

## O TEATRO DA MEMÓRIA – PALCO E COMEMORAÇÃO NA PINTURA HISTÓRICA BRASILEIRA

*José Neves Bittencourt\**

Pintura histórica... Nome curioso para um estilo de pintar, uma prática e, sobretudo, um programa. Hoje em dia, ninguém mais, a não ser, talvez, algum amador anacrônico, pratica a “pintura histórica”. É possível que somente os estudiosos da história da arte no século XIX saibam exatamente o que significa esse termo. Mas, até uns sessenta anos atrás, ainda existiam muitos pintores “históricos” trabalhando. Eram praticantes de uma “boa arte”, que acabaram na vanguarda de uma guerra perdida, a guerra dos “acadêmicos” contra os “modernistas”, que, segundo alguns críticos da época, estavam a abastardar a arte. Referia-se, este crítico, cujo nome a história não registrou, a pintores como Picasso, Miró, Mondrian, Cézanne...

E quem eram os “bons artistas? Eram aqueles que, no dizer de Oswaldo Teixeira (1904-1974), fundador e diretor do Museu Nacional de Belas Artes, professor da Escola Nacional de Belas Artes e, sobretudo, um dos últimos acadêmicos em atividade, “sabem desenhar”.

Não importa, no momento, discutir o que Teixeira entendia por “desenhar”, mas podemos adiantar que significava, antes de mais nada, reproduzir figuras que se assemelhassem aos modelos que se tentava representar.<sup>1</sup> Falamos aqui do “estilo de pintar”, o Academicismo, surgido a partir do Neoclassicismo do final do século XVIII. Seria entronizado no Brasil a partir da contratação da Missão Artística Francesa, em 1816.

---

\* Historiador. Doutor em História (Universidade Federal Fluminense). Pesquisador do Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro.

1 Cf. Palmay, Luiz. *Pequena História da Pintura no Brasil*. Rio de Janeiro, Associação do Banco do Brasil, 1956.

Estilo de pintura “engajado”, seu sentido era dado pela participação. No caso dos franceses, isso tornou-se muito evidente a partir da adesão de artistas “revolucionários”, cujo exemplo maior é, sem dúvida, o de Jean Louis David, desde o início artista engajado, primeiro com o jacobinismo, depois com o bonapartismo (mas podemos citar também Ingres, Gros, Gérard, Girondet e tantos outros pintores de batalhas...). A partir do momento em que o regime passou a mobilizar os artistas como propagandistas, mesmo conseguindo a adesão entusiasmada de muitos deles, não deixou de vigiá-los, por intermédio de toda uma estrutura montada para tanto – o Instituto Nacional de França, instituído pela Constituição do Ano III e cuja missão seria “coligir as descobertas, aperfeiçoar as artes e as ciências”.<sup>2</sup> O Instituto constituía o topo de uma estrutura que tinha sua base nas academias, instituídas estas por decreto, em agosto de 1793. De fato, já existiam, e eram muito ativas desde o Antigo Regime, uma Academia Real de Pintura e Escultura e uma Academia Real de Arquitetura, mas, por serem instituições fortemente ligadas à burocracia real, acabaram extintas. Em 1795, a criação da classe de Belas Artes do Instituto de França, composta por dez pintores, seis escultores, seis arquitetos, três gravadores e três músicos instituiu um órgão inteiramente voltado para os problemas das artes, seu aperfeiçoamento e seus usos no novo regime. O Instituto supervisionava a formação e a prática dos artistas, que deveriam pôr seu talento a serviço do Estado<sup>3</sup>.

Era tal esquema que a administração portuguesa pretendia emular no Rio de Janeiro, a partir de 1816. A Missão Artística era formada por especialistas, alguns de alto coturno, como os pintores Nicolas-Antoine Taunay, membro do Instituto de França e Jean-Baptiste Debret, destacado aluno de David, diversas vezes galardoado nos *Salons* de pintura, promovidos regularmente a partir de 1795. Auguste Henry Victor Grandjean de Montigny, aluno de Percier e Fontaine e importante teórico do estilo “Império” era o arquiteto do grupo. Eles tinham sido reunidos em Paris por Joachim Lebreton, um

---

2 Sobre o assunto ver Tulard, Jean (dir.). *Dictionnaire Napoléon*. Paris, Fayard, 1987. Verbete “Institut National de France”.

