século XIX*

Man by the sea: Edoardo De Martino and the ocean of ideas of the century XIX

Bárbara Tikami de Lima

Licenciada em história pela UNESP e especializada em Ética Valores e Cidadania na Escola pela USP. Atualmente cursa mestrado em história no Programa de Pós-Graduação da Unisinos.

RESUMO

No Brasil, durante os anos 1800, a contratação da Missão Artística Francesa e a fundação da Academia Imperial de Belas Artes tornaram o período muito profícuo para o desenvolvimento da atividade artística. Esta centúria também foi marcada pela constante presença de pintores estrangeiros, dos quais destacamos Edoardo de Martino. Suas obras adquirem grande importância para a história nacional quando estudadas em conjunto das medidas que a Marinha Brasileira – uma das principais comitentes do pintor – tomou para criar e consolidar uma cultura naval. Guiado pela historicização dos significados dos oceanos, este artigo pretende explanar sobre o complexo contexto de desenvolvimento da “modernidade-colonialidade” no qual o pintor e sua obra estavam inseridos. (PINTO e MIGNOLO, 2015).

PALAVRAS-CHAVE: Edoardo De Martino, Marinha brasileira, modernidade-colonialidade

ABSTRACT

In Brazil, during the 1800s, the hiring of the French Artistic Mission and the foundation of the Imperial Academy of Fine Arts made the period very profitable for the development of artistic activity. This century was also marked by the constant presence of foreign painters, of which we highlight Edoardo de Martino. His work acquire great importance for the national history when studied together with the actions that the Brazilian Navy – one of the main buyers of the painter’s works – took to create and to consolidate a naval culture of its own. Guided by the historical problematization of the meanings of the oceans, this article aims to explain the complex context of the development of “modernity-coloniality” in which the painter and his painter work were inserted. (PINTO and MIGNOLO, 2015).

KEYWORDS: Edoardo De Martino, Brazilian Navy, modernity-coloniality

INTRODUÇÃO

O século XIX, momento de grande dissenso do pensamento moderno (BAUMER, 1990), foi um período extremamente promissor para a produção da arte brasileira. Em 1808 a transferência da corte portuguesa trouxe grandes transformações para o país. Dentre essas mudan-

* Artigo recebido em 28 de setembro de 2017 e aprovado para publicação em 15 de março de 2018.



ças a contratação da Missão Artística Francesa e a fundação da Academia Imperial de Belas Artes alteraram significativamente o cenário artístico nacional (BISCARCI e ROCHA, 2006). A centúria também foi marcada pela constante presença de pintores estrangeiros, dos quais destacamos Edoardo De Martino. Suas pinturas de marinha adquirem grande importância para a história nacional se analisadas conjuntamente às diversas medidas tomadas pela Marinha brasileira – uma das principais comitentes do artista – com o intuito de criar e consolidar uma cultura naval¹. Assim, norteados pelo constante convite à historicização dos significados dos oceanos (BARREIRO, 2005) pretendemos explicar sobre o complexo contexto de desenvolvimento da “modernidade-colonialidade” no qual a obra do pintor estava inserida (PINTO e MIGNOLO, 2015).

Edoardo De Martino nasceu em Meta di Sorrento no ano de 1838, estudou na Escola Naval de Nápoles, onde obteve formação em desenho. Veio para a América do Sul como segundo-tenente da Marinha de Guerra Italiana. De acordo com Ana Maria de Morais Belluzzo (1988), abandonou seu posto em 1868, devido ao acidente ocorrido próximo a Montevideu em 7 de maio de 1866, pelo qual o pintor foi responsabilizado. Por isto, passou a se dedicar a atividade artística nas cidades de Montevideu, Buenos Aires e Porto Alegre.

No período em que esteve no Brasil, o artista teve uma carreira bastante prolífica. Durante a Guerra do Paraguai, foi nomeado pintor oficial por Dom Pedro II, o que lhe garantiu o título de Cavaleiro da Ordem da Rosa (PEREIRA, 1999). Participou das importantes exposições da Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro, e representou o Brasil, ao lado do famoso pintor Pedro Américo, na Exposição Universal de Viena de 1873 (CARDOSO, 2007).

