

Victor Meirelles e a *Passagem de Humaitá**

Victor Meirelles and the *Passage of Humaitá*

Maraliz de Castro Vieira Christo

Professora de História da Arte do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), membro do Comitê Brasileiro de História da Arte, pesquisador do CNPq e FAPEMIG.

RESUMO

O quadro de Victor Meirelles, a *Passagem de Humaitá*, frustra o espectador que busca a narrativa da batalha, as minúcias do combate, o discurso pedagógico da pintura histórica em sua tarefa de descrever fatos, apresentando vencedores e vencidos. Por que?

PALAVRAS-CHAVE: Pintura histórica, Victor Meirelles, Batalha de Humaitá

ABSTRACT

The painting by Victor Meirelles, the *Passage of Humaitá*, frustrates the viewer who seeks the narrative of the battle, the minutiae of combat, the pedagogical discourse of historical painting in the endeavor to describe facts, presenting winners and losers. Why?

KEYWORDS: Historical painting, Victor Meirelles, Battle of Humaitá

INTRODUÇÃO

A *Passagem de Humaitá* (1869-1872)¹, exposta no Museu Histórico Nacional, 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 (MELLO JR., 1982, p.81).

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

* Artigo recebido em 28 de maio de 2018 e aprovado para publicação em 14 de janeiro de 2019.



Figura 1 – Victor Meirelles. *Passagem de Humaitá*, 1869-72. Óleo sobre tela, 2,68 x 4,35 m, Museu Histórico Nacional, Ibram/MinC

precisamente essa passagem que o governo encomendou ao artista. (ESTRADA, 1995, P.174)

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 cho-ver incessantemente milhares de projectis? Ficaria tudo na tinta? Neste caso responde-

mos: Não, ficou na palheta.

O desempenho e a concepção deste quadro é manifestamente medíocre e vulgar, e se por meio da pintura pôde ser transmittida á posteridade a história dos acontecimentos de um povo, o quadro do Sr. Meirelles não lhe revelará cousa alguma.²

O COMBATE NAVAL DO RIACHUELO

A natureza divergente de *Passagem de Humaitá* acentua-se se comparada a outra encomenda realizada no mesmo período,



Figura 2 – Victor Meirelles, *Combate Naval do Riachuelo*, 1869-1872. Óleo s/tela, 4,00 X 8;00 m. Museu Histórico Nacional

por Victor Meirelles, para o Ministério da Marinha, *Combate Naval de Riachuelo*. 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.

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 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 da estética do quadro (2012, p. 163).

Entretanto, por situar-se em primeiro plano, praticamente à altura do espectador da grande tela, o marinheiro rouba a cena. Ao comparar-se o quadro definitivo com seu estudo, existente no Museu Nacional de Belas Artes, 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 (1996).

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”³, 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 contradiscursos⁴.

“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 Horizon-

te; Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro) tornou mais conhecida a tela “Estudo para Passagem de Humaitá”⁵. 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 pequinês 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.

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?” (2010).

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 Academia Imperial de Belas Artes (SANTOS, 1869, p.3), Thomas Gomes dos Santos, nos informa que “A Ilustríssima Câmara Municipal da Corte encomendou ao mesmo artista um outro quadro representando a abordagem dos Paraguaios 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 Humaitá e o



Figura 3 – Victor Meirelles, *Estudo para a Passagem de Humaitá (Abordagem dos Paraguaios ao monitor Alagoas comandado pelo Capitão-Tenente Maurity em 19 de Fevereiro de 1868)*, c. 1868-1870. Óleo s/ madeira, 44,2 x 67,5 cm., MVM.

episódio do monitor *Alagoas*⁶. Importante lembrar que Francisco Joaquim Bethencourt da Silva era professor de arquitetura da AIBA, desde 1859⁷, 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 paraguaios 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 navios⁸.

