

A ausência do herói em *Passagem de Humaitá* de Victor Meirelles De Lima

La ausencia del héroe en *Passagem de Humaitá* de Victor Meirelles De Lima

The absence of the hero in *Passagem de Humaitá* by Victor Meirelles De Lima

Aldeir Isael Faxina Barros

Participante do Programa de Iniciação Científica – PIC. Graduando do curso de História da Universidade Estadual de Maringá – UEM
Maringá, Brasil

Email: aldeirfaxina@yahoo.com.br

ORCID [0000-0002-9008-1400](https://orcid.org/0000-0002-9008-1400)
connecting research and researchers

Cássio Alan Abreu Albernaz

Departamento de História da Universidade Estadual de Maringá – UEM
Maringá, Brasil

Email: caaalbernaz2@uem.br

ORCID [0000-0002-3494-4080](https://orcid.org/0000-0002-3494-4080)
connecting research and researchers

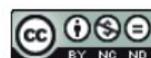
Recibido: 12 de abril de 2023

Aceptado: 15 de junio de 2023

Publicado: 9 de noviembre de 2023

Artículo científico. O artigo tem como motivação as discussões sobre a obra do pintor Victor Meirelles de Lima no decorrer da pesquisa inserida no âmbito do Programa de Iniciação Científica da Universidade Estadual de Maringá.

Cómo citar: Faxina Barros, A., y C. Abreu Albernaz. «La ausencia del héroe en *Passagem de Humaitá* por Victor Meirelles de Lima». Revista de Historia Social y de las Mentalidades, vol. 27, no. 2, 2023, pp. 256-291, doi: <https://doi.org/10.35588/rhsm.v27i2.6064>.



Resumo. Este estudo trata da obra pictórica *Passagem de Humaitá* (1868-1872), de Victor Meirelles (1832-1903), partindo da divergência percebida em relação as demais obras do mesmo autor, principalmente, no que tange a ausência da representação da figura do herói. O que se procura é buscar as relações entre o contexto histórico e a representação pictórica no seu contexto de produção tendo por foco os possíveis conflitos de interesses que o autor possa ter se deparado e que de alguma maneira tenham impactado na composição da tela. Como suporte buscou-se a vasta bibliografia sobre o artista mobilizando em conjunto com os periódicos contemporâneos aos eventos representados e a apresentação e recepção da tela, além de obras análogas de outros pintores.

Palavras-chave: Pintura Histórica; História da Arte Brasileira do Século XIX; Guerra da Tríplice Aliança contra o Paraguai; Victor Meirelles de Lima.

Resumen. Este artículo aborda la obra pictórica *Passagem de Humaitá* (1868-1872), de Victor Meirelles (1832-1903), a partir de la divergencia percibida en relación con las demás obras del mismo autor, principalmente, en cuanto a la ausencia de la representación de la figura del héroe. Lo que se busca es las relaciones entre el acontecimiento representado y la producción pictórica de su representación, en su contexto histórico de producción, centrándose en los posibles conflictos de interés que el autor pudo haber encontrado y que de alguna manera han incidido en la composición de la pantalla. Como apoyo se buscó la vasta bibliografía sobre el artista, movilizándolo junto a periódicos contemporáneos los hechos representados y la presentación y recepción del cuadro, además de obras similares de otros pintores.

Palabras clave: Pintura histórica; Historia del Arte Brasileño del Siglo XIX; Guerra de la Triple Alianza contra Paraguay; Victor Meirelles de Lima.

Abstract. This paper analyses the pictorial work *Passagem de Humaitá* (1868-1872) by Victor Meirelles (1832-1903), starting from the perceived divergence with the other works of the same author, mainly, regarding the absence of the representation of the hero figure. The aim is to identify the relationships between the historical context and the pictorial representation, focusing on the possible political conflicts of interest that the author may have encountered and that somehow had an impact on the composition of the canvas. As support, we analyzed the bibliography on the artist sought, mobilizing together with contemporary periodicals the events represented and the presentation and reception of the canvas, in addition to similar works by other painters.

envolveram esse trabalho nos momentos ativos do conflito, a partir de uma perspectiva comparativa e cultural.

Keywords: Historical Painting; History of Brazilian Art of the 19th Century; War of the Triple Alliance Against Paraguay; Victor Meirelles de Lima.

1. Introdução

Após o processo de independência do Brasil (1822-1823), que resultou em sua separação política com Portugal, foi colocado em prática pelo Estado Imperial Brasileiro o processo de construção de uma identidade nacional. Desta maneira, entidades como o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB), fundado em 1838, e a Academia Imperial de Belas Artes (AIBA), inaugurada em 1826, foram criadas com finalidades específicas, dentre estas a missão de afastar os riscos da desagregação territorial – visto o processo de independência ocorrido na América Espanhola, com a formação das diversas repúblicas que circundavam o império brasileiro – por meio da criação de uma identidade e de uma memória nacional.

Nesse sentido, como ressalta Bittencourt citado por Pereira (41) a AIBA “estaria submetida a um projeto de construir a memória nacional pelas artes, transformando-se numa agência do Estado imperial, cumprindo uma finalidade politicamente determinada e ideologicamente delimitada, instituindo simbolicamente a ordem social”. Além de uma agência estatal baseada na produção visual pertinente ao Estado, a AIBA detinha para si a incumbência da formação dos artistas. O processo de instrução contava com a concessão de pensões e bolsas de estudos na Europa, o que auxiliou no preparo de diversos pintores, como Victor Meirelles de Lima (1832-1903), que, em 1861, expôs a tela *Primeira Missa no Brasil*¹ no Salão de Paris. Com esse quadro –que representava a chegada dos portugueses no território que posteriormente seria o Brasil e detinha a clara intenção de estabelecer uma narrativa fundacional imagética do evento contido no documento escrito pro-

1 Victor Meirelles de Lima. *Primeira Missa no Brasil*. Óleo sobre Tela. 268 x 356 cm. 1858-1861. Acervo do MNBA. Disponível em: (https://artsandculture.google.com/asset/first-mass-in-brazil-v%C3%ADtor-meireles/IQFUWbm_Wu1XaA?hl=pt-br). Acesso em: 1 jan. 2023.



duzido pelo escrivão Pero Vaz de Caminha– o artista ganhou enorme prestígio, sendo agraciado com honrarias e assumido a cátedra de Pintura Histórica da AIBA.

Em fins de 1864 irrompeu o conflito que em um curto período antepôs o Paraguai contra o Império do Brasil, a Argentina e o Uruguai. A emergência desta guerra resultou na renovação do interesse por pinturas de batalhas, onde quadros monumentais de episódios sobre o conflito foram encomendados ou adquiridos pelo Estado imperial (Coli, *Como estudar*). A pintura deste período sobre o conflito se caracterizou em grande medida baseada na narrativa do combate ao inimigo externo e bárbaro, refletindo uma cruzada civilizacional propagada pelo Império; composição distinta da que posteriormente fora adotada por Meirelles em seu quadro sobre a expulsão holandesa (Christo, “A pintura”).

Nesse contexto, em 1868, o então Ministro da Marinha Afonso Celso de Assis Figueiredo, futuro Visconde de Ouro Preto, encomendou ao Professor de Pintura Histórica da AIBA, Victor Meirelles de Lima, a produção de duas telas relativas aos feitos da Armada Imperial no conflito ainda em curso, a Batalha Naval do Riachuelo (ocorrida em 11 de junho de 1865) e a Passagem de Humaitá (ocorrida em 19 de fevereiro de 1868).

Da encomenda do Ministro da Marinha, o quadro sobre a Passagem de Humaitá [Fig. 1] destoa sobremaneira em sua composição quando comparado com a tela sobre Riachuelo² [Fig. 2]. Mas não somente, a composição empregada diverge em grande medida do modo de produção do artista e, até mesmo, do gênero Pintura Histórica, a que estava inserida. Essas razões e, principalmente, devido a não representação do personagem do “herói”, sendo humano ou não humano, fizeram com que tomemos essa obra como objeto deste artigo. A análise da não representação do herói em *Passagem de Humaitá* se configurou como objetivo principal, estabelecendo relações entre o evento representa-

2 Victor Meirelles de Lima. *Combate Naval do Riachuelo*. Óleo sobre Tela. 400 x 800 cm. 1882-1883. Disponível em: (<https://artsandculture.google.com/asset/combate-naval-do-riachuelo/zgHFE2pIiWafw>). Acesso em: 29 dez. 2022. O quadro em questão é em realidade diferente do apresentado em 1872, se trata de uma segunda versão realizada por Meirelles, visto a primeira ter sido destruída em 1876 quando retornava da Exposição Universal da Filadélfia, nos EUA. Uma fotografia da tela de 1872 se encontra no MHN – RJ, demonstrando poucas mudanças na composição entre a tela de 1883.

do e a produção da representação do evento, focando, como hipótese, nos possíveis conflitos de interesses políticos que Meirelles pode ter se deparado e que, de alguma maneira, tenha impactado na composição da tela.



Figura 1. Victor Meirelles de Lima. *Passagem de Humaitá*. Óleo sobre Tela. 268 x 435 cm. 1868-1872. Fonte: acervo do Museu Histórico Nacional – Rio de Janeiro.