Apesar do sucesso profissional e de ter se casado com uma brasileira, Edoardo De Martino partiu para a Inglaterra por volta do ano de 1875, onde faleceu em 21 de maio de 1912. Sua carreira na corte britânica também foi notória, em 1889 foi nomeado Marine Painter in Ordinarice to Her Majesty Queen Victoria, após a morte da rainha con-

tinuu sendo pintor da corte de Eduardo VII e Jorge V (BELLUZZO, 1988).

Até o momento a bibliografia que explica sobre o artista não relaciona sua obra a um projeto de construção cultural da Marinha brasileira, principal comitente do pintor.

No Brasil, parte das obras do pintor está sob a tutela da Diretoria do Patrimônio Histórico e Documentação da Marinha, do Instituto Moreira Salles, da Biblioteca Nacional, do Museu Histórico Nacional, do Museu Nacional de Belas Artes, do Museu de Arte de São Paulo, da Pinacoteca de São Paulo e do Museu Mariano Procópio (VALE, 2006).

Ver em detalhes (DIDI-HUBERMAN, 2013) a representação do meio hídrico existente nas obras de Edoardo De Martino, em paralelo ao interesse da Marinha brasileira de criar e consolidar sua memória cultural nos leva à necessidade de elucidar sobre o complexo desenvolvimento da “modernidade-colonialidade” (PINTO e MIGNOLO, 2015). Essencial para compreender a obra produzida pelo artista, já que ele não viveu em um ambiente isolado, partilhou de um mundo de ideias comuns ao restante da sociedade na qual estava inserido (ELIAS, 1995).

A fim de nos aproximarmos de um ideal de saber, é necessário admitirmos que as imagens produzidas pelo artista são “um fato de experiência sempre renovado, inesgotável, lancinante” que nunca deixará de “estar diante de nós como uma distância, uma potência, jamais como um ato completo” (DIDI-HUBERMAN, 2015). Assim, devemos considerar que as obras do napolitano foram produzidas em uma dinâmica relação com a sociedade. Isto nos leva a possibilidade delas expressarem a intenção do artista, do financiador e de todo o grupo social envolvido em sua produção (SCHMITT, 2007).

Dada a complexidade das imagens produzidas por Edoardo De Martino precisamos ir além de uma análise formal. Para tanto, é necessário considerarmos o artista como um indivíduo repleto de subjetividades. O qual apresenta problemas observáveis que não podem ser reduzidos a simples categorias conceituais, pois elas bloqueiam o acesso a uma maior compreensão do desenvolvimento da arte em geral (ELIAS,

1995). Assim, para nos afastarmos do frugal formalismo estético e nos aproximarmos de um ideal de saber, sobre as obras do pintor, será necessário recorrer a diferentes aportes teóricos e metodológicos.

Por mais que a angustiante sensação² trazida pelas misteriosas nuvens negras nos encante, tal qual uma sereia que lança torrencialmente nosso olhar à quase ininterrupta fusão entre céu e oceano – dominada pela *Corazzata Almirante Brown* – não podemos nos esquecer de que estamos diante de uma imagem, “dotada de estranha capacidade de dissimulação (DIDI-HUBERMAN 2013, p. 297)”.



MARTINO, Edoardo De. *Corazzata Almirante Brown*, sem data. Óleo sobre tela 98 x 59 cm. Diretoria do Patrimônio Histórico e Documentação da Marinha. Rio de Janeiro, RJ

Assim, a sedução de uma imagem não pode nos levar a ignorar as conexões existentes entre a individualidade do artista criador e a sociedade na qual está inserido (ELIAS, 1995). Portanto, para compreendermos melhor as obras de Edoardo De Mar-

tino, precisamos traçar um panorama da sociedade moderna.

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

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

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

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

(...) inicia-se não apenas a organização colonial do mundo, mas – simultaneamente – a constituição colonial dos saberes, das linguagens, da memória (Mignolo, 1995) e do imaginário (Quijano, 1992). Dá-se início ao longo pro-

cesso que culminará nos séculos XVIII e XIX e no qual, pela primeira vez, se organiza a totalidade do espaço e do tempo – todas as culturas, povos e territórios do planeta, presentes e passados – numa grande narrativa universal. Nessa narrativa, a Europa é – ou sempre foi – o centro geográfico e a culminação do movimento temporal (LANDER, 2005, p.10).