3 “A pintura da época napoleônica responde às demandas oficiais. Estas têm por objeto a celebração dos fastos do Império. Assim, em 1800, Bonaparte encarrega seu irmão Lucien de encomendar aos melhores pintores seis quadros que retratem as batalhas das campanhas do Egito e da Itália. David recebeu a missão de imortalizar a sagração, Gros a batalha de Eylau. Os retratos do Imperador foram igualmente encomendados. De toda parte, as cidades demandavam tanto bustos quanto retratos do Imperador. Em torno dessas encomendas deu-se o triunfo do David neoclássico [...]” (Tulard, op. cit., verbete “*Peinture*”).

burocrata que tinha sido secretário perpétuo da classe de Belas Artes do Instituto. Desempregado com a restauração, Lebreton foi contratado pelo afrancesado encarregado de negócios de Portugal em Paris, Francisco José Brito (que gostava de ser chamado *Le Chevalier de Britô...*), substituído do também afrancesado marquês de Marialva, que por sua vez seguia as instruções do conde da Barca, secretário de estado da marinha e conquistas, instalado no Rio de Janeiro. Recebeu a tarefa de reunir, além dos artistas, um grupo de técnicos – gravadores, fundidores de metal, mecânicos, construtores navais, carpinteiros, serralheiros e curtidores. Também ficou encarregado de adquirir alguns engenhos mecânicos que deveriam ser instalados no Brasil, e uma coleção de quadros, destinada a formar, no Rio de Janeiro, o núcleo de um museu pedagógico.

Lebreton e seus mentores portugueses planejavam, certamente, fundar no Brasil uma academia nos moldes propostos pelo Instituto de França. O projeto, claro, não foi adiante, e o ensino artístico no Brasil, em moldes institucionais, ainda levou dez anos para começar. Mas o importante, nesse momento, é que os profissionais franceses (prefiro, neste momento, não chamá-los “artistas”) tinham sido formados sob um rigoroso programa de estudos e trabalho, do qual eram portadores: aquilo que Quirino Campofiorito denominou “a disciplina neoclássica”<sup>4</sup>. Na visão dos burocratas ilustrados portugueses, todos eles formados no ambiente da reforma do ensino da época pombalina, devia ser a quintessência da modernidade.

Não cabe aqui discutir os motivos pelos quais o projeto inicial não deu em nada, mas vale dizer que o projeto de Lebreton estava integrado a um projeto político amplo: a criação de condições para o estabelecimento, na costa americana, da capital do império português reformado, o “império transatlântico”. As possibilidades dos franceses estavam diretamente ligadas às idas e vindas desse projeto. De toda forma, suas atividades eram concebidas como atreladas às necessidades do Estado – exatamente como tinha sido na França. Como diz Campofiorito, “o ensino do Neoclássico [no Brasil] já no terceiro decênio dos oitocentos veio tardiamente a incutir uma segura disciplina acadêmica que só fez enrijecer-se no decorrer dos dois reinados”.<sup>5</sup> De fato, se formos observar os quadros dos pintores que, segundo Teixeira, “sabiam desenhar”, veremos que este é

---

4 Campofiorito, Quirino. *História da pintura brasileira no século XIX*. Rio de Janeiro, Pinakothéke, 1983, p. 21. Ver também Bittencourt, José Neves. *Da Europa possível ao Brasil aceitável. A construção do imaginário nacional na conjuntura de formação do Estado imperial – 1808-1850*. Dissertação de mestrado não publicada. Niterói, 1988, pp. 113-21.

5 Campofiorito, op. cit., p. 21.

o ponto de partida para todo um processo que, começando no talento do artista, passava por toda uma estrutura montada não só para formá-lo – aperfeiçoar nele o talento natural, transformando-o num artista –, mas também para indicar-lhe temas, divulgar-lhe o trabalho e, por que não dizer, vigiar-lhe os passos.

E qual deveria ser a tarefa do ensino artístico, e, para além, da prática artística? Bem, talvez seja oportuno passar a palavra a um dos fundadores do ensino artístico, Félix-Émile Taunay, filho daquele Nicolas-Antoine, destacado membro da classe IV do Instituto de França. Félix tinha permanecido no Brasil após o retorno do pai à França. Estudou com Debret, tornou-se um paisagista competente, mas iria se destacar mesmo na burocracia do Estado imperial brasileiro: tornou-se, em 1838, diretor da já consolidada Academia Imperial das Belas Artes. Em 16 de dezembro de 1839, Félix-Émile, em nome da congregação, saúda o Imperador, que lá se encontrava para visitar a exposição dos trabalhos dos alunos.

