



Richard Santiago Costa

O corpo indígena ressignificado: Marabá e O último Tamoio de Rodolfo Amoedo e a retórica nacionalista do final do Segundo Império

CAMPINAS

2013



Universidade Estadual de Campinas
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas

Richard Santiago Costa

O corpo indígena ressignificado: Marabá e O último Tamoio de Rodolfo Amoedo e a retórica nacionalista do final do Segundo Império

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Claudia Valladão de Mattos

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, para obtenção do título de Mestre em História, na área de concentração História da Arte.

ESTE EXEMPLAR CORRESPONDE À VERSÃO FINAL DA DISSERTAÇÃO DEFENDIDA PELO ALUNO RICHARD SANTIAGO COSTA, E ORIENTADA PELA PROF(A). DR(A) CLAUDIA VALLADÃO DE MATTOS.

CAMPINAS

2013

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA POR
CECÍLIA MARIA JORGE NICOLAU – CRB8/3387 – BIBLIOTECA DO IFCH
UNICAMP

Costa, Richard Santiago, 1985-
C823c O corpo indígena ressignificado: Marabá e O último Tamoio de Rodolfo Amoedo e a retórica nacionalista do final do Segundo Império / Richard Santiago Costa.
-- Campinas, SP : [s. n.], 2013.

Orientador: Claudia Valladão de Mattos.
Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.

1. Amoedo, Rodolfo, 1857-1941. 2. Academia Imperial de Belas Artes (Brasil). 3. Corpo. 4. Pintura – Brasil – Séc. XIX. 5. Índios – Arte. 6. Figura humana na arte. I. Mattos, Claudia Valladão de, 1964- II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.

Informação para Biblioteca Digital

Título em Inglês: The indigenous body reframed: Marabá and The Last Tamoio of Rodolfo Amoedo and the nationalist rhetoric of the end of the Second Empire

Palavras-chave em inglês:

Imperial Academy of Fine Arts
(Brazil) Body

Painting – Brazil – 19th century

Indian – Art

Human figure in art

Área de concentração: História da Arte

Titulação: Mestre em História da Arte

Banca examinadora:

Claudia Valladão de Mattos [Orientador]

Luciano Migliaccio

Leticia Coelho Squeff

Data da defesa: 25-02-2013 **Programa**

de Pós-Graduação: História

RICHARD SANTIAGO COSTA

O corpo indígena ressignificado: Marabá e O último Tamoio de Rodolfo Amoedo e a retórica nacionalista do final do Segundo império.

Errata: Onde constou império leia-se Império

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, sob a orientação da Profa. Dra. Claudia Valladão de Mattos.

ESTE EXEMPLAR CORRESPONDE À VERSÃO FINAL DA DISSERTAÇÃO DEFENDIDA PELO ALUNO RICHARD SANTIAGO COSTA, ORIENTADO PELA PROFA. DRA. CLÁUDIA VALLADÃO DE MATTOS E APROVADO PELA COMISSÃO JULGADORA EM 25/02/2013.

BANCA EXAMINADORA:

Claudia Valladão de Mattos
Profa. Dra. Claudia Valladão de Mattos – orientadora

Luciano Migliaccio
Prof. Dr. Luciano Migliaccio – DH/IFCH/UNICAMP

Leticia Coelho Squeff
Prof. Dra. Leticia Coelho Squeff – UNIFESP

Profa. Dra. Iara Lis Franco Schiavinatto – DH/IFCH/UNICAMP – suplente

Prof. Dr. Paulo Mugayar Kuhl – IA/UNICAMP – suplente

CAMPINAS
2013

Para Sueli e Geny.

Agradecimentos

Concluir uma pesquisa de mestrado demanda dedicação exaustiva e uma rede de suporte, material e afetivo, bastante ampla. Dessa forma, começo meus agradecimentos pela conclusão deste trabalho à minha mãe, Sueli, e a minha avó, Dona Geny, figuras imprescindíveis não só para o pesquisador Richard Santiago Costa, mas para o cidadão sobremaneira. A elas dedico os louros da vitória, pela confiança em mim, por não duvidarem jamais de minha capacidade, por acreditarem que o saber vale a pena, mesmo que os percalços pareçam mais fortes.

Meus mais sinceros agradecimentos à minha orientadora, Claudia Valladão, pela disponibilidade de sempre, pela leitura atenta e crítica ao meu trabalho, pela troca de ideias fortuita e inspiradora. Aos meus professores Luciano Migliaccio, Luiz Marques, Jorge Coli, Marcos Tognon pela consolidação das bases do meu saber e por transmitirem uma parte importante de seus conhecimentos a mim.

Agradeço especialmente à professora Iara Schiavinatto pela solicitude e auxílio preciosos, sempre com indicações pertinentes e apontamentos esclarecedores. Agradeço aos membros da banca examinadora, Letícia Squeff e Paulo Kühn, pela presteza e leitura cuidadosa de minha dissertação. Às professoras Sônia Gomes Pereira e Ana Cavalcanti, da UFRJ, pelas conversas pontuais e pelas indicações, e à professora Maraliz Christo.

Agradecimento especial aos funcionários do programa de pós-graduação do IFCH, aos bibliotecários da Unicamp, figuras essenciais para o andamento de qualquer pesquisa. Aos funcionários da Pinacoteca do Estado de São Paulo, do Masp, do AEL, da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, do Museu Nacional de Belas Artes, do Museu D. João VI, do Arquivo Nacional e do IPHAN.

À Fapesp por me permitir a dedicação exclusiva à esta pesquisa por dois anos.

Em seguida, agradeço aos amigos mais próximos pelo companheirismo apesar da distância imposta pela pesquisa, um trabalho solitário por excelência. Gabriela Lodo, Lu-

na Lobão, Isabel Hargrave, Larissa Carvalho, Tameny Romão, Natália Salvador, Ana Flora, Giuliano Baroni, Talita Mendes, Lu Almeida e tantos outros amigos que prolongariam demais essas linhas: muito obrigado pelas discussões e pelas risadas que aliviaram o estresse cotidiano. A Bruno Baldan, Marcelo Guireli e Wallyson Motta, pela crença em minha capacidade e pelo amor constante.

Resumo

O presente projeto de pesquisa pretende estudar duas obras específicas do pintor brasileiro Rodolfo Amoedo intituladas *O último Tamoio* (1883) e *Marabá* (1882). Tais obras serão analisadas dentro do contexto de sua produção na segunda metade do século XIX buscando identificar aspectos formais e programáticos que as aproximam e ao mesmo tempo afastam da política de criação de uma identidade nacional implementada pela Academia Imperial de Belas Artes no decorrer do século XIX. Buscaremos associar essas pinturas, tão importantes no conjunto da obra de Amoedo, ao ambiente sócio-político e cultural do Brasil oitocentista, investigando suas intenções políticas e culturais no contexto artístico do período. Além disso, interrogaremos tais pinturas na tentativa de reconhecer traços do estilo de Amoedo que as ligassem à sua formação artística tanto no Brasil quanto na Europa, trazendo referências diversas nas áreas da literatura e pintura que contribuíssem para sua feita. Será fundamental investigar como Amoedo desmonta o aparato de exaltação do mito do “índio herói nacional”, identificando os traços de um indianismo tardio sem fôlego, esgotado às vésperas da proclamação da República. Para tanto, será importante confrontar literatura e artes plásticas dentro das premissas do *ut pictura poesis*, visto que naquela floresceu primeiro o que se convencionou chamar de “indianismo”. Propomos uma reflexão sobre a figura do índio melancólico e trágico das pinturas supracitadas de Amoedo em detrimento do índio heróico e guerreiro da produção literária do período anterior e seu papel na constituição de um imaginário nacional que tinha o índio como símbolo pátrio: através das diversas ressignificações por que passou o corpo indígena, seja no campo da pintura e da escultura, seja no campo da ilustração e da literatura, analisaremos como Amoedo se insere como renovador do indianismo acadêmico, rearranjando os elementos próprios da retórica nacionalista no final do Segundo Império.

Palavras-chave: Corpo – Indianismo – Academicismo – Retórica nacionalista

Abstract

This research project aims to study two specific works of the Brazilian painter Rodolfo Amoedo titled *The Last Tamoio* (1883) and *Maraba* (1882). Such works will be examined within the context of his production in the second half of the nineteenth century trying to identify formal and programmatic aspects which approach and at the same time move back them from the creation policy of a national identity implemented by the Imperial Academy of Fine Arts during the nineteenth century. Trying to associate these paintings, very important in Amoedo's whole works, to the social, political and cultural environment of nineteenth century on Brazil, looking for his political and cultural intentions in the artistic context of that period. Furthermore we will study such paintings trying to recognize aspects of Amoedo's style that link them to his artistic development both in Brazil and in Europe, bringing different references in literature and painting areas which was a contribution to its conception. It will be essential to investigate how Amoedo disjoints the apparatus of exaltation of the "national Indian hero" myth, identifying aspects of a late breathless "indianism", exhausted on the eve of the Republic's proclamation. Therefore, it will be important to confront literature and fine arts within the premise of *ut pictura poesis*, since that first grew what is conventionally called "indianism". We propose a reflection about the image of the melancholic and tragic indian of the Amoedo's paintings above in detriment of the heroic and warrior indian of the literary production of the previous period and their role in the constitution of a national imaginary that used to have indian as a native symbol: through the different reinventions of its meaning which passed the indigenous body, whether in painting and sculpture, or in the field of illustration and literature, we are going to analyze how Amoedo introduces himself as a re-newer of the academic indianism, rearranging the specific elements of the nationalist rhetoric at the end of the Second Empire.

Key words: Body – Indianism – Academicism – Nationalist rhetoric

Lista de abreviaturas e siglas

AEL: Arquivo Edgard Leuenroth

AIBA: Academia Imperial de Belas Artes

ENBA: Escola Nacional de Belas Artes

FBN: Fundação Biblioteca Nacional

HDB: Hemeroteca Digital Brasileira

IHGB: Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro

IPHAN: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

MASP: Museu de Arte de São Paulo

MNBA: Museu Nacional de Belas Artes

Sumário

Introdução	19
1.0 – A questão indígena na segunda metade do século XIX: o Indianismo oficial, o mestiço e o corpo em transformação.....	31
1.1 – O Indianismo oficial na Academia Imperial de Belas Artes.....	31
1.2 – O indígena na imprensa brasileira: símbolo da nação e alguns aspectos do debate indigenista refletidos nas imagens dos periódicos da corte	42
1.3 – A questão mestiça e a nacionalidade.....	62
Anexo de imagens I.....	83
2.0 – Marabá (1882) e o canto triste dos mestiços	113
2.1 – A matriz literária: o poema Marabá de Gonçalves Dias	113
2.2 – A tela Marabá (1882): entre o nu e a pintura histórica.....	124
2.3 – A recepção crítica	127
2.4 – O Estudo para Marabá (1882) e outras conexões com a literatura e a arte.....	145
Anexo de imagens II.....	165
3.0 – O último Tamoio (1883): entre a epopéia e o histórico anedótico	179
3.1 – A Confederação dos Tamoios: do fato histórico à epopeia de Gonçalves de Magalhães	179
3.2 – Do poema à tela: a recepção crítica.....	192
3.3 – A modernidade de O último Tamoio	201
Anexo de imagens III.....	223
Considerações finais	239
Referências bibliográficas	247

Introdução

A historiografia de arte brasileira que se debruça sobre a arte produzida no século XIX tem como premissa básica a ciência de que, entre os anos de 1830 e 1889, sobretudo, a Academia Imperial de Belas Artes tinha, como um de seus pressupostos iniciais, a criação de um imaginário visual a respeito do país partindo de seu passado colonial até os tempos presentes, emprestando materialidade à recém-criada história do país que era engendrada em instituições como o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, ou nas páginas dos folhetins românticos que conheciam uma ampla circulação sem precedentes na história cultural do Brasil. Com efeito, o projeto nacionalista de D. Pedro II, sabidamente a continuidade de um processo iniciado com a Independência ainda na década de 1820, preconizava a exaltação às particularidades de nossa terra, a valorização das riquezas naturais e o elogio à miscigenação de nosso povo, principalmente através do mecanismo de branqueamento que, via de regra, seria o responsável por refinar a população brasileira até que fosse atingido um ponto de máxima especialização e adaptabilidade ao meio brasileiro, produzindo, assim, um homem forte e arguto, junção do que havia de melhor entre brancos, índios e negros, estes em menor escala. Dessa forma, indígenas seriam celebrados como os habitantes primordiais de nossas terras tropicais, os donos da terra, por assim dizer. Alertados por intelectuais europeus como Ferdinand Denis, por exemplo, nossa *intelligentsia* deveria buscar nestes indivíduos a nossa parcela básica de nacionalidade, o pertencimento ao lugar e a cor local que nos distinguia do resto do mundo.

Ao longo desse complexo e extenso processo de redescoberta do ser nacional que tem início fundamentalmente no campo literário e se espraia para os demais setores de nossa cultura e sociedade, o indígena tornar-se-ia o tema dileto de epopeias e romances românticos, nos quais o nascimento da nação se deve, em particular, à participação ativa, direta ou indiretamente, dos índios. No bojo desse decurso, surgiriam figuras emblemáticas do país, personagens que entrariam para a história da cultura nacional e ganhariam status de símbolo da nação pelas penas de autores consagrados como José de Alencar, Gonçalves de Magalhães, Gonçalves Dias, Bernardo Guimarães, dentre

outros: Iracema, Peri, Aimberê, Marabá, Afonso, entre tantos outros, são apenas alguns nomes essenciais das histórias, muitas vezes trágicas, que narravam a constituição do Brasil. O encontro entre brancos conquistadores e ameríndios tropicais engendrava uma série de acontecimentos que desembocavam na origem da nação. A marca dessa produção era o sentimento de abnegação e altruísmo patriótico: sacrificar-se em prol do coletivo, gerar os futuros cidadãos da pátria que lutariam em guerras pela defesa da soberania nacional, renunciar ao amor que não tem forças para superar os obstáculos raciais, mas que, fundamentalmente, não impedem o encontro das raças e a origem do brasileiro.

Nesse contexto, surgem marcos fundamentais da trajetória visual do indianismo acadêmico entre nós, a saber: *A Primeira Missa no Brasil* (1860) e *Moema* (1866), ambas de Victor Meirelles. São obras fundadoras, por assim dizer, da visualidade nacionalista que seria retomada e ressignificada diversas vezes pelos artistas oriundos da AIBA ao longo do século XIX. Meirelles corporificava os protagonistas do Brasil colonial, as matrizes da população brasileira: de seus pincéis emergem os “índios-heróis” da nação. De seus indígenas ideais e escultóricos surgiriam um sem-número de outros tantos indígenas que ilustravam as páginas da história heróica do país: nomes como Augusto Rodrigues Duarte, Pedro Américo, José Maria de Medeiros, Antonio Parreiras e Rodolfo Amoedo, para ficarmos apenas no campo da pintura, teriam como modelo primordial os silvícolas que presenciaram o evento religioso mais importante entre nós no século XVI e a índia imaculadamente sedutora que jazia morta nas praias da baía de Guanabara.

Após essa pequena digressão, necessária para contextualizar nosso objeto de estudo, podemos focalizar nossas atenções no artista que, a nosso ver, simboliza um ponto de chegada, por assim dizer, de todo esse processo de constituição visual do indígena como símbolo da nacionalidade: Rodolfo Amoedo. As obras que balizam este estudo, *Marabá* (1882) e *O último Tamoio* (1883), incitam uma série de questionamentos a respeito do significado e da simbologia do elemento indígena e mestiço na última década do Império brasileiro. Amoedo, seguramente, não está fazendo uma apologia ao índio-herói concebido por Victor Meirelles, que a propósito fora seu mestre, décadas

antes: em essência, ele está remodelando o papel desse indígena outrora heróico. Saem de cena os idealismos ufanos e ganham relevo os índices de falência e decadência não só de um projeto nacionalista, mas também de todo um sistema político e suas ramificações diretas: as políticas indigenistas do século XIX que se queriam tutoras dos silvícolas mas eram amplamente exterminadoras, a discriminação racial de índios e mestiços, a derrocada do regime monárquico que patrocinava todo esse aparato. Amoedo, em essência, teria a perspicácia de identificar os indícios desse processo e como eles se constituíam, primordialmente, como um entrave para o prosseguimento do panegírico nacionalista. Contudo, como veremos ao longo dessa dissertação, o sucesso de sua empreitada estava assentado não no choque direto com a autoridade acadêmica na qual estava inserido, ao contrário: é a partir dos elementos constitutivos do indianismo acadêmico, retrabalhados por Amoedo com ampla perícia e talento, que a crítica ou questionamento ao *status quo* ganharia corpo.

Amoedo, baiano que se dizia carioca¹, era filho de um casal de atores², tendo iniciado seus estudos artísticos já na década de 1870 no Liceu de Artes e Ofícios, onde fora aluno de Sousa Lobo, Costa Miranda e Victor Meirelles. Em 1874 ingressa na AIBA, tendo por mestres Zeferino da Costa, Agostinho da Mota e, também, Victor Meirelles. Fica evidente que Meirelles teria um papel importante na formação artística inicial do jovem pintor: de certa maneira, o lirismo da pintura de Meirelles nunca abandonara de fato as telas de seu discípulo: mesmo nas composições mais naturalistas, por assim dizer, de Amoedo, podemos perceber a suavidade e o colorismo advindos do aprendizado com o pintor catarinense. Tal inclinação seria ratificada durante sua estadia em Paris, desde fins da década de 1870: em 1879, Amoedo parte para a Cidade Luz após polêmico concurso da Academia, no qual vencera Henrique Bernardelli após o voto de minerva do diretor da instituição, Antonio Nicolao Tolentino, com a tela *O sacrifício de*

¹ Conforme documento timbrado do Ministério da Educação e Saúde, a data de nascimento do pintor pode ser confirmada pelos registros de batizados existentes na Câmara Eclesiástica de Salvador, mais precisamente no livro de batizados da freguesia de São Pedro Velho, no qual se faz referência ao batizado de Amoedo aos cinco meses de idade em 6 de maio de 1858, donde se deduz que tenha nascido em dezembro de 1857. Arquivo Central IPHAN – Seção Rio de Janeiro/ Série Personalidades – CX 143/0457.07.

² Cf. Pinto do Couto *in As artes plásticas no Brasil: um grande mestre da pintura contemporânea: Rodolfo Amoedo 1857-1941*. Coimbra: Coimbra Editora, 1943, p. 718. Arquivo Central IPHAN – Seção Rio de Janeiro/ Série Personalidades – CX 143/0457.07.

Abel. Na capital francesa, após preparar-se para os exames de admissão na *École des Beaux Arts* na *Académie Julian*, Amoedo escolheria como seus mestres principais Alexandre Cabanel e Pierre Puvis de Chavannes, o que não diminuía a ascendência de outros importantes pintores daquele período, entre os quais Paul Baudry e Jules Leffebvre. A observação arguta da anatomia humana, as curvas graciosas e provocantes dos nus femininos, a superfície impoluta das telas seriam lições aprendidas por Amoedo durante os oito anos em que vivera o intenso ambiente artístico de Paris, dividido pela diversidade e efervescência dos estilos e dos temas. A escolha por grandes nomes da arte saloana, em outras palavras, pintores que estavam no gosto de uma burguesia bem definida assídua dos salões, não minimiza os efeitos das correntes extra-oficiais sobre ele, como o Impressionismo, por exemplo: a propriedade da cor em Amoedo revela um artista que não se mantivera blindado aos experimentos ópticos dos impressionistas, apenas preferindo a solidez dos contornos ao caráter fugidivo destes naqueles³. Neste ponto, o aprendizado sob a tutela de Chavannes, um colorista por excelência, vai ao encontro dos anseios de um jovem pintor que não abria mão da linha bem construída de tendências classicistas, mas que também fazia concessões aos apelos visuais da cor⁴.

Fato é que Amoedo continha em si um gosto pronunciado para a experimentação – e talvez por isso tenha escolhido realizar seu pensionato na agitada Paris e não em Roma -, fosse do que era considerado moderno àquela época – como as técnicas impressionistas, por exemplo – fosse do que era considerado clássico e erudito, como as técnicas renascentistas da *têmpera a ovo*. A execução de grandes pinturas parietais no começo do século XX, já como reconhecido professor da agora Escola Nacional de Belas Artes, em prédios públicos como o Theatro Municipal do Rio de Janeiro e a Câmara

³ O rico conjunto de aquarelas de Amoedo, pertencentes ao acervo do Museu Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro, atesta esse fato: a fatura rápida e leve, própria da aquarela, fora uma possibilidade concreta de experimentação para o pintor no campo da cor.

⁴ Sobre este aspecto, Luciano Migliaccio enfatiza: "(...) pode-se dizer que a influência do mestre francês na obra do pintor brasileiro aparece ainda mais evidente nos anos tardios, quando retoma, na *Narração de Phylectas*, o idílio pastoril inspirado na novela mitológica grega. Olhando para as decorações murais do Teatro e da Biblioteca Municipal do Rio de Janeiro, lembramos as grandes pinturas de Puvis, que apresentam silhuetas extraídas de vasos gregos ou de pinturas pompeianas no estilo linear derivado do Ingres de *L'Age d'or*". In: "Rodolfo Amoedo. O mestre, deveríamos acrescentar". *19&20*, Rio de Janeiro, v. II, n. 2, abr. 2007. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/artistas/ra_migliaccio.htm>.

dos Vereadores, atesta a retomada do muralismo⁵ aprendido com seu mestre Chavannes no século XIX. Contudo, apesar dos aportes esporádicos no campo da pintura em grande formato, Amoedo fora, essencialmente, um pintor intimista: raras foram suas telas que ultrapassaram duas ou três figuras⁶. Em geral, seu gosto pelo recorte preciso da cena e o detalhamento à exaustão dos elementos compositivos era mais condizente com os pequenos e médios formatos. Com efeito, Amoedo jamais executara painéis colossais como os de Meirelles e Pedro Américo justamente porque não estavam de acordo com suas verdades artísticas.

Todavia, Amoedo conseguiu obter um considerável reconhecimento da oficialidade brasileira na última década do Império, e isso é extremamente importante para nossa argumentação. Sua volta ao Brasil, em 1887, chegou a ser anunciada inclusive em jornais⁷. No ano seguinte, o pintor realizaria uma exposição na qual figurariam suas obras produzidas durante seu pensionato artístico em Paris. A crítica fora unânime em reconhecer o talento e o bom aproveitamento que o artista fizera de sua estada na França. D. Pedro II estivera presente ao certame, atestando a importância do artista:

Foi ontem inaugurada na Academia de Belas Artes a exposição dos quadros do pintor R. Amoedo, chegado há pouco da Europa, onde esteve estudando como pensionista do Estado.

⁵ Ana Paula Simioni frisa que o muralismo, já na segunda metade do século XIX, era uma técnica em desuso, sendo retomada por Chavannes, basicamente, por sua condição de veículo para a propaganda política durante a Terceira República Francesa. Tal fato teria elevado o pintor à condição de pintor oficial do regime naquele momento. A esse respeito, ver SIMIONI, Ana Paula C. “A viagem a Paris de artistas brasileiros no final do século XIX”. *Tempo Social*, revista de sociologia da USP, v. 17, n. 1, pp. 343-366.

⁶ É sintomático que, durante sua estadia em Paris, Amoedo tenha realizado apenas uma grande tela com diversas figuras: *Cristo em Cafarnaum*, tela ambiciosa pertencente ao acervo do MNBA, fora a responsável pelo adiamento da volta do pintor por duas vezes: a primeira prorrogação de prazo acontece em 1884, quando lhe é concedido mais dois anos para a realização da tela. Em seguida, em 1886, consegue mais um ano para terminá-la. Sobre a referida tela e outras pinturas religiosas de Amoedo, ver COSTA, Richard S. “A fatura simbolista na pintura religiosa de Rodolfo Amoedo”. In: *18º Encontro de Alunos do PPGAV/UFRJ*, Rio de Janeiro, 438-450, 2011; “Cristo em Cafarnaum, Amoedo em Paris”. In: *Atas do VII Encontro de História da Arte*, Campinas, SP, 448-462, 2011.

⁷ A *Gazeta de Notícias*, de 23/10/1887, noticiava que o “distinto pintor brasileiro Amoedo” encontrava-se a bordo do paquete *Orénoque* em regresso da Europa. O jornal *O Paiz*, de 28/05/1887, além de noticiar a referência elogiosa a Amoedo e sua tela *Narração de Filetas* pelo jornal francês *Constitutionnel*, anuncia que sua chegada estava prevista para agosto. Acervo HDB.

