

## UMA BATALHA CROMÁTICA: VICTOR MEIRELLES E A *PASSAGEM DE HUMAITÁ*<sup>1</sup>

Maraliz de Castro Vieira Christo<sup>2</sup>

A *Passagem de Humaitá* (1869-1872)<sup>3</sup>, exposta no Museu Histórico Nacional (Figura 01), é tela de grande formato, comemorativa de importante episódio da Guerra do Paraguai, encomendada a Victor Meirelles pelo Ministro da Marinha, Afonso Celso de Assis Figueiredo, em 1868<sup>4</sup>.

Sobre ela escreveu Gonzaga Duque, um dos principais críticos atuantes no período:

“A ‘Passagem de Humaitá’ não conseguiu mais do que provar um grande conhecimento de perspectiva.

Os longes são pintados com saber imenso. Mas, afinal, que impressão deixa no observador este quadro cheio de manchas negras e clarões vermelhos? Vê-se unicamente um horizonte avermelhado, bojos de navios debuxados entre nevoeiros densos de fumo, e um céu enorme, sujo de nuvens, iluminado pela palidez do crescente e pelas chamas da fornalha que arde ao longe. Sem a menor dúvida, esse conjunto é pintado admiravelmente, mas falta-lhe uma figura que o anime. A vista apenas percebe num e noutro lado trevas e clarões, massas negras e massas vermelhas. Não obstante, fora injustiça dizer mal dessa obra, ela é o assunto. A esquadra brasileira transpôs Humaitá alta noite, e foi precisamente essa passagem que o governo encomendou ao artista”.<sup>5</sup>

A descrição de Gonzaga Duque é precisa, *Passagem de Humaitá* não apresenta figuras humanas, os navios são quase imperceptíveis, a tela se resume a massas negras e vermelhas. Outros críticos tornaram mais explícita a surpresa de um quadro histórico não expor o acontecimento através de personagens (sejam homens ou navios), a exemplo do que assina com o pseudônimo Frascati Mangini:

“O quadro 167, pintado pelo Sr. Victor Meirelles de Lima *Passagem de Humaitá* é uma grande tela, que nada significa daquilo que se lê no catálogo. Onde está esse fogo de bala tão sustentado e rápido que em breve toldou terra, céu e água com fumo e fogo? Onde estão essas baterias assentadas sobre as barrancas que fazião chover incessantemente milhares de projectis? Ficaria tudo na tinta? Neste caso respondemos: Não, ficou na palheta.

<sup>1</sup> Agradeço ao Museu Histórico Nacional e ao Museu Victor Meirelles a a atenção dada a essa pesquisa.

<sup>2</sup> Professora da UFJF, doutora pela UNICAMP, pesquisadora do CNPq e da FAPEMIG..

<sup>3</sup> Victor Meirelles. *Passagem de Humaitá*. 1869-72, Óleo sobre tela, 2,68 x 4,35 m, Museu Histórico Nacional.

<sup>4</sup> MELLO JR., Donato “Temas históricos” In: ROSA, Ângelo de Proença e outros. *Victor Meirelles de Lima, 1832-1903*. Rio de Janeiro: Edições Pinakothek, 1982, p. 81.

<sup>5</sup> ESTRADA, Gonzaga Duque. *Arte brasileira*. ed. Aos c. de T. Chiarelli, Campinas: Mercado de Letras, 1995. (1ª ed. 1888) p.174.

O desempenho e a concepção deste quadro é manifestamente medíocre e vulgar, e se por meio da pintura póde ser transmittida á posteridade a história dos acontecimentos de um povo, o quadro do Sr. Meirelles não lhe revelará cousa alguma”.<sup>6</sup>

## O Combate Naval do Riachuelo

A natureza divergente de *Passagem de Humaitá* acentua-se se comparada a outra encomenda realizada no mesmo período, por Victor Meirelles, para o Ministério da Marinha, *Combate Naval de Riachuelo*<sup>7</sup> (Figura 02). Nela, todos os elementos narrativos de uma batalha naval estão visíveis; distinguem-se facilmente navios e destroços, vencedores e vencidos, heróis e anônimos. Sobre ela os jornalistas da época mais se detiveram; sua imagem, ao longo do tempo, foi a mais reproduzida e perpetua-se ainda hoje nos livros escolares. Quanto à *Passagem de Humaitá*, a tela continua imersa em grande silêncio. É forçoso reconhecer as dificuldades técnicas de se reproduzir um quadro próximo da abstração; contudo, seu esquecimento se deve primordialmente por distanciar-se das expectativas depositadas em uma pintura histórica.

O *Combate Naval do Riachuelo* mostra os brasileiros em triunfo. Na proa da fragata *Amazonas*, o almirante Barroso ereto acena com o quepe, em gesto repetido por vários marinheiros, alheios à continuidade do confronto, aos últimos esforços dos vencidos. Situados em primeiro plano, no que resta de uma embarcação prestes a naufragar, paraguaios resistem desesperadamente em meio a cadáveres. Os dois núcleos sustentam didaticamente a narrativa. No arranjo composicional, os paraguaios em primeiro plano servem de moldura e favorecem à perspectiva que conduz o olhar aos vencedores na proa do *Amazonas*. Entretanto, sustentando a diagonal que une os dois grupos, encontra-se um marinheiro brasileiro alvejado por um oficial paraguaio, quando, talvez, tentasse se apoderar da bandeira paraguaia ao seu lado.