Senhor! Afortunado é este momento que o fim do ano escolar reserva à Academia das Belas Artes, quando ela no seu recinto, possui a augusta presença de Vossa Majestade Imperial. Por vós, senhor, é representada a nacionalidade. Independente do exercício do poder confiado a um prudente e hábil delegado, sois o símbolo, o emblema dos votos públicos, a manifestação virtual de toda a regra e ordem. Vossa Majestade consigo leva a toda parte influências de animação e amor ao dever. As Artes hoje participam desse imenso benefício e a mocidade contempla com avidez o monarca patricio a quem pertence premiar o merecimento.<sup>6</sup>

Ou seja, o então Imperador adolescente é visto como *emblema da nacionalidade*. No momento em que o discurso é proferido abre-se um período que, o futuro mostrará, será pleno de possibilidades: o final do período regencial e o projeto da Maioridade asseguram que a monarquia será fortalecida como garantia da unidade nacional. “Sois o símbolo [...] a manifestação virtual de toda a regra e ordem”, proclama o entusiasmado funcionário. Parece que ele olha para um homem e vê, de fato, a encarnação do Império. “As Artes hoje participam desse imenso benefício”, segue o diretor, e, nesta frase, fica assinalado o papel reservado às artes plásticas: construir a imagem do Império a partir da imagem do imperador<sup>7</sup>. E na imagem do imperador cristalizam-se trezentos anos de

---

6 Apud Rios F<sup>o</sup>, Adolfo Morales de los. *O ensino artístico no Brasil*. Subsídios para sua história. Rio de Janeiro, s.d., p. 166.

7 Ribeiro, Maria Eurydice de Barros. *Os símbolos do poder: cerimônias e imagens do Estado monárquico no Brasil*. Brasília, Ed. UNB, 1995, p. 93.

colonização portuguesa, ao longo dos quais foi-se formando um espécie de proto-nação, que não era o Estado brasileiro, mas tinha preparado o palco para aquilo que surgiria em 1822<sup>8</sup>. Em torno da figura emblemática constrói-se um palco para a comemoração da memória a ser laboriosamente construída.

A idéia de um teatro, onde a memória será permanentemente representada, parece interessante. Segundo Paul Ricoeur, a ideologia é “um sistema de idéias homogeneizante, que permite a um grupo social reconhecer-se, conferir-se uma idéia de si mesmo, representar-se, no sentido teatral do termo”.<sup>9</sup> Não é o caso de ensaiarmos um profundo estudo sobre a ideologia, bastando, por ora, observarmos que a ideologia, um “sistema de idéias”, opera sobre traços que lhe são anteriores – um conjunto de imagens.

[...] o que parece ser mais significativo no discurso de Taunay ao recepcionar o jovem Pedro de Alcântara é o próprio lugar da fala, isto é, o significado simbólico do espaço institucional onde se realiza a cerimônia, lugar comprometido, desde a origem, com a construção do imaginário nacional. Imaginário que comportaria a adaptação do meio aos padrões estéticos de procedência europeia. Tratava-se de construir o que [...] chamamos de ‘Europa possível’, desenvolvendo um projeto civilizatório que acompanhasse a montagem do Estado imperial.<sup>10</sup>

O projeto civilizatório é um amplo programa que envolve a reoperação de símbolos que vinham sendo construídos desde o século XVIII, bem como a criação de outros. “A ideologia é a função da distância que separa a memória social de um acontecimento que, no entanto, trata-se de repetir”.<sup>11</sup> A repetição é a comemoração. A comemoração vivifica o evento fundador e reforça a identidade do grupo. E comemorar era uma das especialidades dos profissionais da Missão Artística Francesa. Um de seus principais

---

8 “A tendência observada pela historiografia do período imperial em considerar a época colonial como um contínuo relativamente à própria época fazia que tais conflitos [as invasões da colônia portuguesa por outros Estados europeus] fossem tratados como ‘guerras nacionais’ travadas por ‘brasileiros’ contra ‘invasores estrangeiros’. Assim, não é estranho que tais conflitos fossem entendidos como guerras de uma espécie de Estado nacional embrionário. Assim, as guerras e as questões internacionais do período colonial já se constituíam elementos incorporáveis à memória do Império do Brasil [...]” (Bittencourt, José Neves. *Território largo e profundo: Os acervos dos museus do Rio de Janeiro como representação do Estado Imperial, 1808-1889*. Tese de doutoramento não-publicada. Niterói, 1997, p. 347).