À inauguração assistira Sua Alteza Imperial e grande número de pessoas gradas.

Os alunos da aula de pintura fizeram ao distinto artista uma demonstração de apreço.

Sua Alteza Imperial conversou muito com o Sr. Amoedo e patenteou a excelente impressão que lhe causaram os quadros expostos, impressão partilhada pelos demais visitantes⁸.

Em crítica posterior, na mesma *Gazeta*, um articulista identificado como “Minimus”, depois de longa apreciação positiva sobre algumas obras pertencentes à exposição e um grande número de elogios a Amoedo, faz algumas observações a respeito da temática das pinturas naquele momento que podem nos revelar alguns aspectos da pertinência da obra de Amoedo, em particular de *Marabá* e *O último Tamoio*:

(...) O tempo da aprendizagem passou; começa agora o de estudo a sós, de uma responsabilidade maior e mais intensa. Conhece-as, sei; *mas não será demasia supérflua recordar ao festejado artista as exigências do nosso tempo.*

Os assuntos religiosos, como os heróicos, gregos, romanos, etc., desapareceram; matou-as ao natural a forçada incompreensão dos artistas. *A sociedade atual, burguesa e utilitária, emancipada de todas as sobrenaturalidades, não compreende uma obra de arte que não seja a expressão fiel e verdadeira dos sentimentos, dos costumes, do ideal do seu tempo.*

(...) A vida de hoje tem o seu encanto e a sua poesia, um heroísmo próprio, alevantado e fecundo⁹.

Ora, é evidente que o crítico está fazendo uma apreciação à luz das ideias baudelerianas de modernidade e heroísmo. Contudo, é interessante pensarmos a função dessa ressalva em um artigo que exalta as qualidades do artista em seu retorno da Europa e, conseqüentemente, em seu início de uma carreira respeitada no Brasil. Em particular para nosso estudo, se pensarmos em *Marabá* e *O último Tamoio* como telas pertencen-

⁸ *Gazeta de Notícias*, 28/01/1888, ano XIV, n. 28, p. 1. (grifo nosso). Acervo HDB.

⁹ *Gazeta de Notícias*, 03/02/1888, ano XIV, n. 34, p. 2. (grifo nosso). Acervo HDB.

tes a demandas acadêmicas, portanto condizentes com os cânones da arte oficial contemplada pela AIBA, a questão do heroísmo da vida moderna e da pertinência dos temas à vida contemporânea em uma sociedade burguesa ganha relevo. Como já ressaltamos anteriormente, tais obras, apesar da consagrada temática indianista, não se encaixam perfeitamente nos ideais de heroísmo que eram próprios ao tema até o final da década de 1870: a mestiça Marabá e o tamoio Aimberê são deliberadamente esvaziados de vigor heróico e valores elevados atrelados ao civismo nacionalista daquele período. Nesse sentido, Amoedo parece estar de acordo com o crítico ao adequar, por assim dizer, tal temática à contemporaneidade que lhe era própria: de acordo com os novos valores da referida sociedade burguesa – e aqui devemos ter em mente os particularismos da burguesia brasileira – e com a realidade social e política de mestiços e indígenas, quais eram as reais intenções do pintor ao retrabalhar esses motes em plena década de 1880 se não fosse para ressignificá-los? A iminente falência do regime monárquico fatalmente levaria consigo todo seu aparato nacionalista, e a última década do Império estava repleta de sinais de que a derrocada do sistema era algo bastante plausível. Isto posto, não parece improvável que Amoedo tenha percebido esses indícios ao adotar um dos temas mais caros ao nacionalismo do Segundo Reinado – o indianismo – para contemplar as obrigações de um pensionista do Estado, obviamente, mas sem deixar de lado sua veia crítica e a sensibilidade própria a seu tempo. Luciano Migliaccio sintetiza bem a inserção da obra de Amoedo nos últimos anos do Império brasileiro:

O começo da carreira de Amoedo, nos últimos anos do Império, foi marcado pela tradução em um registro realista de ícones do imaginário oficial, bem como pela ruptura, levada quase à paródia, dos limites convencionais dos gêneros. O alvo do pintor foi a poesia indianista de Gonçalves de Magalhães e Gonçalves Dias, e seu paralelo figurativo criado por Meirelles. Os jovens artistas, inconformados com a sociedade conservadora e carola da época, só podiam achar totalmente falsa esta já velha visão da história oficial do Brasil difundida pela corte e pelos intelectuais do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro¹⁰.

¹⁰ MIGLIACCIO, Luciano. *Op. cit.*

Amoedo, de acordo com uma visão decadentista, fazia parte dessa nova intelectualidade brasileira que enxergava as contradições de uma retórica nacionalista bastante exaurida não só em seus temas e heróis, mas também em suas instituições. Chama atenção o trecho de uma carta do pintor para Rodolfo Bernardelli, artista e amigo de Amoedo que teria grande importância na posterior reforma da Academia sob o regime republicano, na qual o pintor demonstra insatisfação com a AIBA e prevê sua derrocada futura já que tem sabido “(...) que seus trabalhos [de Bernardelli] tem agradado muito a todos exceto à Academia, *porém não faça caso que aquilo está por um fio, é uma questão de tempo não tardará muito, espero, a desmoronar-se*”¹¹. Ora, é no mínimo sintomático do estado de descontentamento dos alunos com a AIBA o teor do referido trecho. Ao mesmo tempo, o reconhecimento dos membros da instituição a respeito do valor e da qualidade das obras tanto de Bernardelli quanto de Amoedo, como veremos no decorrer desta dissertação, demonstra que a academia não estava tão hermética às experimentações de seus pensionistas, desde que o belo ideal e as qualidades técnicas e formais sobrepujassem a crítica.

Dessa forma, este trabalho pretende discutir os meandros da atuação de Amoedo enquanto artista patrocinado pela Monarquia nos últimos anos do regime enfocando as telas *Marabá* e *O último Tamoio* de modo a identificar as possíveis intenções do pintor: de que maneira *Marabá* e *Aimberê* refletem o ambiente turbulento da última década do Império brasileiro? Como o corpo indígena, o grande símbolo do projeto nacionalista de d. Pedro II durante todo o Segundo Reinado, pode ser ressignificado e retrabalhado pelos pincéis de Amoedo de maneira a traduzirem as fragilidades e contradições do discurso ufano oficial? Será de suma importância entendermos Amoedo como uma espécie de renovador da temática indianista e seu ponto de chegada enquanto projeto visual atrelado à política cultural do Império: com ele, o indígena e o mestiço, primordialmente através de suas configurações corporais e composicionais, deixam de ser um símbolo de heroísmo patriótico e tornam-se anteparos de uma ordem social ex-

¹¹ Carta de Rodolfo Amoedo a Rodolfo Bernardelli. Paris, 22 jun. 1880. Arquivo Histórico do MNBA/ Arquivo pessoal Rodolfo e Henrique Bernardelli. APO 133. *Apud* SILVA, M. do C. Couto da. *A obra Cristo e a mulher adúltera e a formação italiana do escultor Rodolfo Bernardelli*. Dissertação (Mestrado em História da Arte) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2005, p. 5. (grifo nosso)

cludente e exterminadora, resquícios decaídos, e porque não anedóticos, de uma retórica nacionalista desgastada.

A partir disso, esta dissertação estrutura-se em três capítulos principais. No primeiro capítulo, discutiremos os usos da figura indígena para a construção da história nacional no contexto do Segundo Reinado, principalmente dentro de instituições-chave como a AIBA e o IHGB. É a partir delas que se discutem e se elaboram (e reelaboram) os mitos da nacionalidade assentados sobre o índio. Veremos como o discurso nacionalista ganha materialidade visual com os artistas da Academia a partir de alguns exemplos específicos, como o de Victor Meirelles, de modo que em determinados momentos o projeto nacionalista mantém grande coesão entre todas as esferas da cultura nacional: de maneira geral, o nascimento do Indianismo Romântico na literatura, ainda na década de 1830, engendra uma série de temas e motes para as artes visuais no decorrer do século, ganhando vulto a partir da década de 1860 com as emblemáticas *A Primeira Missa no Brasil* e *Moema*. Num segundo momento, analisaremos um conjunto de imagens jornalísticas pertinentes a nosso tema cuja temática atrela-se ao corpo indígena: a partir das charges publicadas em periódicos de ampla circulação pela corte, como *O Mosquito*, *O Mequetrefe*, *Revista Illustrada* e *Semana Illustrada*, entre as décadas de 1870 e 80, observaremos como o corpo indígena presta-se a uma ampla gama de significações, sendo utilizado como recurso de alto valor imagético e rápida assimilação pelo público em geral para a transmissão de mensagens políticas, econômicas e sociais. Acima de tudo, interessa-nos refletir sobre como o corpo indígena se transforma nos distintos veículos de comunicação daquele período: da literatura à pintura, passando pela caricatura, a imagem do índio seria a personificação da nação, uma espécie de massa moldável de acordo com os interesses dos diversos grupos constitutivos do país, estabelecendo uma relação, mesmo que indireta, entre as diversas esferas da cultura. Por fim, discorreremos sobre o lugar do mestiço na estrutura social do país naquele momento, haja vista que Marabá remonta a este tema, e como as artes, em especial a pintura, responderam a essa questão.

No segundo capítulo, dedicado à tela *Marabá*, começaremos a analisar a relação direta entre os campos da literatura e das artes visuais. O estudo do papel primordial de

Gonçalves Dias para os rumos do Romantismo entre nós é de fundamental importância na medida em que o Indianismo adquire contornos novos em sua poesia a partir da inclusão do elemento mestiço. *Marabá*, na esfera literária, será a personificação da segregação racial de mão dupla: renegada por brancos e índios, a mestiça lamenta sua infelicidade e a impossibilidade do encontro amoroso pleno. Em seguida, examinaremos a pintura de Amoedo em si, problematizando sua inserção na hierarquia de gêneros própria à pintura acadêmica: a referida obra vacila entre o nu e a pintura histórica, e tal fato engendra uma série de conflitos que são fundamentais para o entendimento da obra enquanto produto de seu tempo. Para tanto, o esquadramento da crítica dedicada à pintura quando da sua exposição no Brasil por ocasião da Exposição Geral de Belas Artes, em 1884, adquire papel fundamental em nossa argumentação. Finalizaremos o capítulo voltando nossas atenções para o estudo preparatório para a referida tela, obra que abre um amplo leque de interpretações não só de si mesma como também de sua versão oficial. Ao mesmo tempo, estabeleceremos correlações entre estas obras e outras pinturas e esculturas do período, em especial *Faceira* (1880), de Rodolfo Bernardelli, obra de forte diálogo com *Marabá*, não só pela proximidade temporal como também pela proximidade temática. Por outro lado, Bernardo Guimarães comparece como uma via possível de entendimento para a tela, principalmente ao estabelecer uma abordagem mais naturalista, por assim dizer, do elemento mestiço em seu conto *Jupira*.

No terceiro capítulo, abordaremos a obra *O último Tamoio*. Primeiramente contextualizaremos o fato histórico em si, a saber a Confederação dos Tamoios, ocorrida entre 1556 e 1567, na região da Baía de Guanabara, opondo indígenas aliados aos franceses invasores e indígenas aliados aos portugueses e jesuítas. Do evento, fundador da cidade do Rio de Janeiro, parte o mote para a epopeia homônima de Gonçalves de Magalhães, talvez a obra mais ambiciosa em termos políticos e culturais do Segundo Reinado: com efeito, d. Pedro II patrocinou e foi o grande incentivador do épico protagonizado pelo índio Aimberê, inclusive envolvendo-se pessoalmente em contendas literárias pela imprensa contra os críticos da obra, em especial José de Alencar. Em seguida, analisaremos a recepção crítica da tela, também exposta na supracitada Exposição

Geral de Belas Artes de 1884. Neste momento, tentaremos entender como o público recepcionara a obra enquanto pintura histórica e indianista. Por fim, abordaremos um amplo conjunto de obras de arte capazes de dialogar com *O último Tamoio*, de modo que seja possível entendermos a modernidade da obra: seu tom anedótico, quase satírico da história pátria, estabelece novas chaves interpretativas não só para si como também para o próprio indianismo enquanto movimento artístico-cultural de importância capital para o projeto nacionalista do Segundo Império em sua última década. Com *Aimberê*, o corpo indígena instaura uma nova roupagem no interior da Academia: a idealização de outrora abre caminho para um naturalismo agressivo e afeito ao pastiche. Amoedo coloca-se, então, como o ponto de chegada da parábola indianista traçada no interior da AIBA: do ápice com os índios ideais de Meirelles aos rejeitados e decaídos mestiços e indígenas de seu discípulo.

1.0 – A questão indígena na segunda metade do século XIX: o Indianismo oficial, o mestiço e o corpo em transformação

1.1 – O Indianismo oficial na Academia Imperial de Belas Artes

É de fundamental importância entendermos e acompanharmos brevemente o percurso feito pelo indianismo acadêmico no Brasil no século XIX, particularmente no que diz respeito à conformação corporal do indígena e sua significação imediata. Atuando como uma espécie de “pedra fundamental” da Academia Imperial de Belas Artes, tal temática conheceria uma relativa longevidade ao longo de mais de cinquenta anos na instituição e exerceria um papel relevante para a cultura brasileira e o projeto nacionalista de d. Pedro II durante o Segundo Reinado. Rodolfo Amoedo é, com efeito, o ponto de chegada desse percurso, talvez seu último instante de importância como tópico da cultura nacional no interior da instituição. *Marabá* e *O último Tamoio* são resultados de um longo processo de construção da nacionalidade¹² assentada na figura do indígena brasileiro, algo que se desenvolveu primeiro como projeto cultural bem definido no campo da literatura e depois se espalhou para os demais ramos artísticos do país, encontrando nas artes plásticas uma retórica um tanto distinta da literária. A importância da visualidade, dentro do projeto nacionalista, reside no seu imediatismo de conteúdo, na rapidez com que alcança o espectador e transmite sua mensagem num processo quase natural. A leitura dos grandes clássicos do Romantismo Indianista demandava uma sociedade letrada, alfabetizada, algo que se situava para além das

¹² É importante frisar que a construção da nacionalidade, que se desenvolve como projeto artístico da Academia Imperial de Belas Artes, não estava unicamente vinculada à imagem do indígena. Esta era, antes, uma das maneiras de se construir tal sentimento, mas não a única: as cenas de batalha da década de 1870, como *Batalha do Avaí* (1872-77), de Pedro Américo, ou *Combate Naval do Riachuelo* (1872), de Victor Meirelles, por exemplo, inspiradas pela Guerra do Paraguai, da qual o Brasil emerge como vencedor, também se configuravam como uma forma de nacionalismo e exaltação do amor pátrio. As paisagens históricas de Félix Émile Taunay, como *Vista de um mato virgem que se está reduzindo a carvão* (1843), por exemplo, inseriam a paisagem tropical tipicamente brasileira no processo de desenvolvimento do país, apesar de seu conteúdo crítico e ambiental evidente. Por fim, as representações dos caboclos de Almeida Júnior, como em *O Derrubador Brasileiro* (1879), apresentavam a mestiçagem como produto do encontro racial no país e como uma de suas marcas características. Dessa maneira, o indianismo constituía uma parcela do projeto nacionalista da instituição mas dividia espaço e importância com a pintura histórica de natureza diversa.

possibilidades do país. Dessa forma, a arte acadêmica emerge como uma possibilidade de “democratização” dos signos da nacionalidade, permitindo que estes alcancem um campo de ação muito mais efetivo do que a literatura alcançaria a princípio.

Entretanto, isso não diminui, absolutamente, a importância do movimento indianista em literatura para o desenvolvimento do indianismo acadêmico, ao contrário: sem aquele, este provavelmente não tivesse se tramado. Tal constatação vale uma digressão a respeito dos primeiros passos do Indianismo Romântico entre nós antes de prosseguirmos com nossa análise sobre sua versão pictórica. Antes do surgimento de *A Primeira Missa no Brasil*, de Victor Meirelles, em 1860, as histórias protagonizadas por indígenas apaixonantes faziam o gosto de leitores pelo país, mas fundamentalmente na corte e suas cercanias, há pelo menos duas décadas. A consolidação do Romantismo entre nós se dá já na década de 1830: a revista *Niterói*, de vida curta e apenas dois volumes, fora publicada em 1836 em solo francês por jovens literatos brasileiros, alguns nomes primordiais do Romantismo que começava a se desenvolver entre nós: Domingos J. Gonçalves de Magalhães, Manuel de Araujo Porto Alegre e Francisco de Sales Torres Homem. Entre seus anseios, o desejo de difundir entre nós os preceitos para uma literatura genuinamente brasileira, que não se voltasse contra o exemplo europeu, mas que fosse capaz de dar a si mesma uma cara brasileira e a cor local tipicamente nacional.

Posteriormente, a revista *Guanabara* prosseguiria a missão de propagar um romantismo essencialmente brasileiro, por assim dizer, tendo como um de seus principais colaboradores o poeta Gonçalves Dias. Há um despertar para as coisas da terra, uma valorização das riquezas naturais do país, algo que não se limitava às nossas matas e à exuberância de nossa fauna: o índio também seria entendido como parte dessas riquezas, um produto genuíno de nosso solo. Contudo, o alerta para que voltássemos nossos olhos para tal seara partira do olhar estrangeiro, embevecido pela opulência e pela miríade de possibilidades poéticas que emanavam da natureza brasileira: Ferdinand Denis e Almeida Garrett, já na década de 1820, exaltavam as particularidades do universo tropical brasileiro, o que havia de realmente original em nossa constituição enquanto nação. Denis, por exemplo, julgava essencial que a verdadeira arte literária

brasileira se debruçasse sobre a paisagem quente e colossal da floresta tropical e concebesse o índio como o dono da terra, o elemento autóctone que transmitiria às gerações futuras as raízes do país. É claro que o intelectual francês fazia sua defesa focado no exemplo de Chateaubriand, que na França dava vida aos amores impossíveis e trágicos entre indígenas e brancos, principalmente em seu romance *Atala*, de 1801. Portanto, Denis tinha conhecimento de causa e conseguira sensibilizar os intelectuais brasileiros em sua tarefa de construir a literatura romântica nacional.

Parte da *intelligentsia* romântica do período não se limitaria a atuar unicamente no âmbito literário: com a criação do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro em 1838, alguns desses homens das letras são englobados pelo novo órgão, cujas funções principais estavam intimamente ligadas à fixação de nosso território e à escrita e discussão de nossa história. Consequente ao nascimento da ideia de nação é a crença de que a historiografia tinha um papel fundamental no processo de constituição da nacionalidade. Nessa visão, um povo só o seria de fato se tivesse uma história, não a oral ou mítica, mas uma história oficial e documentada. É a história que legitima a tradição das histórias orais, e por que não, a história mítica de um povo. Somente o rigor da pesquisa documental, da arqueologia da trajetória de um país, eternizada via história, poderia auxiliar a tecitura do nacionalismo e o sentimento de pertencimento a um país. Temos, então, a ascensão de uma historiografia que tinha como seu horizonte a nação. E não seria diferente no Brasil. Os eventos que culminaram na proclamação da independência do Brasil em 1822 somente aceleraram a marcha da constituição do país enquanto uma nação de fato que se iniciara anos antes. Agora, como país recém-independente, é preciso que se dê uma cara à nação, que se deixe para trás a herança colonial. A marcha do progresso era rápida e logo foi percebida a necessidade de dotar o país de uma história capaz de colocá-lo em pé de igualdade com as demais nações do globo. Fruto desse contexto, a historiografia brasileira dá seus primeiros passos para a construção de nossa história. Fundamentalmente elitista e de caráter marcadamente iluminista, nossa história se fará basicamente entre as paredes do IHGB. Não por acaso, o espelho e molde para ele foi o *Institute Historique de Paris*, de 1834, instituição com a qual a brasileira manteve intenso debate e relações ao longo do século XIX. “(...)

Construir uma história da nação, recriar um passado, solidificar mitos de fundação, ordenar fatos buscando homogeneidades em personagens e eventos até então dispersos”¹³, eis as incumbências da nova instituição, cujo papel acentuar-se-ia ao longo de todo o século. Portanto, forjar nossa história dentro de um projeto maior de constituição de um novo Brasil, sem, contudo, conceder privilégios às camadas populares: o IHGB, com efeito, responde diretamente a anseios políticos de uma elite muito bem definida e ciente do papel a que a instituição deveria se prestar. Segundo Manoel Guimarães, “a fisionomia esboçada para a Nação brasileira e que a historiografia do IHGB cuidará de reforçar visa a produzir uma homogeneização da visão de Brasil no interior das elites brasileiras”¹⁴.

A ideia de que somos os “portadores da civilização” no Novo Mundo implicava em um não rompimento oficial com a antiga metrópole e sua história: reconhecia-se que Portugal havia nos dado os instrumentos para o progresso e a civilidade e caberia a nós dar continuidade a tal processo. Seríamos, portanto, frutos do engenho e da sapiência branca europeia nas Américas personificada pelos portugueses. Portuguesa também será a tradição historiográfica de nossa história, conservadora e católica. Ao mesmo tempo, a história “branca e elitista” em processo de cunhagem precisava definir seus opostos, o outro que seria coadjuvante dela: índios e negros, portanto, constituirão o outro lado da moeda histórica brasileira¹⁵. No entanto, eles serão coadjuvantes em diferentes níveis: enquanto aos negros caberá a “culpa” pelo nosso atual estado de incivilização em virtude da chaga do escravismo, aos índios será concedido um outro tratamento, mais ameno e conciliador. Tal fato não se dá por acaso: os parâmetros de nossa história foram recomendados por ilustrados europeus, autoridades na arte da escrita historiográfica, filhos do berço da história. Em especial, a intervenção do alemão Carl Friedrich Phillip von Martius, que oferece ao IHGB uma breve dissertação intitulada “Como se deve escrever a história do Brasil”. Segundo tal documento, o his-

¹³ SCHWARCZ, Lilia M. *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil – 1870-1930*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p. 99.

¹⁴ GUIMARÃES, Manoel L. S. “Nação e Civilização nos Trópicos: o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e o Projeto de uma História Nacional”. In: *Revista Estudos Históricos*, v. 1, n. 1, 1988, p. 6.

¹⁵ Manoel Guimarães ressalta que o ato de “excluir” índios e negros do projeto de civilização encurtou o alcance da ideia de nação que teve um caráter muito mais abrangente na Europa do que em sua versão brasileira.

toriador da nação brasileira não poderia perder de vista os três elementos formadores do país: brancos, índios e negros deveriam ser os protagonistas da epopéia brasileira. Martius defendia que cada uma das três raças fornecera subsídios específicos para a conformação do país, lugar único no mundo onde convergiram etnias tão distintas em torno de uma causa comum: construir uma nação. Assim, através da mestiçagem, o “gênio da história” moldara os rumos do Brasil, utilizando-se das características de cada uma de suas raças para soerguer um colosso nos trópicos. Obviamente que para Martius, o papel principal em tal intento caberia aos brancos portugueses, donos da civilização e da indústria, por direito os subjugadores das demais raças: índios e negros, indivíduos fracos diante da superioridade branca, somente poderiam reagir ao domínio natural da sapiência europeia. Assim, é através da metáfora do rio que ele interpretará nossa história: os brancos seriam “um poderoso rio”, capaz de absorver os “pequenos afluentes” indígena e negro. Sobre a visão de Martius a respeito da conformação de nossa história, Márcia Naxara assevera:

(...) O mestiço feliz é a síntese formadora do Brasil a partir do índio e do branco. Com a vitória do último, elemento primordial no processo civilizador, o índio tende a desaparecer para dar lugar aos que chegam. Do todo se depreende que o índio não sobreviveria, a não ser como parte na formação do mestiço, representado quase que como símbolo de uma brasilidade em nascimento.

Essa representação da formação da nacionalidade brasileira, como já vimos, deveria constituir a base da construção do Brasil e de sua história de acordo com Martius. Apareceu aqui, no romance de 1831 [*Frey Apollonio: Um Romance do Brasil*] e tornou a aparecer quando da elaboração do projeto para a realização de uma história do Brasil, onde atribuiu importância secundária ao negro, privilegiando o índio e o branco na formação do povo brasileiro e, mesmo assim, dando importância especial aos indígenas pela possibilidade de vinculá-los à origem e à elaboração de mitos e lendas de formação da nacionalidade sem, no entanto, conferir-lhes caráter de permanência¹⁶.

¹⁶ NAXARA, Márcia R. C. *Cientificismo e sensibilidade romântica: em busca de um sentido explicativo para o Brasil no século XIX*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2004, p. 259.