O crítico Felix Ferreira reconheceu, na época, a importância compositiva do personagem:

“Querem muitos que esse episódio seja histórico, havendo até quem dissesse pela imprensa constar ele das partes oficiais, quando na verdade nenhuma menção se encontra de semelhante fato nos documentos conhecidos com cunho autoritário.

No entanto, estudada com mais atenção, reconhece-se que essa figura ali está menos pelo rigor histórico, que realmente não existe, do que talvez pela necessidade que teve o artista de ir levantando animado o primeiro plano, de modo a conduzir a vista do espectador, naturalmente e sem esforço, ao vapor *Amazonas*, em cuja proa está posto o grupo culminante

<sup>6</sup> *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 28 de junho de 1872. Agradecemos a Hugo Xavier Guarilha o acesso às críticas publicadas sobre a *Passagem de Humaitá*.

<sup>7</sup> Victor Meirelles, *Combate Naval do Riachuelo*, 1869-1872. Óleo s/tela, 4,00 X 8;00 m. Museu Histórico Nacional.

da estética do quadro. (...) Uma figura como esta basta para firmar a reputação de um artista”<sup>8</sup>.

Entretanto, por situar-se em primeiro plano, praticamente à altura do espectador da grande tela, o marinheiro em derradeiro momento rouba a cena. Ao comparar-se o quadro definitivo com seu estudo, existente no Museu Nacional de Belas Artes<sup>9</sup> (Figura 03), percebe-se mudança significativa quanto a este personagem. Primeiramente, Victor Meirelles o concebeu apenas como sustento para a diagonal, que conduz o olhar do grupo de naufragos ao almirante Barroso: vemo-lo de costas, subindo em uma madeira, sem maior perigo. Na versão final, o artista aproxima a embarcação paraguaia, quase submersa, do observador, tornando-o mais íntimo do drama humano ali vivenciado; coloca o marinheiro brasileiro sobre o que ainda resta da caixa da roda, isolando-o em posição mais elevada; apresenta-o com a mão no peito e o rosto de perfil, voltado para o alto, sendo alvejado por um atirador, que antes não existia, tornando-o um herói anônimo, a lembrar o custo da vitória celebrada pelos oficiais a bordo da fragata *Amazonas*. Seria o detalhe que, segundo Daniel Arrasse, subverte a lógica de um quadro, o elemento perturbador que prende o olhar<sup>10</sup>.

Victor Meirelles, assim, instalou uma tensão em sua narrativa, a exemplo do que fez Antoine-Jean Gros (1771-1835) no quadro “A batalha de Eylau”<sup>11</sup>, ao dispor cadáveres congelados em primeiro plano. Já em 1980, Jean Clay, analisando os quadros de Gros sobre as campanhas napoleônicas, chamava a atenção para os dramas visíveis no primeiro plano, percebendo-os como verdadeiros contradiscursos: “... *le devant du tableau, loin d’être vide ou neutre, se charge d’images violentes et agressives qui déferlent sur le spectateur, contredisent au caractère héroïque de l’oeuvre et se constituent en contre-discours*”<sup>12</sup>. Contra-discurso que se acentua pela escala das figuras:

*“Les contemporains (...) on bien senti combien l’exagération de l’échelle, dans les premiers plans, suscitait moins un effet décoratif qu’un arrachement de spectateur à la neutralité d’une contemplation bienveillante ou esthétique – comme si de telles distorsions brouillaient son idiosyncrasie, son assise. »*<sup>13</sup>

A tela *Combate Naval do Riachuelo*, realizada entre 1868 e 1872, foi enviada à Exposição de Filadélfia, nos Estados Unidos, em 1876. Em seu retorno ao Brasil, mal acondicionada, se deteriorou. Inconformado, Vitor Meireles pintou, entre 1882 e 1883, em Paris, a versão que conhecemos hoje,

<sup>8</sup> FERREIRA, Félix. *Belas Artes, estudos e apreciações*. 2ª ed., Porto Alegre, RS: Zouk, 2012, p. 163.

<sup>9</sup> Victor Meirelles, Estudo para “Combate Naval do Riachuelo”, 1868-1872. Óleo sobre cartão colado em tela, 79 x 156 cm, Museu Nacional de Belas Artes.

<sup>10</sup> ARASSE, Daniel. *Le détail, pour une histoire rapprochée de la peinture*. Paris: Flammarion, 1996,

<sup>11</sup> Antoine-Jean Gros, *Napoléon sur le champ de bataille d'Eylau, 9 Février 1807, 1808*. Óleo sobre tela, 521 x 734 cm., Musée du Louvre.

<sup>12</sup> CLAY, Jean. *Le Romantisme*. Paris, Hachette, 1980, p. 289. Tradução: “... a parte anterior do quadro, longe de ser vazia ou neutra, está carregada de imagens violentas e agressivas, que se arremessam sobre o espectador, contradizem o caráter heróico da obra e se constituem como contra-discurso”

<sup>13</sup> Tradução: “Os contemporâneos (...) perceberam a que ponto o exagero da escala, nos primeiros planos, visava menos criar um efeito decorativo do que arrancar o espectador à neutralidade de uma contemplação indulgente ou estética – como se essas distorções confundissem a sua idiosincrasia, a sua base.”