9 Ricoeur, Paul. *A interpretação e as ideologias*. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1977, p. 77.

10 Santos, Afonso Carlos Marques dos. “A Academia Imperial das Belas Artes e o projeto civilizatório do Império.” In: Brasil, UFRJ. *180 anos de Escola de Belas Artes*. Rio de Janeiro, UFRJ, 1997, p. 128.

11 Ricoeur, op. cit., p. 68.

integrantes, Grandjean de Montigny havia participado, na França, da elaboração de festas públicas, eventos tornados comuns depois de 1789. As festas revolucionárias exigiam uma série de providências determinadas por um detalhado cerimonial, que exige o ordenamento do espaço público, bem como a construção de edificações efêmeras. Na Europa, essa tinha sido uma das poucas atividades não-teóricas exercidas por Montigny.

Essas festas também acontecem no Rio de Janeiro: a aclamação de D. João VI, a chegada da princesa Leopoldina, em 1817, as bodas reais, no mesmo ano. Para o casamento do príncipe, Grandjean e Debret idealizaram uma decoração com arcos triunfais que impressionaram a população de tal maneira que os jornais da época gastaram muito espaço a descrevê-los<sup>12</sup>. A tradição das festas públicas continuou ao longo do século XIX.

Dado inusitado sobre a prática [em exame] é o ligado à vida cortesã, em que o artista transmuta-se em professor para os príncipes e os ornamenta para os atos magnos. Cabe-lhe também realizar cenários teatrais e outros, das cerimônias imperiais, honras estas dos que se destacaram. Simplício Rodrigues de Sá é o primeiro Pintor de Câmara, o encarregado dessas funções, seguido por Manuel Araújo Porto-alegre.<sup>13</sup>

As festas cívicas são palcos cuidadosamente planejados para que o projeto civilizatório mostre sua face. E a face é a que organiza um sistema cultural que reúne elementos da modernidade européia – a monumentalidade do neoclássico “arte de combate”, que tinha chegado a seu ponto máximo durante a França Imperial com elementos locais: trata-se da chegada ao “Brasil aceitável”, que se dará por volta de 1850, com a consolidação do ensino artístico no Brasil.

A missão da academia brasileira é buscar o Ocidente, pois esta é, imaginariamente, a busca da civilização. É esta a grelha de que fala Paul Ricoeur: “toda ideologia é esquemática. Ela é uma grelha, um código, não somente do grupo, mas da história e, em última análise, do mundo”.<sup>14</sup> A busca do Ocidente redimensiona constantemente o campo, de modo a introduzir elementos característicos da ambiência local: o campo

---

12 Telles, Ângela Cunha da Motta. “A ‘marcha civilizadora nos Trópicos’: percalços e particularidades”. In: *Anais do Museu Histórico Nacional* (vol. 31). Rio de Janeiro, 1999, p. 56.

13 Lourenço, Maria Cecília França. “Academia: norma e excelência”. In: Pinacoteca do Estado de São Paulo. *Um olhar crítico sobre o acervo do século XIX: reflexões iconográficas – memória*. São Paulo, Pinacoteca do Estado, 1994, p. 45.

14 Ricoeur, op. cit., p. 69.

onde crescem e vicejam as densas florestas, povoadas pelos brasileiros ancestrais, suportes de valores dignos de ser cultivados. É este o campo do imaginário. É deste campo que surge a nação em formação.

Será preciso que a pátria vigie cuidadosamente sobre a educação dos mesmos artistas; porque se lhes inculcar somente a prática e mecânica de sua profissão serão somente obreiros industriais; se neles pelo exercício acordar o sentimento do belo físico e a faculdade de sua expressão, serão excelentes produtores de poesia muda; mas se a boa morigeração e amor da virtude com suficiente instrução vivificarem os seus poderes, serão membros utilíssimos da associação política.<sup>15</sup>

A pouca liberdade de criação deixada ao artista acadêmico era compensada pelo amplo campo que ele tinha para atuar. Embora não se pretendesse que o artista fosse tão-somente um técnico capaz de “representar a beleza física”, mas sobretudo alguém devotado à celebração dos ideais da pátria. E esses ideais se manifestam, de fato, em todos os espaços. Todo o espaço se torna palco e os monumentos gerados pelos produtores-artistas, cenários. A produção busca os objetos que constituem a realidade. É um teatro do olhar: o olhar estabelece a ligação entre o observador e o objeto. E neste ponto, a importância do produtor é muito grande – ele é o agente que estabelece a visibilidade do projeto civilizatório.