Como suporte teórico-metodológico para tal empreendimento buscou-se a vasta bibliografia sobre o artista mobilizando em conjunto os periódicos contemporâneos aos eventos representados e a apresentação e recepção da tela. A partir de uma perspectiva comparativa,³ parte da iconografia produzida sobre o conflito também fora colocada em diálogo com a tela de Meirelles, dentre os quais se destacaram os trabalhos do próprio artista, mas também parte da produção de Eduardo Frederico de Martino (1836-1912), contemplando, desenhos e telas em óleo sobre eventos da mesma temática. A historiografia produzida acerca da arte brasileira do século XIX, e mais especificamente, sobre a produção pictórica sobre a Guerra contra o Paraguai contribuíram para a análise da encomenda, do projeto, da execução, da recepção, da circulação e eventualmente das apropriações referentes a **Fig. 1**, indicando motivações, finalidades e dissonâncias entre a encomenda e o projeto levado a cabo por Meirelles.

³ Pensa-se aqui a perspectiva comparativa por contrastes, semelhanças e diferenças, como proposta por Marcel Detienne (2004).

2. A ausência do herói em um quadro de glória militar

A 22ª Exposição Geral de Belas Artes (1872) contou, dentre outros trabalhos, com três telas de grande dimensão sobre o recém findado conflito contra o Paraguai: *Batalha de Campo Grande*,⁴ de Pedro Américo de Figueiredo e Melo (1843-1905), *Combate Naval do Riachuelo* [Fig. 2] e *Passagem de Humaitá* [Fig. 1], de Victor Meirelles. Um crítico anônimo ao publicar um artigo sobre o evento no *Jornal do Commercio* (6 jul. 1872, p. 3) em referência a *Passagem de Humaitá* [Fig. 1] mencionou que o espectador diante da tela pode “encontrar muita poesia e beleza nestes contrastes, mas pensará com sobeja razão não ser esta a única missão do artista que a seu cargo toma trabalhos daquela ordem”. Com esta passagem o comentador deixa explicitar a sua quebra de expectativa no contato com a obra. A pintura deveria apresentar um didatismo, representando de modo objetivo, no caso, personagens e/ou navios em conjunto com as estruturas e posições geográficas de interesse, como pode ser observado na tela sobre Riachuelo.



Figura 2. Victor Meirelles de Lima. *Combate Naval do Riachuelo*. Óleo sobre Tela. 400 x 800 cm. 1882-1883. Fonte: acervo do Museu Histórico Nacional – Rio de Janeiro.

Acerca destes assuntos e dos estudos iconográficos sobre a produção referente ao conflito com o Paraguai, Toral possui uma pesquisa abrangente, contemplando a Pintura Histórica, inclusive a produção

4 Pedro Américo de Figueiredo e Melo. *Batalha de Campo Grande*. Óleo sobre Tela. 332 x 530 cm. 1871. Acervo do Museu Imperial de Petrópolis.

de Meirelles. Christo (*Pintura*) em sua tese de doutoramento analisou, dentre outros pontos, a representação da figura do herói na pintura de Pedro Américo, contemporâneo de Meirelles, e que junto com este fora responsável pela chamada “Questão Artística de 1879”.⁵ Em 2008 esta autora publicou um artigo específico sobre a tela *Batalha de Campo Grande*.⁶ A partir da análise da autora, acerca das telas de Américo, esta pôde constatar as diferentes intencionalidades na representação da figura do herói. Todavia, mesmo que por vezes de uma maneira não edificante, este estava visivelmente representado nas telas, o que não ocorreu em *Passagem de Humaitá* [Fig. 1].

Christo (“Victor Meirelles”) se ateu a *Passagem de Humaitá* [Fig. 1] em artigo que explora diversos elementos constituintes desta obra e a sua relação com demais pinturas que dialogam de alguma forma com esta tela. Coli (“A linha” 42) cita elementos da composição presentes no quadro, reforçando sua constituição distinta quando comparada com o restante da produção do artista. A obra ainda foi citada por Pereira que ao analisar as Exposições Gerais de Belas Artes, de 1872 e 1879, mencionou em momentos distintos a obra, inclusive problematizando a sua localização no Museu Histórico Nacional, em ambiente menos apropriado a contemplação do que sua tela “irmã”, *Combate Naval do Riachuelo*. Schwarcz, Stumpf e Lima Júnior ao se debruçarem sobre a obra *A Batalha do Avaí*,⁷ de Pedro Américo, também mobilizaram a obra de Meirelles [Fig. 1], visto estarem ligadas a um período específico de produção artística.

Christo (*Uma batalha*) novamente se voltou à tela de Meirelles, dialogando com as outras produções do artista em decorrência do conflito, chegando a importantes conclusões acerca dos estudos da arte bra-

5 A Questão Artística de 1879 foi um episódio ocorrido durante a 25ª Exposição Geral de Belas Artes onde partidários de Américo e Meirelles defenderam e acusaram ambos os pintores que expunham *A Batalha do Avaí* e *A Primeira Batalha de Guararapes*, respectivamente. Para mais detalhes deste evento, ver: Guarilha, Hugo. *A Questão Artística de 1879: um episódio da crítica de arte no Segundo Reinado*. (Dissertação de Mestrado em História). UNICAMP. Campinas – São Paulo. 2005.

6 Christo, Maraliz de Castro Vieira. “Quando Subordinados Roubam a Cena: a Batalha de Campo Grande de Pedro Américo”. *Saeculum – Revista de História*, V. 19, jul./dez. 2008.

7 Pedro Américo de Figueiredo e Melo. *A Batalha do Avaí*. Óleo sobre Tela. 600 x 1000 cm. 1872-1877. Acervo do MNBA. Disponível em: (<https://artsandculture.google.com/asset/battle-of-ava%C3%AD-pedro-am%C3%A9rico/BgGRFmudOeoWOA?hl=pt-br>). Acesso em: 13 mar. 2023.

sileira do século XIX. Esta historiadora coordenou em 2018 um dossiê na *Revista Navigator*,⁸ ligada a Marinha do Brasil, que trata da rememoração do sesquicentenário da Passagem de Humaitá, onde diversos elementos envolvendo o evento e a sua representação foram discutidos. Silva publicou um escrito sobre aspectos iniciais de sua pesquisa sobre a tela *Passagem de Humaitá*, levantando diversos pontos acerca da tela, envolvendo desde a sua concepção até a contemporaneidade de sua pesquisa.

Stumpf em sua tese de doutorado apresentou um panorama da iconografia referente ao conflito com o Paraguai, trazendo a lume importantes trabalhos de Félix Ernest Adolf Methfessel (1836-1909) e Alfredo d'Escagnolle Taunay (1843-1899), mas também se dedicando a tela *Passagem de Humaitá* e a produção de Meirelles. Da Cunha (*As litografias; "Uma obra"*) tratou em sua dissertação de uma série de gravuras, incluindo uma destas referente a tela de Meirelles, este autor publicou um artigo no qual analisou representações diversas acerca da iconografia voltada para o evento da Passagem de Humaitá.

Voltando à tela de Victor, um importante crítico de arte do século XIX, Luiz Gonzaga Duque Estrada, escreveu sobre *Passagem de Humaitá* [Fig. 1]:

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 em um e em outro 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

8 Disponível em: <http://portaldeperiodicos.marinha.mil.br/index.php/navigator/article/view/1543>. Acesso em: 10 mar. 2023.

foi precisamente essa passagem que o governo encomendou ao artista (Estrada 147, grafia atualizada, grifo nosso).

Do relato do crítico sobre a *Passagem de Humaitá* [Fig. 1], a ausência de “uma figura que o anime” se destaca no excerto, evidenciando a expectativa do observador daquele período ao se deparar com uma pintura histórica. Christo (“Victor Meirelles” 170-171), sobre a passagem de Gonzaga Duque, no qual ele exalta a citada fidelidade do artista à encomenda, trata da representação noturna em pinturas de batalhas, mencionando diversos exemplos de combates terrestres e navais de variados artistas internacionais que trabalharam com essa temática e, no entanto, divergem em muito da quase abstração produzida por Meirelles. De Martino, contemporâneo de Meirelles, produziu telas sobre a Guerra contra o Paraguai com episódios noturnos, valendo-se do luar, do fogo ou das explosões para destacar determinados pontos da composição, como no caso da tela *Abordagem do encouraçado Barroso e monitor Rio Grande*;⁹ Lima e Oliveira trataram deste aspecto na pintura do artista em um estudo de caso, tomando por base outra tela de sua produção.

3. A passagem de Humaitá

A fortaleza de Humaitá fora erigida muito antes da eclosão do conflito, estava montada em uma barranca elevada na margem esquerda do rio Paraguai em uma localidade que o rio fazia uma curva acentuada. Dentre os elementos defensivos adicionados a topografia, diversas baterias artilhadas foram montadas na margem do rio, incluindo uma em casamata de alvenaria denominada *Londres*. Ademais, três correntes suspensas por flutuadores estavam atravessadas de margem a margem, impedindo a navegação não autorizada (Mota, *De Aspirante a Almirante, Tomo II* 485). Trincheiras, acampamentos, quartéis e a igreja de *San Carlos Borromeo* –arruinada pelo canhoneio e que hoje se configura em um monumento de resistência paraguaio– perfaziam o conjunto.

9 Eduardo Frederico de Martino. *Abordagem do encouraçado Barroso e monitor Rio Grande*. Óleo sobre Tela. 140,5 x 197,5 cm. Acervo do Museu Histórico Nacional – Rio de Janeiro. (Disponível em: <https://mhn.acervos.museus.gov.br/acervo-museologico/abordagem-do-encouracado-barroso-e-monitor-rio-grande/>) Acesso em: 3 mar. 2023.