A estratégia brasileira foi forçar a passagem atrelando os navios dois a dois, indo o *Alagoas* junto com o *Bahia*. Em frente às baterias paraguaias, os cabos que o amarravam ao *Bahia* se romperam, favorecendo a tentativa de abordagem do inimigo, assim descrita no livro "História naval brasileira para uso das escolas a cargo do ministério dos negócios da Marinha":

40 canôas cheias de Paraguyos armados, em sua maior parte de grandes facões, e alguns até de arco e flecha, lançam-se sobre o pequeno Monitor Alagôas, porém Maurity manobra por tal fórmula que mette umas a pique, com a sua artilharia destroça outras, e faz finalmente, fugir o restante (SILVA, 1884, p.332-333).

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 foto⁹ ou desenhos¹⁰ que o representam. Para que não reste dúvidas, o referido quadro possui muitas semelhanças com o desenho de Angelo Agostini, através do qual o caricaturista de *A Vida Fluminense* divulgou para os leitores a façanha da embarcação brasileira¹¹.

PASSAGEM DE HUMAITÁ

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.

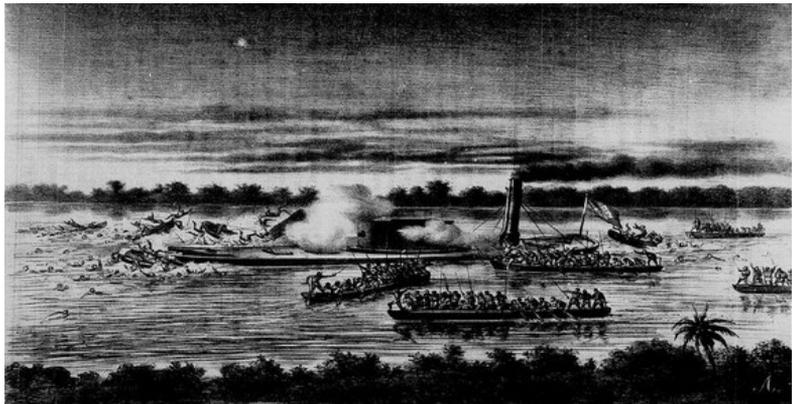


Figura 4 – “Canoas paraguayas aproximam a la monitor Alagoas, nas proximidades das baterias do Timbo” (Angelo Agostini, *A Vida Fluminense*, n. 11, 1868, P.130).

Obras de diferentes pintores 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. 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)¹². 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, ávido 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 tēla, 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 Edoardo de Martino, 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 (PEREIRA, 1999, p.149-159). 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



Figura 5 – Sousa Lobo, A passagem de Humaitá (aprs Victor Meirelles), s.d., litografia, 39,0 x 59,0 cm. Acervo Fundação Biblioteca Nacional (VM 004 Doc 0027).

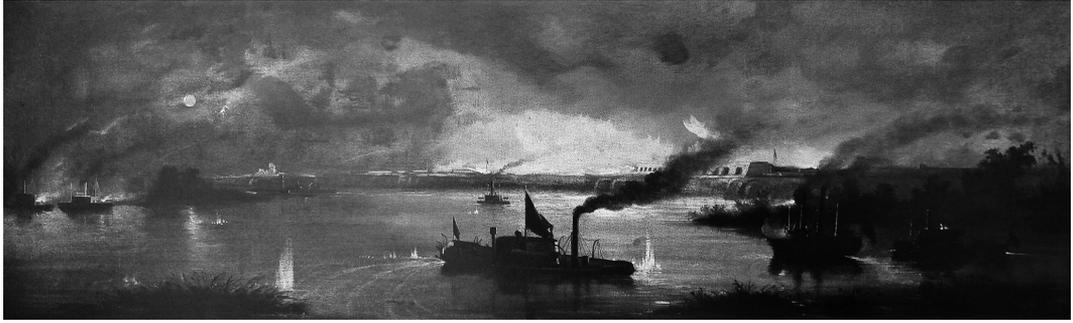


Figura 6 – Edoardo De Martino, *Passagem de Humaitá*, c. 1868. Óleo s/tela, 50 x 150 cm., Coleção Fadel, RJ

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 (2005, p.43), em seus estudos sobre Meirelles, sempre destacou o cuidado do artista com a integração das cores e os efeitos atmosféricos perceptíveis em vários quadros, além da *Passagem de Humaitá*, como a *Primeira missa*, a *Batalha dos Guararapes* ou *Moema*. Não é sem razão que alguns críticos buscavam sobrepor Meirelles, pintor de paisagem, ao Meirelles, pintor histórico.