ampliando apenas o formato, apresentando-a no *Salon* francês e na Exposição Geral de Belas Artes de 1884. A última exposição do período monárquico foi palco de novos temas e olhares sobre a história do Brasil, a exemplo do estudo apresentado por Leopoldino de Faria, *Auto de vistoria feito no cadáver do Desembargador Joaquim Nunes Machado: projeto de quadro para ser feito em tamanho natural*, relativo à revolta Praieira. Por ser este um movimento de caráter liberal e federalista, que eclodiu durante o Segundo Reinado, na província de Pernambuco, entre 1848 e 1850, sua representação deveria ser incômoda à monarquia. Ou a exemplo igualmente do quadro de Antônio Firmino Monteiro relativo à Retirada da Laguna, quando a Guerra do Paraguai é rememorada em seu episódio mais triste. No quadro de Firmino, uma mulher empunha a arma do marido morto, para salvar a vida do filho<sup>14</sup>, lembrando gravuras da série *Los desastres de la guerra*, de Goya. No catálogo ilustrado da referida exposição, é sintomática a escolha da imagem para representar o *Combate Naval do Riachuelo*: o detalhe do marinheiro brasileiro atingido no peito, e não do Almirante Barroso<sup>15</sup>

### **“Estudo para Passagem de Humaitá” ou “A abordagem dos Paraguaios ao monitor Alagoas comandado pelo Capitão-Tenente Maurity em 19 de Fevereiro de 1868”**

Em 2004, a exposição *Victor Meirelles - um artista do império* (Museu Oscar Niemeyer, Curitiba; Palácio das Artes, Belo Horizonte; Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro) tornou mais conhecida a tela “Estudo para Passagem de Humaitá”<sup>16</sup> (Figura 04). Nela se vê uma embarcação, especificamente um monitor, com a bandeira brasileira, cercado por muitas canoas de paraguaios seminus e cadáveres. Percebe-se grande desproporção numérica entre os poucos marinheiros brasileiros e a massa de combatentes inimigos. A aglomeração dos paraguaios, no primeiro plano, e a pequinhês dos marinheiros, de uniforme azul, no plano seguinte, dão a impressão de um massacre iminente, apesar do armamento dos brasileiros e da ausência de mortos entre eles.

Como estudo para o quadro definitivo, *Passagem de Humaitá*, a tela causa profunda estranheza, pela total diferença existente entre ambos. O estudo, por ser a óleo, de razoável dimensão, com composição definida e detalhamento dos personagens, denota uma proposta amadurecida, distante dos esboços iniciais, geralmente utilizados para se verificar as várias possibilidades compositivas para um tema. O habitual seria o estudo, neste nível, apresentar poucas variações em relação ao quadro definitivo, a exemplo do *Combate naval do Riachuelo*.

<sup>14</sup> Um episódio da retirada da Laguna. “Uma mulher apanha a clavina do marido, morto, e, disparando-a por vezes, defende a vida de um filho” TAUNAY (Narrativas Militares). *Catálogo das obras expostas na Academia das Bellas Artes em 23 de agosto de 1884*. Rio de Janeiro, Typ. a vapor de P. Braga, 1884, p. 6.

<sup>15</sup> *Catálogo Ilustrado da Exposição Artística na Imperial Academia das Bellas-Artes do Rio de Janeiro, organizado por L. de Wilde, com os desenhos originaes dos próprios artistas expositores*. Rio de Janeiro: Typographia e lithographia a vapor, Lombaerts & Comp., 1884.

<sup>16</sup> Victor Meirelles, *Estudo para "Passagem de Humaitá"*, c. 1868 – 1872. Óleo sobre madeira, 44,2 x 67,5 cm.. De 1961 a 2004, a obra esteve sob a guarda do Museu Victor Meirelles, sendo que, posteriormente, retornou ao MNBA, onde se encontra.

Essa diferença tem levado pesquisadores a inquirirem o motivo do abandono total do estudo. Ana Paula Simioni, por exemplo, em pequeno texto sobre a tela do Museu Victor Meirelles, indaga: “o que teria determinado mudanças tão radicais na composição? Talvez exigências dos encomendantes? Reações adversas de membros da marinha à interpretação inicialmente proposta pelo artista (..)? Ou mesmo, uma escolha deliberada deste por uma resposta pictórica original?”<sup>17</sup>

A resposta poderia ser encontrada se admitíssemos a hipótese da tela do MNBA, apesar do título, não ser um estudo para a *Passagem de Humaitá*. De fato, além das duas encomendas de Afonso Celso, então Ministro da Marinha, às quais se refere a ata da sessão da Academia Imperial de Belas Artes, de 6 de junho de 1868, fonte geralmente referenciada, existiu uma terceira encomenda. O relatório do Diretor da AIBA<sup>18</sup>, Thomas Gomes dos Santos, nos informa que “A Ilustríssima Câmara Municipal da Corte encomendou ao mesmo artista um outro quadro representando a abordagem dos Paraguaiois ao monitor Alagoas comandado pelo Capitão-Tenente Maurity em 19 de Fevereiro de 1868”. O jornal *A Vida Fluminense*, igualmente noticiou o fato: “O Sr. vereador Bithencourt da Silva propoz na ultima sessão da Illm. Camara, que se mandasse fazer um quadro histórico, representando a passagem de Humaytá e o episodio do monitor Alagoas”<sup>19</sup>. Importante lembrar que Francisco Joaquim Bethencourt da Silva era professor de arquitetura da AIBA, desde 1859<sup>20</sup>, e, ao que parece, muito próximo a Victor Meirelles.

O referido episódio é um evento entre as várias ações da passagem de Humaitá. A fortaleza, tida como inexpugnável, situava-se numa posição privilegiada, onde o rio Paraguai faz uma curva em U, obrigando os navios a reduzirem a velocidade, os expondo ao fogo de artilharia. Os paraguaiois ainda colocaram correntes de uma margem a outra do rio, impedindo a navegação.