O IHGB será o epicentro do debate indigenista por excelência. Dos estudos e publicações de seus membros, sairiam propostas de integração dos índios na marcha do progresso nacional que seriam utilizadas como parâmetros para políticas não só de âmbito nacional como também em casos regionais, atuando de maneira efetiva nos embates que se davam entre brancos e indígenas no interior do Brasil. Apesar do consenso existente sobre a postura do Estado para com o gentio, qual seja, trazê-lo para o seio da civilização e introduzi-lo nas engrenagens do progresso do país a qualquer preço, havia divergência entre os membros do IHGB sobre os métodos que deveriam ser empregados para cooptar os índios e transformá-los em artífices do desenvolvimento da nação. Figuras como o marechal Raimundo José da Cunha Matos, Cônego Januário da Cunha Barbosa, Gonçalves Dias, Joaquim Norberto de Sousa e Domingos José Gonçalves de Magalhães, por exemplo, representavam a ala mais moderada e conciliadora de tal debate, ao passo que Francisco Adolfo de Varnhagen representaria a voz radical e anti-indigenista do instituto. Todavia, a despeito das posturas conflitantes, a atuação do monarca no IHGB traduz a importância capital do instituto para os rumos da política imperial, principalmente no que dizia respeito à elaboração de nossa história, à criação de nosso passado heróico e ao resgate do protagonista primeiro deste passado: o indígena brasileiro. Fixar as bases da nacionalidade e da identidade brasileira correspondia a um pressuposto primordial na política do imperador, a pedra de toque de praticamente todo o Segundo Reinado. Nada mais fortuito do que aliar a figura indígena aos ideais de nobreza e heroísmo tipicamente românticos ao mesmo tempo em que a ligação do gentio com a terra brasileira reforçava os laços do povo com a nação recém independente.

Desse modo, as artes e a literatura responderiam ao chamado da nação e teriam a incumbência de narrar o passado mítico e histórico de nossos indígenas. Retomando epopeias indígenas consagradas do século XVIII, como as fundamentais *Caramuru* (1781), de Santa Rita Durão e *O Uruguai* (1769), de Basílio da Gama, a nova geração de autores indianistas românticos empreenderia suas novas histórias, talvez nem tão novas assim. Gonçalves de Magalhães abraçaria tal empreitada como a um sacerdócio: *A Confederação dos Tamoios*, de 1856, tinha ares de projeto nacional, apoio direto do

imperador e ampla ansiedade do público e da crítica por seus versos. No campo da poesia, Gonçalves Dias exaltaria o indígena massacrado pela colonização, elencaria as qualidades nobres do gentio e faria o canto triste dos apartados da civilização, personificados, primordialmente, pela mestiça do poema homônimo *Marabá*. José de Alencar, já na década de 1850, consagrar-se-ia como o grande prosador de nosso indianismo. Do folhetim de sucesso *O Guarani* (1857), passando pelo clássico *Iracema* (1865), Alencar lançaria mão de tal temática até meados dos anos de 1870, quando publica *Ubirajara* (1874). Em comum, todos esses romances retratam a bravura e a cordialidade de índios nobres, habitantes de nossas matas e litorais, artífices de nossa miscigenação e pais de nosso povo. Alencar, com efeito, propagandeava em suas linhas um grande elogio à mistura de raças, um conagraçamento de etnias que formariam as bases da nação brasileira: Iracema é a genitora do mestiço brasileiro por excelência, Moacir, filho da indígena com o branco europeu Martim. Não é a toa que Moacir tem esse nome: “filho da dor”, seu significado, expõe as impossibilidades e os altos custos do processo de formação da população brasileira, indicando que a miscigenação, a despeito de ser a única saída possível para que o país alcançasse o progresso e a pacificação étnica, alicerçava-se em um terreno manchado pelo sangue e marcado pela dor. Além disso, o cenário dessas histórias, seja na poesia épica seja na prosa, seria sempre a paisagem tropical, intimamente ligada aos destinos das personagens, o pano de fundo que intensifica o estado febril em que se desenrolam os amores impossíveis e a disputa de poder entre brancos e índios. Há, também, uma valorização dos momentos fundadores da nação: *A Confederação dos Tamoios* e *Iracema*, por exemplo, celebram a fundação do Rio de Janeiro e do Ceará, respectivamente. Com exceção de *Ubirajara*, os demais romances indianistas de Alencar têm como protagonistas os amores atribulados e quase impossíveis de índios e brancos, pólos, a princípio, opostos de um intrincado jogo social que se perpetuava em nosso solo. A Moema de Durão permanecia a heroína trágica preferida de nossos literatos, o exemplo do amor que se realiza mais no plano ideal do que no concreto. O destino trágico de Iracema dá continuidade à linhagem de Moema, e bem poderíamos acreditar que Marabá seguisse os mesmos passos dessas mulheres sacrificadas pelas mãos da história colonial brasileira.

E como não existe cultura feita por setores isolados e particulares, as artes visuais também se utilizariam dos caminhos abertos pela literatura indianista e mostrariam por meio de suas grandes composições as cenas de nossa história romanceada, por assim dizer. Victor Meirelles teria a primazia de estabelecer um perpétuo e fortuito jogo de simbologias e códigos visuais que rapidamente seriam identificados com o indianismo que seria praticado pelos artistas da academia. Sua *Primeira Missa no Brasil* (1860) [ver Imagem 1 do Anexo de imagens I] e *Moema* (1866) [Imagem 2], por exemplo, são os pilares de uma retórica até então inédita entre nós, a primeira tentativa bem sucedida, poderíamos dizer, de dar concretude aos heróis e heroínas que possuíam, até então, apenas uma vida literária, corpos e rostos múltiplos, frutos da imaginação de leitores espalhados pelo país. Meirelles estabelece, desse modo, uma arquitetura visual para o momento de fundação do pacto entre índios e brancos, no caso da *Primeira Missa*. As letras de Caminha ganham forma, e todos podem, pela primeira vez, “presenciar” esse evento originador de nossa história, a primeira aliança da nação brasileira. Jorge Coli aponta para a necessidade de se “inventar” a descoberta do Brasil no século XIX, principalmente a partir do momento em que a carta de Caminha ressurgiu no cenário intelectual brasileiro, ganhando importância capital para a construção da história do país que se encontrava em franco processo de estabelecimento:

Límpido, preciso, visual, com um frescor tão adequado ao mundo inóceno que reconstitui, o estilo de Caminha confere ao documento o poder definitivo de projetar-se no imaginário histórico que emerge e atravessa o século XIX brasileiro. Imaginário investido pela fabricação de um mito nacionalista cuja vida será longa, vigoroso ainda nos nossos dias. Capistrano, em 1883, formula de modo lapidar: “(...) carta de Pero Vaz de Caminha, diploma natalício lavrado à beira do berço de uma nacionalidade futura (...)”. O documento do passado encontra o seu destino numa inequívoca teleologia nacionalista¹⁷.

A diversidade de tonalidades terrosas da obra unifica o gentio à própria terra: a adesão do nativo aos preceitos católicos é também um compromisso com a Coroa portu-

¹⁷ COLI, Jorge. *Como estudar a arte brasileira do século XIX?* São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005, p. 27.

guesa e um pacto entre as culturas. Meirelles constrói o instante em que a nação estabelece seu percurso espiritual, sua conduta política e econômica através da acolhida do gentio pelos dominadores e vice-versa. É uma retórica pacifista e ufana, obviamente. Na tela, não estão presentes as ações truculentas posteriores, o cotidiano de coisificação e apartamento dos silvícolas. *A Primeira Missa no Brasil* é um conagraçamento de raças, a união de povos distintos por meio da religião. O espanto dos indígenas diante do aparato próprio da ritualística católica é muito bem representado por Meirelles, que tenta abarcar uma diversidade de rostos e corpos para dar veracidade a sua cena. Aos indígenas é dado o primeiro plano da tela, o que não é, absolutamente, uma atitude gratuita: eles são os protagonistas do nascimento da pátria, ao menos na retórica ufana do Segundo Reinado. Mais importante que eles apenas a grande e pesada cruz que se ergue em meio ao clarão da mata virgem, a religião que civiliza e encaminha para o progresso.

A trajetória de sucesso da tela, de crítica e de público, é um indicativo de que as intenções de Meirelles e da AIBA estavam atingindo seus objetivos: em 1861, seria exposta no *Salon* parisiense, primeira vez em que um artista brasileiro expunha no certame francês de maior prestígio no ramo das artes. O Brasil, por meio d'*A Primeira Missa*, ganhava os olhos do mundo. A mensagem era clara: a recém-independente nação brasileira possuía uma história, um passado glorioso, uma origem branca e religiosa, mas também mesclada pelo particularismo de sua população nativa. O exótico, nesse caso, é um aspecto positivo, um elemento diferenciador. Contudo, tal exotismo, no caso de Meirelles, não abre brechas para as experimentações: seus indígenas são altivos, resolutos, nobres. Nada das concessões posteriores, das quais Amoedo seria um artífice, que questionassem o heroísmo de nossa gente e seu primado. Curioso que, no mesmo salão, Louis Rochet expunha a estátua eqüestre de D. Pedro I no monumento dedicado a ele e que seria posteriormente instalado na Praça Tiradentes, em 1862¹⁸. Mais importante do que a imponente peça de seis metros de altura era a retórica que a acom-

¹⁸ Para uma discussão mais ampla e pormenorizada do monumento e suas implicações, ver KNAUSS, Paulo. "A festa da imagem: a afirmação da escultura pública no Brasil do século XIX". In: *Oitocentos: Arte Brasileira do Império à Primeira República*. 1ª ed. Rio de Janeiro: EBA-UFRJ; DezenoveVinte, 2008, pp. 178-186.

panhava: na base do pedestal, índios em tamanho natural representavam os principais rios brasileiros (Amazonas, Madeira, Paraná e São Francisco), bem como animais típicos da nossa fauna como tamanduás, tartarugas e tatus. São índios emblemáticos na medida em que são exóticos por sua fidelidade ao real: é sabido que Rochet fizera um cuidadoso estudo das feições de indígenas brasileiros para que sua obra fosse a mais fiel possível às características dos nativos. Desse modo, ao contrário do didatismo com que Meirelles representara o gentio em sua tela, Rochet buscara o particularismo, um “DNA nacional”, por assim dizer. Seus indígenas são elementos da natureza, entidades associadas às forças orgânicas do país. O Brasil, duplamente representado no *salon* de 1861, levava para o outro lado do Atlântico o que havia de melhor em si: a opulência da fauna e da flora tropicais, a religião católica, a nobreza de sua descendência de Portugal - afinal, apesar de declarar rompidos os laços de Brasil com sua ex-metrópole, d. Pedro I era português legítimo e fizera de seu filho seu sucessor - e o indígena. Eram esses os pilares do projeto nacionalista de d. Pedro II, os parâmetros que deveriam ser contemplados em toda arte a ser produzida no país.

Moema, em contrapartida, exemplificava os momentos imediatamente posteriores desse pacto, os frutos do contato delicado e muitas vezes fatal entre os indivíduos formadores da raça brasileira. A superioridade branca, ao encontrar-se com a nobre pureza dos índios, engendrava uma cadeia de amores impossíveis e de desilusões. *Moema* presentificava a porção humana do índio nobre quase desprovido de paixões que se pretendia na política indigenista imperial ou nos escritos dos intelectuais do IHGB. A morte seria uma espécie de destino trágico do qual *Moema* não poderia escapar, e talvez a inevitabilidade de seu porvir fosse a própria inevitabilidade da falência e do insucesso da política indigenista, fato constatável já naquela época. Meirelles, assim, trazia a heroína típica e idealizada para o centro do indianismo acadêmico, consagrando-se por longo tempo como modelo a ser seguido e diversas vezes retomado pelos artistas da instituição.

Moema também seria um protótipo por excelência da índia-nação: o útero fundador, a despeito de sua morte trágica. No original literário, *Moema* não alcança a felicidade e a realização amorosa, fica no meio do caminho, preterida em detrimento de uma Para-

guassu abnegada e católica, sua versão embranquecida e europeizada. Entretanto, a humanidade extremada de Moema fornecia um mote irresistível para a estética indianista acadêmica na medida em que proporcionava, a um só tempo, o corpo nu e exposto para o deleite das habilidades artísticas e a possibilidade de exaltação do elemento indígena. Dessa maneira, Victor Meirelles dará livre curso à suas ideias para criar o instante em que o corpo da índia é devolvido à terra, momento esse inexistente na obra de Durão¹⁹. A devolução do corpo atrativo e ideal da bela índia é carregado de significações: é o elogio da raça que se realiza nas curvas amorenadas da índia, é a volta do silvícola à sua terra, a continuidade de um ciclo biológico em que mulher e natureza se mesclam, perdem seus limites, tornam-se uma única entidade. Ao mesmo tempo, é a presentificação da morte: não por espadas, não por tiros, nem pela ação direta de um europeu branco: é a morte de um ideal, de um anseio de realização pessoal, é a morte das esperanças de se unir ao branco Caramuru rompendo as barreiras étnicas. Mas Moema não é uma mensagem puramente melancólica – lembremos que Paraguassu, também índia, realiza o anseio de Moema casando-se com Caramuru – é muito mais uma exaltação ao universo tropical e indígena organizado por preceitos clássicos oriundos da Academia. Com efeito, o fato de o corpo de Moema manter-se íntegro apesar da morte, haja vista que ela parece estar imersa num sono reparador e não morta, é um sinal de que a ordem natural das coisas se mantém sobrepujando o perecimento dos corpos, evidenciando que o corpo nacional também se mantém íntegro no decurso do tempo. Situação contrária à do Aimberê de Amoedo: seu corpo apodrece, perde o viço, torna-se uma presença incômoda. A morte do herói tamoio não é uma celebração, é uma constatação. Sem idealismos, tramado pelo realismo que exala talento técnico, seu corpo é um sinal de que o corpo nacional inabalável, representado por Moema anos antes, agora está se desintegrando.

Interessante pensarmos que, em 1872, o escultor Chaves Pinheiro daria sua versão, talvez uma das mais idealizadas, do indígena representante do país: sua *Alegoria do Império Brasileiro* [Imagem 3] é um louvor ao ameríndio hercúleo e pertence à mesma

¹⁹ Para um estudo amplo e aprofundado de *Moema* e sua simbologia, ver importante estudo de MIYOSHII, Alexander Gaiotto. *Moema é morta*. 2010. Tese (Doutorado em História) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, SP.

linhagem da Moema de Meirelles. Como se tivesse travestido uma estátua de Apolo com os aparatos indígenas, Pinheiro dava sua versão da pátria: um indígena altivo, olhando para o alto, segurava as insígnias da monarquia brasileira: cetro e brasão empunhados por um índio de manto. Tudo estava unido, agora, e de maneira muito clara: poder instituído e nação eram uma coisa só, e o produto dessa junção é o índio clássico que se ergue em terracota. Mais uma vez, o contraste com a figura moribunda de Aimberê, quase dez anos depois, é sintomática de que os parâmetros pareciam obsoletos. Assim como Moema configurava-se como um protótipo a ser, no máximo, parodiado, a alegoria imperial de Pinheiro também estava sendo superada por Amoedo. Enfraquece-se o alcance dos heroísmos de outrora e erguem-se agora os signos da derrota: da pátria, do indianismo, da própria AIBA, traduzidos no corpo que se humaniza na mesma proporção em que decai. Nesse sentido, podemos entender Amoedo como uma espécie de ponto final do indianismo praticado pela AIBA: não que não haveria mais representações indigenistas oriundas de artistas da instituição. O fato é que Amoedo humaniza o corpo indígena, ressignifica-o diante da própria retórica nacionalista: a partir dos elementos tantas vezes rearranjados pelos artistas brasileiros para criarem a história nacional heróica protagonizada pelo índio, o pintor baiano proporcionará uma nova roupagem para a mitologia nacional, oferecendo algo original na última década do Império.

1.2 – O indígena na imprensa brasileira: símbolo da nação e alguns aspectos do debate indigenista refletidos nas imagens dos periódicos da corte

Uma forma promissora de adentrarmos nas outras representações visuais do índio brasileiro na cultura visual do século XIX, distintas das produzidas no contexto da AIBA, buscando os indícios que demonstrem as transformações de sua imagem ao longo do século até chegarmos nos procedimentos visuais de Rodolfo Amoedo, é observarmos e compararmos um conjunto bem definido de imagens produzidas pela imprensa naquele período tendo como foco a figura do indígena e seus diversos graus de apropriação e ressignificação por parte dos artistas gráficos que eram responsáveis pelas

charges, caricaturas e ilustrações que abundavam nos jornais e revistas da corte no último quartel do século. Partindo da premissa de que o índio ganhara o status de símbolo nacional durante todo o Segundo Reinado, é natural que tal simbologia se prestasse a diversos usos no contexto sócio-cultural do período, servindo tanto como instrumento de elevação e legitimação dos códigos visuais que atrelavam os índios à nação e, por extensão, ao Império, como, também, sendo englobada pelo discurso visual mais imediato dos jornais e revistas que circulavam pela capital do império. Neste aspecto, é flagrante a apropriação da imagem indígena não como representação puramente idealizada e romântica da nação brasileira, mas sim como representação de um projeto político que se queria combater e escarnecer. Nos dizeres de Lilia Schwarcz:

Mas o projeto cultural escapava aos poucos dos circuitos restritos a essa intelectualidade e ganhava as classes médias urbanas, que viram nele uma resposta às aspirações de afirmação nacional. Se em um momento inicial o indianismo foi antes uma forma de obscurecer a inserção da escravidão no país, aos poucos, porém, valendo-se dos poemas épicos, dos romances das telas grandiosas e das óperas, o movimento passou a exercer uma clara influência sobre setores mais amplos, em particular na corte, *cada vez mais acostumada com a introdução de imagens, termos e produtos de inspiração indígena*. O indianismo chega também à iconografia política e vai fazer parte da representação do poder imperial e das cerimônias oficiais. *Nas imagens da época, ele deixa de ser apenas um modelo estético para se incorporar à própria representação da realeza: o Império realizava, então, uma “mimesis americana”²⁰.*

Nas imagens que veremos e analisaremos a seguir, procuraremos identificar e interpretar as mensagens contidas nas ilustrações de quatro periódicos em específico, a saber: a *Revista Illustrada*, a *Semana Illustrada*, *O Mequetrefe* e *O Mosquito*. A respeito desses periódicos, cabe uma breve explanação sobre suas origens e posicionamentos

²⁰ SCHWARCZ, Lilia M. *As barbas do imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 142. (grifo nosso)

políticos de forma a compreendermos com mais exatidão os sentidos e significações contidos nas imagens veiculadas em suas páginas.

A *Revista Illustrada* foi fundada em 1876 pelo ítalo-brasileiro Angelo Agostini, no Rio de Janeiro. De caráter marcadamente antimonárquico, republicano e anti-escravista, a *Illustrada* tinha como sua principal arma a utilização de charges, em sua maioria satíricas e bastante virulentas, que tornavam a amplitude de suas mensagens muito maior e arrasadora. Se levarmos em conta que o Brasil possuía uma população majoritariamente analfabeta, fica mais evidente o papel político-cultural da revista ao utilizar-se das mensagens visuais em igual ou maior importância que as mensagens verbais que veiculava em suas páginas. Desse modo, a imediatividade das imagens propiciava um poder de alcance muito mais efetivo do que os jornais que não as possuíam, democratizando, de certa maneira, o acesso à informação na segunda metade do século. Interessante notarmos que a *Revista Illustrada* nasce logo depois do fim de outro periódico que tinha algumas premissas parecidas com ela: a *Semana Illustrada*, cuja fundação data de 1860 por Henrique Fleiuss, encerra suas atividades em 1875. O carro-chefe desse periódico também era a utilização de ilustrações. Com efeito, Fleiuss fora um dos pioneiros da imprensa ilustrada no Brasil, principalmente em um período dominado por publicações que prescindiam de tal recurso e de maior alcance de público como o *Jornal do Commercio* e o *Diário do Rio de Janeiro*, por exemplo. No entanto, ao contrário de Agostini e sua revista, Fleiuss era mais conhecido por suas boas relações com o Paço Imperial e d. Pedro II, de maneira que não encontramos na *Semana* o tom ácido e oposicionista que marcaram as páginas da publicação de Agostini. Não que a *Semana* não se posicionasse politicamente: ela o fazia de maneira mais branda e por vezes mais criptografada.

No mesmo ano de 1875, surge *O Mequetrefe*, jornal de declarada oposição à monarquia e, por isso mesmo, identificado, ao longo dos anos, com o ideário republicano. A simbologia não só do nome do periódico como também da figura bufa que o representa é sintomática de sua intenção de ser um jornal opositor ao regime monárquico: “mequetrefe” quer dizer, antes de tudo, um indivíduo intrometido, inconveniente, alguém que apesar de sua insignificância causa aborrecimentos; já a figura do bufão

remete ao riso e ao escárnio. Portanto, o veículo, já em sua identidade visual, mostra que pretende incomodar e satirizar os temas nacionais. Contudo, os idealizadores do periódico frisavam que não eram republicanos e nem monarquistas, apenas se posicionavam contra as políticas imperiais que desfavoreciam o país. A esse respeito, Aristeu Lopes ressalta:

Apesar de declarar não ser republicano, o jornal seguiria sendo relacionado à propaganda republicana possivelmente por causa das ilustrações que publicava. Essa situação foi enfrentada, sobretudo, por sua posição ambígua, ou seja, seus responsáveis se declaravam não republicanos na parte textual e utilizavam a simbologia republicana em suas ilustrações. Essa dicotomia seguiu em suas páginas ao longo de seu primeiro ano (...) ²¹

Sendo assim, as críticas contidas de forma visual nas páginas de *O Mequetrefe* e que serão analisadas a seguir, logo foram atreladas a uma possível posição republicana de seu corpo editorial, como uma espécie de tendência natural dos opositores do *establishment* imperial. Os índios que ilustravam as sátiras do jornal representavam o país em diversas situações de abuso e opressão do poder constituído. Por fim, ganhava as ruas do Rio de Janeiro, em 1869, a revista *O Mosquito*, da Typographia Fluminense de Domingos Luiz dos Santos, encerrando suas atividades apenas em 1877. De periodicidade semanal, a revista contou com grandes nomes das artes gráficas do período, entre eles Angelo Agostini, antes de fundar a *Revista Illustrada*, e seu nome mais eminente, o português Raphael Bordallo Pinheiro. Fica evidente o tom combativo deste periódico que, logo em seu primeiro fascículo, estampava no cabeçalho de sua primeira página os seguintes dizeres: “Jornal caricato e crítico”. A escolha de um mosquito como símbolo também não é gratuita: um inseto mal visto, geralmente impertinente com seu zunido, definitivamente um incômodo.

²¹ LOPES, Aristeu E. M. “O Mequetrefe e República: imprensa ilustrada, política e humor. Rio de Janeiro, século XIX”. In: *Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH*, São Paulo, julho 2011, p. 6. Disponível em: http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1300848493_ARQUIVO_TextoAristeuLopes.pdf Acesso em 19/09/2012.

Dessa maneira, passemos então à análise da produção visual desses periódicos, buscando suas possíveis inter-relações e interpretando os usos e apropriações da figura indígena como simbologia da nação. Ao longo de tal análise, poderemos constatar que, sobre o corpo do indígena, continuamente ressignificado e reconfigurado, assentavam-se diversas formas de discurso, servindo como espécie de anteparo para mensagens políticas que raramente tratavam da questão indígena em si; acima de tudo, o índio comparecerá, nessas imagens, como representante primordial do Brasil, o porta-voz e interlocutor da nação nos mais diversos assuntos e acontecimentos. Haverá um diálogo fortuito entre artistas, jornalistas e as imagens de índios e índias em que, via de regra, a conformação corporal e fisionômica daqueles traduzirão “estados de alma” do país, por assim dizer.