Após a fase inicial da guerra, caracterizada pela expansão das forças de Francisco Solano López, diversos fatores contribuíram para que o conflito fosse levado ao território paraguaio, sendo invadido pelos aliados em 1866. Como dispositivos defensivos acessórios de Humaitá, as posições, rio abaixo, de Curupaití e Curuzu foram criadas ou aprimoradas no sentido de impedir o avanço da esquadra aliada, que acompanhava os exércitos. Curuzu foi tomada após um desembarque e um ataque conjunto entre as forças terrestres e fluviais, no entanto ao atacar Curupaití os aliados sofreram uma grande derrota que paralisou as ações bélicas por largo período e que influenciou na troca de comando das forças brasileiras. O revés, para os aliados, de Curupaití fora tamanho que o gabinete Liberal foi obrigado a aceitar a indicação de Luís Alves de Lima e Silva, futuro Duque de Caxias, para o comando das forças brasileiras, mesmo se tratando de um senador do partido Conservador.¹⁰

O conflito ocorreu em um momento de profundas modificações no cenário bélico mundial, principalmente no que tange aos meios fluviais empregados. A Marinha Imperial estava a partir de 1866 sendo reforçada com diversas embarcações, principalmente navios encouraçados do tipo casamata e dos revolucionários monitores, empregados com sucesso na recém findada Guerra Civil Americana (1861-1865). No entanto, mesmo com um poderio em ascensão, a esquadra sofria severas críticas por sua atuação, tanto na imprensa quanto por parte do Comandante em Chefe das forças aliadas, o General Argentino Bartolomé Mitre, que apesar do cargo, não detinha o controle direto sobre a Marinha Imperial. Por vezes isso gerou conflitos e acusações entre ambas as partes. Após a morte do Vice-presidente argentino Marcos Paz, Mitre teve que se retirar do teatro de operações, deixando o Comando em chefe com Caxias.

Antes da saída de Mitre, em agosto de 1868 o Vice-almirante Joaquim José Ignácio (futuro Visconde de Inhaúma), após uma série de pressões, concordou em forçar o passo de Curupaití, o que realizou, arvorando sua insígnia no encouraçado *Brasil* e liderando a coluna de

10 No âmbito do Segundo Reinado (1840-1889), as forças políticas estavam basicamente divididas entre o Partido Liberal e o Partido Conservador, que se alternavam no poder por meio da interferência do Imperador, que substituíria o partido que estava no poder sempre que necessário.

dez navios encouraçados. A passagem por Humaitá neste momento não fora tentada, todavia uma série de canhoneios foram iniciados com vistas e minar as defesas paraguaias, ficando a esquadra encouraçada localizada entre as fortalezas de Curupaití e Humaitá. Em fevereiro de 1868, após a chegada de três monitores recém-construídos no Rio de Janeiro, após a destruição dos flutuadores que mantinham as correntes na superfície, em conjunto com uma cheia do rio Paraguai, o Vice-almirante concordou com a operação do forçamento do passo de Humaitá, após ter recebido ordens de Caxias. Doratioto comenta que Inhaúma já não dispunha de argumentos para não ordenar a operação.

O Vice-almirante ordenou que seu genro, Delfim Carlos de Carvalho, comandasse a expedição, este arvorou sua insígnia no encouraçado *Bahia*. A esquadilha expedicionária foi composta por seis embarcações dispostas em duplas, tendo cada navio de maior tonelagem levado atracado a boreste um dos monitores recém incorporados. A ordem de avanço consistia no encouraçado *Barroso*, comandado por Arthur Silveira da Mota¹¹ (futuro Barão de Jaceguay e profundo desafeto de Inhaúma) levando o monitor *Rio Grande*, seguidos do encouraçado *Bahia* com o monitor *Alagoas* e por fim o encouraçado *Tamandaré* com o monitor *Pará*. O restante da esquadra foi mobilizado de maneira a auxiliar a passagem por meio de um canhoneio aos pontos paraguaios (Frota; Lima 169).

A passagem foi realizada na madrugada do dia 19 de fevereiro de 1868. Logo ao principiarem os movimentos anormais da esquadra as sentinelas paraguaias lançaram foguetes e acenderam grandes fogueiras na margem direita do rio em frente de Humaitá para auxiliar as pontarias de seus artilheiros. Os navios, graças a cheia do rio e dos calados reduzidos, passaram sobre as correntes. O primeiro par ultrapassou Humaitá quase sem incidentes. O segundo, formado com o capitânia da operação, teve alguns problemas logo que começou a se movimentar, o mau governo do navio levou-lhes a um abalroamento e a um encalhe, pelo que Delfim informando ao Vice-almirante sobre as

11 Filho do Senador José Inácio Silveira da Mota, pertencente ao partido Liberal. Segundo relatado pelo próprio Barão de Jaceguay, o recebimento do comando do encouraçado *Barroso* só lhe foi concedido por intermédio direto do Marquês de Caxias (Mota, *Reminiscências* 136). Os altos postos da Armada eram disputados por diversos oficiais que muitas das vezes buscavam promoções. As disputas políticas da Corte ora inexistiam, ora permaneciam no front. Por diversas vezes se apresentaram durante o conflito.

condições de navegabilidade e consultando a exequibilidade da operação com o encouraçado *Bahia*, recebeu um “siga” como resposta (*Diário de S. Paulo*, 14 mar. 1868).

No momento da passagem desse par de navios houve o rompimento dos cabos de reboque, tendo a correnteza levado o monitor *Alagoas* até a esquadra de proteção, onde este monitor recebeu a ordem de Inhaúma para ancorar. O encouraçado *Bahia* passou por Humaitá, seguido próximo pelo encouraçado *Tamandaré* atracado ao *Pará*. A esquadilha expedicionária ainda passou pelas fortificações de Timbó e Laureles antes de chegar na posição brasileira de Tagy, base fluvial preparada para os navios pelo Exército (*Diário do Rio de Janeiro*, 29 mar. 1868, p. 1-3). O comandante do monitor *Alagoas*, Joaquim Antônio Cordovil Maurity, desobedecendo a ordem direta recebida do Vice-almirante, novamente aproou seu navio rumo a Humaitá e seguiu avante, após algumas tentativas transpôs o passo já ao raiar do dia.¹² Seguindo adiante, rumo a Tagy, quando passava por Timbó sofreu uma tentativa de abordagem por tropas transportadas em canoas (*Diário do Rio de Janeiro*, 29 mar. 1868, p. 1-3).

Meirelles recebeu da Câmara dos Vereadores do Rio de Janeiro uma encomenda específica sobre o monitor *Alagoas* passando Humaitá (*Jornal do Commercio*, 7 mar. 1868). De acordo com o esboço hoje existente, a composição escolhida pelo artista para esta encomenda foi o momento da abordagem em Timbó, como pode ser visualizado no estudo desta obra [Fig. 3], visto que, ao que pôde ser constatado na historiografia especializada, a tela final nunca foi efetuada.

12 Este evento elevou Maurity a um status de herói em diversas publicações nos jornais do Rio de Janeiro. Convém ressaltar que o tipo de navio empregado era revolucionário, uma novidade técnica construída nacionalmente e posta à prova com sucesso no campo de batalha. As tensões, predileções e disputas políticas envolvendo os militares da Armada ficam evidentes quando em um banquete ofertado na Corte em alusão a rememoração de um ano da Passagem de Humaitá contar com a presença de Maurity e diversas personalidades do Partido Liberal, incluindo Afonso Celso, na ocasião Ex-Ministro da Marinha (*Jornal do Commercio*, 20 fev. 1869).

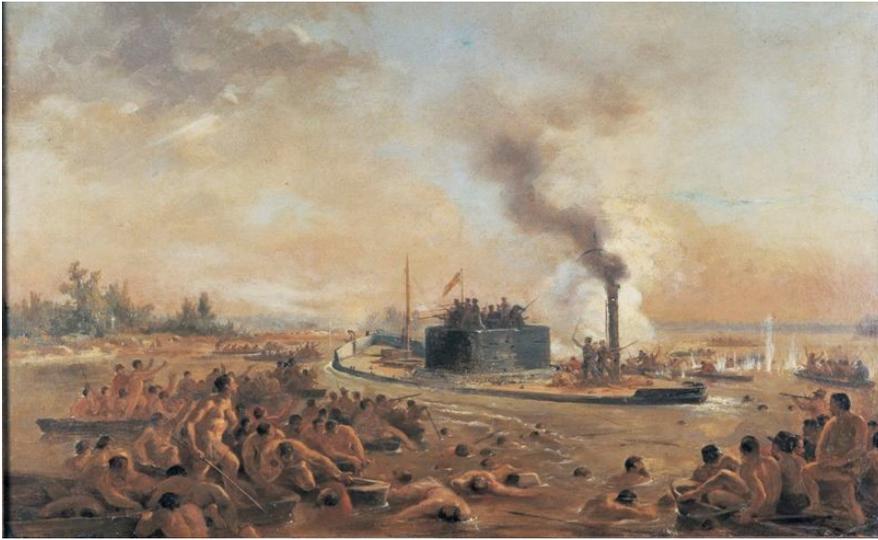


Figura 3. Victor Meirelles de Lima. *Estudo para "A Abordagem do Monitor Alagoas"*. Óleo sobre Tela. 44,2 x 67,5 cm. 1868. Fonte: acervo do Museu Victor Meirelles – Santa Catarina.