Uma das estampas, publicadas pelo periódico *A vida fluminense* e desenhadas segundo os esboços recebidos do teatro da guerra, permite ver claramente a curva do rio, a fortaleza e os navios<sup>21</sup>.

A estratégia brasileira foi forçar a passagem atrelando os navios dois a dois, indo o Alagoas junto com o Bahia. Por volta das 03:00h enfrentava forte fogo do inimigo. Em frente às baterias paraguaiois, os cabos que o amarravam ao Bahia, se romperam, indo o Alagoas rio abaixo, até onde estava a força que protegia a operação. Depois de três tentativas frustradas, forçou o passo sozinho, repelindo, por fim, a tentativa de abordagem do inimigo, assim descrita no livro “História naval brasileira para uso das escolas à cargo do ministério dos negócios da Marinha”:

<sup>17</sup> SIMIONI, Ana Paula. *Obra em perspectiva: Estudo para Passagem de Humaitá*, de Victor Meirelles. Florianopolis: Museu Victor Meirelles, 2010.

<sup>18</sup> SANTOS, Thomas Gomes dos. “Relatório do diretor da Academia das Belas Artes”. In: SOUZA, Paulino Jose Soares de. *Relatório do ano de 1868 apresentado a Assembléia Geral Legislativa na 1ª sessão da 14ª legislatura*. Rio de Janeiro: Tipografia Nacional, 1869, p. 3.

<sup>19</sup> *A Vida Fluminense*, nº 11, 14/03/1868.

<sup>20</sup> Ata da Sessão de 22 de dezembro de 1858. *Livro de registro das Atas das sessões da congregação da AIBA* (6152), p. 40, Arquivo Museu D. João VI.

<sup>21</sup> Angelo Agostini, *A Vida Fluminense*, n. 11, 14/03/1868.

“Momentos depois, um foguete anunciou que o bravo Maurity tinha passado de novo as cadeias de Humaytá!... E não ficou só nisso o feito de Cordovil Maurity, porquanto, poucos minutos depois, 40 canôas cheias de Paraguayos armados, em sua maior parte de grandes facões, e alguns até de arco e flecha, lançam-se sobre o pequeno Monitor Alagoas, porém Maurity manobra por tal fôrma que mette umas a pique, com a sua artilharia destroça outras, e faz finalmente, fugir o restante; e segue o seu caminho, vai unir-se aos seus companheiros ao victorioso Delfim de Carvalho!”<sup>22</sup>

A narrativa acima torna-se visível ao contemplarmos o quadro do MNBA. Também podemos reconhecer a embarcação brasileira, pintada pelo artista, como sendo o monitor *Alagoas*, ao compará-la com desenhos que o representam<sup>23</sup>. Para que não reste dúvidas, o referido quadro possui muitas semelhanças com o desenho de Angelo Agostini, através do qual o caricaturista da *A Vida Fluminense* divulgou para os leitores a façanha da embarcação brasileira<sup>24</sup> (Figura 05).

O desenho de Agostini não apenas nos permite ter a convicção do quadro do Museu Victor Meirelles referir-se à abordagem do monitor *Alagoas* durante a passagem de Humaitá, mas igualmente questionar sua composição. Agostini, numa linguagem narrativa caricatural, destinada à ilustração de periódicos, apresenta a cena vista de cima para baixo, podendo bem posicionar as embarcações; representa o monitor *Alagoas* horizontalmente, favorecendo o contraste do seu tamanho com as canoas paraguaias; mostra a eficácia de sua artilharia, no momento em que várias canoas são atingidas e lançadas ao alto. Evidentemente, esse não é o espírito de Victor Meirelles. Vemos o quadro a partir dos paraguaios, que ocupam todo o primeiro plano; a embarcação brasileira, por ser um monitor, não tão alto e imponente como uma fragata, apresenta o convés mais baixo, quase ao nível da água, no caso do representado por Meirelles, como um convite à abordagem; o monitor ao ser pintado em perspectiva e em segundo plano, tem seu impacto visual diminuído; a artilharia está virada para o interior da cena, de seu disparo vemos apenas a água se levantar, sem, aparentemente, atingir o inimigo. A presença de alguns corpos paraguaios no convés, se, por um lado, demonstra a resistência brasileira, por outro, expõe sua fragilidade. Ou seja, o desenho de Angelo Agostini nos mostra a certeza da vitória, o quadro de Victor Meirelles nem tanto.

Resta-nos saber, agora, o histórico deste quadro, qual o seu destino, se, a partir dele, foi realizada ou não uma tela definitiva. A perspectiva ainda é nebulosa.

Carlos Rubens, em seu livro de 1945 sobre o artista, nos informa: “Vitor Meireles trouxera ainda do Paraguai o *croquis* da Abordagem do vapor *Alagoas*, perto do Timbó, feito em novembro de 1868,

<sup>22</sup> SILVA, Theotonio Meirelles da. *História naval brasileira para uso das escolas à cargo do ministério dos negócios da Marinha*. Rio de Janeiro: Editor B. L. Garnier, 1884, p. 332-333.