O período entre 1850 e 1920 pode ser dado como a época áurea das manifestações artísticas centradas na Academia Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, com influências do Neoclassicismo, Romantismo e Impressionismo. A primeira geração importante marcada pela estética romântica, tem pintores como Rodolfo Amoedo, Bernadelli, Vítor Meireles, Almeida Júnior e Pedro Américo.

Especialistas em cenários comemorativos. Cenários que criam um tipo de “disciplina do olhar”, disciplina que projeta o olhar em duas direções inteiramente diversas.

S.M.I. acompanhado de seu ministro, o Visconde de São Leopoldo, em um liceu da Escola de Medicina, apresenta ao diretor, barão de Inhomirim, o decreto: no primeiro plano da cena se passa esse momento como sujeito do quadro e o corpo acadêmico, distribuído semi-circularmente vê com regozijo um passo tão vantajoso ao Brasil, cuja glória é devida ao nosso governo.<sup>16</sup>

---

15 Apud Rios F<sup>o</sup>, op. cit.

16 Brasil, Academia Imperial das Belas Artes. *Catálogo da Exposição de Belas Artes de 1830*. Rio de Janeiro, 1832.

A atuação do pintor de história tem, nesse caso, duplo resultado. Ele projeta o presente no futuro e, dessa forma, cria o passado onde antes não havia nada. O fato torna-se cenário, o cenário prende o olhar. Trata-se de uma pedagogia que se destina a civilizar. A partir de então, as diversas cenas, construídas ou por construir, colocavam à disposição de todos os membros da sociedade uma memória coletiva, em que poderiam encaixar sua própria história individual. Na cena descrita, cada agente trabalha em sua especialidade. O artista, mesmo fora da cena, deve dar corpo ao teatro-monumento.

Os produtores não ordenam apenas o olhar para o futuro, mas o projetam também sobre o passado. O Estado, que se encarrega da formação dos produtores, encomendalhes sua memória, em grandes painéis, como a *Primeira Missa*. Neste grande quadro, os descobridores confraternizam com os antepassados à sombra da cruz, colocada no centro da composição. O autor, Vítor Meirelles de Lima, um dos mais operosos produtores, e tido como uma das duas maiores expressões da arte acadêmica oitocentista no Brasil. Tela de proporções gigantescas, a *Primeira Missa* coloca os europeus e o gentio em uma confraternização que deveria ser inspiração para o presente.

Na representação da Batalha dos Guararapes não tive em vista o fato da batalha, no aspecto cruento e feroz propriamente dito. Para mim, a batalha não foi isso, foi um encontro feliz, onde os heróis daquela época se viram todos reunidos. A tela dos Guararapes é uma dívida de honra que tínhamos a pagar com conhecimento, em memória do valor e do patriotismo daqueles varões. Meu fim foi todo nobre e o mais elevado: era preciso tratar aquele assunto como um verdadeiro quadro histórico, na altura que a história merecidamente consagra aquele punhado de patriotas, que se lhes reconhece o direito.<sup>17</sup>

O produtor confessa, claramente, que não teve intenção de retratar a batalha, o “aspecto cruento”, mas o encontro de gerações, cuja ligação é o quadro. A construção de uma cena que coloca em evidência os personagens do passado.

Os episódios, por mais pitorescos e característicos de uma batalha [...] não poderiam, na tela dos Guararapes, contribuir senão para excitar o interesse calculado pelo artista, que só cogitou de chamar atenção do espectador sobre os personagens principais.<sup>18</sup>

---

17 Vítor Meirelles, apud Rosa, Angelo de Proença. *Victor Meirelles de Lima*. Rio de Janeiro, Pinakothéke, 1982, p. 62.

18 Idem, *ibidem*.

A batalha deixa de ser o ato principal, e passa a mero pano de fundo sobre o qual acontece a comunhão do passado com o presente. Sobre o grande palco, montado no espaço adequado, o Salão de Belas Artes, deleita-se o olhar. Os valores do presente – a honra, o patriotismo, o conhecimento – são projetados pelo artista sobre o passado, e, na volta, surge a civilização no campo reordenado pela comemoração.

Por fim, o próprio corpo se torna espaço da intervenção ordenadora: se torna um monumento construído segundo os padrões acadêmicos. Mas não só. O século XIX não é mais o tempo do Neoclássicismo, mas o tempo do Romantismo. O Romantismo é o programa intelectual e literário que orienta a construção da cena. Os artistas franceses – Taunay e Debret à frente – abordam o país buscando suas peculiaridades. A visão do Trópico traz consigo as fantasias iluministas do “bom selvagem” e da natureza imaculada. É o que buscam ao representar a paisagem exótica, mas composta com o rigor da “disciplina neoclássica”.