As considerações de Lander (2005) trazem a necessidade de termos em mente que por trás do discurso civilizatório europeu a modernidade traz sua outra face: a colonialidade. Portanto, ao pensarmos o contexto mundial, no qual Edoardo De Martino estava inserido, devemos considerar que modernidade e colonialidade são intrínsecas e não podem ser compreendidas separadamente (PINTO e MIGNOLO, 2015).

Aqui, cabe ressaltarmos que o sentido de discurso empregado por Lander (2005) está além de um simples pronunciamento oral ou escrito. Ele refere-se ao conjunto de percepções de si e do mundo que as diversas comunidades de indivíduos elaboram de modo interativo.

Este conceito de discurso apontado por Lander (2005), que legitima a colonialidade do poder, aproxima-se do que Baumer (1990) chamou de “forças impessoais que governam o mundo”. Para o autor de *O pensamento europeu moderno*, essas doutrinas ou ideias “são responsáveis por impelirem as coisas para certas consequências irreversíveis a partir de motivos locais, temporários ou mesmo acidentais”. (BAUMER, 1990 p. 17).

Embasados no pensamento de Lander (2005) – onde o discurso fundamenta a colonialidade, parte intrínseca da modernidade –, devemos considerar que a existência desse discurso só se deu graças à circulação do que Baumer (1990) chamou de ideias. No período posterior as grandes navegações, elas foram caracterizadas mais pelo sentido do devir do que pelo sentido do ser.

Esta nova organização mundial, marcada pelo devir e pela colonialidade do poder, possibilitou ao Brasil emergir no início do século XIX em proporções nunca vistas anteriormente (BARREIRO, 2005).

Portanto, ao analisar as pinturas e desenhos de Edoardo De Martino, não podemos deixar de levar em conta o complexo contexto (europeu e brasileiro) dos anos 1800, pois ele imprimiu sensações que foram refletidas em toda a obra do pintor (BAUDELAIRE, 1996).

Como os anos imediatamente seguintes a Revolução Francesa não apresentavam consensos de ideias, ponto essencial no pensamento ou norma geral que pode ser aplicada à nação, classe, ou até mesmo ao espírito individual, Baumer (1990) considera o século XIX um século falho. Neste período, enquanto a Europa vivia um diferente número de estilos, o Brasil, quinhão do mundo colonial português, apresentava grande parte de suas obras de arte vinculadas à Igreja Católica. Isto gerou uma produção artística marcada pela forte religiosidade e o escasso interesse na pintura de cavalete. Tal fato, fez com que os pintores da época colonial frequentemente fossem “pintores de estátuas” que se adaptavam a outras funções (MIGLIACCIO, 2000).

Enquanto:

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

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

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

Aqui, se faz necessário esclarecermos que o Sul é entendido, segundo o pensamento de Juan Obarrio (2013), como um conjunto de formas de vida singulares, estabelecidas em um determinado espaço, e que tem produzido um pensamento marcado por seus próprios contornos e texturas. Isto nos leva a afirmar que a contratação da Missão Francesa, em 1816 por D. João VI, com o intuito de fundar uma instituição para preparar os brasileiros ao exercício das belas artes foi uma medida de pensamento “desde o Sul” e não “a partir do Sul”. Pois “pensar al” implica a la vez el lugar de producción del teorizar y su objeto. La fórmula “desde el Sur” parece seguir respondiendo al motivo de un pensamiento que es generado para una audiencia privilegiada situada em outro sitio: em el “Norte (OBARRIO, 2013 p.9)”.

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

atuante em uma dinâmica relação que moldou seu íterim (AGUILAR, 2000).

Assim, no dinâmico contexto de mudanças que se iniciaram com a transferência da corte portuguesa para o Brasil, podemos identificar um projeto de modernidade. Este, em linhas gerais, representava a tentativa de submeter à vida ao absoluto controle humano direcionado por meio do conhecimento. O que tornava necessário elevar o homem ao nível conceitual de princípio ordenador de todas as coisas. (BLUMEMBERG, 1997 APUD CASTRO-GOMES, 2005 p.80). Para que a modernidade enquanto projeto se concretizasse, era necessário “(...) a existência de uma instância central a partir da qual são dispensados e coordenados os mecanismos de controle sobre o mundo natural e social. Essa instância central é o Estado que garante organização racional da vida humana” (CASTRO-GOMES, 2005 p. 81).