<sup>23</sup> PORTAL DO HISTÓRICO DOS NAVIOS BRASILEIROS. <http://www.naviosbrasileiros.com.br/ngb/A/A018/A018.htm>

<sup>24</sup> “Canoas paraguayas dão abordagem ao monitor de Alagoas, nas proximidades das baterias Timbo”. Angelo Agostini, *A Vida Fluminense*, n° 11, 14 de março de 1868.

executando em dezembro o do quadro geral, cujo esboço pertencia ao Conde de Afonso Celso”<sup>25</sup>. Sem maiores esclarecimentos, o texto de Carlos Rubens nos resta ainda incompreensível, a que “quadro geral” o crítico se referia?

Donato Mello Júnior, ao escrever sobre os temas históricos encontrados na pintura de Victor Meirelles, nos diz:

“Voltando ao Rio de Janeiro, pleno de idéias e documentado por numerosos estudos e desenhos preparatórios, deu mãos à obra nos dois grandes painéis executados de 1869 a 1872, pintados no ateliê improvisado em uma sala do convento de Santo Antônio (...). No ateliê convencional trabalhou inteiramente na concepção de três telas: as duas encomendadas pela Marinha e mais outra da mesma temática – A abordagem do encouraçado Alagoas na Passagem de Humaitá -, encomendada pela Câmara Municipal. Levou a cabo as duas encomendas da Marinha, mas não sabemos as razões de não ter levado avante a da Câmara, que conforme nos diz Rangel de Sampaio, ficou no esboço de 1868 e ‘Nunca executou o quadro’. Qual o destino do esboço?”<sup>26</sup>

Retrospectivamente, o quadro teria vindo da Escola Nacional de Belas Artes, que, por sua vez, o incorporou por doação da viúva do artista, procedendo do espólio de Victor Meirelles. Quanto aos motivos para a não realização do quadro definitivo, podemos apenas aventar a hipótese, talvez ingênua, da simples falta de tempo para se executar as três obras. A inusitada opção de Victor Meirelles, por apresentar a *Passagem de Humaitá* como uma tela onde manchas ocupam 11,658 m<sup>2</sup>, pode refletir o desejo de economizar o tempo, a ser destinado ao *Combate Naval do Riachuelo*, tendo em vista que Humaitá foi executada primeiro, como nos revela Carlos Rubens.

Importante salientar que apenas há pouco tempo o chamado “Estudo para Passagem de Humaitá” se tornou conhecido, ao ser reproduzido no livro comemorativo aos 50 anos do Museu Victor Meirelles<sup>27</sup>, e, principalmente, circulando com a exposição *Victor Meirelles - um artista do império*, transformando-se em uma incógnita.

*Combate Naval do Riachuelo* e *A abordagem dos Paraguios ao monitor Alagoas...* se assemelham na composição, com os corpos paraguaios, em primeiro plano, e os brasileiros gesticulando nas respectivas embarcações, assim como as cores empregadas. Entretanto, diferem quanto ao formato e ao teor épico, presente no primeiro.

## Passagem de Humaitá

<sup>25</sup> RUBENS, Carlos, *Vitor Meireles, sua vida e sua obra*, Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1945, p. 44.

<sup>26</sup> MELLO JR. Donato. “Temas Históricos. In: ROSA, Angelo e outros. *Victor Meirelles de Lema (1832-1903)*. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1982, p. 81-82.

<sup>27</sup> IPHAN, *Museu Victor Meirelles – 50 anos, catálogo de obras*. Florianópolis: Tempo Editorial, 2002, p. 22.

Retornando nossa atenção para a *Passagem de Humaitá*, Gonzaga Duque destaca a fidelidade do pintor ao assunto: uma batalha noturna. Entretanto, a tradição de pintura de batalha, ao retratar conflitos noturnos, aponta para soluções opostas à escolhida por Victor Meirelles.

Obras de diferentes pintores, a exemplo de Matteo Stom (*Battaglia notturna*, c. 1680, Gallerie di Firenze), Louis-Philippe Crepin (*Combat naval opposant le contre-amiral Latouche-Tréville à l'amiral Nelson devant Boulogne*, 1801, Musée du Château de Versailles), Louis Bacler d'Albe (*Napoléon visite les bivouacs français à la veille de la bataille d'Austerlitz*, 1805, Musée du Château de Versailles), Jean-Charles Langlois (*Combat naval de Navarin*, Musée des Beaux-Arts, Caen), J. M. W. Turner (*The field of Waterloo*, 1818, Tate Gallery, Londres) e Thomas Luny (*Battle of the Nile*, 1834), revelam a mesma retórica: as massas vermelhas e pretas predominam, a luz filtrada da lua e, principalmente, a luminosidade das explosões e do fogo ressaltam na escuridão os combatentes, sejam exércitos ou navios. Grandes contrastes luminosos animam as telas, deixando visível o que se quer narrar. O artista brasileiro não seguiu esse caminho.

Interessante comparar-se o quadro com sua versão litográfica, realizada pelo artista Antônio Araújo de Sousa Lobo (1840-1909)<sup>28</sup> (Figura 06). Sousa Lobo esforça-se por tornar visível a narrativa dificultada por Victor Meirelles. O litógrafo acalma o céu, limita a fumaça negra às chaminés dos navios e o vermelho ao fogo dos disparos da fortaleza. Assim, conseguimos ver os navios, cuidadosamente identificados na margem inferior da gravura; a fortaleza e a igreja de Humaitá; como também entender o foguete disparado acima da lua crescente, como um “sinal atirado pelo encouraçado por ter transposto a fossa”, item igualmente valorizado no texto descritivo do catálogo, como marco de vitória. O contraste entre o quadro e sua litografia traz grande perplexidade: Souza acrescentou os detalhes ou eles ali estão presentes, impedidos de se darem a ver pela fusão figura e fundo?