Observando as imagens 4, 5, 6, 7 do Anexo de Imagens I, percebemos a adoção de um tipo bastante idealizado de indígena. Na imagem 4, presente na *Semana*, temos duas representações alegóricas dos continentes europeu e americano: ambas as mulheres se dão as mãos para simbolizar a inauguração do cabo submarino que ligaria os dois continentes. Reparem que, a despeito das diferenças de vestimentas e indumentárias, que caracterizam e evidenciam a procedência dessas mulheres, ambas são praticamente idênticas nos aspectos corporais e fisionômicos. A alegoria americana é uma forma desnudada, por assim dizer, da europeia, estando ambas intimamente relacionadas com as alegorias dos continentes que eram difundidas pelo mundo desde o século XVI [imagem 8]. O mesmo podemos dizer dos índios presentes nas imagens 6 e 7. Na imagem 6, temos uma ilustração a respeito da Exposição Nacional de 1875, evento que ocorria como espécie de preparação do Brasil para sua posterior participação nas Exposições Universais. Em meio a uma folhagem exuberante e aves exóticas que recobrem o grande edifício onde ocorria o certame, encontramos duas figuras de grande porte no canto esquerdo da imagem: uma mulher em trajes elegantes, portando um leque, em clara referência à aristocracia que visitava tais exposições, os representantes da civilização no país; logo abaixo, um índio sentado sobre uma cornucópia simboliza a terra e sua fartura, adotando uma postura clássica. Bordallo Pinheiro representou um índio bastante genérico nessa imagem, cujos traços fisionômicos se diluem em

soluções comuns e esvaziam as características fisionômicas próprias aos indígenas brasileiros: ora, o índio de cocar, colar de dentes de animais e farta cabeleira corresponde a um tipo bastante ideal, como se estivesse travestido com os signos que são comumente relacionados ao universo indígena sem pertencer, necessariamente, a ele. Aqui, a ligação com as alegorias continentais é bastante evidente e proposital, visto que na Exposição Nacional o país se autorrepresentava, vangloriando-se de suas riquezas que seriam posteriormente mostradas ao mundo. O índio sobre a cornucópia é o Brasil que jaz sobre sua própria abundância. Por sua vez, a imagem 7 reforça e maximiza a alegorização da nação: um tipo indígena ideal, de musculatura avantajada e clássica, posta-se ao lado de um senhor de barbas dentro de uma armadura. Brasil e Portugal estão lado a lado: este, na forma de um cavaleiro medieval, aquele, como não poderia ser diferente, como um indígena. Na imagem, Portugal recebe de um “povo irmão”, o Brasil, a ajuda humanitária para as enchentes que assolavam a pátria lusa. Mais uma vez, a figura do índio presta-se a um uso alegórico, como alegóricas serão todas as representações que analisaremos neste capítulo. A diferença, contudo, nestas primeiras quatro ilustrações, é que a retomada dos padrões visuais do século XVI são evidentes e propositais: as artes gráficas, incipientes entre nós, buscavam um elo com as imagens que tinham ampla divulgação e conhecimento universais como representações dos continentes e dos povos que os habitavam²².

Seriam comuns, também, as associações entre o índio e a figura de Cristo. A benevolência, os martírios e flagelos do universo cristão foram utilizados com bastante sagacidade pelos ilustradores brasileiros. O protótipo do mártir, que sofre toda sorte de abusos e violências, mas que por fim renasce, ressuscita, exercia um poder de atração quase irresistível ao universo da ilustração, ainda mais em um país majoritariamente cristão. A ligação entre Cristo e o índio/nação era de fácil assimilação pelo público em geral, facilitando o alcance das mensagens contidas nas imagens. Na imagem 9, de *O Mequetrefe*, lançada na época da Semana Santa, temos uma ampla gama de represen-

²² A tentativa deliberada de alguns artistas gráficos do período de aproximarem as ilustrações das artes ditas elevadas, como a literatura, é evidente, principalmente no caso de Angelo Agostini. A esse respeito, ver BALABAN, Marcelo. *Poeta do lápis: sátira e política na trajetória de Angelo Agostini no Brasil Imperial (1864-1888)*. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.

tações e metáforas bastante direcionadas. No lugar de Jesus, o índio/nação, cuja paixão seria narrada de acordo com os fatos políticos do momento. Depois de açoitado e martirizado pelos “caifazes políticos”, o índio é levado a julgamento por um Pôncio Pilatos de barba sentado em seu trono, figura logo reconhecida como o imperador d. Pedro II. O diálogo, neste momento, merece ser reproduzido para elucidar os níveis em que se dão as paródias da narrativa bíblica:

Pilatos – Então não tem mais sangue para dar-nos?

O novo Cristo – Oh! Senhores, eu já não tenho mais nada, tudo pertence a vós, aos vossos compadres, aos vossos amigos e aos meus hóspedes.

Os outros – Ora, então é bananeira que já deu caixo [sic].

Ou seja: o “novo Cristo” nada mais era que o próprio país, exaurido e cruelmente explorado pelos “caifazes políticos” e pelo imperador, associado ao dirigente romano que lava suas mãos diante de uma situação crucial. Na continuação da narrativa, o índio/nação segue seu calvário, agora carregando sua cruz onde se pode ler, em letras maiúsculas, a palavra “impostos”. Interessante observarmos que a figura da Liberdade, identificada no canto esquerdo desta cena com seu barrete frígio, faz as vezes de Verônica, a mulher que enxuga o rosto de Cristo durante o calvário. Nas cenas seguintes, figuras políticas do período são identificadas como fariseus e flageladores do índio/nação, os algozes do país, por assim dizer. O último bloco da narrativa é exemplar das intenções de *O Mequetrefe* em toda essa metáfora: com a deposição do corpo do índio/nação, agora morto e crucificado, lemos a seguinte legenda: “Depois disto só desejávamos-te uma ressurreição na qual trouxesses nas mãos a lei do trabalho do progresso e a igualdade dos direitos”. Ora, trabalho, progresso e igualdade de direitos são anseios positivistas e republicanos, mortos, naquele momento, com o índio/nação. Cabe ressaltarmos que todas as representações do índio nessa narrativa são altamente livres e satíricas, quase grotescas, sem qualquer compromisso com a fidelidade das características indígenas. Podemos identificá-lo, enquanto tal, somente por sua indu-

mentária e com o conhecimento prévio e declarado de que a figura do índio corresponde à figura alegórica da nação brasileira.

Na imagem 10, temos a última página da edição 163 de *O Mequetrefe*, agora com o momento de ressurreição do índio/nação. Anjos retiram a pedra de sua tumba e podemos ver o índio/nação levitando em meio à fumaça, agora sem o cocar e com o barrete frígio da Liberdade. Estupefatos, os soldados que guardavam seu corpo, um deles é claramente d. Pedro II, assistem a sua ascensão. A legenda da imagem reforça os anseios republicanos de liberdade e progresso: “D’aqui há annos elle, como novo Christo, ressurgirá dos mortos e subirá até a altura dos Estados Unidos e trabalhará para unificação dos povos, pela remissão da miséria, pelo trabalho e extinção da ignorância pela instrução”. Cabe frisarmos que toda a composição dessa ilustração remete claramente a exemplares pictóricos da história da arte que representaram a ressurreição de Cristo. A imagem 11, por exemplo, corresponde ao quadro *A Ressurreição de Cristo*, de Jacopo Tintoretto. Notem que as representações dos anjos retirando a pedra, dos soldados surpresos com o acontecimento e, por fim, a própria ascensão de Cristo, na pintura de Tintoretto, encontram-se presentes também na ilustração do jornal. Em outro exemplo, a semelhança na postura de d. Pedro II com o soldado é flagrante: na imagem 12, temos *A Ressurreição de Cristo*, do francês Noël Coypel. No canto direito inferior da tela, o soldado que se apóia sobre um dos braços, portando um escudo e levantando sua espada, assemelha-se muito com a caricatura de d. Pedro como soldado. Além disso, a fumaça e a posição do corpo de Cristo são muito parecidas com as soluções presentes na charge carioca. Estabelecem-se, assim, correlações entre a iconografia típica das cenas de ressurreição de Cristo na história da arte com a linguagem visual mais informal das artes gráficas empregadas nos periódicos daquela época, dando propriedade e conferindo uma parcela de erudição à ilustração.

Angelo Agostini também se referiu ao índio/nação como Cristo [imagem 13]. Em 1877, o Cristo indígena padecia em seu calvário, carregando uma pesada cruz repleta de ervas daninhas. A alusão à exploração do país é bastante óbvia: as ervas daninhas e a cruz são um fardo terrível que o índio já não tem mais forças para suportar, uma vez que se encontra rastejando ao chão. O índio de Agostini apresenta mais apuro técnico

no traço e nas representações físicas, onde podemos observar certa minúcia em seu desenho anatômico; seu semblante de pesar é muito claro e não sucumbe à sátira grotesca que presenciamos no exemplo anterior de *O Mequetrefe*, apresentando um rosto quase clássico. A legenda da imagem prossegue com os anseios por um basta à exploração: “O Brasil, terra da Santa Cruz – e uma cruz cada vez mais pesada!”. Na edição 358 de *O Mosquito*, de 1876, estampa-se uma ilustração de Bordallo Pinheiro em que o índio também exerce o papel de Cristo em um dos episódios bíblicos [imagem 14]. Neste caso, o momento em que Judas, agora travestido de membro do clero, beija o rosto de Cristo, mais uma vez o índio/nação. A cena satirizava o episódio que ficou conhecido como Questão Religiosa²³, um dos momentos mais delicados e decisivos para a derrocada posterior da monarquia brasileira. Os jornais e revistas da corte publicaram inúmeras críticas a esse respeito, cobrando uma postura soberana e isenta do imperador diante dos desmandos do Vaticano. O Brasil, na referida ilustração, encontra-se traído ao receber o beijo de um membro do ultramontanismo, adotando uma postura e um semblante de certa ingenuidade, ou talvez de desalento diante de mais um golpe. A cena é sombria, passa-se em uma clareira em uma mata densa, iluminada por tochas como talvez tenha sido quando Cristo foi apanhado no Horto. Pinheiro era claro: o país estava sendo, mais uma vez, traído por seus dirigentes e estava à mercê dos caprichos da Santa Sé.

Não só da Bíblia, contudo, partiram inspirações para sátiras e pastiches dos periódicos da corte. A mitologia grega também comparecia como uma presença marcante, quando não, evidente. O índio/nação, dessa vez, é o herói mitológico Prometeu. No mito, Prometeu é o titã que desafiou os deuses em prol do progresso da humanidade. Seu

²³ As relações entre a Igreja e o Estado, durante o Segundo Reinado, encontravam-se regulamentadas pelo regime do Padroado. Em linhas gerais, a Igreja estava subordinada ao imperador, que indicava os candidatos aos cargos eclesiásticos de maior importância. De certa maneira, os religiosos eram uma espécie de funcionários públicos do país, uma vez que recebiam seus salários diretamente do tesouro nacional. Some-se a isso a ligação direta de diversos dirigentes do país, incluindo d. Pedro II, com a maçonaria, algo veementemente condenado pelo Vaticano, que organizava, por sua vez, um movimento conservador e contrarrevolucionário chamado *ultramontanismo*, visando ao combate da maçonaria. O imperador não acatou às ordens do Papa, levando os bispos Antônio Gonçalves de Oliveira, de Olinda, e D. Antônio de Macedo Costa, de Belém, a julgamento pelo Conselho de Estado, condenando-os, em 1873, a quatro anos de trabalhos forçados. Todo este episódio ficou conhecido como Questão Religiosa, sendo considerado um dos indícios da irreversível ruína da monarquia brasileira nos anos subsequentes.

principal “crime” teria sido roubar o fogo de Zeus e dá-lo aos homens, algo que foi punido com um castigo lento e eterno: amarrado a uma rocha, seu fígado seria constantemente devorado por uma grande águia, que voltava insistentemente, todos os dias, para impingir-lhe seu suplício. Assim, na ilustração de *O Mequetrefe* de 1878 [imagem 15], um índio escultural jaz sobre uma espécie de altar, corpo inerte e cabeça pendendo para baixo, enquanto uma grande águia bicéfala, muito semelhante a um abutre, crava-lhe suas garras, um punhal no peito e se alimenta de seu fígado. A imagem, por si só, é auto-explicativa: o Brasil, do índio/nação, segue sua sina de abusos, suplícios e castigos. O “Prometheu Brasileiro”, como se intitula a charge, encontra-se supliciado pela política imperial; seu corpo, anteparo de toda uma nação, serve de comida a algos pérfidos e cruéis. Seguindo a mesma linha de raciocínio, em 1877, também em *O Mequetrefe*, temos uma imagem de grande impacto [imagem 16]: por ocasião do 55º aniversário da Independência do Brasil, o índio/nação não mais transubstanciado em mitos clássicos, mas devorado em uma prática doméstica, por assim dizer: o título “Antropofagia Ministerial” brinca com a ideia da prática canibal indígena, mas inverte os papéis: agora, devorado é o índio/nação, selvagens são os políticos bestializados. Um índio corpulento, de tanga de penas e um adorno de orelha afiado transpassado, serve de banquete aos ministros do império: um come-lhe o nariz, outro, os dedos do pé esquerdo enquanto crava-lhe um garfo na perna, ao passo que um terceiro corta-lhe a panturrilha direita com uma faca. Assistem à cena outros indivíduos, todos travestidos com uma simbologia bastante corriqueira e pertencente ao senso comum do que seria um canibal da época: há uma espécie de intercâmbio de culturas, uma vez que os ditos “civilizados”, na figura dos ministros, agora utilizam adornos dos selvagens: perfuradores, alargadores de orelhas, penteados exóticos. São os botocudos, as “bestas” da ciência, que governam o país, os selvagens da política que repartem o corpo nacional com ferocidade. Homens rotos, famintos, que devoram o indígena, agora a vítima de tamanha desumanidade. Havia poucos motivos para comemorar o aniversário de nossa Independência: livráramo-nos da dominação portuguesa, mas estávamos, agora, sendo consumidos pela sanha faminta dos próprios brasileiros.

Observemos, nesse momento, a maneira com que o corpo do índio/nação se presta às mensagens do jornalismo da época. Nos exemplos anteriores, o uso de metáforas e paródias mitológicas e bíblicas simplificava, de certa maneira, o entendimento do conteúdo de tais imagens por simples associação: o índio/nação era Cristo, ou era Prometeu, ou então, o continente americano. Dessa forma, as relações entre imagem e conteúdo simbólico se valiam de histórias e mitos de amplo conhecimento e penetração cultural, universalizando a crítica que se pretendia com tais imagens e estendendo sua capacidade de alcance do grande público. Todavia, o corpo como simbologia se bastava em diversas imagens que não contemplavam histórias e mitos de conhecimento prévio dos leitores. Na edição 334 de *O Mosquito*, de 1876 [imagem 17], o corpo do índio/nação encontra-se esquartejado qual Tiradentes. Seus membros estão prontos para serem lançados às feras políticas: enjaulados, tigres famintos do circo político nacional, representando os partidos conservador e liberal, aguardam o momento de se alimentarem com os restos mortais da nação. Mais uma vez, o título da imagem se auto-explica e intensifica seu conteúdo: “A distribuição da carniça às feras”. Igualmente em *O Mosquito*, agora na edição 365 do mesmo ano, o índio/nação em suplício estampa a capa do jornal [imagem 18]: a mão do partido conservador empunha uma faca afiada que começa a cortar o pescoço do indígena, do qual pingam as primeiras gotas do sangue nacional. O índio encontra-se amarrado em meio a uma vegetação tímida, apoiado sobre sua mão direita a tentar levantar-se do chão. Ele olha para seu algoz, e só ele pode ver seu rosto, negado aos leitores. Não há necessidade de identificar o criminoso pois ele é do conhecimento de todos. A legenda clama por uma aniquilação rápida, visto que morrer aos poucos é um suplício.

A saúde do país, seja ela política, social ou econômica, também encontrava equivalências na saúde debilitada do índio/nação. Desnutrição era o flagelo preferido dos ilustradores: magreza, fraqueza e debilidade traduziam a saúde da nação. Um exemplo de inúmeras mensagens é a excelente imagem de *O Mequetrefe* de 1875 [imagem 19]: um indígena magro e desanimado, apoiado sobre um tanque de lavar roupas, observa todo o mecanismo espúrio da política nacional: sua tarefa é lavar, continuamente, as roupas sujas (“depósitos”, “empréstimos”, “filhotismo”, “escravatura”, “déficits” são

algumas das sujeiras que devem ser lavadas) produzidas pelos políticos do poder executivo que se agarram como pragas nas engrenagens do país, estas, por sua vez, sempre acionadas por um burro magro estampado com a legenda “povo”, cego pelas “promessas” e atado aos mecanismos do sistema por “contribuições” infinitas. Eis os versos que acompanham a ilustração:

“É sempre a mesma bassela,
O índio sempre a lavar!
E a roda sempre a rodar,
E os alcatruzes com ella!
Faz de besta o magro povo,
E ganha por isso... um ovo.”

Outra imagem [imagem 20] carregada de significações foi estampada na edição 342 de *O Mosquito*, em 1876. O índio/nação está desnutrido, magérrimo, ossos da face saltados e olhar lânguido. Acorrentado, sobre ele se desenrolam os meandros da política nacional: vigia o sono dos políticos do império, agora bebês, em um imenso berço, enquanto é alimentado por uma figura com um chapéu de Hermes. Abutres o rodeiam, esperando que a figura da morte, que jaz sobre sua cabeça, execute-o. Um d. Pedro II sonolento cochila durante a tarefa de vigiar o “pobre Brasil”, que parece não oferecer resistência alguma a seu castigo. Temos nesta ilustração o esvaziamento total do heroísmo do índio/nação: corpos esfarrapados e sem vigor não podem simbolizar a força e a soberania, muito menos a nobreza dos heróis. É sem bravura e galhardia que se encontra o país.

Angelo Agostini exploraria com frequência tal recurso. Na imagem 21, presente na edição 74 da *Revista Illustrada*, o índio é sangrado por um político do império, dando seu sangue para o barril em que se encontra estampado “thezouro [sic] nacional”. Duas imensas sanguessugas, representando o senado e possivelmente a câmara, acele-

ram a sugação do fluído vital da nação. O rosto do indígena traduz suas dores e seu sofrimento que se contrasta com o ar irônico e sádico do homem de casaca. Na legenda, Agostini intensifica sua mensagem: “Coitado! Com tal médico e tais remédios... não irá longe!”. Na imagem 22, presente na edição 348 da *Revista*, mais uma vez a simbologia das sanguessugas é empregada: um índio em sofrimento olha para o leitor enquanto seu corpo é atacado pelos vermes. O mais recente deles é a construção da estrada de ferro Madeira-Mamoré²⁴, na região amazônica. No bojo de tal simbologia, *O Mequetrefe* publica, no ano da queda da monarquia, uma estampa com o mesmo teor, na qual o corpo do índio/nação define por ação dos vermes vorazes. Na imagem 23, um índio raquítico depõe suas armas e parece se entregar às “bichas de chapéu”, como foram apelidados os políticos e exploradores do país pelo jornal.

Parece claro que a imagem icônica da *Moema* [imagem 2], de Victor Meirelles, serve de exemplo arquetípico para o artista de *O Mequetrefe*. Em todos os exemplos, a ambientação e a *mise-en-scène* são repetidas como uma espécie de lugar-comum da tragédia e do ocaso nacionais. Porém, o distanciamento temporal da *Moema* dos exemplos gráficos e do próprio Amoedo, visto que aquela é uma produção dos anos 1860 enquanto estes são exemplares típicos do pós-1870, produz níveis de significação distintos. *Moema* ainda não pode ser lida como um símbolo de falência, seja do projeto indianista seja da monarquia. Sua própria constituição, fundamentalmente idealizada, repele tal interpretação, mantém-na na esfera elevada do saber e do gosto oficial como um cânone seguro para o indianismo romântico. Já em Amoedo e nos artistas gráficos que analisamos até aqui, a presença de um imaginário caricato, cômico e altamente metafórico abre um leque relativamente amplo de novos significados e simbologias. O artista liberta-se do individualismo psicológico da heroína trágica personificada por *Moema* e projeta sobre o índio/nação uma gama maior de fracassos e frustrações de toda uma nação. Neste sentido, a linguagem cômica, aparentada do pastiche, apresenta maior relevância e, por que não, crueza. Não que o *Aimberê* de Amoedo [imagem 24] seja uma figura que se preste ao riso deliberadamente: é que a maneira com que

²⁴ Apesar de sua construção ocorrer somente nos primeiros anos do século XX, a concessão para a construção do trecho brasileiro da ferrovia Madeira-Mamoré foi dada por d. Pedro II ainda no século XIX, em 1870.

ele foi retratado faz lembrar os exemplos jornalísticos e seu repertório visual. Há um diálogo indireto entre a arte acadêmica e a linguagem informal da ilustração jornalística.

Por fim, se até aqui identificamos o índio como protótipo por excelência da nação, símbolo de pureza sobre o qual se projetam as identidades do país, personificação do Brasil do Segundo Reinado, também convém explorar algumas imagens que dizem respeito mais especificamente à causa indígena em si. Com efeito, chama a atenção o fato de que o índio e seu corpo prestavam-se para falar da nação, da política, da escravidão, da economia e de diversos outros assuntos da agenda nacional; entretanto, raramente os utilizavam para falar da questão indígena em si, como se fosse um assunto menor. Há aqui uma dicotomia flagrante em que a idealização do índio como símbolo da nação não se verifica em causa própria: veremos a seguir que, ao contrário do que poderíamos esperar, quando se trata do indígena e de seu cotidiano sócio-político, os traços de alguns artistas se voltam contra tal grupo, preconizando e propagandeando uma imagem altamente violenta e bárbara desses povos.

A imagem 25 traz um momento exemplar da conduta de alguns periódicos diante de alguns casos isolados de ataques de indígenas a brancos. A *Revista Illustrada* narra os momentos de horror passados por brancos nas imediações habitadas por indígenas. Assim, principia relatando o caso de uma família que pescava à beira de um rio quando foram surpreendidos a flechadas por “bugres”. A mulher é morta e, quando o marido volta com ajuda para encontrar seu cadáver, encontra-o dependurado a uma árvore, sem os músculos, somente um esqueleto, numa imagem altamente crua e chocante. Em seguida, conta a história de uma mulher que fora atacada em sua própria casa por um grupo de índios. Mais uma vez, os índios cortam-lhe as carnes e calam seu pequeno filho de oito anos decepando-lhe a cabeça com uma foice. Ao ouvir os gritos, um colono de nome Vicente Ramos tenta ajudá-los, mas também é cruelmente morto pelos índios que lhe arrancam os olhos e o matam a flechadas. Na página seguinte [imagem 26], da mesma edição, a *Revista* dá sua visão sobre como solucionar a ação bárbara dos silvícolas que matam os colonos e os brancos civilizados: seria preciso parar de defender tais selvagens como faziam alguns veículos de comunicação, como a *Gazeta*

de Notícias. A imagem de um amontoado de índios alvejados por balas de espingarda juntamente com a seguinte legenda dão o tom da opinião expressa pela revista: “Para esses entes, cem vezes mais ferozes de que os tigres, só há um meio de amansá-los: é catechisá-los [sic] a chumbo!” Ora, diante de tais afirmações e observando a maneira altamente caricatural com que os indígenas foram retratados em toda a charge, fica evidente que a visão de Agostini, neste caso, assentava-se nas ideias expressas por uma parcela considerável da intelectualidade brasileira do período. Se de um lado tínhamos defensores da causa indígena sem o uso da violência, por meios pacíficos, como Couto de Magalhães, Gonçalves Dias e Gonçalves de Magalhães, por outro, nomes como Silvio Romero e Varnhagen levantavam a bandeira do extermínio diante das resistências às benesses da civilização e da ação do governo imperial. Some-se a isso a forma pouco abonadora com que foram retratados os indígenas em questão: ora chamados indiscriminadamente de “bugres”, ora de “botocudos”, fato é que a bestialidade está presente nessas imagens. Os indígenas atacam com sadismo, algo que transparece em suas fisionomias. Ao mostrar uma índia botocuda, um tom de deboche pronunciado determina o traço do artista, que constrói uma índia feia, rude e selvagem. Dos adornos típicos dos botocudos, como alargadores labiais e de orelha, faz-se um símbolo de incivilidade e barbárie. Não há dúvidas de que, fora do âmbito elevado e idealizado do índio/nação, não existem relativismos e compaixão para os selvagens, somente o uso da força.