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

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

Assim, sob a proteção do imperador e mecenas D. Pedro II, a Academia Imperial de Belas Artes seguiu a laica estética neoclássica. Recebeu várias encomendas de pinturas oficiais que objetivavam representar a Nação. Estas encomendas pretendiam embasar a autonomia cultural e fundamentar os alicerces de uma identidade nacional. Assim, a instituição adotou uma “produção artística de temática autóctone que realçava as potencialidades naturais do País, o índio como habitante genuíno e elemento da brasilidade, e os temas históricos nacionais” (BISCARCI e ROCHA, 2006, p.1).

Na direção de Félix-Émile Taunay e posteriormente de Manuel de Araújo Porto Alegre, a Academia Imperial de Belas Artes valorizou a exuberante natureza enquanto característica da identidade nacional. Esta postura institucional originou um “gênero de paisagem histórica capaz de superar os limites da ilustração científica e do panorama” (MIGLIACCIO, 2000 *apud* OLIVEIRA, 2007, p.28).

Embora a produção da Academia Imperial de Belas Artes tenha sido marcada por uma temática autóctone e inovadora devido à paisagem e costumes pitorescos, todo seu aspecto formal foi profundamente pautado na tradição europeia, pois entre seus integrantes estavam: Nicolas-Antoine Taunay – renomado pintor de batalhas de Napoleão – e Jean-Baptiste Debret – especialista em temas napoleônicos e primo de Jacques Louis David – conhecido pintor acadêmico e neoclássico, (TORAL, 2001).

À bagagem neoclássica dos fundadores da Academia Imperial de Belas Artes, devemos somar:

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

Por meio da produção da Academia Imperial de Belas Artes, podemos identificar uma mudança no fluxo de ideias que foi materializada na arte (BAUMER, 1990). Esta mudança, marcada pela passagem de um pensamento “a partir do Sul” para um pensamento “desde o Sul” (OBARRIO, 2013), é observada quando o Estado nacional brasileiro usou sua academia para criar uma representação que o legitimasse. Ao mesmo tempo em que esta representação valorizava as subjetividades nacionais, dada sua temática autóctone, ela também era usada para

garantir o reconhecimento da pintura brasileira enquanto erudita e respeitável pelo uso dos padrões formais vigentes nas academias europeias (TORAL, 2000).

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

As obras dos pintores autóctones são importantes registros, pois trouxeram diferentes informações, testemunhos e representações de imaginários multifacetados que fizeram parte de nossa identidade (AMBRIZZI, 2011). O caráter de exploração do material etnográfico tornou evidente o olhar do outro (PINHEIRO, *apud* AMBRIZZI, 2011). Assim, a produção desses artistas também permitiu entender a maneira como o europeu concebia o Brasil (BELLUZZO, 1994).

Deste modo, as imagens elaboradas pelos pintores estrangeiros – eles entre dois mundos distintos – mostraram como as diferentes culturas se olharam dinamicamente e conceberam suas semelhanças e diferenças criando várias memórias. Nestas memórias, a “pintura paisagística acaba por afirmar-se com especial ênfase entre os artistas” (AMBREZZINI, 2011, p.17).

Após conquistar extraordinário desenvolvimento técnico e temático na civilização ocidental do século XIX, a representação da paisagem assumiu significativos foros de expressão simbólica, dado o contexto de criação e consolidação dos Estados nacionais. (AVANCINI, 2010). Somente nos anos de 1800 a pintura de paisagem brasileira chegou à chave interpretativa proposta por Winckelmann. Nela, o autor mostra como as características e peculiaridades da paisagem foram consideradas a base constitutiva do caráter moral de um determinado povo. Assim, representar a paisagem significava exaltar as singularidades da nação (MATTOS, 2010).

Se olharmos a constituição da paisagem enquanto importante gênero de pintura, usado pelo Estado brasileiro como uma de suas

representações legitimadoras, também devemos considerar a forte presença da colonialidade do poder. Esta faceta da modernidade se apresenta nas primeiras pinturas de paisagem, marcadas pela ótica do pitoresco e exótico existente no olhar dos pintores viajantes. A organização colonial dos saberes também fica evidente no momento em que a Academia Imperial de Belas Artes usou este gênero pictórico para ressaltar as singularidades da Nação. Por meio de um pensamento “desde o Sul”, a instituição usou o formalismo das academias europeias para legitimar a pintura nacional representada em uma temática de paisagem autóctone.