Toda a trajetória da Academia Imperial das Belas Artes será marcada por esta busca. Um dos pontos altos é o quadro intitulado *Moema*, de Vítor Meirelles, pintado em 1862. Baseado em um poema “todo nacional, através da cena evoca-se toda a história”,<sup>19</sup> *Moema* coloca uma interessante questão, talvez a principal desta curta reflexão: o próprio corpo torna-se objeto da monumentalização e da teatralização.

Os padrões da estatuária greco-romana eram vistos como os mais próximos do ideal – do “belo ideal” concebido por Winckelmann, um dos principais teóricos do Neoclássico. Sua aplicação sobre o corpo de um gentio é a possibilidade de transferir, para esse último espaço, os padrões da civilização.

O corpo do negro, ou mesmo do branco pobre, é deformado pela vida diária. As pranchas de Debret apresentam o cotidiano da cidade colonial em detalhes que parecem grotescos<sup>20</sup>. O artista francês observa a realidade com precisão verdadeiramente matemática. Em dado momento refere-se aos carregadores de cargas pesadas (os “cangueiros”) como “[úteis] ao artista que encontra entre esses homens formas atléticas mais puras, cujo estudo lhes é precioso”.<sup>21</sup> Só podia estar dizendo que os corpos coloniais, em sua maioria, carregavam o estigma do atraso.

---

19 Brasil, Academia Imperial das Belas Artes. *Catálogo da Exposição Geral das Belas Artes*. Rio de Janeiro, 1866.

20 Ver Debret, Jean Baptiste. *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*. Belo Horizonte/São Paulo, Itatiaia/Edusp, 1978 (2 vols. 1. ed. Paris, 1839.) Tomo I, vol. 2, pranchas 7 a 21, 23, 25, 27, 29, 34. Nesta última, é referido o termo “pobre”, com referência a brancos.

21 *Idem*, p. 313.

Nem mesmo os índios poderiam ser considerados modelos para o “belo ideal”. O que se poderia concluir é que não existiam no Brasil corpos que servissem de modelo para a construção da imagem da civilização. Nem nossos “antepassados” se prestavam para tal, e muito menos os contemporâneos.

*Moema* é pois a construção imaginária do corpo como espaço da civilização. Que os alunos eram obrigados, pelos estatutos da Academia, à submissão a certos postulados, aqueles da “boa arte”, já sabemos. Todos estudavam à exaustão as regras das “artes desenvolvidas” – toscana, dórica, jônia, coríntia e compósita. Também estudavam composição de escultura para ornar monumentos<sup>22</sup>. O que o estatuto obrigava os jovens estudantes era o conhecimento de uma ordem simbólica que lhes possibilitaria reoperar a realidade.

Com *Moema* o projeto civilizatório atinge seu ponto alto. O artista busca um objetivo que, em última análise, comemora o próprio projeto. O século já se encaminha para o fim, o Estado imperial já apresenta fissuras, mas o projeto da Academia encontra seu ponto de maior vigor. Pelo menos nas grandes telas comemorativas e nos estudos nos quais o artista encontra as soluções mais radicais para a busca da civilização, a civilização não tem contradições.

Inclusive no exterior. À Exposição de Filadélfia, em 1876, são enviados três quadros de Meirelles: a *Primeira Missa*, a *Passagem do Humaitá* e o *Combate Naval do Riachuelo*. Poucos anos depois, o *Combate*, completamente refeito depois do original ter sido perdido em um acidente, é exposto no *Salon* de 1883. O Brasil elege seus grandes momentos, devidamente teatralizados, para serem expostos ao mundo. Tornou-se, pelas cores vibrantes de seus melhores artistas, aceitável. Essas telas estão expostas ainda hoje, em museus brasileiros<sup>23</sup>. E ainda são consideradas “boa pintura” pelo cidadão médio que visita, vez por outra, um museu. Este considera, quando observa aqueles quadros, estar vendo a história. A “disciplina neoclássica” triunfou.

---

22 Brasil, Academia Imperial das Belas Artes. *Estatutos*. Art. 4º, parágrafo 14º.

23 A *Primeira Missa* faz parte do acervo do Museu Nacional de Belas Artes; a *Passagem* e o *Combate Naval* encontram-se expostos no Museu Histórico Nacional.