Por ocasião da Exposição Antropológica Brasileira²⁵, realizada em 1882 no Museu Nacional, Agostini produziria uma série de charges [imagem 27] satirizando não só o evento como também a atuação do imperador no certame e o motivo da exposição: o exotismo e o cientificismo que desembocavam numa mostra cujo objetivo principal era mostrar à população carioca artefatos, crânios e espécimes vivos de botocudos. A

²⁵ A exposição se inseria numa série de eventos em comemoração ao aniversário da princesa Isabel. Além de evento científico, o certame do Museu Nacional, organizado por Ladislau Netto, tinha ares de evento festivo. Foi um dos acontecimentos científicos mais importantes do século XIX no Brasil a despeito de suas deficiências. Teve um público considerável em seus três meses de exibição, algo que demonstra um proto-interesse da população para as coisas da ciência naquele momento. Entretanto, fica evidente que o exótico e a popularização relativa das teorias raciais deram o tom do acontecimento. O prestigiado fotógrafo Marc Ferrez produziu uma série de imagens da exposição que hoje nos dão uma ideia do que foi a Exposição Antropológica Brasileira nos idos de 1882.

postura do ilustrador, neste caso, parece refletir o modo controverso com que esta etnia era enxergada pela corte: os botocudos são um grande temor para a população, exemplos vivos de estágios primitivíssimos de civilização. Interessa-nos, neste caso, as apreciações de Agostini a respeito do aspecto dos botocudos, a maneira com a qual ele retrata estes indivíduos de modo a reforçar uma série de preconceitos²⁶ com relação a essa etnia. Assim, quando ele retrata uma cabeça de um botocudo e utiliza a seguinte legenda: “Para não assustar os nossos assinantes, damos hoje somente o retrato de um botocudo, ou antes, de uma botocuda. Que beijo!”; ele intensifica, de maneira literal, os sentimentos que eram suscitados pelos índios botocudos nos “assinantes” da *Revista*. As troças continuam nas imagens seguintes, quando dois botocudos são representados em uma tentativa de namoro e são impedidos pelos adornos labiais que utilizam: além do aspecto de bestas que babam, um cupido tapa seus olhos, assustado e enojado com a cena que presencia. A imagem seguinte resume o sentimento do ilustrador para com o modo de vida dos botocudos: o pequeno mascote que simboliza a *Revista* encontra-se em vias de ser devorado por um botocudo, cujos traços fisionômicos são deliberadamente deturpados de modo a dar-lhe um ar animalesco com dentes pontiagudos e traços grosseiros. A legenda da imagem é exemplar: “Mas também quando a gente se lembra que eles assentam um pobre cristão naquele prato que trazem no beijo e o engolem como se fosse feijoada!... Que horror!”

A próxima ilustração [imagem 28] faz referência a outro episódio que engendrou polêmicas no ano de 1882, quando índios botocudos brasileiros foram enviados para serem expostos em Paris em exposições exóticas bastante comuns no século XIX. O interesse pronunciado em estabelecer diferenças e classificações raciais produziram um sem número de mostras desse tipo, cujo foco primordial era a ratificação das incongruências humanas e a tradução empírica dos tratados científicos que eram produzidos neste campo naquele momento. Assim, a extensa ilustração de Agostini discutia as

²⁶ O uso do termo “preconceito”, em nossa explanação, não abarca a forma atual de seu significado que costumamos usar. Preconceito, neste caso, refere-se antes a conceitos prévios, sem grandes reflexões a respeito do assunto. Nesse sentido, ao dizermos que as ilustrações de Agostini reforçavam preconceitos sobre os botocudos, estamos reforçando a postura, muito comum naquele período, da maioria da população brasileira ao identificar, de maneira imediata, os botocudos com conceitos como barbárie, selva-geria e incivilização.

diferentes posturas da imprensa brasileira diante de tal acontecimento: em referência explícita ao *Jornal do Commercio*, o ilustrador reafirma o prestígio de sua revista e a posição original da mesma que lhe consagrara perante o público. Na visão de Agostini, antes de entender o “rapto dos botocudos” com indignação, deveríamos nos atentar para os efeitos nocivos da exposição de tais indivíduos em pleno solo europeu. Mais do que uma questão relativa ao bem estar dos indígenas em questão, a preocupação primeira do ilustrador se dava em âmbito global ao temer a imagem que seria passada aos franceses sobre a população brasileira, representada por índios selvagens e assustadores. A seguinte legenda expressa a visão da *Revista* a respeito do ocorrido:

Tem razão a nossa imprensa de se ter indignado contra uma tal ofensa à dignidade de cidadãos tão distintos, expostos às gargalhadas dos europeus. Nós pensamos diversamente dos colegas. Temos pena, não dos Botocudos, mas do Brasil, representado por esses legítimos patriotas, que causarão grande espanto a uns, [sic] desmamamento geral nas crianças e sérios perigos nas mulheres grávidas!...²⁷

Na sequência da ilustração, Agostini nos revela mais um aspecto de sua atuação diante da questão racial em sua revista: ao lado de um índio botocudo, francamente caricatural, ele aloca um negro com uma enxada; ambos estão diante de um público estarrecido, como se estivessem em visita a um circo de horrores. Na legenda, ele transparece mais uma vez sua preocupação com o atrelamento da imagem da população brasileira com tais figuras, que representariam os estágios mais baixos da espécie humana: “E que atrativo para os colonos que devem vir salvar a nossa lavoura! Num país, dirão eles, onde há escravos desta cor e homens livres deste feitio, ... é porque lá não vamos.” Aqui, a preocupação com a questão migratória e os problemas de mão-de-obra das lavouras se faz presente. No entanto, esse excerto clarifica alguns meandros da questão: primeiramente, Agostini mostra o relativismo de sua atuação abolicionista, entendida antes como uma questão de incompatibilidade da escravidão com seu espírito republicano do que uma preocupação filantrópica para com os negros; segundo,

²⁷ *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, nº 326, pp. 4-5, 23.12.1882. Acervo FBN.

sua ideia de “homem livre”, ao referir-se dessa maneira ao botocudo, estabelece os limites do ideal de liberdade dentro do Brasil: índios cativos e aldeados estavam longe de serem livres de fato. Assim, a população brasileira, excetuando-se os brancos, era composta majoritariamente de homens, no máximo, semi-livres, sendo que, neste universo populacional bastante considerável, tais homens eram ou selvagens incivilizados (botocudos/índios) ou homens de cor (negros).

Neste momento, ganha destaque a discussão a respeito dos limites da cidadania no Brasil na década de 1880. A postura de Agostini para com os negros pode ser estendida, de certa maneira, para os indígenas: com efeito, a preocupação do ilustrador convergia para o fato de que uma ampla massa de escravos, impedidos até então do exercício pleno da cidadania, não estaria preparada para sua nova condição pós-abolição. Além disso, a presença da escravidão negra comparecia como uma chaga para o país, uma nódoa que manchava a nação diante do mundo e provocava atrasos em seu desenvolvimento. Dessa maneira, como defensor que era da imigração estrangeira como alternativa para o trabalho escravo negro, Agostini se preocupava com a pouca atratividade que o país teria para com os possíveis candidatos a imigrarem para o país, principalmente ao se darem conta de que esta terra estava dominada por índios selvagens e negros indolentes, como fica evidente na referida ilustração. Marcelo Balaban explica que a postura do ilustrador com relação à causa abolicionista e a maneira com que ele articulava os códigos visuais para propagandear a causa nas páginas da *Revista* são sintomáticas da visão menor que ele emprestava aos negros, vistos muito mais como elemento passivo e explorado, mas fundamentalmente como um perigo em potencial:

(...) Agostini quer diferenciar-se dos escravocratas, construindo para si uma imagem de humanidade, pela qual a liberdade era entendida como caminho para o desenvolvimento do país. Nesse debate, o escravo, o “homem por objeto”, tem um lugar muito semelhante para abolicionistas e escravocratas. (...) Eles [os escravos], aos poucos, deixarão de ser a base da economia do país, substituídos por mão-de-obra de imigrantes. Estes surgem como a salvação da lavoura; seriam a garantia da proteção do senhor, tanto para manter o cultivo do café como para protegê-lo da vingança de um escravo visto como objeto,

ou animal, ou o “inimigo doméstico”, nas palavras de José Bonifácio. (...) Libertar os escravos seria uma forma de retirar de cena os negros, libertando o Brasil, de modo que ele siga finalmente as trilhas das nações civilizadas. Na lógica do nascente movimento abolicionista, e também dos desenhos de Angelo Agostini, o lugar do escravo era secundário, tanto no que dizia respeito a sua própria libertação, como quanto ao espaço social que passaria a ocupar. Abolição parecia, então, ser sinônimo de exclusão²⁸.

Agostini demonstra, por meio desta ilustração, o quão complexa se mostrava a posição de negros e indígenas no interior da sociedade brasileira naquele período: se por um lado o indígena tinha a “honrosa” posição de símbolo da nação e os negros eram responsáveis pela esmagadora maioria da mão-de-obra das lavouras de café que impulsionavam a economia, por outro lado, àqueles ainda era imputada uma visão de barbárie latente, ao passo que para estes, além da exploração desumana de seu trabalho, também ficava reservada a condição de chaga social, um capítulo incômodo e persistente na história do país. Fica evidente que a atuação social destes agentes era bastante limitada, para não dizer nula. Desprovidos de direitos civis ou representatividade efetiva, índios e negros constituíam um bloco que oscilava no interior das engrenagens imperiais e provocava um sem número de debates acerca de seus destinos e papéis no futuro do país. Ambos ainda vistos com desconfianças, perigos nos sertões a serem desbravados e nas lavouras em que trabalhavam.

Assim, a partir da última ilustração analisada da *Revista Illustrada*, podemos fazer algumas considerações a respeito do impacto que tal exibição poderia ter tido sobre Amoedo, que encontrava-se estabelecido em Paris em 1882. Ora, Amoedo era um jovem pintor brasileiro em uma Paris – e não só ela – fascinada pelo exotismo de populações distantes de outros continentes. A referida exposição, na qual *Botocudos Sauvages et Antropophages Brésiliens* serviam como uma espécie de diversão para a burguesia urbana da cidade, não deixava de fazer alusão à população brasileira de maneira geral, e neste ponto, Agostini estava certo em sua preocupação. Entretanto, não havia novidade em tal associação: a Europa continuava a julgar o Brasil uma terra de selva-

²⁸ BALABAN, Marcelo. *Op. cit.*, pp. 445-446.

gens desde o século XVI. Lembremos, pois, que *O último Tamoio* foi pintado em 1883, e *Marabá* em 1882. Não estaríamos fazendo conjecturas improváveis ao imaginar a influência que esse tipo de pensamento racial exercia sobre um artista de um “país tropical” em um ambiente cosmopolita, ao realizar pinturas com essa temática. Aimberê e Marabá não são botocudos, mas são representantes de etnias indígenas que, muitas vezes, eram colocadas no mesmo grupo étnico sem qualquer distinção: as generalizações faziam parte das discussões raciais no Brasil e no mundo – tupis eram os índios “bons”, tapuios, bugres e botocudos eram os índios “maus”. Assim, as personagens pintadas por Amoedo são, antes de tudo, metáforas e representações alegóricas de todos os indígenas brasileiros, os mesmos que serviam a propósitos tão ambíguos quanto excludentes: a um só tempo símbolos de nobreza que representavam a nação e objetos científicos que se prestavam ao escárnio. É sobre essas ambigüidades que o artista brasileiro trabalharia ao executar tais pinturas nos anos de 1880: abarcar os relativismos e os anseios dos mais diversos tipos de espectadores. De um lado, os membros da AIBA (professores e diretores) e, por conseguinte, membros da política e da intelectualidade brasileira que ansiavam pela tradução visual da nacionalidade com status de nobreza e heroísmo, algo que pudesse arrefecer a incivilização e travestir o elemento nacional com traços da personalidade do homem branco europeu; por outro lado, a ciência se dividia diante da humanidade destes indivíduos, duvidava da capacidade de “perfectibilidade” deles, expunha-os como animais estranhos, divertimentos no circo dos horrores que se armavam constantemente nas cidades europeias.

Aqui, Agostini e Amoedo dividem lados opostos dentro do contexto das representações visuais do indígena brasileiro. O primeiro não titubeia ao utilizar a figura indígena conforme o contexto que lhe convém: como vimos, e agora reafirmamos, do índio cristão que carrega sua cruz e os suplícios nacionais à besta botocuda, Agostini emprestou as mais diversas faces ao elemento nativo, não tomando partidos ou estabelecendo defesas para a causa indígena. Não que Amoedo o tenha feito deliberadamente: não existem cartas ou documentos que atestem o posicionamento político do pintor, muito menos sua postura diante da causa indígena. Contudo, *Marabá* e *O último Tamoio*, no contexto em que foram realizadas, permitem conclusões variadas. Neste capí-

tulo, em específico, podemos entendê-las como obras de paródia e certa denúncia. Marabá não é a visão alegórica dos continentes, não se entrega ao idealismo de tais alegorias. Ela é, antes, a representante de um estamento social, a vítima de uma ordem excludente, e por isso mesmo, identificada com as representações do índio/nação que vimos até aqui: oprimido pela política nacional e seus jogos perniciosos. O mesmo podemos dizer com relação ao *Aimberê*: seu corpo moribundo retoma a temática do índio/nação vilipendiado até o próprio esgotamento, a morte como destino trágico, porém inevitável. O próprio título dispensa o conhecimento prévio, nesta chave interpretativa, de sua matriz literária: não precisamos ter lido *A Confederação dos Tamoios* para entender que a palavra “último” estabelece uma conclusão a respeito do atual estado das coisas. Minguavam, a cada dia, os representantes dos silvícolas brasileiros, e com eles, os símbolos da nacionalidade e do império. Restavam alguns poucos, aldeados e explorados, ora por senhores, ora por cientistas pragmáticos. O índio assim, na última década do império, deixava de ser assunto nacional, tema da mitologia brasileira, e tornava-se assunto da ciência e tema do riso espantado dos circos de horrores e curiosidades pelo mundo.

1.3 – A questão mestiça e a nacionalidade

Ao longo do século XIX, assiste-se a uma tênue mudança de foco a respeito da importância dos elementos raciais na composição étnica brasileira. Em outras palavras, a figura indígena, exaltada como genuinamente brasileira e símbolo máximo do país, cede espaço pouco a pouco para a figura do mestiço, a mescla de todas as raças, o híbrido que emerge como tipo fundamentalmente nacional. Com efeito, no pós-1870, principalmente com a ascensão do pensamento determinista da Escola de Recife²⁹,

²⁹ Suplantando as bases lusitanas do ensino da instituição, marcadamente “retrógradas” e excessivamente religiosas, o novo ideário de cunho científico, filiado ao que havia de mais recente no pensamento científico europeu, encontrava espaço para se impor, tendo como epicentro, principalmente, a Faculdade de Direito do Recife:

encabeçada pela figura de Sílvio Romero, a discussão a respeito dos rumos do país, principalmente em virtude da raça, do meio e do momento histórico, ganha destaque, ao mesmo tempo em que o índio passa a ser visto como uma entidade ultrapassada, um componente da sociedade brasileira que representava mais atrasos do que esperanças para o futuro. Dessa maneira, pensadores deterministas como Hippolyte Taine, Spencer, Haeckel, Buckle, entre outros, obtêm ampla penetração no meio intelectual brasileiro, fazendo emergir um entendimento de viés evolucionista e determinista do futuro da população brasileira e, em consequência, do país.

Obviamente que ainda havia uma corrente defensora dos nativos, majoritariamente formada por aqueles atrelados ao imperador, como o general Couto de Magalhães. Ele foi o principal interlocutor de d. Pedro II para assuntos indigenistas nos últimos anos do império. Militar de carreira, político de prestígio com diversos mandatos como deputado e presidente de províncias, Couto de Magalhães também é reconhecido por sua contribuição para os estudos étnicos brasileiros na segunda metade do século XIX. Publicou, em 1876, um vasto e detalhado estudo etnográfico sobre nossos indígenas após uma série de expedições ao rio Araguaia, intitulado *O selvagem*. Tal estudo havia sido contemplado primeiramente pelos membros do IHGB, como diversos outros já haviam sido. A obra fora encomendada por d. Pedro II para integrar a biblioteca americana da Exposição Universal de 1876, realizada na Filadélfia. As ideias de Couto de Magalhães diferiam de maneira bastante progressista do pensamento corrente da época sobre a maneira de enxergar o elemento indígena tanto em termos culturais como em termos socio-econômicos. Para ele, o indígena teria papel fundamental no desenvolvimento econômico do interior do Brasil, uma vez que seus conhecimentos das florestas e dos territórios a serem ocupados economicamente poderiam ser muito úteis para a produtividade da terra, ao mesmo tempo que seriam uma forma de

(...) o certo é que essa nova geração, que assumia a liderança das principais cadeiras da faculdade, tinha por meta expurgar antigos padrões, sempre em nome da civilização. Esses novos modelos correspondiam, por sua vez, à entrada de todo um jargão evolucionista que em Recife teve larga aceitação, principalmente depois das leituras que Tobias Barreto fez dos filósofos alemães – Haeckel e Buckle – e da difusão de autores como Spencer, Darwin, Littré, Le Play, Le Bon e Gobineau, entre outros. (SCHWARCZ, L. M. *Op. cit.*, pp. 148-149.)

integração desses povos na dinâmica da economia nacional. A epígrafe da primeira edição de *O selvagem* elucida a intenção primordial do estudo: “Trabalho preparatório para aproveitamento do selvagem e do solo por ele ocupado no Brasil”³⁰. Fica evidente, pois, o caráter progressista de tal estudo uma vez que o indígena era visto como artífice de primeira ordem para o aproveitamento econômico não somente do solo em que habitavam como também do restante do vasto território dos sertões ainda não ocupados economicamente pelos brancos.

Além disso, Couto de Magalhães preconizava novas formas de assimilar o índio na sociedade brasileira, deixando de lado métodos coercitivos e violentos e buscando conhecer tais povos em seus aspectos políticos, econômicos e principalmente culturais como forma de aproximação pacífica. Ele acreditava que o contato dos indígenas com a civilização superior (branca europeia) poderia tirá-los de um estágio de barbárie para um estágio de desenvolvimento pleno. Para isso, ele defendia a importância do conhecimento das línguas nativas como meio facilitador de contato entre os povos, e rejeitava veementemente a prática dos aldeamentos como eram feitos até então, recomendando “pacificar tribos hostis em seu próprio território por meio de três instituições: o assentamento militar, (...)o intérprete que deveria fazer parte de um corpo treinado e organizado de profissionais; e o missionário, que completaria o processo de assimilação”³¹.

Ainda no frontispício da primeira edição de *O selvagem*, Magalhães explicita o papel primordial do conhecimento das línguas indígenas, principalmente do tupi e da *língua geral ou nheengatú*, língua mista amplamente utilizada na colônia, principalmente nos primeiros séculos de colonização. Para ele, a impossibilidade de comunicação e, conseqüentemente de mútuo entendimento entre missionário e indígena, seriam os responsáveis pelo estado de latência em que se encontrava grande parte da população nativa brasileira naquele momento, incapaz de ser incorporada à civilização justamente por não compartilhar do conhecimento da língua civilizada:

³⁰ MAGALHÃES, Couto de. *O selvagem*. 3ª ed. completa com o Curso da Língua Geral Tupi, compreendendo o texto original de lendas tupis. São Paulo: Ed. Nacional, 1935, p. 6.

³¹ TREECE, David. *Exilados, aliados, rebeldes: o movimento indianista, a política indigenista e o estado-nação imperial*. São Paulo: Nankin: Edusp, 2008, p. 288.

Conseguir que o selvagem entenda o portuguez, o que equivale a incorpora-lo á civilização, e o que é possível com um corpo de interpretes formado das praças do exercito e da armada que falem ambas as linguas e que se disseminarão pelas colonias militares, equivaleria a: 1º conquistar duas terças partes do nosso territorio; 2º adquirir um milhão de braços acclimados e utilissimos; 3º assegurar nossas comunicações para as bacias do Prata e Amazonas; 4º evitar, no futuro, grande effusão de sangue humano e talvez despesas colossaes, como as que estão fazendo outros paizes da America.³²

Podemos inferir, das linhas acima citadas, a importância fundamental dada por Magalhães ao conhecimento da língua. Para ele, o contato das raças civilizadas com as chamadas raças bárbaras só poderia desembocar em dois caminhos possíveis: ou o extermínio ou a incorporação à civilização por meio do ensino da língua. Daí advem o caráter pioneiro de Magalhães ao preconizar o uso dos intérpretes como mediadores do processo de pacificação e domínio dos sertões brasileiros. Além disso, ao refutar a descartabilidade do indígena não-dominado, Magalhães se mostra preocupado com a solução de dois problemas de primeira ordem naquele período: a ocupação racional e econômica do nosso território e o aproveitamento da mão-de-obra indígena.

Além da evidente preocupação social, política e econômica de *O selvagem*, é interessante observar o caráter científico com o qual Magalhães tentou abordar o elemento indígena. Há um tom cientificista muito pronunciado ao longo de alguns capítulos da obra – e nisso, ele se assemelha consideravelmente ao estilo de Sílvio Romero -, principalmente naqueles que tentam explicar a origem do homem americano, em especial do índio brasileiro. Os estudos arqueológicos que ganharam grande fôlego no século XIX³³ se fazem presentes nas teses e sugestões que o general nos oferece para de-

³² MAGALHÃES, C. de. Op. cit., pp. 6-7.

³³ Lúcio Ferreira destaca a mudança que se verifica na arqueologia brasileira durante o século XIX: de uma chamada “arqueologia nobiliárquica” das décadas de 1840 a 1860 para uma “arqueologia do primitivo” dos anos de 1870 em diante. O advento das escavações estratigráficas dos sambaquis amazônicos a partir de 1876 por João Barbosa Rodrigues configura-se como uma tentativa de renovação da prática arqueológica entre nós. As “reliquias amazônicas” revelariam povos industriais e mais complexos, fazedores de uma arte requintada. Assim, em comparação com os povos dos sertões, os habitantes do vale amazônico se mostravam devedores de uma civilização complexa e requintada. A degenera-

monstrar que o nativo brasileiro possuiria uma inteligência superior ao que se pensava até então, e, em virtude disso, seria bastante promissor que uma pretensa “raça brasileira” se originasse do refinamento evolutivo do cruzamento dos sangues europeus e indígenas. Magalhães, então, estabelece quatro grandes grupos raciais, aos quais chamou de “tronco”³⁴, que teriam surgido na Terra em etapas sucessivas e de acordo com a temperatura do planeta.

As ideias de Couto de Magalhães convergem, ao logo de *O Selvagem*, para uma ênfase em uma espécie de seleção natural cujo epicentro de ação seria o Brasil e seus três troncos raciais principais: o vermelho, o branco e o negro. Ele defendia que o mameluco, fruto da mestiçagem entre índio e branco, era uma raça forte e corajosa. Contudo, mais uma vez o autor encontra uma forma de exaltar a superioridade branca ao afirmar que apesar da força, o mameluco trazia em si um defeito grave de sua matriz indígena: a imprevidência e a indiferença pelo futuro: “(...) O mameluco, como o índio seu progenitor, não capitaliza, nada poupa. Para elle o mez seguinte é como si não existisse. Será falta de educação, ou falta de uma faculdade? É falta de educação, porque, para esses pobres, *a patria tem sido madrasta*.”³⁵ A crença na perfectibilidade humana é herança direta do pensamento rousseauiano do século XVIII e fica evidente nessa passagem de Magalhães. Entendida como uma faculdade própria dos seres humanos de se aperfeiçoarem continuamente, a perfectibilidade traduz-se, nesse contexto, como uma condição inata do homem, até mesmo dos primitivos e selvagens. Quando o general ressalta a falta de ambição e previdência do selvagem brasileiro ele não as atribui às pretensas deficiências da raça, ao contrário: ele sinaliza que a falta de opor-

ção destes povos, completamente comprovada pelo conteúdo dos sambaquis, teria ocorrido pela ação nociva dos portugueses e de suas práticas escravistas e exploratórias. Para uma discussão aprofundada sobre a arqueologia brasileira no século XIX e suas implicações para a questão nacional, ver FERREIRA, Lúcio M. *Vestígios de civilização: a arqueologia no Brasil Imperial (1838-1877)*. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2002.

³⁴ Destarte, o primeiro tronco surgido teria sido o negro, em solo africano, e o mais resistente ao calor. A importância deste para os processos vitais teria permitido que o tronco africano utilizasse o calor característico do continente africano a seu favor e por isso teria se desenvolvido de maneira pioneira. Em seguida, surge o tronco amarelo (povos asiáticos), sendo seguido pelo tronco vermelho (povos americanos) e, por último, surgindo o tronco branco, contemporâneo à era glacial. De maneira análoga, o desaparecimento destes povos obedeceria à mesma ordem, sendo superados ao longo da escala evolutiva da humanidade.

³⁵ MAGALHÃES, C. de. Op. cit., pp. 116-17. (grifo nosso).

tunidades de acesso à civilização são decorrências da ação direta do homem civilizado e do poder instituído, que age como “madrasta” destes povos e lhes privam das benesses da educação e da civilidade. Nos dizeres de Schwarcz, “(...) marca de uma humanidade una, mas diversa em seus caminhos, a ‘perfectibilidade humana’ anunciava para Rousseau os ‘vícios’ da civilização, a origem da desigualdade entre os homens”³⁶. Isso fica evidente no pensamento de Magalhães, inclusive, quando ele se refere aos cafuzos, cruzamentos entre índios e negros: eles também seriam fortes e corajosos, mas teriam a mesma indolência que os índios e os mamelucos.