Olhar as obras de Edoardo De Martino pelo prisma da ligação entre clima, paisagem e povo, permite associá-las à cultura naval que a Marinha brasileira pretendia construir. Isto nos leva a supor que a instituição militar se apropriou do gênero de paisagem histórica, difundido na Academia Imperial de Belas Artes (MIGLIACCIO, 2000). Tal fato gerou a produção de uma iconografia oficial marcada pela “paisagística marinha” (OLIVEIRA, 2007) e pode ser associada à necessidade da instituição em difundir valores morais (ARAÚJO, 2007) capazes de enaltecer as virtudes dos homens do mar.

Segundo José Carlos Barreiro (2005), estas virtudes eram fundamentais para neutralizar os conflitos existentes no tenso ambiente das embarcações, pois:

Os navios militares, tanto quanto os navios mercantes, tinham de sair para mar aberto em missões de treinamento e de guerra. E isto colocava a tripulação do navio diante de uma confrontação básica: a do homem com a natureza. Esta confrontação expunha-os a toda sorte de sacrifícios e lutas para sobreviverem em face das forças imediatas e onipotentes de alto-mar. A sobrevivência de todos exigia que nas horas de perigo o navio se transformasse em verdadeira coletividade em termos de coragem, tarefas e objetivos (...).

Mas, uma segunda confrontação exerceu uma influência decisiva no desenvolvimento da cultura marítima: a do conflito entre o

homem e o homem, o confronto de classe articulado ao poder, autoridade, trabalho e disciplina (...) (BARREIRO, 2005 p.5).

As afirmações de Barreiro (2005) sobre o peculiar ambiente de trabalho náutico nos levam ao início da trajetória de Edoardo De Martino como pintor. O fato de o artista ter sido oficial da Marinha de Guerra italiana, ter sofrido um acidente a bordo da Fragata *Ércole* e ter desertado devido à responsabilidade que lhe foi atribuída, mostram como o pintor marinho (BELLUZZO, 1988) vivenciou os conflitos existentes na carreira náutica. Isto denota o quanto o italiano conhecia acerca dos valores morais que as Forças Armadas navais precisavam inculcar em seus trabalhadores.

Assim, a individualidade do artista é um importante fato que deve ser considerado no estudo da história da arte, pois “a criação artística é para Warburg um processo que oscila entre a imaginação e a razão” (WARBURG, 1990 *apud* SAMAIN, 2012 p. 57). Isto nos leva a pensar as obras de Edoardo De Martino como o resultado de um trabalho repleto de subjetividades.

Desta maneira, para compreender melhor as pinturas do napolitano, devemos encarar o artista como um indivíduo paradoxalmente excepcional e normal. Excepcional, porque possui singularidades e comportamentos de exceção que o distingue dos demais. Porém, simultaneamente normal, pois não está isolado do tecido social, não pode ser considerado um lócus de particularidades (WITT, 2016).

Isto nos mostra a necessidade de estudarmos não só as pinturas do artista, mas também sua trajetória enquanto indivíduo. Pois ao ver em detalhes as obras de Edoardo De Martino, precisamos estender o interesse ao ser humano produtor da arte, já que nossa análise tenta se aproximar do imaginário do pintor. (DOSSE, 2009).

Olhar as subjetividades de Edoardo De Martino, materializadas em suas imagens, não leva ao excesso de pitoresco, pois “nenhum sistema normativo é, de fato, estruturado o bastante para eliminar qualquer possibilidade de escolha consciente, de

manipulação ou de interpretação de regras de negociação” (LEVI, 1989 *APUD* WITT, 2016 p.288).

Assim, entender o percurso do pintor é importante quando olhamos para o artista inserido em uma dinâmica relação com a sociedade, na qual ele utiliza a arte como mecanismo para produzir o novo, ao assumir papel de sujeito histórico e agente de mudanças (KERN, 2010).

Mesmo que este trabalho intencione ir além da análise formal da arte produzida por Edoardo De Martino, é fundamental realizarmos algumas considerações sobre o gênero de pinturas de marinha, majoritariamente presente na obra do artista.

Deste modo, é importante reputar como a fronteira entre os diversos gêneros da pintura ocidental é extremamente móvel (MORAIS, 1995). Esta mobilidade é explicada pela instituição de um sistema classificatório dos temas da pintura, que teve como ponto de partida a diferenciação superficial e imediata das manifestações temáticas da criação artística (LEVY, 1982).