A operação exitosa da Passagem de Humaitá resultou em uma série de benesses aos seus partícipes. O Vice-almirante foi elevado ao título de Visconde, com grandeza, de Inhaúma. À Delfim Carlos de Carvalho foi concedido o título de Barão da Passagem, com grandeza. À Maurity coube uma promoção, uma pensão e a comenda oficial da Ordem do Cruzeiro. Medalhas também foram ofertadas (*Diário do Rio de Janeiro*, 4 mar. 1868 3). Os próprios navios foram condecorados, arvorando a partir de então a fita da Imperial Ordem do Cruzeiro (*Almanak do Ministério da Marinha* 48).

A notícia da passagem por Humaitá reverberou em periódicos do Rio da Prata, do Império, dos EUA e da Europa. Desenhos, mapas, poesias etc., foram publicados em comemoração àquele feito. Todavia, ao analisar os periódicos publicados no Rio de Janeiro daquele período, a preponderância de Maurity como herói da operação se destaca. Inhaúma o citou em sua parte oficial dirigida ao Ministro da Marinha fazendo uma analogia com o gesto de Nelson em relação a Parker na Batalha de Copenhague¹³ (*Mota, De Aspirante a Almirante, Tomo I* 303). Em

13 A Batalha de Copenhague (2 abr. 1801) resultou em uma vitória britânica, tendo como característica aludida por Inhaúma o ataque levado à cabo pelo Vice-almirante Horatio Nelson após desobedecer às ordens recebidas do Almirante Sir Hyde Parker, seu superior hierárquico.

uma operação dirigida por um Vice-almirante (Inhaúma), comandada por um Capitão de Mar e Guerra (Delfim), guiada por Capitão Tenente, Comandante de encouraçado (Jaceguay) e, finalmente, destacada pela atuação de um 1º Tenente, Comandante de monitor (Maurity), a quem caberia os louros da vitória para Meirelles?

4. A representação pictórica da Passagem de Humaitá

Victor recebeu a encomenda do Ministério da Marinha no ano de 1868. A finalidade deste projeto está diretamente ligada com as críticas severas que a pasta comandada por Afonso Celso estava recebendo por sua atuação no conflito, que se pautavam principalmente pela alegada falta de atividade.¹⁴ De maneira a cumprir o contrato estabelecido, Meirelles embarcou para o Paraguai, ficando a bordo do encouraçado *Brasil*, próximo da fortaleza de Humaitá, assistindo, inclusive, à ocupação dessa praça. A viagem do artista ao *front* era típica do modo de produção artístico dos pintores ligados a AIBA, que realizavam uma primorosa pesquisa se valendo de textos, entrevistas, fotografias, fardamentos, desenhos e tudo o mais que pudessem achar necessário para a feitura do quadro.

O artista foi recebido por Inhaúma, tendo este assinalado em seu diário tanto a chegada, quanto a partida do pintor (Frota; Lima). A importância dada a produção das telas foi tamanha que após Meirelles tomar as notas de que precisava nas proximidades de Humaitá e Pilar foi-lhe cedido uma belonave para que este fosse visitar o local do Combate Naval do Riachuelo (Frota; Lima 220 e 228). Fruto dessa viagem ao teatro de operações, Victor produziu um grande acervo de estudos preparatórios, estando atualmente distribuídos entre o Museu Victor Meirelles (Santa Catarina), a Fundação Biblioteca Nacional (Rio de Janeiro) e o Museu Nacional de Belas Artes (Rio de Janeiro) –onde o conjunto do artista forma a série *Estudo Paraguaiois*, pertencente a seção de *Desenho Brasileiro* desta instituição.

14 O Ministro criou por decreto o Museu da Marinha por meio do Decreto 4116, de 14 de março de 1868. Após deixar a pasta, Afonso Celso publicou o livretinho *A Esquadra e a Oposição Parlamentar*, onde responde as críticas recebidas e defende a sua atuação e a de seus subordinados à frente da Armada.

Este conjunto de estudos para a composição das telas foram até então pouco analisados, visto as inúmeras possibilidades de trabalho com este tipo de material. Como exemplo, a Fig. 4 apresenta o encouraçado *Barroso* e o monitor *Rio Grande*, vistos de proa, atracados – o primeiro par de navios que ultrapassou Humaitá. Este e outros trabalhos demonstram a acurácia do desenho de Victor, relativo aos meios fluviais, não deixando por menos ao seu contemporâneo De Martino, que também possui uma série de estudos preservados sobre o conflito e é reconhecidamente um dos grandes desenhistas da Armada Imperial no conflito. No entanto, o primado do desenho realizado por Meirelles e a perspectiva registrada na Fig. 4 não tiveram destaque na tela final – *Passagem de Humaitá* [Fig. 1], onde, como já visualizado, o artista escolheu uma composição muito diversa.



Figura 4. Victor Meirelles de Lima. *Encouraçado Barroso e monitor Rio Grande*.¹⁵ Grafite sobre Papel. 11,7 x 17 cm. Circa 1868. Fonte: acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Rio de Janeiro.

15 Desenho pertencente a série “Croquis de Diversas Embarcações Brasileiras” – Figura 16. Disponível em: (http://acervo.bndigital.bn.br/sophia/index.asp?codigo_sophia=39140). Acesso em: 6 mar. 2023. Na imagem consta as seguintes inscrições realizadas provavelmente pelo artista: Barroso; Rio Grande; 10 de agosto.

Além do material coletado pelo artista no Paraguai, na Corte, uma série de elementos referentes ao conflito eram publicados em diversos periódicos. Uma certa cultura visual se formou graças as novas técnicas de impressão e reprodução da imagem. Desta maneira, desenhos, plantas topográficas, esboços, cópias de fotografias, retratos etc., eram publicadas nos jornais ou mesmo em separatas que eram vendidas à parte, no formato de “suplementos”. Autores como Carlos Linde (1830-1873), da *Semana Ilustrada*, e Ângelo Agostini (1843-1910), da *A Vida Fluminense*, publicaram suas representações sobre a Passagem de Humaitá¹⁶ com base em informações recebidas do *front*, muitas das vezes dos próprios militares que eram correspondentes, anônimos ou não, incluindo o próprio Vice-almirante (Arias Neto). Victor muito provavelmente teve contato com estes materiais antes de compor sua tela.

Nos jornais, além das imagens, era corrente a publicação das Partes Oficiais¹⁷ dos combates envolvendo a Armada e o Exército, em conjunto com cartas, comentários etc., o que também pode ter servido aos pintores do período. Pereira (22) menciona o emprego pela Pintura Histórica do século XIX das fontes escritas como uma espécie de testemunho do evento a ser representado. O confronto destes documentos oficiais –como os publicados no *Diario do Rio de Janeiro* (12 mar. 1868, 1 e 2; 29 mar. 1868, 1-3) –sobre os eventos representados pelo artista, que deram origem às telas *A Abordagem do Monitor Alagoas*, *o Combate Naval do Riachuelo* e *a Passagem de Humaitá*, demonstra que notadamente Victor empregou essas fontes escritas oficiais na composição de suas obras.

Tratando-se especificamente sobre a produção pictórica produzida sobre a Passagem de Humaitá que Meirelles possa ter tido contato na Corte, De Martino apresentou ao Imperador em setembro de 1868 dois quadros sobre o conflito, *Assalto dos Paraguaio aos Encouraçados* e *Pas-*

16 Carlos Linde: (http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_iconografia/icon550161/icon550161.jpg). Acesso em: 12 mar. 2023. Ângelo Agostini: (http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_iconografia/icon1486893/icon1486893.jpg). Acesso em: 12 mar. 2023.

17 A Parte Oficial era um documento de cunho militar que dizia respeito a um evento digno de nota em que a embarcação tomou parte. Este documento era endereçado ao oficial superior, este redigia um novo documento com uma juntada de partes oficiais ou com um resumo daquela e enviava para seu superior, seguindo na cadeia de comando até chegar ao Ministro da Marinha, no caso específico.

sagem de Humaitá (*Jornal do Commercio*, 19 set. 1868). Essas duas telas foram posteriormente expostas ao público no salão do teatro de São Pedro de Alcantara (*Diario do Rio de Janeiro*, 29 nov. 1868). Diferentemente de Meirelles, De Martino não possuía ligação direta com a AIBA, sua renda residia na produção e venda de obras de arte, tendo encontrado um ambiente profícuo no Rio de Janeiro. Uma característica deste artista é ter produzido, em alguns casos, mais de uma tela sobre um evento, como no caso da Passagem de Humaitá, sendo encontrado em um único leilão, dos muitos em que o artista participou, três telas com essa mesma temática (*Jornal do Commercio*, 9 set. 1869).

Após o retorno do Paraguai e o estabelecimento do seu ateliê no Convento de Santo Antônio, no Rio de Janeiro, onde pode encontrar instalações grandes o suficiente para a execução de suas obras, Victor iniciou o processo de pintura. Com base no modo de produção daquele período, era convencional o artista ligado a AIBA realizar um estudo a óleo para verificar os contrastes e possíveis pontos de correção antes de iniciar a feitura da tela final, esse estudo, por vezes denominado esboço, configurava-se em quase que uma redução da tela a ser pintada e deveria se aproximar em sua composição com a obra final (Xexéo 69).