A culminância do debate empreendido por Couto de Magalhães ao longo de *O Selvagem* reflete-se na pergunta que o autor se coloca sobre os efeitos de tão intenso cruzamento racial em solo brasileiro. Na verdade, Magalhães responderia à indagação do naturalista francês Jean Louis Armande de Quatrefages de Bréau, monogenista declarado, sobre a “fusão de sangue operada nas Américas”:

Depois de estudar a opinião dos diversos escriptores que se têm especialmente ocupado dessas questões (dos quaes alguns sustentam que a espécie humana perderá com o cruzamento, porque a raça branca, incontestavelmente a melhor que existe, ficará degenerada), conclue que o resultado final será benéfico para a humanidade; acrescentaremos que será benefício também para o Brasil.³⁷

Ora, o general enxerga dois benefícios diretos advindos da miscigenação para nosso país: em primeiro lugar, a crença resoluta de que a providência divina só permitiria tais cruzamentos se estes propiciassem o progresso e o melhoramento de nossa espécie; em segundo, somente a mistura das raças evitaria a degeneração do tronco branco em nosso território:

³⁶ SCHWARCZ, Lilia M. *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil – 1870-1930*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p. 44.

³⁷ MAGALHÃES, C. de. Op. cit., p. 134.

Mens sana in corpore sano é a regra geral, si não o princípio da superioridade intellectual. A raça branca pura, na terceira ou quarta geração, sobretudo nas cidades do littoral, dá apenas descendentes magros e nervosos, ou gordos, de carnes e musculação flácidas e de temperamento lymphatico; si, sem robustez physica, a intelligencia não é sã – a raça branca não pode conservar sua superioridade sem cruzamentos providenciaes que, no decurso do tempo, lhe hão de communicar esse grau de força de que Ella necessita para resistir á acção de-leteria do clima de nossa terra.³⁸

Existe quase uma alquimia genética, ainda que não nesses termos, no pensamento de Magalhães. A ideia de que uma parcela de sangue indígena pode melhorar a raça branca é a pedra de toque de toda sua defesa pela miscigenação com os selvagens. Obviamente que a condição indispensável para o sucesso dessa empreitada é de que a superioridade intelectual branca deve se sobrepor às deficiências intelectuais da raça autóctone. Não obstante, ele pondera sobre a iniquidade da inteligência sem resistência e superioridade física, o que nos leva a inferir que ele próprio tinha consciência de que a raça branca, apesar da suposta superioridade sobre as demais, não era capaz de vencer todos os obstáculos do cotidiano, principalmente a ação do meio. A luta diária por sobrevivência necessitava de algo mais do que pura capacidade mental e, portanto, o refinamento da própria espécie humana passaria, necessariamente, pela mistura dos sangues (lembramos que o conceito de gene só seria cunhado no século XX). Está claro que a seleção natural era uma ideia que perpassava todo o pensamento de Magalhães, e isso fica evidente quando ele sentencia o desaparecimento do indígena por meio de tal processo:

Não devemos conservar, pois, apprehensões e receios a respeito dos futuros habitantes do Brasil. Cumpre apenas não turbar, partindo de prejuízos de raças, o processo lento, porém sábio, da natureza. Nosso grande reservatório de população é a Europa; não continuamos a importar africanos; os indigenas, por uma lei de selecção natural, hão de cedo ou tarde desaparecer; mas si formos previdentes e humanos, elles não desaparecerão antes de haver confundido parte do seu sangue com o nosso, communicando-nos as immunidades para resis-

³⁸ Ibid., p. 137.

tirmos á acção deleteria do clima intertropical que predomina no Brasil.³⁹

A seleção natural, termo caro ao darwinismo, ocupar-se-ia de refinar a população brasileira e levar-nos a um estágio de pleno desenvolvimento e progresso. O que chama atenção nas palavras de Magalhães é o uso fortuito e positivo que ele faz da miscigenação. Ele foi exímio em utilizar-se das mais diversas correntes de pensamento do período para fundamentar suas conclusões e ratificar seus pressupostos. Lilia Schwarcz diz, a respeito dessa postura, em especial no Brasil dos anos de 1870: "(...) Aqui se fez um uso inusitado da teoria original, na medida em que a interpretação darwinista social se combinou com a perspectiva evolucionista e monogenista. O modelo racial servia para explicar as diferenças e hierarquias, mas, feitos certos rearranjos teóricos, não impedia pensar na viabilidade de uma nação mestiça."⁴⁰ Dessa maneira, ao contrário dos modelos pessimistas de pensadores como Louis Agassiz e Arthur de Gobineau, por exemplo, que viam o Brasil como um grande caldo racial descaracterizado e degenerado, onde as principais qualidades de brancos, negros e índios estavam se perdendo e amalgamando-se em mestiços decrépitos e inferiores.

Magalhães defendia que nossos selvagens eram vítimas de um Estado omissivo e opressor que impingia atraso social e estágios de vida bárbaros. Como ele frisara, por diversas vezes nas páginas de *O selvagem*, não havia diferenças substanciais no que se refere à capacidade intelectual entre os selvagens e os brancos. Havia sim uma diferença de oportunidades, de acesso à cultura e ao saber, aos benefícios da civilização. Nesse sentido, Magalhães nunca deixara de ser um rousseauiano. Sua crença na perfectibilidade humana tinha a mesma longevidade que tivera para os etnólogos daquele período. O progresso era algo alcançável e não se tornava impossível diante das diferenças raciais. O abismo social, a desigualdade, portanto, era superável mediante a ação do homem, senhor de si e de seu arbítrio. Sem esta crença, toda a teoria de Magalhães cairia por terra. Podemos admitir que o que estava no cerne do pensamento de Maga-

³⁹ Ibid., p. 137.

⁴⁰ SCHWARCZ, L. M. Op. cit., p. 65.

lhães seja uma espécie de pensamento eugênico: a melhoria da raça brasileira, por assim dizer, passava necessariamente pelos selvagens, mas prescindia da continuidade destes; por outro lado, a raça branca ariana seria a grande matriz racial, imprescindível para o processo de melhoria de nossa nação e que, por sua superioridade, estaria resguardada de extinguir-se como as demais.

Tal pensamento não se distancia, sobremaneira, das ideias de Sílvio Romero. Talvez o representante mais pragmático da Escola de Recife, Romero de fato baseava-se de maneira resoluta em todo e qualquer parâmetro científico para legitimar suas ideias e teorias, em especial aquelas referentes à população brasileira e seus aspectos étnicos e biológicos. Sua obra principal, *História da literatura brasileira* (1888), é característica do estilo totalizante do autor: Romero valeu-se da produção literária nacional para falar sobre o Brasil como um todo em seus aspectos sócio-políticos e etnográficos. Para ele, a literatura era reflexo de nossa sociedade e não reflexão sobre ela. Acima de tudo um nacionalista convicto e exaltado, Romero também se evidenciou como um antirromântico militante, principalmente no caso do indianismo romântico, ponto que nos interessa sobremaneira.

Sílvio Romero localizava-se entre os intelectuais que criticavam e combatiam o ambiente viciado e estagnado da velha monarquia brasileira. Entusiasta do progresso, para ele a escravidão era uma realidade incômoda e diretamente incongruente com o projeto modernizador do qual comungava. Ao mesmo tempo, a continuidade de ideias ultrapassadas e obsoletas como as do romantismo indianista pouco contribuíam para uma mudança efetiva dos rumos do país em direção ao desenvolvimento. As premissas nacionalistas do romantismo eram nobres, mas teriam sido corrompidas pela eleição “equivocada” do índio como elemento nacional por excelência. Fica evidente nas páginas escritas por Romero a sua antipatia pelo índio, símbolo do atraso e da leniência da nação:

A chamada poesia puramente indiana é uma poesia biforme, que nem é brasileira, nem indígena. A raça selvagem, com todos os encantos e alucinações do *homem criança, virgem e travessamente agradável*,

com os aparentes eflúvios de poesia imensa, é hoje vulto mudo a esva-
ir-se no centro de nossa vida, no marulho de nossa civilização. (...)

O índio não representa, entre nós, por exemplo, o que em França sig-
nificava o velho fundo da população galo-romana, o terceiro estado, o
povo que fez a revolução. (...)

O índio não é brasileiro. O que este sente, o que este busca, o que espe-
ra, o que crê, não é o que sentia, procurava, ou criava aquele. (...)

O índio não deixou uma História por onde procurássemos reviver sua
fisionomia perdida. Não nos pode dar, por exemplo, o romance histó-
rico ou o romance de costumes e propriamente tais. Não conhecemos
sua vida *íntima* (grifo do autor).⁴¹

“O índio não é brasileiro” é taxativo da visão pouco abonadora de Romero pelos silví-
colas brasileiros. Com efeito, os argumentos do autor ressaltam uma busca romântica
por elementos da tradição popular que estariam ausentes em nossos nativos: o anseio
pelo “romance histórico e de costumes” é tipicamente romântico, remonta à busca
pelo passado heróico dos povos, algo que pôde ser forjado no contexto do romantismo
europeu. No entanto, a visão romeriana sobre esse assunto não consegue enxergar o
mesmo paralelo com o índio, inclusive as tentativas para tal, como as de José de Alen-
car, seguiam sendo duramente criticadas por Romero na medida em que exaltavam e
preconizavam um índio fundamentalmente idealizado e irreal. Antonio Candido res-
salta que, no pensamento romeriano, a escolha do elemento nativo como impulsiona-
dor de nosso nacionalismo havia sido equivocada, principalmente porque ela preteria
o mestiço:

A realidade encontrada à nossa frente não é uma realidade lusa, nem
indígena, nem africana. É a realidade do mestiço, porque somos um
povo de mestiços. Ao nos desprendermos da influência lusitana, caí-
mos no equívoco indianista por culpa do Romantismo. Este, com efei-
to, pregava o retorno às tradições nacionais, e como não as podia en-
contrar no branco, foi buscá-las no índio, tomado erradamente como
nosso ancestral. Mais acertado fora, então, buscá-la no preto, em rela-

⁴¹ ROMERO, Sílvio. *História da literatura brasileira*. Tomo 3. Rio de Janeiro: José Olympio, 1953, p.238-39, apud SCHNEIDER, A. L. *Sílvio Romero, hermenêuta do Brasil*. São Paulo: Annablume, 2005, p. 56-57. (grifos nossos).

ção ao qual temos uma “grande dívida”, sendo preciso “restabelecer na história o quinhão que lhe pertence, por si e por seus descendentes mulatos, maximé por estes últimos”⁴².

Se as bases puramente nacionais do romantismo setentrional europeu, por exemplo, encontravam-se nos mitos e tradições dos povos antigos do Velho Mundo, se se podia encontrar no cavaleiro medieval um herói tipicamente europeu, o mesmo não se podia dizer do indígena brasileiro, sem história. Alberto Schneider ressalta a ambigüidade do pensamento romeriano, progressista e antirromântico, mas ainda tributário de um certo “romantismo vestigial”:

Ao evocar os poetas – e não cientistas ou sociólogos – como porta-vozes da nação, Sílvio Romero deixou transparecer sua inclinação romântica, mas baseada em outro critério. O índio alegorizado de José de Alencar, portador de virtudes aristocráticas como a coragem, a altivez e a lealdade, não poderia representar a nação, pois o ‘advento do elemento novo, do genuíno brasileiro, é o mestiço, o filho do país’. A leitura romeriana se diferenciou da dos românticos brasileiros não por abandonar, nem mesmo mitigar, a busca pela nacionalidade, mas por construir outra perspectiva, modificando o ‘sentido obsoleto’ do nacionalismo literário da geração indianista.⁴³

Romero rebateria os argumentos de Couto de Magalhães, contidos em *O Selvagem*, em *Ethnographia brasileira – estudos críticos sobre Couto de Magalhães, Barbosa Rodrigues, Theóphilo Braga e Ladisláo Netto*, publicado em 1888, portanto doze anos depois, um sinal de que o debate acerca dos indígenas e mestiços se mantinha na ordem do dia. Enquanto nos Estados Unidos o índio tinha se tornado assunto das ciências, no Brasil ainda se insistia em tratá-lo como assunto de poesia. Romero criticava o que ele denominou *índio-mania*:

⁴² CANDIDO, Antonio. *O método crítico de Sílvio Romero*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006, p. 66.

⁴³ SCHNEIDER, A. L. Op. cit., p. 58.

A índio-mania cresceu por fatalidade e acabou por inconsciência. Vulgarizou ideias incorretas sobre os aborígenes que a ciência ainda não corrigiu entre nós. Essa poesia sublime de que eram dotados, sua meia civilização tão prometedora, a teologia fecunda, resultado de suas cabeças bem formadas, todos estes levianos avanços para o erro, estão por ser desfeitos neste país.⁴⁴

Romero acreditava que somente os estudos antropológicos pudessem lançar luzes sobre as “trevas” do pensamento nacional sobre o índio, algo que ainda não havia ocorrido no Brasil. O estudo do general Magalhães teria, para ele, certa relevância, na medida em que pretendeu abordar o elemento indígena por meio de novos métodos e ideias. Contudo, fracassara em seu intento, permanecendo um apanhado de velhas ideias e noções, inacabado e inconclusivo.

Sílvio se ressentia da ausência de uma análise mais psicológica do selvagem brasileiro ao invés de meras conjecturas sobre aspectos puramente exteriores e industriais dos indígenas. Para ele, estes são a prova viva do primeiro estágio do homem primitivo, sem o conhecimento da religião, da individualidade e da indústria. O homem na Idade da Pedra por excelência. Por extensão, Romero não poupa nem seus descendentes, os caboclos, tão atrasados quanto suas matrizes. Neste ponto, devemos relativizar a visão romeriana sobre o Brasil e o fenômeno da mestiçagem. Sua defesa da importância deste processo para nossa nação não se distancia, em essência, da defesa de Magalhães sobre o mesmo assunto. Ambos acreditam que os cruzamentos raciais trazem mais benefícios ao país do que uma condição degenerada. Romero refuta os três pilares de nossa matriz racial em benefício de um indivíduo que fosse o retrato e a personificação de nossa terra: o brasileiro. Somente essa figura poderia conter as qualidades de nossa nação e levar adiante o “trem do progresso”. Ele recusa as teorias pessimistas sobre a miscigenação, em especial as teorias de Gobineau. O discurso científico que condenava a situação “decadente” das Américas constituiria um entrave para os rumos do país, pois lançava uma parcela considerável da população às margens das es-

⁴⁴ ROMERO, Sílvio. *Ethnographia brasileira: estudos críticos sobre Couto de Magalhães, Barbosa Rodrigues, Theophilo Braga e Ladisláo Netto*. Rio de Janeiro: Livraria Clássica de Alves & C^a., 1888, pp. 6-7. Optamos por atualizar a ortografia nesta e nas próximas citações da obra de Sílvio Romero. (grifo do autor).

truturas sociais e econômicas do império. Antonio Candido, mais uma vez, esclarece a primazia do pensamento de Romero acerca do mestiço e sua importância para o desenvolvimento intelectual e moral do Brasil:

(...) Numa época em que o preconceito de raça deformava a visão dos melhores espíritos, e em que a fuga para o Indianismo tentava fornecer um alibi romanesco para a realidade inegável do mestiço, colocou em termos seguros o problema deste. Para ele, como vimos, somos um povo mestiço; quando não física, moralmente – como ajuntaria mais tarde. Atribuiu à miscigenação com o negro a origem de nossas peculiaridades mais acentuadas, e à sua luz interpretou nossa literatura como um fenômeno instável, colocado entre a tradição de uma realidade europeia que já não era mais nossa, e a fermentação dum processo de fusão racial e cultural, ainda em pleno *fieri*. O fator racial era responsável por muito de nossa fraqueza intelectual, que só seria vencida quando se tornasse mais completo o processo da integração dos elementos heterogêneos que nos compunham⁴⁵.

Emília Viotti da Costa, salientando o modo como as elites brasileiras lidaram com a questão do negro e as teorias raciais que abundavam no país, elucida os mecanismos de validação de tais ideias por aqui, que podem ser expandidas também para o caso dos mestiços:

(...) Seria talvez mais correto dizer que eles [os intelectuais] viam aquelas ideias [raciais europeias] através de *sua realidade*. A elite branca brasileira já tinha em sua própria sociedade os elementos necessários para forjar sua ideologia racial. Tinha aprendido desde o período colonial a ver os negros como inferiores. Tinha também aprendido a abrir exceções para alguns *indivíduos negros* ou mulatos. Qualquer europeu ou americano que postulasse a superioridade branca seria necessariamente bem recebido. Ele traria a autoridade e o prestígio de uma cultura superior para ideias já existentes no Brasil. Os brasileiros teriam apenas de fazer alguns ajustes. E os fizeram. Para formular o “problema negro” em seus *próprios* termos, eles “descartaram duas das principais suposições das teorias racistas europeias: a

⁴⁵ CANDIDO, Antonio. *Op. cit.*, pp. 79-80.

natureza inata das diferenças raciais e a degeneração dos sangues mestiços”.⁴⁶

Entretanto, tal postura não significava um abandono do anseio pelo branqueamento da nação, algo que Romero defendia abertamente e julgava essencial. Visto por este prisma, o processo miscigenatório tinha a incumbência de manter os vínculos com nosso passado, com as raças fundadoras. Contudo, o branqueamento da população seria inevitável e natural pela superioridade numérica e intelectual dos brancos: o tráfico de escravos havia cessado e a extinção dos indígenas era perfeitamente verificável como uma espécie de processo de seleção natural. Esta premissa resvala nas ambigüidades do pensamento romeriano: a defesa do branqueamento não implicava em uma crença na descartabilidade total de índios e negros, como atesta Alberto Schneider no seguinte trecho:

O autor desautorizou qualquer leitura da realidade brasileira que negasse a importância capital da mestiçagem na formação histórica e cultural do país. A aceitação das teorias da desigualdade das raças não o levou ao desprezo pelas “raças inferiores” e, menos ainda, à percepção da miscigenação como degenerativa, como foi corrente. Aqui se percebe, em toda a intensidade, a tensão interna de sua obra, entre a autoridade da Ciência que condena a mestiçagem e a militância nacionalista, empenhada em aceitar essa mestiçagem como uma realidade histórica inexorável.⁴⁷

Neste ponto, os pensamentos de Romero e Magalhães se cruzam e percebemos que ambos possuem mais pontos em comum do que à primeira vista podemos perceber. O embate com a autoridade científica é compartilhado nas teorias de ambos uma vez que a defesa da mestiçagem encontrava mais críticos e dissidentes do que adeptos. O contexto brasileiro era imperioso em determinar que o combate a tal processo implicava em rechaçar toda a estrutura social do país: os teóricos brasileiros perceberam

⁴⁶ COSTA, Emília V. da. *Da Monarquia à República: momentos decisivos*. São Paulo: Editora da UNESP, 2010, p. 375. (grifos da autora)

⁴⁷ SCHNEIDER, A. L. Op. cit., p. 75.

que as teorias raciais eram tramadas e estruturadas por europeus e estrangeiros, ou seja, cunhadas por indivíduos que faziam parte de uma estrutura social sofisticada e branca, assentada sobre o progresso e os benefícios da civilização. Era óbvio que o olhar dessas pessoas para a realidade brasileira seria desabonador em sua maioria. Todavia, isso não invalidava a competência desses “cientistas de além mar”, cujas doutrinas tinham status de leis científicas incontestáveis pelo mundo todo. Foi necessário, dessa maneira, que pensadores como Magalhães e Romero subvertessem a lógica interna deste ideário decadentista sobre o país para blindarem suas ideias e premissas da realidade nacional⁴⁸. A degeneração não era um destino inevitável para nossa população: as misturas raciais, tendo o branco como principal agente neutralizador dos “defeitos” raciais das demais matrizes étnicas, eram essenciais para o futuro do país, a preocupação primeira de ambos os teóricos. Se para Magalhães o sangue branco era fortificado pela resistência dos indígenas aos agentes físicos do meio, para Romero o branco era imprescindível para remodelar a pirâmide social brasileira, não necessariamente para resistir às intempéries da natureza opulenta e opressora do país, mas porque sua crença no progresso e na civilização o elevavam a uma condição natural de demiurgo e comandante da nova realidade da nação.

A defesa de Sílvio do elemento mestiço é muito pronunciada e se aproxima do que Magalhães milita em *O selvagem*. No entanto, o general não rejeita o indígena de todo, apenas acredita que ele será superado por um processo natural, deixando sua contri-

⁴⁸ É flagrante a tentativa habilidosa de nossos teóricos em burlar com eficácia as teorias raciais europeias do período e relativizar suas principais premissas. Lilia Schwarcz relata como Sílvio Romero, um ávido leitor de Buckle, contra-argumentou as ideias deste sobre a imponente perniciosidade da natureza tropical para o progresso do Brasil em sua obra *História da Civilização Inglesa* (1845), sem, contudo, refutá-las:

(...) Nesse livro, Buckle concluía que no Brasil a natureza era tão grande, tão espantosa, tão monumental, que não sobriaria espaço para o homem. (...) O mais interessante é que intelectuais brasileiros, como Sílvio Romero (1888), vão se opor às interpretações de Buckle. *Mas vão contradizer os exemplos e não a teoria*. Sílvio Romero, por exemplo, afirma apenas que Buckle estava errado porque não levou em consideração que as nossas montanhas eram muito baixas. Portanto, *ninguém discutia o modelo, que estava por suposto correto*; só se o meio para se chegar a essa conclusão que, na opinião de Romero, era enganoso.

SCHWARCZ, Lilia M. “As teorias raciais, uma construção histórica de finais do século XIX” in SCHWARCZ, L.M.; QUEIROZ, R. da S.(Org.). *Raça e Diversidade*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Estação Ciência: Edusp, 1996, p. 168. (Grifos nossos).

buição para a população brasileira, agora miscigenada. Já Romero combate o índio, fundamentalmente um símbolo de atraso e leniência. Dedicou a ele muito de seus disabores e o elege como um pilar equivocado do projeto nacionalista da monarquia brasileira. O seguinte trecho é exemplar da visão de superação que ele tinha, não só do índio, como também dos portugueses e dos negros:

Quatro séculos foram suficientes para criar neste país uma população exclusivamente nacional, que se distingue já perfeitamente dos fatores que a formaram, população que se vai cada vez mais integrando à parte e tendendo a rejeitar as influências estranhas (...). O significado histórico desses fatos é que os três elementos primitivos da população já deram, como elementos separados, o que tinham de dar; o povo brasileiro deve-se considerar em essência constituído, e, a esforços de trabalho, energia, bom-senso e perseverança, adquirir o seu lugar na História e na política do mundo.⁴⁹

O “brasileiro”, símbolo da nação, possuidor e formador de sua cultura, seguiria na marcha civilizatória emergido do “caos étnico” dos primeiros quatrocentos anos da colonização. A nova conjuntura internacional, os novos tempos de industrialização e florescimento científico não poderiam andar de mãos dadas com os legados do escravismo e a propaganda enganosa, engendrada pela monarquia, que tentava elevar o índio ao patamar de dono da terra. O brasileiro de Romero, mestiço, seria uma quarta via possível e desejável nos novos rumos do país, uma nação integrada e atada por laços comuns de cultura.

Tanto Romero quanto Magalhães, apesar de visões por vezes bastante distintas sobre o povo brasileiro, em especial sobre o indígena, constituíam a nova elite intelectual do país nos últimos vinte anos do império. São figuras dotadas de larga consciência histórica e política, principalmente sobre o país. Se Magalhães dedicara uma visão um tanto mais “amável e esperançosa” aos elementos indígenas do sertão, Romero não fora um mero opositor de ocasião a esses mesmos elementos: o valor que ele conferia à cultura popular, ao legado de índios e negros para a grande cultura popular brasileira, seus

⁴⁹ ROMERO, 1953 apud SCHENEIDER, A. *Op. cit.*, p. 79.

mitos, lendas e tradições, não esteve em xeque em momento nenhum, demonstrando o respeito que ele tinha ao passado brasileiro, erguido a duras penas por esses indivíduos, vítimas de um processo histórico opressor. Ambos os intelectuais admiravam as tradições destes povos, Magalhães dedica, inclusive, um capítulo todo de *O selvagem* às lendas tupis. Ambos acreditavam, inclusive, que o índio estava fadado a desaparecer, e isso é muito importante neste contexto.