No Brasil, tendo em vista as particularidades da maneira como a pintura de paisagem foi vista, interpretada ou pintada, a taxonomia dos gêneros de pintura foi ainda mais imprecisa. Embora no ocidente, a história da arte tenha considerado o gênero de pinturas de marinha um segmento pertencente ao gênero paisagístico e caracterizado pela associação exclusiva à representação do mar, este trabalho irá designar por pintura de marinha “todo e qualquer assunto que, no âmbito do paisagismo do século XIX até meados do século XX, faça referencia primordial (e não necessariamente explícita) ao elemento água” (LEVY, 1982, p.16).

Estas ressalvas acerca do aspecto formal no estudo das obras de arte trazem a necessidade de esclarecermos algumas considerações sobre o uso de imagens enquanto fontes históricas. Estas considerações são importantes para que possamos nos afastar de um olhar exclusivamente formalista.

Assim, a metáfora da fonte, tradicionalmente utilizada para designar a matéria-prima dos historiadores deve ser entendida com cautela. Pois, esta expressão, que possui um caráter verdadeiro, também é ilusória

“no sentido de que implica um relato do passado que não seja contaminado por intermediários.” (BURKE, 2004 p. 16). A afirmação de Peter Burke (2004) leva o historiador a optar pelo uso da palavra indício, pois para ele “é certamente impossível estudar o passado sem a assistência de toda uma cadeia de intermediários.” (BURKE, 2004 p.16).

As considerações de Burke (2005) nos fazem acreditar que os historiadores não podem tratar as imagens, utilizadas em suas pesquisas, como fontes ou indícios no sentido estrito do termo. Pois as imagens correspondem a:

todos os casos de representação visível de alguma coisa ou de um ser real ou imaginário: uma cidade, um homem, um anjo, Deus etc. Os suportes dessas imagens são os mais variados: fotografia, pintura, escultura, tela de televisor. Mas o termo “imagem” concerne também ao domínio do imaterial, e mais precisamente da imaginação. (SCHMITT, 2007, p. 12).

Se passarmos a ver em detalhes (DIDI-HUBERMAN, 2013) as imagens produzidas por Edoardo De Martino, jamais poderemos tomá-las como evidências no sentido estrito da palavra (BURKE, 2004), isto nos faz abandonar a simples análise formal para considerar estas imagens como produtos da imaginação e vontade humanas materializadas por meio da arte (BAUMER, 1990).

Assim, este olhar mais abrangente que insere as obras e o indivíduo Edoardo De Martino em um momento de grande dissenso nos modos de pensar caracterizados pelo sentido do devir e por um discurso civilizatório que fundamentava a modernidade e sua parte intrínseca – a colonialidade – requer considerar que as imagens produzidas pelo artista estão “inseridas em um campo mais geral de problemas que nos remetem ao intrincado jogo de definições, atribuições de sentido” (ROSSI, 2011, p.30). Deste modo, para nos aproximar de um ideal de saber, precisamos recorrer às ferramentas teóricas e metodológicas proporcionadas pelas diferentes matrizes disciplinares das ciências humanas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMBRIZZI, Miguel Luiz. O olhar distante e o próximo – a produção dos artistas viajantes. *19&20*, v. 6, n. 1, 2011.

ARAÚJO, Ulisses Ferreira de; PUIG, Josep Maria; ARANTES, Valeria Amorin Arantes (Org.). *Educação em valores: pontos e contrapontos*. São Paulo: Summus, 2007.

AVANCINI, José Augusto. A pintura de paisagem em Porto Alegre c.1890 – c.1950 in: II Colóquio Nacional de Estudos sobre Arte Brasileira do Século XIX. Rio de Janeiro/RJ Anais ISBN 978-85-85720-95-7. Rio de Janeiro/RJ EDUR-UFRRJ/DezenoveVinte, 2010.

BARREIRO, José Carlos. Os relatórios do Ministério da Marinha como fontes para a análise da formação da disciplina de trabalho na Marinha do Brasil (1780-1850). *Patrimônio e Memória*, v. 1, n. 2, p. 2-9, 2005.

BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a Modernidade – O Pintor da Vida Moderna*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

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

BELLUZZO, Ana Maria de Moraes (Org.). *Edoardo De Martino: Pintor e Marinheiro*. São Paulo: Companhia São Paulo de Petróleo/Pancrom, 1988.