Sampaio (349), biógrafo do artista, cita que Meirelles realizou o esboço para *Passagem de Humaitá* no mês de dezembro de 1868. Atualmente a localização desta tela é ignorada, possivelmente ainda esteja com os descendentes do Visconde de Ouro Preto, visto Meirelles ter presenteado o então ex-Ministro com os esboços para *Passagem de Humaitá* e *Combate Naval do Riachuelo* (*Século XX*, dez. 1905, p. 62). Na Fig. 5 consta uma reprodução do Esboço para *Passagem de Humaitá* presenteado à Ouro Preto, onde pode ser observado aproximações e divergências com a tela final [Fig. 1].



Figura 5. Victor Meirelles de Lima. *Estudo para "Passagem de Humaitá"*. Fonte: extraído do periódico *Século XX* (dez. 1905, p. 19).

Em comparação entre o esboço [Fig. 5] e a tela *Passagem de Humaitá* [Fig. 1] é observável a convergência de diversos elementos da composição entre as duas imagens, o posicionamento dos navios, os aspectos geográficos, as labaredas e a fuligem das chaminés demonstram as permanências entre estudo e tela. A grande divergência se encontra na dimensão e posição que a nau capitânia de Inhaúma, o encouraçado *Brasil*,¹⁸ está representado. Este encouraçado se encontra no esboço com maior dimensão, que faculta sua identificação, e em uma posição mais destacada.¹⁹ Já na Fig. 1 o citado navio está no mesmo plano dos outros encouraçados de proteção e em uma posição que dificulta ou mesmo impossibilita a sua identificação para um observador que se colocasse frente ao quadro sem maiores informações. O artista retira em parte o protagonismo desta belonave não a removendo-a da composição, mas a inserindo de uma maneira a amalgamá-la com o

18 Para uma identificação das principais belonaves brasileiras empenhadas no conflito com o Paraguai, ver: Gratz, George Antonio. *The Brazilian Imperial Navy Ironclads, 1865-1874. Warship*. London, Conway Maritime Press. V. 1999-2000.

19 Apesar desta embarcação se encontrar em uma posição mais destacada no esboço em relação ao quadro final, isso não constitui uma referência à capitânia do Almirante como protagonista da operação. Ao contrário, pode ser observado neste esboço que o encouraçado está em um plano muito semelhante que outros navios. Ao invés do destaque, o encouraçado *Brasil* se encontra imerso e mesclado na composição da obra tanto no esboço quanto na tela final.

restante das silhuetas propositalmente e praticamente incompreensíveis dos outros encouraçados.

Como já mencionado, De Martino produziu uma série de representações da Passagem de Humaitá. O número de telas e os problemas decorrentes da falta de informações cadastrais de algumas instituições de guarda tornam por vezes complexa a correta identificação. A tela apresentada em 1868 não possui paradeiro claro na historiografia. Todavia, o pintor apresentou em 1871 uma outra tela [Fig. 6] sobre o evento, que possivelmente é a que hoje se encontra sob guarda do Museu Naval, no Rio de Janeiro.



Figura 6. Eduardo Frederico de Martino. *Passagem de Humaitá*. Óleo sobre Tela. 187 x 336 cm. 1871. Fonte: acervo do Museu Naval – Rio de Janeiro.

A composição desta tela de De Martino [Fig. 6] se aproxima em diversos pontos com a obra de Meirelles, muito provavelmente devido ao estudo por ambos os pintores do local, das embarcações, dos testemunhos e dos documentos produzidos sobre o evento. Todavia, na tela de De Martino uma cena se destaca em meio ao todo; o monitor *Alagoas* aparece em primeiríssimo plano, vindo em direção ao espectador da obra, e é aparentemente o único navio com homens sobre o convés. Deste grupo, um aparece com o rosto iluminado por um lampião. Um observador do período escreveu que este homem se tratava de Maurity, comandante do monitor *Alagoas*, no momento em que acendia um charuto (*Diário do Rio de Janeiro*, 7 maio 1871). Tal gesto aparece ao menos em outro episódio do conflito, o momento da amputação da perna

do comandante do encouraçado *Tamandaré*, Antônio Carlos de Mariz e Barros – filho de Inhaúma (Macedo 394). A narrativa presente por trás de tal simbolismo visava indicar desprendimento e abnegação.

Na Fig. 6, o destaque para o monitor *Alagoas* e, principalmente, a cena que ocorre em sua proa demonstra a intencionalidade do artista quanto a participação deste navio no feito. Tomando esta cena como base, o trabalho de Daniel Arasse em *Christo (Uma batalha, 354)* possibilita a leitura dessa especificidade intencional colocada por De Martino, que subverte a lógica do quadro, ao invés de representar a *Passagem de Humaitá* como um todo o detalhe no monitor acaba se constituindo em um elemento perturbador que prende o olhar do espectador, removendo em grande medida o foco do todo para o específico. Dois outros quadros de De Martino sobre a *Passagem de Humaitá* [Fig. 7 e 8] possuem composições convergentes no sentido de dar destaque ao monitor *Alagoas*, sem a representação de figuras humanas.



Figura 7. Eduardo Frederico de Martino. *Passagem de Humaitá*. Óleo sobre Tela. 50 x 150 cm.
Fonte: Coleção Fadel [acervo privado] – Rio de Janeiro. Extraído de *Christo (Uma batalha 366)*.



Figura 8. Eduardo Frederico de Martino. *Passagem de Humaitá*. Óleo sobre Tela. 60,5 x 121 cm.
Fonte: acervo do Museu Naval – Rio de Janeiro.

Nestas obras de De Martino [Figs. 7 e 8] o monitor *Alagoas* aparece ao centro do quadro no momento que aproa novamente em direção a Humaitá, como pode ser observado pela movimentação da água próxima ao navio. Os navios restantes aparecem em planos mais afastados, ou muito mais afastados. Nas duas telas a bateria artilhada *Londres* aparece sobre o barranco. A ausência de personagens humanos possivelmente visou aumentar o protagonismo do monitor no instante anterior de romper o passo de Humaitá. Uma outra tela deste artista [Fig. 9] apresenta outra representação do evento, relativamente próxima com a composição empregada por Meirelles no tocante as posições geográficas, das belonaves e da lua.



Figura 9. Eduardo Frederico de Martino. *Passagem de Humaitá*. Óleo sobre Tela. 130 x 198 cm. 1869. Fonte: acervo do Palácio Maçônico do Lavradio – Rio de Janeiro. Extraído de Oliveira (160).

Nesta versão, De Martino aparentemente remove da cena o monitor *Alagoas*, inserindo na parte central do quadro o encouraçado *Brasil*, no entanto esta belonave se encontra em um mesmo plano que outros encouraçados. Segundo documentos do próprio artista, reproduzidos em Lima (291), duas telas foram ofertadas à Ordem Maçônica Grande Oriente do Vale dos Beneditinos em 1869 em decorrência do funeral do Visconde de Inhaúma. Muito provavelmente esta tela [Fig. 9] foi uma das ofertadas. Pertencente ao atual acervo do Palácio Maçônico

do Lavradio, a outra tela de De Martino versa sobre o momento da rendição da fortaleza de Angostura, último bastião fluvial paraguaio antes da capital, Assunção. Novamente, nesta tela o encouraçado *Brasil*, nau capitânia de Inhaúma, aparece em destaque (Oliveira 149). Muito provavelmente em ambas as composições a posição do encouraçado *Brasil* foi pensada em homenagem ao finado oficial de marinha.

Já Meirelles, seja por sua ligação com a AIBA ou, principalmente, pelo contrato estabelecido com o Ministro da Marinha, muito provavelmente se atinha aos movimentos políticos ocorridos no Império. Logo após a sua chegada no Paraguai para colher os estudos que necessitava, Afonso Celso foi destituído da pasta da Marinha. O gabinete Liberal foi dissolvido e o Partido Conservador foi alçado ao poder. O Barão de Cotegipe (João Maurício Wanderley) assumiu a pasta da Marinha e tanto este quanto o Imperador visitou o ateliê do artista montado no Convento de Santo Antônio, com vistas a observarem o andamento das pinturas encomendadas (Pereira; *Diario de Noticias*, 6 ago. 1870).

Passagem de Humaitá e *Combate Naval do Riachuelo* foram apresentadas, juntamente com *Batalha de Campo Grande* de Pedro Américo, na Exposição Geral de 1872. Este evento contou com um público jamais visto até então, 63.949 participações nos 22 dias de evento (Pereira, 171), sendo suplantada somente pela exposição de 1879. A recepção pela crítica foi distinta entre as três obras. Agostini publicou uma sátira da *Passagem de Humaitá* [Fig. 10], além das outras duas telas apresentadas em 1872. Sobre *Riachuelo* e *Campo Grande* o autor dedicou um desenho mais detalhado, com Humaitá o artista tratou as belonaves como chapéus e a tela como um todo como um grande incêndio, citando que “quem quiser explicações que vá ter com o Sr. Carvalho das bombas”, indicando com isso muito provavelmente a falta de didatismo da obra, esperada em uma tela desta natureza.



Figura 10. Sátira da tela *Passagem de Humaitá* por Ângelo Agostini²⁰ Fonte: *O Mosquito*, Nº 147, 6 de julio de 1872, p. 7. [Excerto].