A questão mestiça era tão cara ao país, que seu fascínio encontraria respaldo na literatura e nas artes visuais. Pensemos, por exemplo, no aparecimento de obras como *A escrava Isaura* (1875), de Bernardo Guimarães e *O Mulato* (1881), de Aluísio Azevedo. Ambas as obras assentam-se sobre o mestiço e seus percalços em um país marcado pelo preconceito racial, são frutos de uma visão renovada a respeito da miscigenação em nosso solo. *Isaura*, a mestiça quase irreal de olhos azuis, pele branca e beleza exótica desperta paixões e sentimentos de posse, é disputada por seu senhor que nutre um apego doentio por ela. Raimundo, o filho de uma negra e um português, nascido em São Luís, apesar de doutor formado na Europa, não consegue entender as reservas da sociedade maranhense para com sua cor: todo seu destino se ressentia da origem racial escrava, algo que pouco se alterava em virtude de sua filiação paterna branca. Os autores do pós-1870, ao contrário dos românticos da época áurea do Indianismo, como José de Alencar, percebem as tramas complexas da questão racial, em sua vertente mestiça, naquele período: se Moacir, fruto do encontro entre a índia Iracema e o branco Martim, o filho da dor, o primeiro brasileiro, celebrado como a origem da população brasileira, era uma exaltação ao povo brasileiro, às possibilidades da mestiçagem e seus benefícios para o futuro do país, *Isaura*, Raimundo e Marabá, do poema de Gonçalves Dias⁵⁰, são a negação dessa exaltação. O híbrido é a dupla rejeição porque não contempla as especificidades da cor. Se Romero e Couto de Magalhães defendem o mestiço como única forma de pacificar a nação marcada pela estratificação racial, tal premissa não se verificava na prática do cotidiano brasileiro. As personagens literá-

⁵⁰ Notemos, entretanto, que ainda na era de ouro do Indianismo romântico, por assim dizer, figuras como Gonçalves Dias, por exemplo, percebiam as incongruências de um projeto nacionalista encabeçado pelo elemento indígena mas que, fundamentalmente, permanecia uma realidade de violência e exclusão não só do indígena como também do mestiço. Contudo, a tônica da produção desse período era a exaltação e a propaganda positiva da miscigenação.

rias eram recortes de uma realidade que não se enxergava mestiça, ao contrário: as origens indígenas ou negras eram chagas para quem as tinha, uma marca indelével que trazia dissabores e apartamento social. A ideia corrente era de que a mestiçagem produzia decadência e degeneração, e isso, por sua vez, gerava discriminação racial. Em passagem importante sobre a visão da população local de São Luis a respeito da miscigenação entre brancos e negros em *O mulato*, Karoline Carula mostra como se entendiam os “benefícios” do branqueamento para os miscigenados:

(...) A teoria do branqueamento era marcante, pois a miscigenação se mostrou uma maneira de distanciar os negros dos macacos. Neste sentido, o mulato seria o “branquinho nacional”, aquele que fora branqueado. Essa ênfase assinalava que no Brasil os mestiços que tinham a pele clara poderiam tentar se passar e se inserir na sociedade como brancos, mas sempre levariam as marcas de sua origem⁵¹.

O preconceito racial estava tão enraizado em nossa sociedade que o destino trágico de Raimundo, assassinado, configura-se como uma comprovação de que os mecanismos da seleção natural eram verificáveis na vida cotidiana: o mais forte (o algoz branco) vence o mais fraco (o mestiço mulato). A situação do protagonista de *O mulato* não é única e nem inédita: a morte, como vimos, era destino dileto para heróis e heroínas não só mestiços mas também indígenas e negros que não encontravam lugar no universo social que habitavam. A *Marabá* de Dias, por exemplo, não padece com a morte, pelo menos não a morte física: sua morte é simbólica, poderíamos falar mesmo em uma morte social. Vista por esse ângulo, a situação delicada da mestiça explicita, como no caso de Raimundo, o ocaso a que estavam sujeitos os não-brancos na ordem social brasileira do oitocentos: continuamente rondados pela segregação e pela violência, fosse a física (através da morte) ou a simbólica (social e cultural).

O interessante é notarmos que, se no âmbito literário tal percepção se fez aguda, no campo das artes visuais as coisas permaneciam quase inalteradas. À exceção da *Mara-*

⁵¹ CARULA, Karoline. *A Tribuna da Ciência: as Conferências Populares da Glória e as discussões do Darwinismo na imprensa carioca (1873-1880)*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2009, p. 152.

bá e *O último Tamoio*, de Amoedo, na qual podemos vislumbrar uma parcela de dor e denúncia social, as demais representações do mestiço e do indígena se mantinham fiéis à celebração da miscigenação. Tomemos como exemplo o caso de Almeida Júnior, artista que se consagraria como um introdutor da exaltação à vida campesina e interiorana do país, principalmente da emergente zona cafeeira paulista: *O Derrubador Brasileiro* (1879) [imagem 29] é a personificação da virilidade e da força do homem mestiço brasileiro, um símbolo de labor e disposição para o trabalho pesado. Ali, imerso na mata densa e quase despido de vaidades, o derrubador repousa do que presumimos ser um dia árduo de trabalho. Seus membros avantajados denotam um homem voltado para o trabalho braçal, um artífice por excelência da construção paulatina do país. Nos dizeres de Luciano Migliaccio:

Mas o mameluco de Almeida Jr. não é um lutador, um matador de feras [como o caçador da pintura *Caçador e Onça*, de Félix Emile Taunay]. Cansado de abater troncos, de domar a floresta, ele se apresenta sentado numa pedra, dando baforadas de seu cigarro, com ar esperto e tranquilo de quem está gozando de um prazer animal.

É o primeiro de uma série de caboclos pouco heróicos, flagrados em seus gestos diários, “*come Il ramarro sotto la gran fersa del dí canicolar*”, naquele pouco de sombra em que, sob um céu imóvel, buscaram refúgio da luz incandescente do sol tropical⁵².

Aqui, a perda do heroísmo comparece como uma característica marcante dessa pintura. Ao contrário do indígena hercúleo das décadas de 1840 a 1860, seus subprodutos são esvaziados de nobreza evidente. Entretanto, não é verificável, a princípio, uma intenção de denúncia ou crítica aos processos sociais de exclusão: o caboclo de Almeida Jr. é um trabalhador, um construtor da nação, e essa é a mensagem principal desta obra. Nesse sentido, podemos questionar o real alcance do anseio miscigenatório de Romero: na teoria, tal processo seria uma redenção para o país, um reencontro consigo mesmo e suas reais raízes raciais. Todavia, a realidade inexorável era diversa, e

⁵² MIGLIACCIO, Luciano. *O Século XIX*. Catálogo da Mostra do Redescobrimento. São Paulo: Associação 500 Anos Artes Visuais, 2000, p. 143.

isso se traduzia diretamente na arte. Se o índio perderia seu heroísmo, ao mestiço caberia um novo caminhar, um elogio tímido e incipiente, no caso da pintura de Almeida Jr.. A literatura seria mais mordaz, e o Naturalismo seria um veículo perfeito para tanto, “um olhar claro, desembaraçado de preconceitos, emancipado de julgamentos alheios”⁵³.

No limite, podemos inferir que a causa indígena, por assim dizer, configurava-se como uma causa fatalista nas últimas décadas da monarquia. A questão indígena estava na ordem do dia, e a diversidade de debates e soluções dadas a ela desde praticamente os primeiros momentos da história brasileira com a colonização até os últimos anos do século XIX, ratificam o caráter universal que ela adquiriu. Pensar o papel do índio significava situá-lo dentro das mais diversas camadas da sociedade brasileira, atribuir-lhe um papel econômico, entender suas tradições e percepções religiosas, percebê-lo enquanto agente social uma vez que era considerado o símbolo da nação pelo projeto nacionalista de d. Pedro II. Enquanto o império prosperou e as elites conseguiram se manter no poder dentro de uma estrutura arcaica e muito enraizada de produção, a simulação de que o índio era o “dono da terra”, verdadeiro símbolo da *terra brasilis*, manteve-se coesa. A partir do momento em que o império viu surgir as primeiras rachaduras em suas pilstras fundamentais (o escravismo e o poder moderador e centralizador de d. Pedro II, por exemplo), toda a “alegoria imperial” ficou comprometida, e um de seus principais pressupostos, o índio como elemento unificador da recém escrita história nacional, passou a ser combatido com veemência. No bojo desse processo, o surgimento do elemento mestiço comparecia como uma espécie de “herança maldita” que precisava de uma significação plausível para que não se tornasse mais um problema para as elites do país. Principalmente na última década da monarquia, em que a abolição se torna um acontecimento iminente, e a questão acerca da cidadania ganha relevo, discutir o papel de indígenas, negros e mestiços deixa de ser um assunto meramente literário e ganha a urgência das ruas. É neste cenário que Rodolfo Amoedo, e os demais artistas e literatos brasileiros, desenvolvem suas obras. Da popu-

⁵³ DANTAS, Luiz. “As armadilhas do paraíso”. In: *O Desejo*. Adauto Novaes (Org.). São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p. 458.

lação brasileira advém o substrato para pinturas como *Marabá, O último Tamoio, O Derrubador Brasileiro*⁵⁴, e livros como *O Mulato* e *A Escrava Isaura*. São obras da fantasia, sem dúvida, mas uma fantasia mesclada por boa dose de uma realidade social conturbada e estratificada, embebidas nas chagas da estrutura social brasileira cotidiana.

⁵⁴ Com efeito, *Marabá* e *O Derrubador Brasileiro* possuem mais em comum do que podemos supor à primeira vista: no cerne de ambas as obras, parece estar presente a tentativa de “abrasileirar”, por assim dizer, a temática do nu acadêmico, dando-lhe cor local e dotando-lhe de significado. Dessa forma, ambos os mestiços emprestam a esse gênero a sensualidade e o exotismo largamente identificado com o Brasil e sua população. Tanto Amoedo quanto Almeida Jr., no último quartel do século XIX, dedicam-se a rearranjar os signos do nu acadêmico, e ambas as pinturas são produtos desse nu moderno e nacional, atualizado acerca da miscigenação e suas implicações.

Anexo de imagens I



Imagem 1: Victor Meirelles. *A Primeira Missa no Brasil*, 1860. Óleo sobre tela, 268 x 356cm. MNBA, RJ.



Imagem 2: Victor Meirelles. *Moema*, 1866. Óleo sobre tela, 129 x 190cm. MASP, SP.



Imagem 3: Chaves Pinheiro. *Alegoria do Império Brasileiro*, 1872. Terracota, 192 x 75 x 31cm.
MNBA, RJ.



22 DE JUNHO DE 1874

INAUGURAÇÃO DO CABO SUB-MARINO

- Como vae? como passa? que é isto?
- Já se pôde de longe fallar.

- Viva o cabo que vence o paquete,
- Viva o cabo que esgota este mar!

Imagem 4: *Semana Illustrada*, Rio de Janeiro, ano XIV, nº 707, 28.06.1874. Acervo HDB.

Legenda: “22 de Junho de 1874 – Inauguração do cabo submarino

-Como vae? Como passa? Que é isto?

-Já se pode de longe fallar.

-Viva o cabo que vence o paquete.

-Viva o cabo que esgota este mar!”



Imagem 5: *O Mequetrefe*, Rio de Janeiro, ano II, nº 81, 14.10.1876. Acervo HDB.

Legenda: “O Brasil, pesando pouco as ideias ultramontanas da Regente, considera o Ilmo. Rosicotti um verdadeiro pigmeu”.

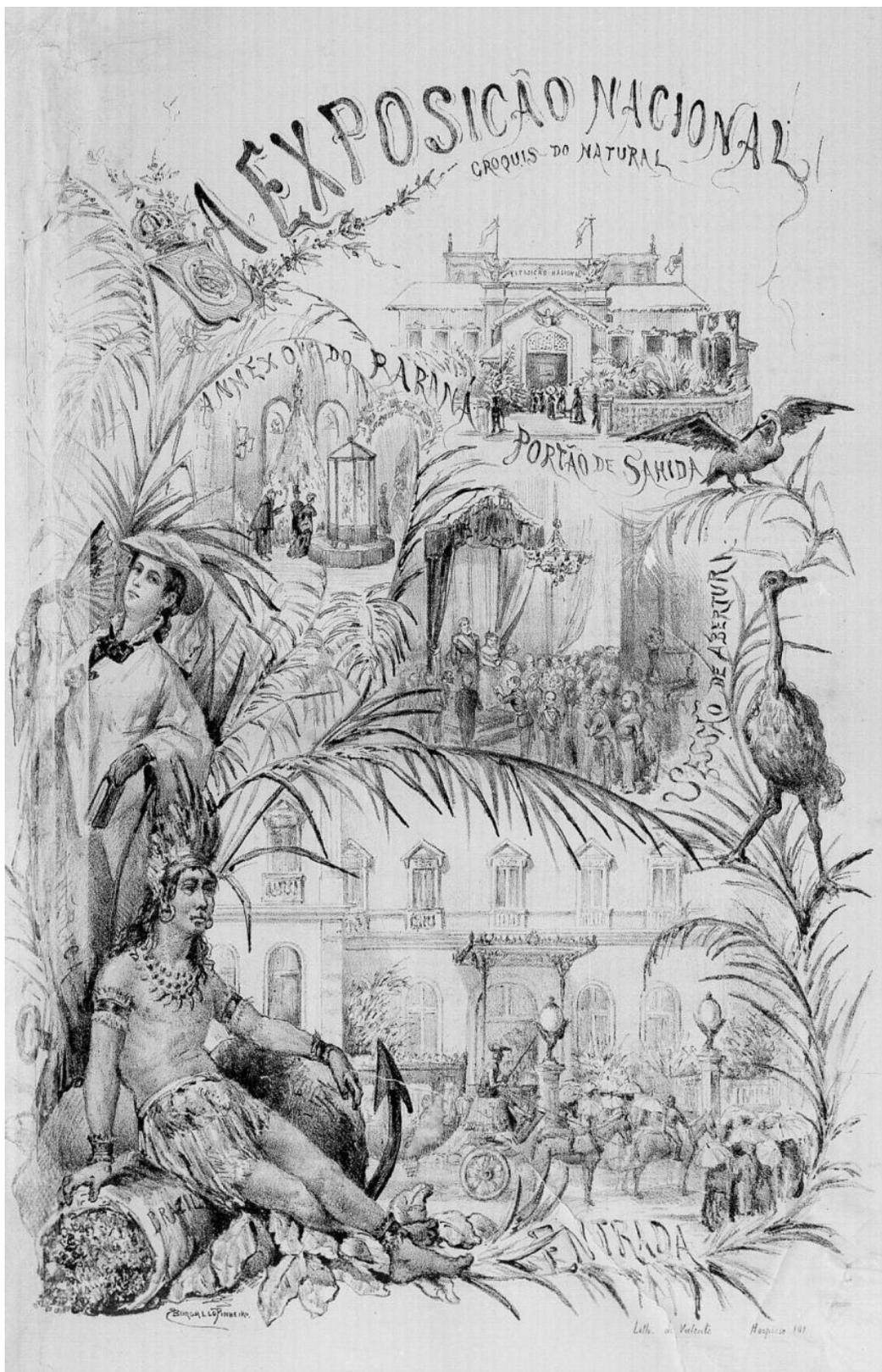


Imagem 6: *O Mosquito*, Rio de Janeiro, ano VII, nº 325, 04.12.1875. Acervo HDB.

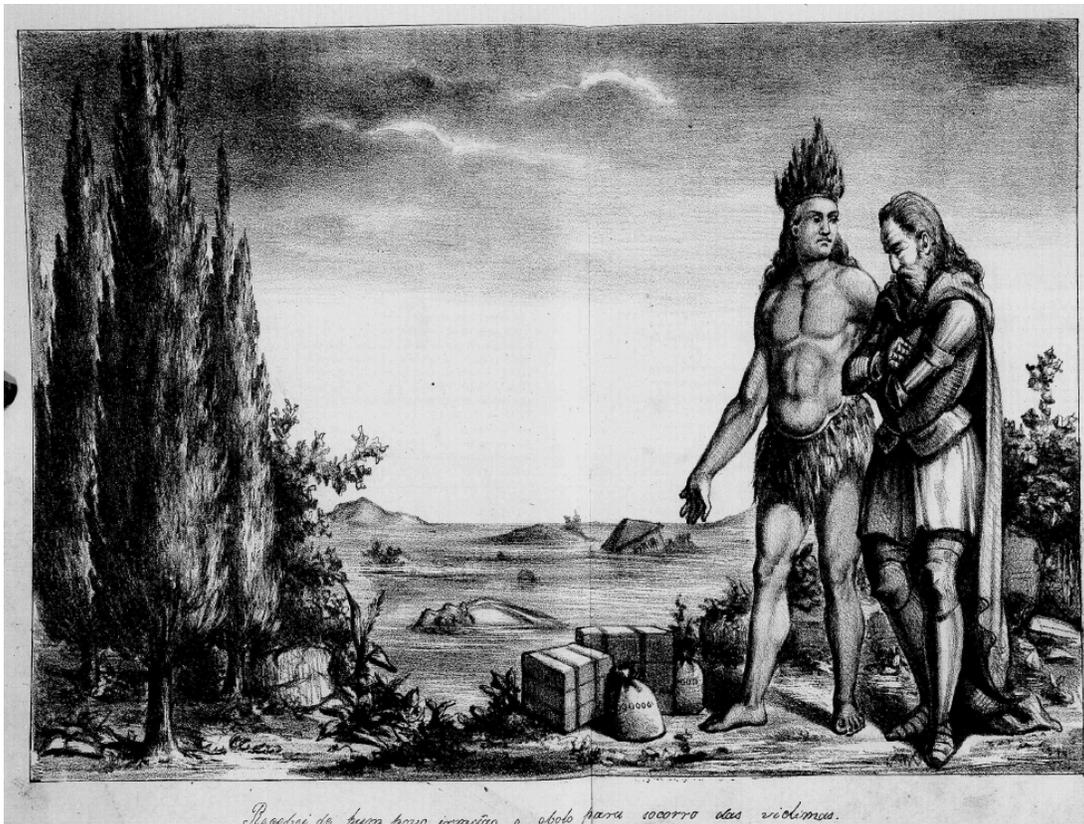


Imagem 7: *O Mequetrefe*, Rio de Janeiro, ano III, nº 90, 29.01.1877. Acervo HDB.

Legenda: “Recebi de um povo irmão o óbolo para socorro das vítimas”.



Imagem 8: Anônimo. *Europa*, 1603. Fonte: BELLUZZO, 1999.



Imagem 9: *O Mequetrefe*, Rio de Janeiro, ano V, nº 163, 12.04.1879. Acervo HDB.

Legenda: Semana Santa Política

Depois de tantos mártírios os caifazes políticos intentaram esta nova série...

Pilatos - Então não tens mais sangue para dar-nos?

O novo Christo – Oh! Senhores, eu já não tenho mais nada, tudo pertence a vós, aos vossos compadres, aos vossos amigos e aos meus hóspedes.

Os outros – Ora, então é bananeira que já deu caixo.

Hás de a custa de ferrão dares tudo o que pudieses. (na cruz “Impostos”)

Zé Povinho – Pobre mártir eu não posso nada, apenas te poderei ajudar a carregar essa pesada cruz de que esses illustres fariseus te sobrecarregaram.

Zé Povinho – Bom, já estais crucificado e há muito, agora o que resta saber é qual dos dois é bom, eu por mim prefiro aquele que tiver roubado menos.

Depois disto, só desejávamos-te uma ressurreição na qual trouxesse nas mãos a lei do trabalho, do progresso e a igualdade dos direitos.

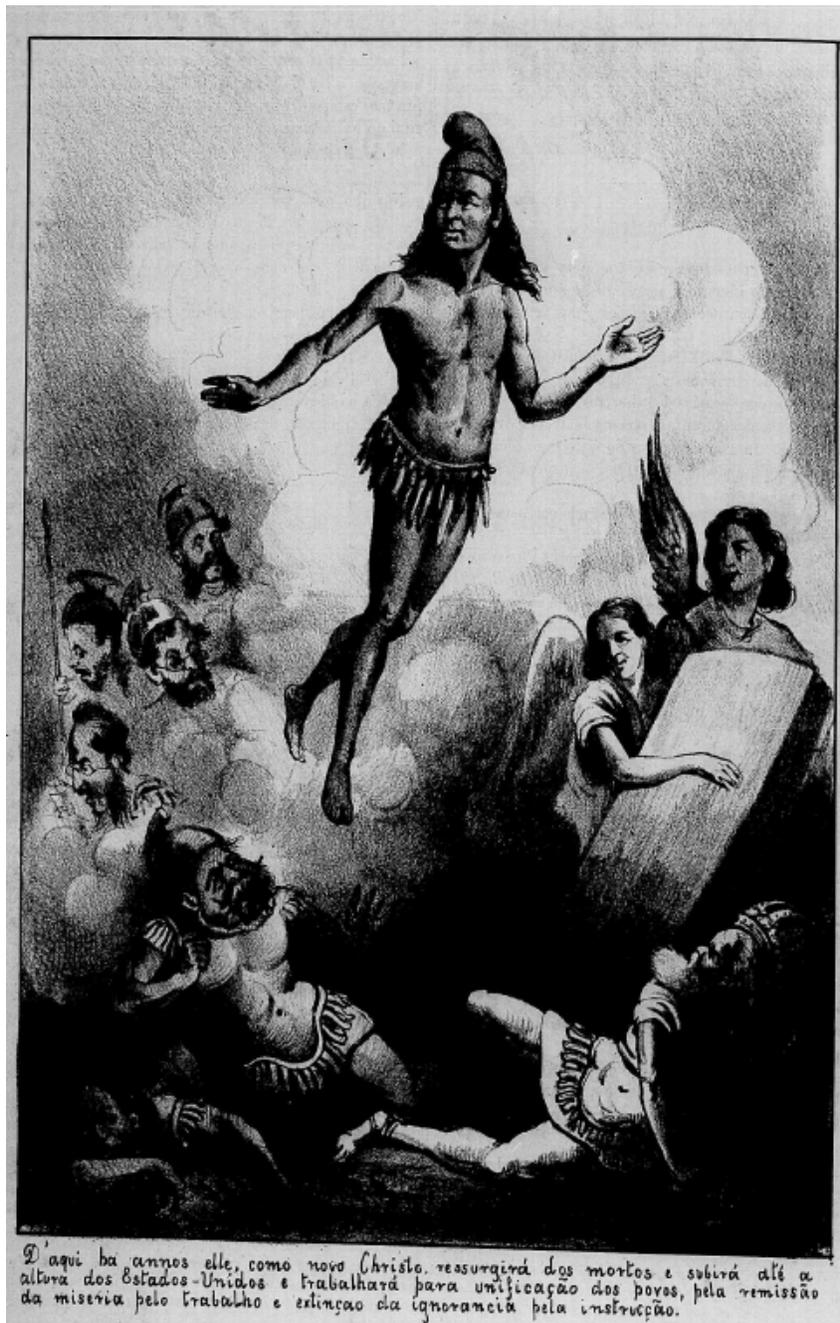


Imagem 10: *O Mequetrefe*, Rio de Janeiro, ano V, nº 163, 12.04.1879. Acervo HDB.

Legenda: “D’aqui há annos elle, como novo Christo, ressurgirá dos mortos e subirá até a altura dos Estados Unidos e trabalhará para unificação dos povos, pela remissão da miséria pelo trabalho e extinção da ignorância pela instrução”.



Imagem 11: Jacopo Tintoretto. *A Ressurreição de Cristo*, 1579-81. OST, 529 x 485cm. Scuola Grande di San Rocco, Veneza.



Imagem 12: Noël Coypel. *A Ressurreição de Cristo*, 1700. OST, 350 x 255cm. Musée des Beaux-Arts, Rennes, França.



Imagem 13 : Angelo Agostini, *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, 1877, N. 77, pp. 4-5. Acervo HDB.

Legenda: "O Brasil, terra da Santa Cruz – E uma cruz cada vez mais pesada!"