A finalidade da litogravura difere do original reproduzido, por dirigir-se a um público mais amplo, avido por tornar-se testemunha ocular da história; deve, assim, ser mais descritiva.

Retornando à crítica de Frascati Mangini: “*O quadro 167, pintado pelo Sr. Victor Meirelles de Lima Passagem de Humaitá é uma grande tela, que nada significa daquilo que se lê no catálogo.*” O crítico esperava ter o conhecimento visual do fato. Ou seja, Meirelles deveria racionalmente descrever a batalha; pintar, por exemplo, cada canhão na fortaleza a disparar projéteis sobre os navios, e não apenas um clarão vermelho, mesmo se isso fosse a única coisa possível de ser vista por um expectador real da cena.

Entretanto, antes de Victor Meirelles, ainda no calor dos acontecimentos, outros descreveram visualmente a batalha, como o fizera o próprio Angelo Agostini, para os leitores d' *A Vida Fluminense*, ou

---

<sup>28</sup> Sousa Lobo, *A passagem de Humaitá* (après Victor Meirelles), s.d., litografia, 39,0 x 59,0 cm. Acervo Fundação Biblioteca Nacional (VM 004 Doc 0027). Reproduzido em TURAZZI, Maria Inez (org.) *Victor Meirelles – novas leituras*. Florianópolis: Museu Victor Meirelles/IBRAM/MinC; São Paulo: Studio Nobel, 2009, p. 210.

Edoardo De Martino<sup>29</sup> (Figura 07), contratado pelo governo imperial para produzir quadros sobre a guerra. As telas de Edoardo De Martino e Meirelles diferem no aspecto mais documental do primeiro, levando a historiografia a não classificá-las como pintura histórica<sup>30</sup>. Esse algo há mais, além do descritivo, fora perseguido por Meirelles.

Victor Meirelles estudou a paisagem. Como revela a litografia de Sousa Lobo, ela está no quadro, mas apenas perceptível quando interessa ao artista. Do lado esquerdo da tela, vê-se a ponta de pedra e a fortaleza, no espaço entre ambas o Alagoas, talvez já meio encalhado. Aqui, a perspectiva se faz presente e reveladora. Do lado direito, o raciocínio se inverte. A ponta verde do charco, que, juntamente com a ponta de pedra, estreita a curva em U do rio, aparece apenas como uma mancha verde imiscuída com o céu até a lua crescente.

O quadro de Victor Meirelles é grande incógnita no que tange à sua própria produção artística. A técnica do pintor sempre se pautou pelo desenho, pelo primado da linha, exatamente o que não se encontra na *Passagem de Humaitá*. Todavia, não é incoerente. Pelo contrário. A tela exige do observador a mesma apreciação lenta, o mesmo olhar vagaroso para perceber as pequenas variações tonais, exibidas pelo artista desde a *Primeira missa no Brasil*. Jorge Coli sublinha como os personagens do referido quadro se integram numa massa de tons cuidadosamente modulada, sem bruscos contrastes, onde:

“A luz é nacaraada, sem brilhos excessivos. A atmosfera difusa não permite que o branco das vestes do sacerdote ressalte em demasia; ela antes o incorpora ao azul esbranquiçado da paisagem ao longe. O instante é contemplativo. O movimento é suspenso”.<sup>31</sup>

Sobre a *Passagem de Humaitá* o mesmo autor fez breve comentário:

“...Meirelles, além de dominar o traço imponderável, possuía uma intuição atmosférica que pôde desenvolver melhor em Roma, graças ao exemplo de Tommaso Minardi, supremo desenhista do purismo, mas, também artista da atmosfera, sensível aos flamengos e venezianos. Meirelles acresceu, ao lado de seu espírito geométrico, a maestria das cores na espessura do ar.”

O cuidado com os efeitos atmosféricos é perceptível em vários quadros, como a *Batalha dos Guararapes* ou *Moema*. Não é sem razão que alguns críticos buscavam sobrepor Meirelles, pintor de paisagem, ao Meirelles, pintor histórico.

<sup>29</sup> Edoardo De Martino, *Passagem de Humaitá*, c. 1868. Óleo s/tela, 50 x 150 cm., Coleção Fadel, RJ.

<sup>30</sup> PEREIRA, Walter Luiz C. de. “E fez-se a memória naval. A coleção Edoardo De Martino no Museu Histórico Nacional”. *Anais do Museu Histórico Nacional*, v. 31, 1999. Rio de Janeiro, MHN, p.149-159.

<sup>31</sup> COLI, Jorge. *Como estudar a arte brasileira do século XIX?* São Paulo: SENAC, 2005, p. 43.

Se o assunto, batalha noturna, não obrigava o artista a omitir personagens - sendo esta uma decisão pessoal de Victor Meirelles, contrariando antiga retórica -, poderia, sim, seduzi-lo a explorar valores próprios da noite. Recusando os fortes contrastes, característicos dos quadros de batalhas noturnas, Victor Meirelles explora, na atmosfera em movimento, ressonâncias sutis e continuidades, beirando o monocromatismo.

O artista evidencia em seu quadro alguns princípios inerentes à pintura do noturno, apontados por Baldine Saint Girons, no livro *Les marges de la nuit, pour une autre histoire de la peinture*<sup>32</sup>. Para a autora, a noite age na construção pictural, é envolvente, ressonante e contínua. Nela, os limites nítidos impostos pela luz do dia dão lugar a margens fluidas e cambiantes. A visão se aprofunda e se lateraliza na procura de luzes e cores, realçadas pelas trevas. Entretanto, a noite, insiste a autora, não nos torna cegos.