As telas apresentadas na exposição eram acompanhadas de um resumo histórico e de uma explicação do quadro dispostos no catálogo.²¹ O crítico Frascati Mangini²² sobre *Passagem de Humaitá* [Fig. 1] e a sua relação com o elemento textual apresentado no catálogo escreveu:

O quadro n. 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 assestadas sobre as barrancas que faziam chover incessantemente milhares de projéteis? Ficaria tudo na tinta? Neste caso respondemos: Não, ficou na palheta. O desempenho e a concepção deste quadro são manifestamente medíocres e vulgares, e se por meio da pintura pode ser transmitida à posteridade a história dos acontecimentos de um povo, o

20 Na imagem se encontram as seguintes inscrições: (Nota) os chapéus são da fábrica do Armada; A Passagem de Humaitá por Victor Meirelles; Como se trata d'incendio, quem quiser explicações que va ter com o Sr. Carvalho das bombas (sic).

21 Ver: Catalogo das obras expostas no Palacio da Academia Imperial das Bellas Artes em 15 de junho de 1872. Rio de Janeiro. Typographia Nacional, 1872.

22 Pseudônimo de autor desconhecido. Atitude comum naquele período e principalmente na posterior *Questão Artística de 1879*.

quadro do Sr. Meirelles não lhe revelará coisa alguma (*Jornal do Commercio*, 28 jun. 1872, p. 2. Grifo do autor. Grafia atualizada).

O comentário do crítico coaduna com a impressão de Agostini sobre *Passagem de Humaitá*, faltava à tela o didatismo esperado de uma Pintura Histórica. Christo (*Uma batalha* 359) cita neste aspecto que era ansiado que “Meirelles deveria racionalmente descrever a batalha; pintar, por exemplo, cada canhão na fortaleza a disparar os 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”. Além de apresentar uma narrativa, a tela deveria conter elementos representativos do evento, como pode ser observado no artigo de outro crítico, desta vez anônimo, publicado no *Jornal do Commercio* (6 jul. 1872, p. 3), onde o autor demonstra ter lido o catálogo da exposição. Todavia, este autor anônimo escreveu em termos semelhantes de Mangini, destacando dentre outros pontos da composição

o arrojado do cometimento, qual foi do *Alagoas* montando aquele difícil passo obstruído por torpedos e máquinas infernais, furtiva-se despercebido aos olhos do espectador [...] as trevas em que se acha envolvido o herói da ação é um concurso de circunstâncias que faz com que nos retiremos da sua contemplação frios e quase descrentes daquele fato que tornou célebre nos fastos da história do Brasil o dia 19 de fevereiro de 1868 (*Jornal do Commercio*, 6 jul. 1872, p. 3, grifo do autor, grafia atualizada).

Este comentarista anônimo cita nominalmente o monitor *Alagoas*, e dá a entender que esta embarcação personificaria o “herói da ação”. O estranhamento da composição do quadro, devido a sua falta de didatismo, se acentua devido a falta dessa personificação que dê um símbolo significativo ao evento representado. O jogo de cores, a representação das embarcações como silhuetas disformes não permite a identificação clara, os aspectos geográficos matizados com a escuridão da noite, as labaredas das queimadas mescladas com os disparos, são fatores que condicionam o espectador sem maiores informações sobre o evento em si e a representação do artista a uma incapacidade de compreensão.

A tela de Meirelles [Fig. 1] foi apropriada pelo trabalho litográfico de Antônio Araújo de Souza Lobo (1840-1909), que produziu uma Gra-

vura de Tradução [Fig. 11], posteriormente sendo incluída na coleção *Quadros Históricos da Guerra do Paraguay*, analisada por Cunha (As Litografias). Essa coleção compôs-se da representação de alguns eventos ocorridos no conflito, sendo impressa e comercializada a partir na década de 1870.



Figura 11. Antônio Araújo de Souza Lobo. *A Passagem de Humaitá*²³ (baseada na tela homônima de Victor Meirelles). Litografia em *chine-collé*. 50 x 69,5 cm. Fonte: acervo da Fundação Biblioteca Nacional - Rio de Janeiro.

O trabalho de Souza Lobo se configura em uma Gravura de Tradução, o Historiador Giulio Carlo Argan no ensaio *Sobre o Valor Crítico da Gravura de Tradução* emprega o termo no sentido de que a Gravura de Tradução não é uma cópia, mas uma produção com características específicas que impactam na leitura, na recepção e na contemplação de uma maneira diversa da imagem original. Neste sentido, Christo (*Uma batalha* 359) menciona que a destinação da Gravura de Tradução era voltada a um público mais amplo, tendo deste modo de ser mais

23 A Figura acompanha inscrições explicativas, sendo: Victor Meirelles pinxt (?) [caso seja, pinxt significa pintou]; Lima Barros; Foguete: signal luminoso atirado pelo encouraçado Barroso por ter transposto o fosso; Silvado; Colombo e Cabral; Igreja de Humaitá; Bahia; Brazil; Tamarandé e o monitor Pará; o Alagoas descendo sobre a Ponta de Pedras; Bateria de *Londres*; Herval; Souza Lobo Lith.; *A Passagem de Humaitá*.

descritiva. Neste sentido, a autora indaga: os diversos elementos que Souza Lobo insere em seu trabalho estão presentes na tela de Meirelles ou foram incorporados pelo litógrafo? Esses elementos citados pela autora podem ser observados na litografia por esta apresentar uma composição mais límpida e com contornos mais definidos, facultando a observação de posições geográficas, das construções paraguaias e dos perfis das belonaves.

Além da grande produção da série *Quadros Históricos da Guerra do Paraguay* tratados por Cunha (*As litografias*), sendo o então Ministério da Guerra o maior comprador, a Gravura de Tradução sobre *Passagem de Humaitá* de Meirelles fora ofertada para legações de diversos países, demonstrando uma circulação nacional e internacional (Cunha, *As litografias* 41). Todavia, a tela de Meirelles [Fig. 1] também circulou no exterior, sendo enviada, junto a outras obras, à Exposição Universal da Filadélfia de 1876 –em comemoração ao centenário da Independência Estadunidense. Foram remetidas pelo Império nove telas a óleo para o evento. Sendo quatro destas, referentes ao conflito com o Paraguai –entre estas, figuraram as obras apresentadas na EGBA de 1872, *Passagem de Humaitá* e *Combate Naval do Riachuelo*.

O Império já havia participado com telas sobre a Guerra contra o Paraguai na Exposição Universal de Viena, em 1873, onde foram expostas *Batalha de Campo Grande* de Pedro Américo, e uma tela de De Martino “representando um episódio no Chaco”. A exposição de 1876 nos EUA contou, além das telas de Pintura Histórica, com a participação de D. Pedro II. Segundo Pereira (36) “era o esforço do Império em atravessar a ponte entre a barbárie e a civilização, reforçada pela imagem viva do imperador [...]”. Intenção assaz complexa, visto a organização política e a presença da escravidão em território brasileiro.

Notadamente, a Exposição de 1872, com seu enorme sucesso de público, motivou, logo após a sua realização, o estabelecimento de um novo contrato do Estado com Victor Meirelles e desta vez com Pedro Américo para a feitura de painéis de “Pintura Pátria”. Américo produziu a gigantesca tela *Batalha do Avaí*,²⁴ sobre o conflito com o Para-

24 Pedro Américo de Figueiredo e Melo. *Batalha do Avaí*. Óleo sobre Tela. 600 x 1100 cm. 1872-1877. Acervo do Museu Nacional de Belas Artes. Disponível em: (<https://artsandculture.google.com/asset/battle-of-ava%C3%AD-pedro-am%C3%A9rico/BgGRFmudOeoWoA?hl=pt-br>). Acesso em: 12 mar. 2023.

guai, enquanto Meirelles aceitou a incumbência de representar a luta contra a invasão holandesa da América Portuguesa (1649), produzindo *Batalha de Guararapes*²⁵ [Fig. 12]. Nesta obra, a figura do herói se apresenta claramente na composição da tela, personificado na figura de André Vidal de Negreiros “monumentalizado ao modo de uma estátua equestre, está, como convém, numa posição mais alta do que todos os outros, no topo de um triângulo vasto, cujos ângulos da base são ocupados por Cardoso e Keweer” (Coli, *Como estudar* 46).



Figura 12. Victor Meirelles de Lima. *Batalha de Guararapes*. Óleo sobre Tela. 500 x 925 cm. 1872-1879. Fonte: acervo do Museu Nacional de Belas Artes – Rio de Janeiro.

Ao se analisar as encomendas e a representação da figura do herói realizadas por Meirelles acerca dos quadros de batalhas produzidos pelo pintor, pode ser observado composições distintas, que vão desde a imponência da figura do herói em Guararapes até o extremo da ausência em Humaitá. Christo (*Uma batalha* 362) se referindo a sua análise das encomendas realizadas à Meirelles sobre o conflito com o Paraguai

²⁵ Neste trabalho Victor empregou em sua pesquisa a obra *História das Lutas com os Holandeses no Brasil: desde 1624 a 1654* – publicada em 1871, de Francisco Adolfo de Varnhagen, e o texto vencedor do concurso promovido pelo IHGB em 1844, *Como se deve Escrever a História do Brasil*, de Karl Friedrich Philipp Von Martius, onde o artista encontra o que ele mesmo chamou de “encontro feliz das três raças”. Sobre essa pintura, ver: COLI, Jorge. *A Batalha de Guararapes de Victor Meirelles e suas relações com a pintura internacional*. (Tese de Doutorado em História). Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP. Campinas – SP, 1995.

menciona a percepção de uma “tensão permanente”, visto que ao mesmo tempo em que as telas foram fruto de encomendas oficiais, alusivas aos feitos militares, destinadas a exibição pública, tais produções podem ser ambíguas. No caso da *Passagem de Humaitá*, a luta noturna não pode ser observada, apenas imaginada pelo espectador, vencedores e vencidos se imiscuem nos contrastes criados pelo artista.