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* (2006). Para a autora, a noite age na construção pictural, é envolvente, ressonante e contínua. Nela, os limites ní-

tidos 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 (p.57-68), sua análise relativa a tela *Regulus*¹³ 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" (2010, p. 58).

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 *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 pai-

sagem, sem nada revelar do heroísmo ou da dor humana. O artista nos aprisiona numa calma e terrível sensação de impotência.

Meirelles cria uma pintura sem sujeito, não descreve, não narra. O artista se coloca no lugar do espectador, um espectador 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 Burgess¹⁴. 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*.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS E FONTES

A Vida Fluminense, nº 11, 14 de março de 1868.

ARASSE, Daniel. *Le détail, pour une histoire rapprochée de la peinture*. Paris: Flammarion, 1996.

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.

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

ESTRADA, Gonzaga Duque. *Arte brasileira*. ed. Aos c. de T. Chiarelli, Campinas: Mercado de Letras, 1995. (1ª ed. 1888).

FERREIRA, Félix. *Belas Artes, estudos e apreciações*. 2ª ed., Porto Alegre, RS: Zouk, 2012.

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

Jornal do Commercio, Rio de Janeiro, 28 de junho de 1872.

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

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.

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.

SILVA, Theotônio 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.

SIMIONI, Ana Paula. *Obra em perspectiva: Estudo para Passagem de Humaitá*, de Victor Meirelles. Florianópolis: Museu Victor Meirelles, 2010.

WAT, Pierre. "Portrait de l'artiste en Regulus". In: ____ *Turner menteur magnifique*. Paris: Hazan, 2010.

NOTAS

¹ Victor Meirelles. *Passagem de Humaitá*. 1869-72, Óleo sobre tela, 2,68 x 4,35 m, Museu Histórico Nacional.

² *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*.

³ 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.

⁴ 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 idiossincrasia, a sua base."

⁵ 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.

⁶ *A Vida Fluminense*, nº 11, 14 de março de 1868.

⁷ 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.

⁸ Angelo Agostini, *A Vida Fluminense*, n. 11, 14/03/1868

⁹ *O Alagoas passando Humayta*. C. 1868. Fotografia em papel albuminado preto e branco, 4,9 cm x 8,8 cm. In: Álbum de retratos e vistas referentes ao Paraguai. Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro.

¹⁰ PORTAL DO HISTÓRICO DOS NAVIOS BRASILEIROS. <http://www.naviosbrasileros.com.br/ngb/A/A018/A018.htm>

¹¹ "Canoas paraguayas dão abordagem ao monitor de Alagoas, nas proximidades das baterias Timbo". Angelo Agostini, *A Vida Fluminense*, nº 11, 14 de março de 1868.

¹² Sousa Lobo, *A passagem de Humaitá* (após Victor Meirelles), s.d., litografia, 39,0 x 59,0 cm. Acervo Fundação Biblioteca Nacional (VM 004 Doc 0027). A referida litografia pertence ao conjunto intitulado "Quadros Historicos da Guerra Do Paraguay". As gravuras foram divulgadas em fascículos, por periódicos, a partir do início da década de 1870. Essa coleção está sendo estudada, como dissertação de mestrado, por Álvaro Saluan da Cunha, sob minha orientação.

¹³ J.M.W. Turner, *Regulus*, 1828 e 1837. Óleo s/tela, 89,5 x 123,8 cm., Tate Britain, Londres.

¹⁴ *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.