### O artista como expectador

Lendo o último livro de Pierre Wat sobre Turner, lançado em 2010<sup>33</sup>, sua análise relativa a tela *Regulus*<sup>34</sup> nos trouxe imediatamente à lembrança o quadro de Victor Meirelles.

*Regulus*, a tela, representa uma cena portuária, ao estilo de Claude Lorrain, onde se desenrolaria a história trágica de Marcus Atilius Regulus. Regulus, o personagem, foi um consul romano, morto pelos cartagineses, durante a primeira guerra púnica. Antes de executá-lo, seus inimigos lhe cortaram as pálpebras e o expuseram ao sol até torna-se cego. Por mais que busquemos Regulus, não o encontramos entre as silhuetas mal definidas na tela, pela simples razão dele lá não estar. O que vemos é o que lhe cegou, o sol, menos perceptível por sua forma, do que pela dissolução que sua luz causa na paisagem. Como explica Pierre Wat: “Artista, espectador e personagem se confundem, assim, em um só ponto de vista, abolindo de forma inédita a distância entre a arte e a natureza”<sup>35</sup>.

Diante da *Passagem de Humaitá* igualmente nos sentimos com as pálpebras cortadas. Não conseguimos distinguir o que vemos. Sem pálpebras o mundo nos invade, sem podermos nos defender selecionando o que queremos, o que suportamos, ver ou não. Perde-se a objetividade, a separação entre a vida e a representação.

Para seus contemporâneos, *Passagem de Humaitá* era bela pintura, mas nunca de evento histórico. Os visitantes da exposição de 1872 não reconheceram no quadro a apresentação do tema presente no catálogo. O artista trocou o papel de narrador de um acontecimento, que desempenharia plenamente no

<sup>32</sup> GIRONS, Baldine Saint. *Les marges de la nuit, pour une autre histoire de la peinture*. Paris: Les Éditions de l'Amateur, 2006.

<sup>33</sup> WAT, Pierre. “Portrait de l'artiste en Regulus”. In: \_\_\_\_ *Turner menteur magnifique*. Paris: Hazan, 2010, p. 57-68.

<sup>34</sup> J.M.W. Turner, *Regulus*, 1828 e 1837. Óleo s/tela, 89,5 x 123,8 cm., Tate Britain, Londres.

<sup>35</sup> “Artiste, spectateur et personnage se confondent ainsi en un seul point de vue, abolissant de façon inédite la distance entre l'art et la nature” p. 58.

*Combate naval de Riachuelo*, pelo de espectador. Ao contrário da natureza contemplada pelo pintor alemão Caspar David Friedrich - ao qual nossa memória sempre remete quando pensamos o artista como espectador do mundo -, Meirelles observa um perturbador combate distante, que mal se distingue na escuridão. À procura do entendimento impossível, numa perscrutação lenta e angustiante, fustiga o olhar; constrói uma delicada perspectiva cromática, que convida a adentrar-se na paisagem, sem nada revelar do heroísmo ou da dor humana. O artista nos aprisionando numa calma e terrível sensação de impotência.

Meirelles cria uma pintura sem sujeito, não descreve, não narra. O artista se coloca no lugar do expectador, um expectador sem pálpebras, prestes a se tornar cego. E, aqui, além do *Regulus* de Turner, nos lembramos igualmente de Alex, o adolescente assassino do filme *Laranja mecânica*, de Stanley Kubrick, adaptado do romance de Anthony Burgess<sup>36</sup>. Submetido a uma terapia de reabilitação de criminosos, drogado, suas pálpebras foram mantidas abertas, por duas semanas, diante de uma tela onde se projetava cenas violentas, tornando-se incapaz de reagir.

Quase cegos e incapazes nos sentimos diante da *Passagem de Humaitá*.

Ao compararmos as três encomendas recebidas por Victor Meirelles, relativas à Guerra do Paraguai, percebe-se uma tensão permanente. Ao mesmo tempo que são frutos de encomendas oficiais, comemorativas de grandes feitos militares, destinadas à exibição pública, revelam como a pintura histórica pode ser ambígua. Reconhece-se nesses quadros tensões instaladas pelo artista, deixando espaço para reflexão: o marinheiro que desvia o olhar destinado ao Almirante; a inquietante massa de combatentes seminus prestes a abordarem o que deveria ser uma forte embarcação; a luta noturna que não pode ser narrada, mas, apenas imaginada, em meio a seus efeitos cromáticos, a sua densa atmosfera.

Décadas depois, Victor Meirelles voltará a pintar uma “guerra”, com proposta bem diferente, mas igualmente semeando tensões. Trata-se do panorama apresentado em 1897, sobre a Revolta da Armada, levante ocorrido em 1893, contra o governo de Floriano Peixoto. O artista encontrava-se jubilado da antiga Academia Imperial de Belas Artes, procurando adaptar-se aos novos tempos republicanos. Buscou como alternativa o entretenimento, a pintura de grandes panoramas expostos em rotunda, vistos mediante a compra de ingressos. A Revolta da Armada era um fato recente, que atrairia a curiosidade do público. Entretanto, o panorama foi pintado na perspectiva da Fortaleza de Villegaignon, base dos revoltosos, mostrando não a batalha, mas a Fortaleza deserta, já em ruínas, e a cidade ao fundo, não estando claro se o ponto de vista se referia aos vencedores ou aos vencidos<sup>37</sup>.