A autora ainda cita um outro trabalho de Meirelles relativo a um conflito em um contexto muito distinto ao ápice da produção do artista, o *Panorama da Revolta da Armada*,²⁶ trabalhado por Coelho (141-159). Meirelles, já afastado da Academia devido a instituição da República (1889), faz da produção e da exibição de panoramas uma fonte de trabalho e conseqüentemente renda. Todavia, neste trabalho, a perspectiva escolhida pelo artista foi a Fortaleza de Villegaignon, base dos revoltosos que foram derrotados. O pintor não escolhe a batalha, mas as ruínas com a cidade do Rio de Janeiro ao fundo. Esta escolha não deixa claro ao espectador se Meirelles neste trabalho se referia aos vencedores ou aos vencidos.

Mesmo permeada por tensões e ausências, margeando a abstração, *Passagem de Humaitá* [Fig. 1], em conjunto com as demais produções pictóricas produzidas sobre o conflito com o Paraguai, nas palavras de Coli (*Como estudar* 85), foi empregada no sentido que o “Brasil afirmava sua preeminência na América Latina. Com elas [as telas], também anunciava o peso, cada vez mais forte, das forças armadas como componentes essenciais no jogo de poder. Elas entram numa coerência política que conduziria, em 1889, à República dos Marechais”.

5. Considerações finais

O primado característico do desenho de Meirelles, que pode ser observado em seus estudos, notadamente não pode ser visualizado em *Passagem de Humaitá*. A composição escolhida pelo artista causa estranhamento, constatado desde a sua primeira apresentação. Com base no esboço do quadro [Fig. 5], ao menos a partir de dezembro de 1868,

²⁶ *Panorama da Revolta da Armada, Entrada da Esquadra Legal na Revolta da Armada ou Ruínas da Fortaleza de Villegaignon* dizem respeito ao mesmo panorama, infelizmente não preservado do artista. Deste trabalho restaram as informações publicadas deste material e alguns estudos preparatórios.

o artista já detinha essa composição como definitiva. O herói monumentalizado na tela sobre Riachuelo, não encontra similar em Humaitá, onde este inexistente.

Dentre as várias possibilidades de leitura de uma obra de arte, é possível que a conjuntura envolvida anteriormente, durante e posteriormente ao evento, tenha impactado nas escolhas do artista. Em Riachuelo, o Chefe de Divisão Francisco Manoel Barroso da Silva a bordo e em conjunto com a fragata Amazonas foram os atores principais da batalha. Já em Humaitá, afora os conflitos que permearam a operação, a repercussão na imprensa do Rio de Janeiro foi favorável e direcionada ao feito de um subordinado, Maurity –comandante do monitor Alagoas– que acabou por roubar a cena, se valendo do título empregado por Christo (“Quando subordinados”) em sua análise de *Batalha de Campo Grande*. Meirelles, ao invés de apresentar o monitor Alagoas em um ponto destacado, como em três das quatro telas de De Martino dispostas neste trabalho, inseriu o navio emergido no todo que compõem o quadro, de uma maneira pouco perceptível.

Desta maneira, a representação do Chefe de Divisão Barroso –autoridade máxima e comandante da esquadra brasileira naquele local– na ponte de comando da fragata *Amazonas* em uma posição monumental, representada por Meirelles, é compreensível visto que os abalroamentos levados a cabo pela *Amazonas* são considerados como a ação definidora da Batalha do Riachuelo. Ademais, naquele momento, em 1868, já se passaram 3 anos da ocorrência do evento e Barroso se encontrava afastado diretamente do conflito. No caso da tela sobre Guararapes, além desta batalha ter sido travada há muito tempo (1648), as intencionalidades presentes se faziam em parte distintas das telas encomendadas sobre a Guerra contra o Paraguai.

Em comparação com Riachuelo, no caso de Humaitá, o Vice-almirante não participou diretamente da operação de forçamento, delegando o comando da esquadilha expedicionária a seu genro. Este ocupou o segundo par de navios no momento da operação, deixando a vanguarda com o encouraçado Barroso, comandado por Silveira da Mota, profundo desafeto do Vice-almirante. Ao fim da batalha, devido aos fatos já citados neste trabalho, a ação do monitor Alagoas, comandado por Maurity, foi destacada do combate, rendendo-lhe as diversas homenagens, em parte aqui já mencionadas.



Fora o jogo de poder que envolve as patentes militares supracitadas, os embates políticos entre Liberais e Conservadores vindos do Rio de Janeiro, não podem ser desprezados. Apesar das obras serem encomendadas a Meirelles por Afonso Celso (Liberal), foi o Barão de Cote-gipe (Conservador) que acompanhou, como já citado, a execução dos trabalhos, em conjunto inclusive com o Imperador. Desta maneira, a escolha do artista muito provavelmente foi também influenciada por essas posições políticas, visto que o primeiro navio que forçou Humaitá (o encouraçado Barroso) era comandado pelo filho de um senador do partido Liberal. Maurity, ao participar posteriormente de um banquete, já citado neste trabalho, com diversas personalidades do partido Liberal, deu indícios de sua predileção política. Convém citar ainda que o artista não finalizou o pedido realizado pela Câmara dos Vereadores, que trataria especificamente da passagem de Humaitá pelo monitor Alagoas, uma tela que daria centralidade ao feito praticado por Maurity, ficando este trabalho na categoria de esboçeto [Fig. 3].

Victor Meirelles ao se deparar com o que e/ou quem representar personificado como herói em *Passagem de Humaitá*, elemento geralmente presente no gênero pertencente a pintura encomendada, optou pela ausência. A composição escolhida pelo artista muito provavelmente resultou das diferenças hierárquicas entre os atores envolvidos na operação e das tensões político-partidárias na Corte, que invariavelmente reverberavam no front. Como resultado desse jogo de poder, ao invés da representação de vencedores e vencidos claramente dispostos no quadro, a pintura de Meirelles se configurou, segundo o já citado trabalho de Christo (*Uma batalha*), em uma batalha cromática.

Referências bibliográficas

- Almanak do Ministerio da Marinha: organizado pelo respectivo quartel general segundo notas enviadas pelas diversas estações da repartição.* Volume XII. Typographia Perseverança, 1868.
- Argan, Giulio Carlo. “O Valor Crítico da Estampa de Tradução”. *Imagem e Persuasão: ensaios sobre o barroco*. Tradução de Maurício Santana Dias. Companhia das Letras, 2004, pp. 16-21.

- Arias Neto, José Miguel. *A Marinha Brasileira nos Escritos Oitocentistas sobre a Guerra do Paraguai*. Anais. II Congresso internacional de História UEPG-UNICENTRO, 2015, <https://docplayer.com.br/25200038-A-marinha-do-brasil-nos-escritos-oitocentistas-sobre-a-guerra-do-paraguai-1.html>
- Catálogo das obras expostas no Palácio da Academia Imperial das Bellas Artes em 15 de junho de 1872. Typographia Nacional, 1872.
- Christo, Maraliz de Castro Vieira. “A Pintura de História no Brasil do Século XIX: panorama introdutório”. *ARBOR Ciencia, Pensamiento y Cultura*, Año CLXXXV, no. 740, noviembre-diciembre, 2009, pp. 1147-1168. DOI: <https://doi.org/10.3989/arbor.2009.740n1082>.
- Christo, Maraliz de Castro Vieira. *Pintura, História e Heróis do Século XIX. Pedro Américo e “Tiradentes Esquartejado”*. (Tese de Doutorado em História). Universidade Estadual de Campinas, 2005, <https://repositorio.unicamp.br/acervo/detalhe/359162>.
- Christo, Maraliz de Castro Vieira. “Quando Subordinados Roubam a Cena: a Batalha de Campo Grande de Pedro Américo”. *Saeculum – Revista de História*, vol. 19, jul./dez. 2008, pp. 81-101. <https://periodicos.ufpb.br/index.php/srh/article/view/11409>.
- . *Uma Batalha Cromática: Victor Meirelles e a Passagem de Humaitá*. XI Encontro de História da Arte. Universidade de Campinas, 2015, <https://www.ifch.unicamp.br/eha/atas/2015/Maraliz%20de%20Castro%20Vieira%20Christo.pdf>.
- . “Victor Meirelles, Pedro Américo e Henrique Bernardelli: outras leituras”. *Anais do Museu Histórico Nacional – Dossiê Pintura de História*. Rio de Janeiro. MHN. V. 39, 2007, pp. 167-188. <https://anaismhn.museus.gov.br/index.php/amhn/issue/view/49>.
- Coelho, Mário César. *Os Panoramas Perdidos de Victor Meirelles. Aventuras de um pintor acadêmico nos caminhos da modernidade*. (Tese de Doutorado em História). Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC. Florianópolis – SC, 2007, <http://repositorio.ufsc.br/xmlui/handle/123456789/89850>.
- Coli, Jorge. *A Batalha de Guararapes de Victor Meirelles e suas relações com a pintura internacional*. (Tese de Doutorado em História). Uni-