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

CAMPOFIORITO, Quirino. *História da pintura brasileira no século XIX*. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1983.

CARDOSO, Rafael. *Ressuscitando um velho Cavalo de Batalha: Novas Dimensões da Pintura Histórica do Segundo Reinado*. *19&20*, v. 2, n. 3, 2007.

CASTRO-GOMES, Santiago. Ciências sociais, violência epistêmica e o problema da invenção do outro. In: LANDER, Edgardo (Org.) *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas*. Buenos Aires: CLACSO, 2015.

DAMASCENO, Athos. *Artes Plásticas no Rio Grande do Sul: 1755-1900: contribuição para o processo cultural sul-rio-grandense*. Porto Alegre: Globo, 1971.

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

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante da imagem*. São Paulo: Ed. 34, 2013.

DOSSE, François. *O Desafio Biográfico: escrever uma vida*. São Paulo: Ed. USP, 2009.

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

FREIRE, Laudelino. *Um século de pintura: apontamentos para a história da pintura 1816-1916*. Rio de Janeiro: Typ. Rohe, 1916.

KERN, Maria Lúcia. Imagem, historiografia, memória e tempo. *ArtCultura*, v. 12 n. 21, p. 9-21, 2010.

_____. Imagem, memória e tempo: o conhecimento em movimento. In: Flores, M.B.; PETERLE, P (Org.). *História e arte: herança, memória e patrimônio*. São Paulo: Rafael Copetti, 2014, p. 111-129.

LANDER, Edgardo (Org.) A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. *Perspectivas latino-americanas*. Buenos Aires: CLACSO, 2015.

LEVY, Carlos Roberto Maciel (Org.). Cento e cinquenta anos de pintura de marinha na história da arte brasileira. Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes, 1982.

MIGLIACCIO, Luciano. A arte do século XIX. In: AGUILAR, Nelson (Org.). *Mostra do Redescobrimto*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo/Associação Brasil 500 anos.

MORAIS, Frederico. *Gêneros da Pintura*. São Paulo: Itaú Cultural, 1995.

OBARRIO, Juan. Pensar al Sur. *Revista Interstícios de la política y la cultura*, v. 2, n.3, p. 5-13, 2013.

OLIVEIRA, Helder. Olhar o mar. um estudo sobre as obras 'Marinha com Barco' (1895) e Paisagem com rio e barco ao seco em São Paulo "Ponte Grande" (1895) de Giovanni Castagneto. 2007, v.1. Dissertação de mestrado em história da arte apresentada ao Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, 2007.

PEREIRA, Walter Luiz. E fez-se a Memória Naval: a Coleção Edoardo De Martino no Museu Histórico Nacional. Rio de Janeiro/RJ. *Anais do Museu Histórico Nacional*, v. XXXI, 1999.

PINTO, Júlio e MIGNOLO, Walter. A modernidade é de fato universal? Reemergência, desocidentalização e opção decolonial. *Cívitas, Revista de Ciências Sociais*, v. 15, n. 3, p. 382-402, 2015.

ROSSI, Luiz Gustavo Freitas. O intelectual "feiteiro": Édison Carneiro e o campo de estudos das relações raciais no Brasil / Luiz Gustavo Rossi, Campinas: SP, PPGAS, 2011.

SAMAIN, Etienne. *Aby Warburg. Mnemosyne. como pensam as imagens*. Campinas: UNICAMP, 2012.

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

SILVA, Raquel Barroso; TEODORO, Rumening Douglas Weitzel (Org.) França Júnior: crônicas sobre arte no jornal *O Paiz* (1888-1889). *19&20*, v. 8, n. 2, 2013.

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

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

WITT, Marcos Antônio. Excepcionais normais? A(s) trajetória(s) de três pastores no Sul do Brasil (1824-1893). *História Unisinos*, v. 20, n. 3, p. 287-299, 2016.

NOTAS

¹ O Decreto-Lei número 4.116 de 14 de março de 1868 estabelece a criação do Museu Naval com a finalidade de recolher objetos que interessavam à cultura naval.

² Em *História da beleza*, Umberto Eco denomina por sublime a angustiante sensação de pequenez diante das forças da natureza, representada na obra *Almirante Brown*, de Edoardo De Martino.