<sup>36</sup> *Laranja Mecânica* é um filme anglo-estadunidense de 1971 escrito, produzido e dirigido por Stanley Kubrick, adaptado do romance de Anthony Burgess de 1962 com o mesmo nome.

<sup>37</sup> COELHO, Mário César. *Os panoramas perdidos de Victor Meirelles*. Aventuras de um pintor acadêmico nos caminhos da modernidade. Florianópolis, 2007 (tese História UFSC). SOUZA, Thiago Leitão. *O panorama: da representação pictórico-espacial às experiências digitais*. Rio de Janeiro, 2009 (Dissertação, Mestrado em Urbanismo, PROURB-FAU-UFRJ).



**Figura 01:** Victor Meirelles. *Passagem de Humaitá*, 1869-72. Óleo sobre tela, 2,68 x 4,35 m, Museu Histórico Nacional, Ibram/MinC.



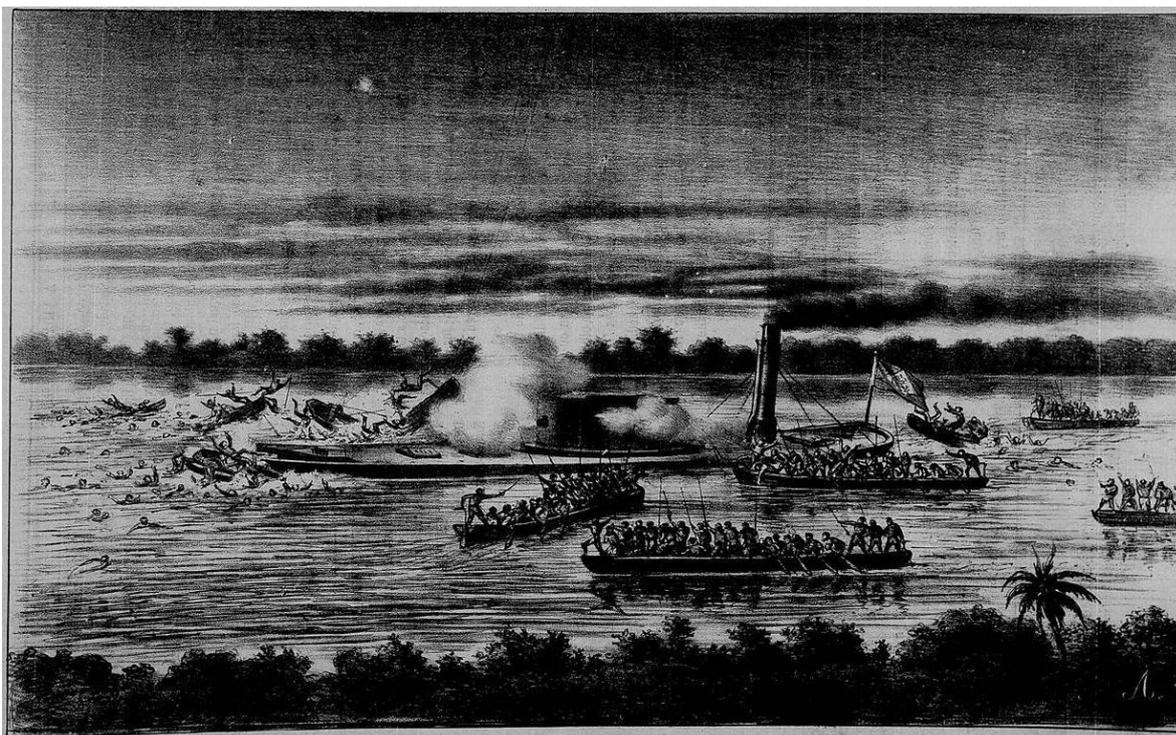
**Figura 02:** Victor Meirelles, *Combate Naval do Riachuelo*, 1869-1872. Óleo s/tela, 4,00 X 8,00 m. Museu Histórico Nacional.



**Figura 03:** Victor Meirelles, *Estudo para "Combate Naval do Riachuelo"*, 1868-1872. Óleo sobre cartão colado em tela, 79 x 156 cm, Museu Nacional de Belas Artes.



**Figura 04:** Victor Meirelles, *Estudo para "Passagem de Humaitá"* ("Abordagem dos Paraguaios ao monitor Alagoas comandado pelo Capitão-Tenente Maurity em 19 de Fevereiro de 1868"), c. 1868 – 1872. Óleo sobre madeira, 44,2 x 67,5 cm.. Museu Victor Meirelles/MNBA



**Figura 05:** “Canoas paraguayas aproximam a la monitor Alagoas, nas proximidades das baterias do Timbo” (Angelo Agostini, *A Vida Fluminense*, n. 11, 14/03/1868, p.130).



**Figura 06:** Sousa Lobo, *A passagem de Humaitá* (après Victor Meirelles), s.d., litografia, 39,0 x 59,0 cm. Acervo Fundação Biblioteca Nacional (VM 004 Doc 0027). Reproduzido em TURAZZI, Maria Inez (org.) *Victor Meirelles – novas leituras*. Florianópolis: Museu Victor Meirelles/IBRAM/MinC; São Paulo: Studio Nobel, 2009, p. 210.



**Figura 07:** Edoardo De Martino, *Passagem de Humaitá*, c. 1868. Óleo s/tela, 50 x 150 cm., Coleção Fadel, RJ.