- versidade Estadual de Campinas – UNICAMP. Campinas – SP, 1995, <https://hdl.handle.net/20.500.12733/1588818>.
- . “A Linha e a Mancha”. *Victor Meirelles: novas leituras*, Maria Inez Turazzi (org.), Studio Nobel, 2009, pp. 32-45.
- . *Como Estudar a Arte Brasileira do Século XIX?*. Editora SENAC, 2005.
- Cunha, Álvaro Saluan da. *As Litografias da coleção “Quadros históricos da Guerra do Paraguai” na década de 1870: projeto editorial e imagens*. (Dissertação de mestrado em História). Universidade Federal de Juiz de Fora – UFJF, 2019, <https://repositorio.uff.br/jspui/handle/uffj/9961>.
- . “Uma Obra, Várias Perspectivas: alguns estudos sobre a *Passagem de Humaitá*, de Victor Meirelles”. *Revista 19&20*, vol. XV, no. 2, jul.-dez. 2020, não paginado. http://www.dezenovevinte.net/obras/asc_humaita.htm.
- Detienne, Marcel. *Comparar o incomparável*. Ideias & Letras, 2004.
- Doratioto, Francisco Fernando Monteoliva. *Maldita Guerra: nova história da Guerra do Paraguai*. Companhia das Letras, 2002.
- Estrada, Luiz Gonzaga Duque. *Arte Brasileira: pintura e escultura*. Imprensa a vapor H. Lombarts & C., 1888.
- Frota, Guilherme de Andrea, y Marcos Vinícius Ribeiro de Lima. *Diário Pessoal do Almirante Visconde de Inhaúma durante a Guerra da Tríplice Aliança (dezembro de 1866 a janeiro de 1869)*. Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, 2008.
- Gratz, George Antonio. “The Brazilian Imperial Navy Ironclads, 1865-1874”. *Warship*. Conway Maritime Press. V, 1999-2000, pp. 140-162.
- Guarilha, Hugo. *A Questão Artística de 1879: um episódio da crítica de arte no Segundo Reinado*. (Dissertação de Mestrado em História). UNICAMP. Campinas – São Paulo. 2005, <https://hdl.handle.net/20.500.12733/1600555>.
- Lima, Bárbara Tikami de. *Mar de Imagens: a relação estabelecida entre Eduardo de Martino, a Marinha Brasileira e as imagens produzidas pelo artista no final do século XIX*. (Dissertação de Mestrado em História).

- Universidade do Vale do Rio dos Sinos. São Leopoldo – RS, 2019, <http://www.repositorio.jesuita.org.br/handle/UNISINOS/8911>.
- Lima, Bárbara Tikami de, y Raphael Braga de Oliveira. “A Pintura de Marinha e os Aspectos Noturnos nas Obras de Eduardo De Martino: um estudo de caso sobre a tela Uma Noite de Luar em Montevidéo”. *Sillogés*, vol. 3, no. 2. jul./dez. 2020, pp. 463-490. <https://historiasocialecomparada.org/revistas/index.php/silloges/article/view/123>.
- Macedo, Joaquim Manoel de. *Anno Biographico Brasileiro*. Vol. 1. Typographia e Lithographia do Imperial Instituto Artistico, 1876.
- Mota, Arthur Silveira da. *Reminiscências da Guerra do Paraguai*. Coleção Jaceguay n. 4. Serviço de Documentação Geral da Marinha, 1982.
- . *De Aspirante a Almirante 1858-1902: minha fé de ofício documentada*. Coleção Jaceguay no. 7. 2ª Edição. Tomo 2. Serviço de Documentação Geral da Marinha, 1985.
- . *De Aspirante a Almirante 1858-1902: minha fé de ofício documentada*. Coleção Jaceguay no. 7. 2ª Edição. Tomo 1. Serviço de Documentação Geral da Marinha, 1984.
- Oliveira, Rapahel Braga de. *Pintura de Paisagem e Guerra: Eduardo De Martino e os mundos da arte no Brasil (1868-1877)*. (Dissertação de Mestrado em História). Universidade Federal Fluminense – UFF. Niterói – RJ, 2020, https://www.historia.uff.br/academico/media/aluno/2400/projeto/RAPHAEL_BRAGA_DE_OLIVEIRA_GCe-VfGK.pdf.
- Pereira, Walter Luiz. *Óleo Sobre Tela, Olhos para a História*. Ed. 7 Letras/FAPERJ, 2013.
- Sampaio, João Zeferino Rangel de. *O Quadro da Batalha dos Guararapes: seu autor e seus críticos*. Typographia de Serafim José Alves, 1880.
- Schwarcz, Lilian Katri Moritz; Lúcia Klück Stumpf, y Carlos Lima Júnior. *A Batalha do Avaí: a beleza da barbárie – a Guerra do Paraguai pintada por Pedro Américo*. Sextante, 2013.
- Silva, Eduardo Gomes. “Passagem do Humaitá, de Victor Meirelles – Pintura Histórica, exposições e potência de uma tela “sem história””. *Anais do XVII Encontro Estadual de História da ANPUH-SC*, 2018, <https://www.encontro2018.sc.anpuh.org/resources/>



[anais/8/1532373024_ARQUIVO_texto.completo.anpuh.sc.2018.pdf.](#)

Stumpf, Lúcia Klück. *Fragmentos de guerra: imagens e visualidades da guerra contra o Paraguai (1865-1881)*. Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social. Universidade de São Paulo – USP, São Paulo – SP, 2019, <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8134/tde-20082019-112907/>.

Toral, André Amaral de. *Imagens em Desordem: a iconografia da Guerra do Paraguai*. Humanitas/FFLCH/USP, 2001.

Xexéo, Mônica Figueiredo Braunscheweiger. “Victor Meirelles – Um desenhista singular”. *Victor Meirelles: novas leituras*, Maria Inez Turazzi (org.), Studio Nobel, 2009.

Fontes Imagéticas

Lima, Victor Meirelles de. *Batalha de Guararapes*. Óleo sobre Tela. 500 x 925 cm. 1872-1879. Acervo do Museu Nacional de Belas Artes – Rio de Janeiro.

———. *Combate Naval do Riachuelo*. Óleo sobre Tela. 400 x 800 cm. 1882-1883. Acervo do Museu Histórico Nacional – Rio de Janeiro.

———. *Encouraçado Barroso e monitor Rio Grande*. Grafite sobre Papel. 11,7 x 17 cm. Cerca 1868. Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Rio de Janeiro.

———. *Estudo para “A Abordagem do Monitor Alagoas”*. Óleo sobre Tela. 44,2 x 67,5 cm. 1868. Acervo do Museu Victor Meirelles – Santa Catarina.

———. *Estudo para “Passagem de Humaitá”*. Extraído do periódico *Século XX* (dez. 1905, p. 19).

———. *Passagem de Humaitá*. Óleo sobre Tela. 268 x 435 cm. 1868-1872. Acervo do Museu Histórico Nacional – Rio de Janeiro.

Lobo, Antônio Araújo de Souza. *A Passagem de Humaitá* (baseado no trabalho de Victor Meirelles). Litografia em *chine-collé* baseada em óleo. 50 x 69,5 cm. Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Rio de Janeiro.

- Martino, Eduardo Frederico de. *Passagem de Humaitá*. Óleo sobre Tela. 130 x 198 cm. 1869. Acervo do Palácio Maçônico do Lavradio – Rio de Janeiro.
- . *Passagem de Humaitá*. Óleo sobre Tela. 60,5 x 121 cm. Acervo do Museu Naval – Rio de Janeiro.
- . *Passagem de Humaitá*. Óleo sobre Tela. 50 x 150 cm. Coleção Fadel [acervo privado] – Rio de Janeiro.
- . *Passagem de Humaitá*. Óleo sobre Tela. 187 x 336 cm. 1871. Acervo do Museu Naval – Rio de Janeiro.

Periódicos

Fundação Biblioteca Nacional. Hemeroteca Digital Brasileira. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acessado em datas diversas:

- Ângelo Agostini. O Salão de 1872. *O Mosquito*, 6 jul. 1872. Nº 147.
- Anônimo. Bellas-artes: exposição de 1872. *Jornal do Commercio*, 6 jul. 1872.
- Anônimo. Expediente. *Diario de Noticias*, 6 ago. 1870.
- Anônimo. Gazetilha. *Jornal do Commercio*, 20 fev. 1869.
- Anônimo. Gazetilha. *Jornal do Commercio*, 7 mar. 1868.
- Anônimo. Gazetilha. Segunda Folha. *Jornal do Commercio*, 19 set. 1868.
- Anônimo. Noticiário. *Diario do Rio de Janeiro*, 29 nov. 1868.
- Anônimo. Noticias Maritimas. *Diario do Rio de Janeiro*, 4 mar. 1868.
- Frascati Mangini (Pseud.). Exposição das Bellas-artes. *Jornal do Commercio*, 28 jun. 1872.
- Luiz Guimarães Júnior. Revista do Domingo. *Diario do Rio de Janeiro*, 7 maio 1871.
- Max Fleiuss. Victor Meirelles. *Século XX*, dez. 1905.
- Parte Oficial. Exterior: notícias da Esquadra. *Diario do Rio de Janeiro*, 12 mar. 1868.
- Parte Oficial. Ministério da Marinha: notícias da Esquadra. *Diario do Rio de Janeiro*, 29 mar. 1868.



Parte Oficial. Notícias da Esquadra. *Diario de S. Paulo*, 14 mar. 1868.
Roberto Grey. Leilão. *Jornal do Commercio*, 9 set. 1869.