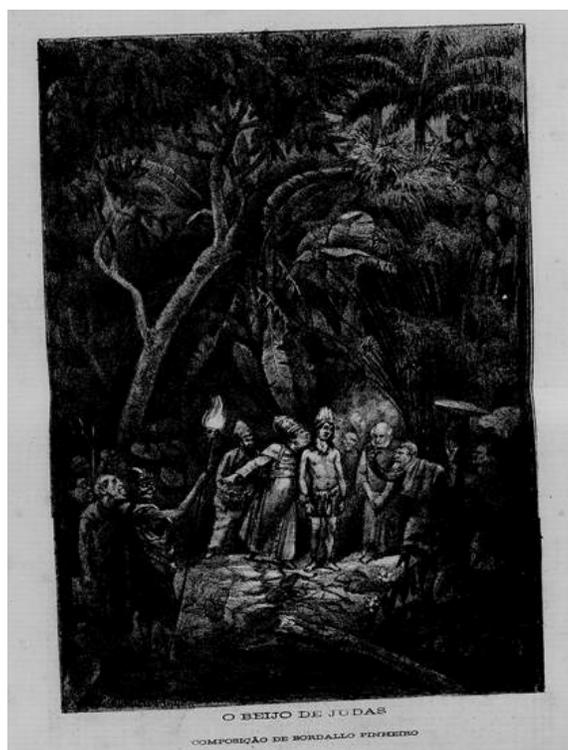


Imagem 14: Rafael Bordallo Pinheiro. *O Mosquito*, Rio de Janeiro, ano VIII, nº 358, 15.04.1876.

Acervo HDB.

Legenda: "O Beijo de Judas"



Imagem 15: *O Mequetrefe*, Rio de Janeiro, ano IV, 1878, nº 122, 26.01.1878. Acervo HDB.

Legenda: "Prometheu Brasileiro

O novo Prometheu da América no Brasil/ E a política antiga e a nova - a liberal/ Que crava-lhe
o abutre ou (ilegível) a guerra vil/ O golpe mais cruel é golpe imperial".



Imagem 16: *O Mequetrefe*, Rio de Janeiro, ano III, nº 111, 07.09.1877. Acervo HDB.

Legenda: "Antropophagia ministerial.

Pobre diabo! E brincando, brincando, comeu-o... por uma perna... Estes selvagens".



Imagem 17: *O Mosquito*, Rio de Janeiro, ano VIII, nº 334, 19.01.1876. Acervo HDB.

Legenda: “A distribuição da carniça às feras.

Excerto de uma recordação do Circo Chiarini com outra das arlequinadas políticas.”



Imagem 18: *O Mosquito*, Rio de Janeiro, ano VIII, nº 365, 13.05.1876. Acervo HDB.

Legenda: “A facca e o queijo está na (ilegível) mão. *Aller pour peur*, acabem com este desgraçado de uma vez, olhem que morrer aos poucos é um suplício”.

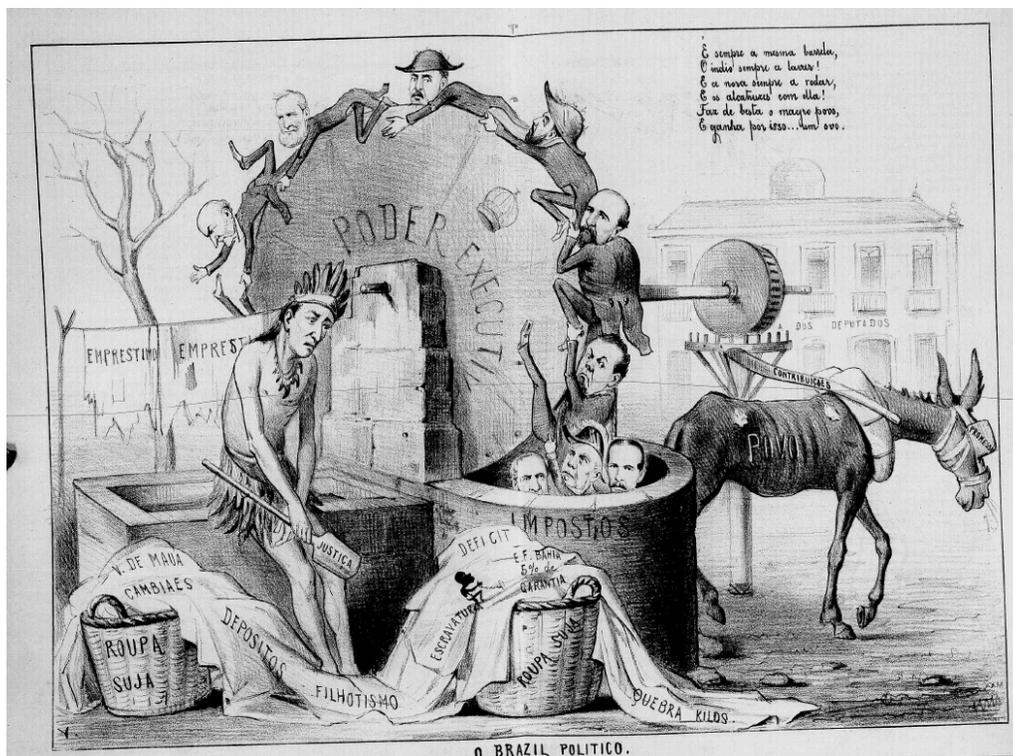


Imagem 19: *O Mequetrefe*, Rio de Janeiro, ano I, nº 27, 01.07.1875. Acervo HDB.

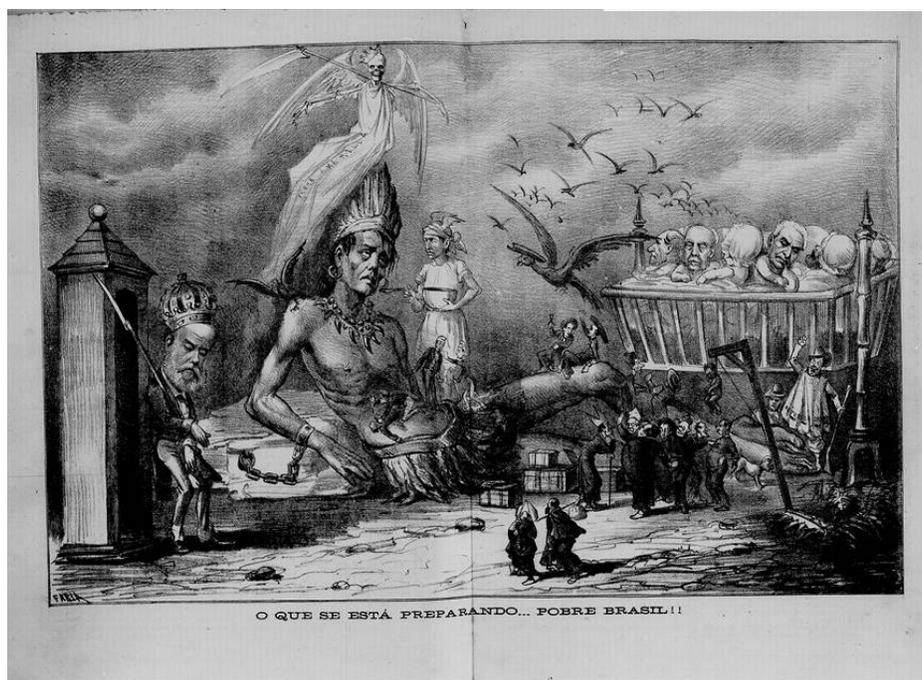


Imagem 20: *O Mosquito*, Rio de Janeiro, ano VIII, nº 342, 16.02.1876. Acervo HDB.

Legenda: "O que se está preparando... pobre Brasil!!"

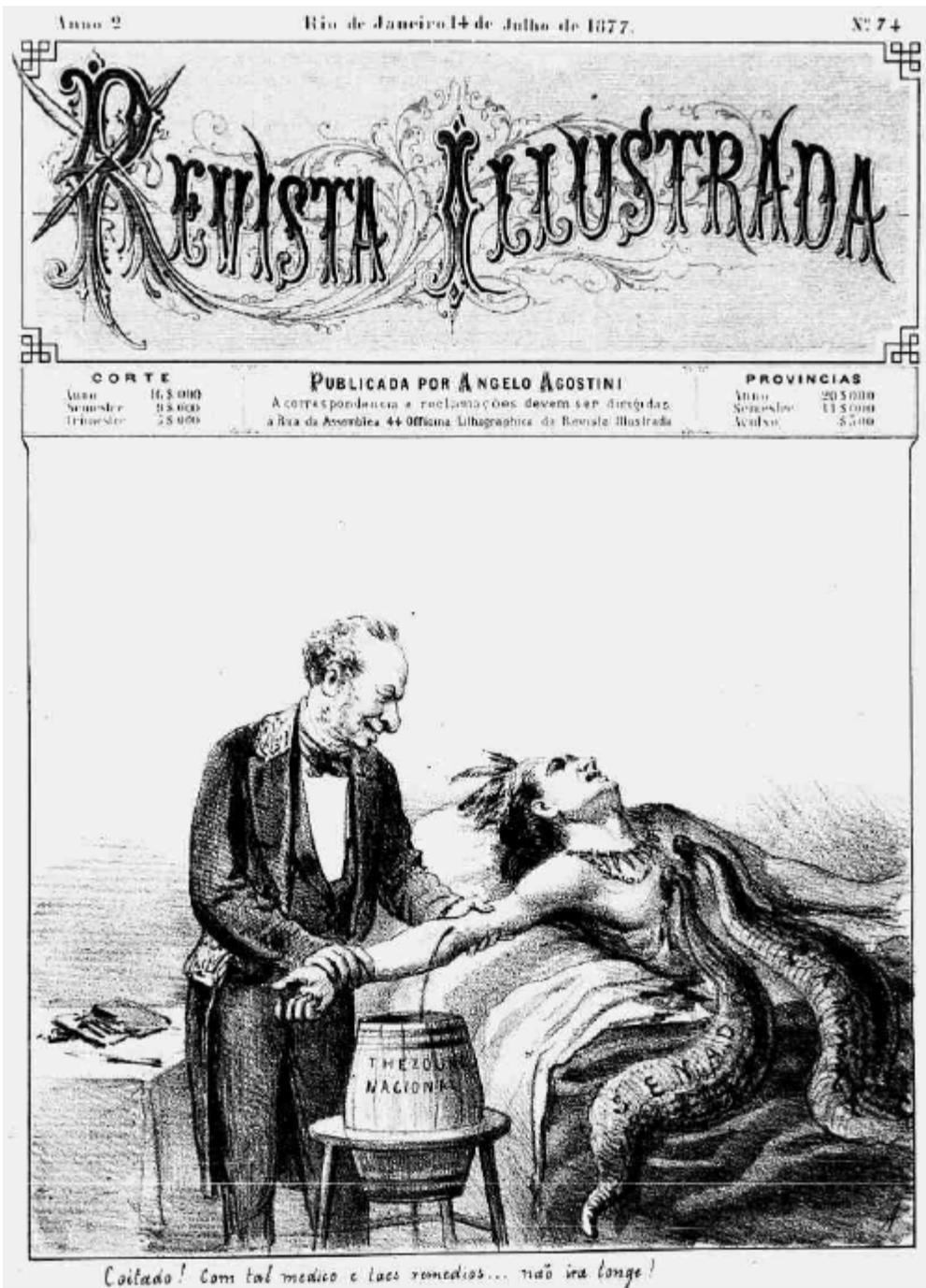


Imagem 21: Angelo Agostini, *Revista Illustrada*, ano II, nº 74, 14.07.1877. Acervo HDB.

Legenda: “Coitado! Com tal médico e tais remédios... não irá longe!”

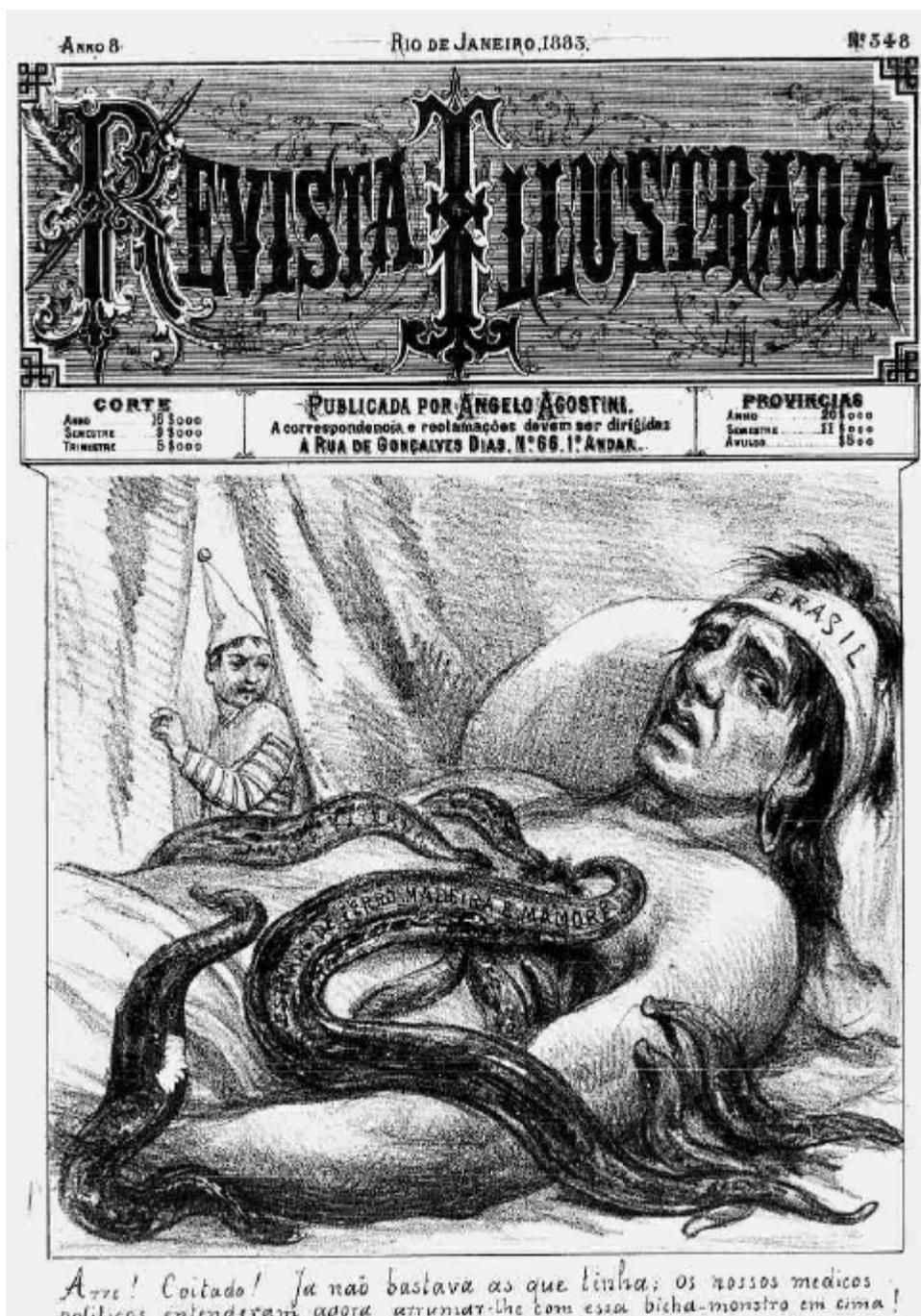


Imagem 22: Angelo Agostini, *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, 1883, N. 348. Acervo HDB.

Legenda: “Arre! Coitado! Já não bastava as que tinha: os nossos médicos políticos entenderam agora arrumar-lhe com essa bicha-monstro em cima!”

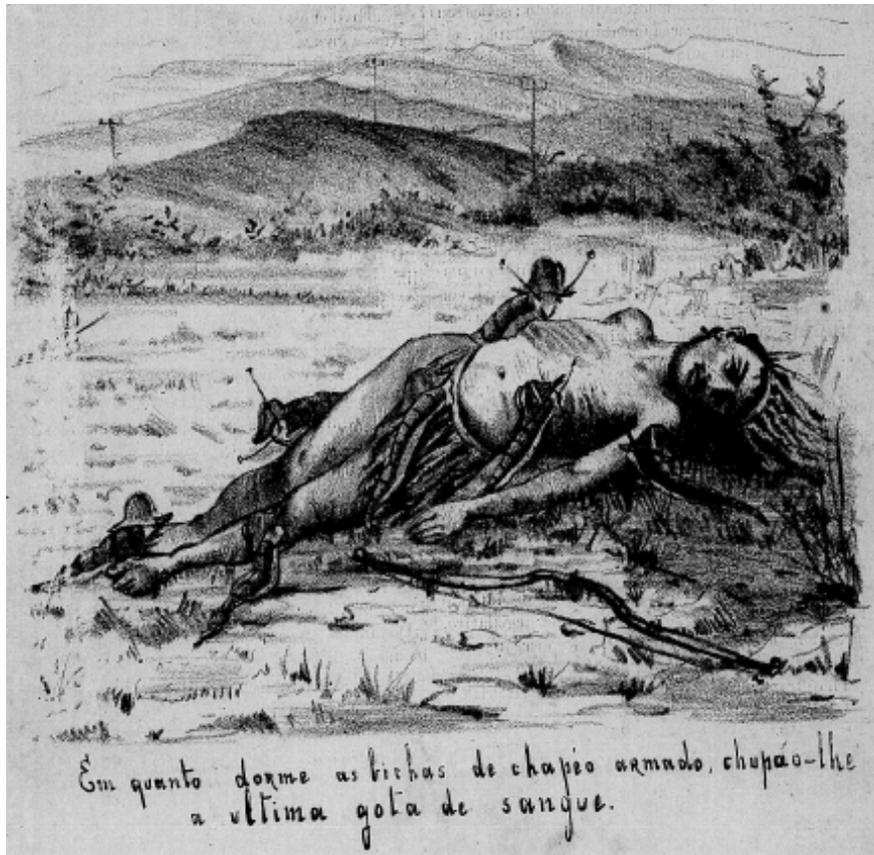


Imagem 23: *O Mequetrefe*, Rio de Janeiro, ano XV, nº 474, março de 1889. Acervo HDB.

Legenda: “Enquanto dorme as bichas de chapéu armado chupam-lhe a última gota de sangue”.



Imagem 24: Rodolfo Amoedo. *O último Tamoio*, 1883. Óleo sobre tela, 180,3 x 261,3cm. MNBA, RJ.



Imagem 25: Angelo Agostini, *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, nº 395, 23.11.1884. Acervo FBN.

Legenda: “Ao Governo Imperial e à Sociedade Central de Imigração dedicamos esta página. Ilustrações são extraídas de uma carta de Philadelphia publicada pela “Gazeta de Notícias” e cujo texto copiamos fielmente. Informações que tivemos verbalmente de pessoas ultimamente vindas desses lugares contam esses horrores e acrescentam outros fatos não menos bárbaros.

Em Agosto os bugres feriram uma mulher que se achava pescando à margem do rio com o marido e uma filhinha junto à povoação do Quartel.

Tendo ela recebido uma flechada que a impedia de fugir, o marido tomou-a às costas. Os bugres porém atravessando o rio perseguiram-os e acabaram de matar a pobre a flechadas nas costas do marido.

Logo que este sentiu-a morta, largou-a no chão, e tomando a menina, deitou a correr.

Chegando no Quartel, chamou gente e foi a procura do cadáver. Achou apenas um esqueleto a que tinham tirado a carne, e que tinha sido preso a uma árvore com flechas.

Em Boa Vista, no dia 05 do corrente, os índios introduziram-se na casa de um colono brasileiro, onde acharam a mulher dormindo, tendo ao lado um filho de 8 a 9 anos. Seguraram a mulher e principiaram a cortar-lhe as carnes. Os gritos e lamentações da infeliz fizeram gritar o rapazinho, a quem um dos bugres separou a cabeça com uma foice que encontrou na casa.

Vicente Ramos, que passava com uma boiada, ouvindo os gritos da mulher dirigiu para a casa a sua besta, que levando várias flechadas ficou mortalmente ferida, caindo assim o pobre cavalheiro nas mãos dos bárbaros. Estes deitaram-o no chão e a golpe de flechas arrancaram-lhe os olhos. Expirou afinal com cinco flechadas no corpo.

Um negro caçador que passava armado com uma espingarda, foi também acometido. Uma flecha varou-lhe o chapéu. Fingindo-se morto, deixou o índio chegar perto e erguendo-se deu-lhe um tiro em cheio que obrigou o índio a fugir gritando para o mato.”

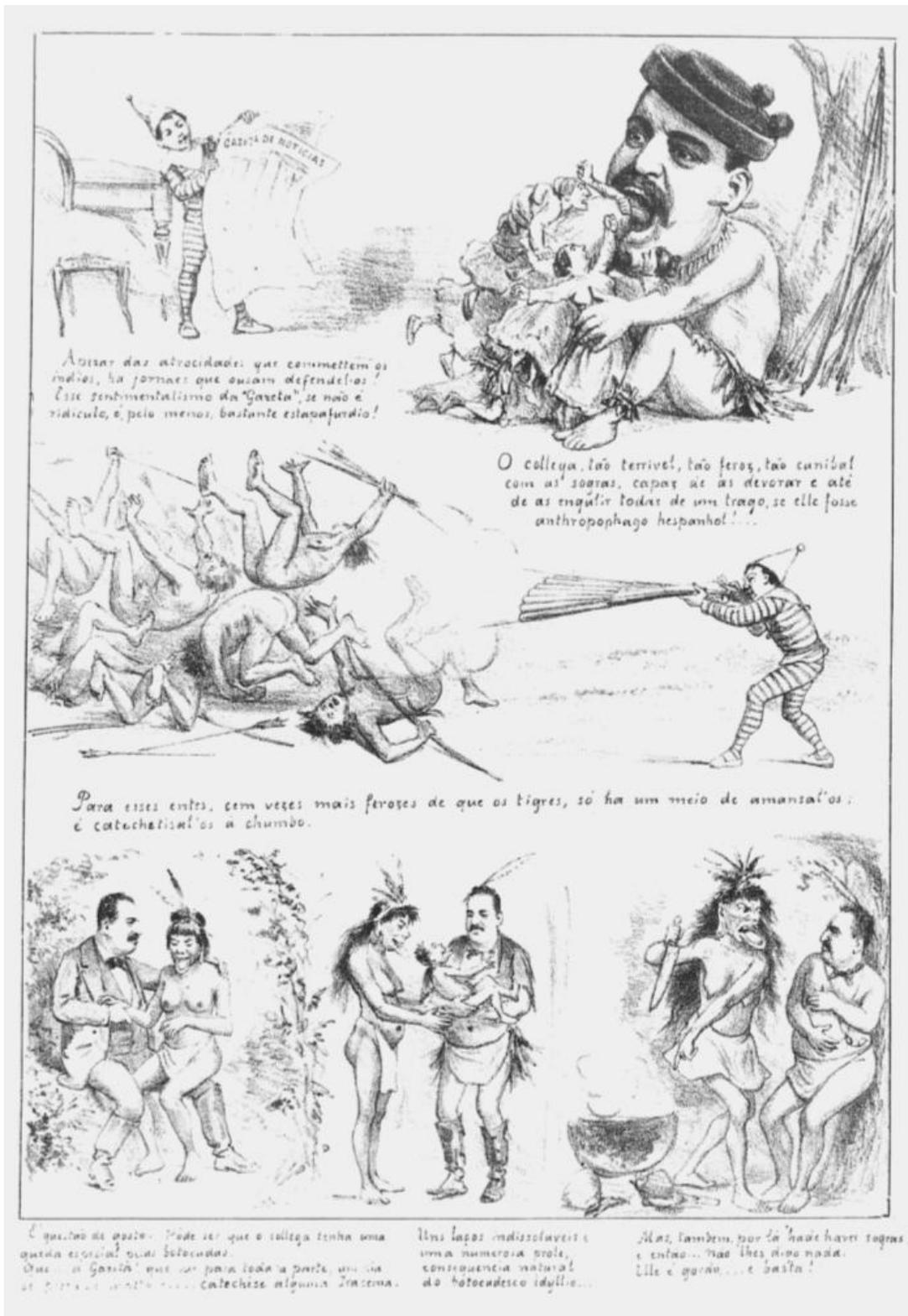


Imagem 26: Angelo Agostini, *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, nº 395, 23.11.1884. Acervo FBN.

Legenda: “Apesar das atrocidades que cometem os índios, há jornais que ousam defendê-los. Esse sentimentalismo da “Gazeta”, se não é ridículo, é pelo menos bastante estapafúrdio.

O colega tão terrível, tão feroz, tão canibal com as sogras, capaz de as devorar e até de as engolir todas de um trago, se ele fosse antropófago espanhol...

Para esses entes, cem vezes mais ferozes que os tigres, só há um meio de amansá-los, é catequizá-los a chumbo.

É questão de gosto. Pode ser que o colega tenha uma queda especial pelas botocudas. Que... a Gazeta que (ilegível) para toda parte, um dia se (ilegível)... catequize alguma Iracema.

Uns laços indissolúveis e uma numerosa prole, conseqüência natural do botocudesco idílio...

Mas também por lá há de haver sogras, e então... não lhes digo nada. Ele é gordo... e basta!

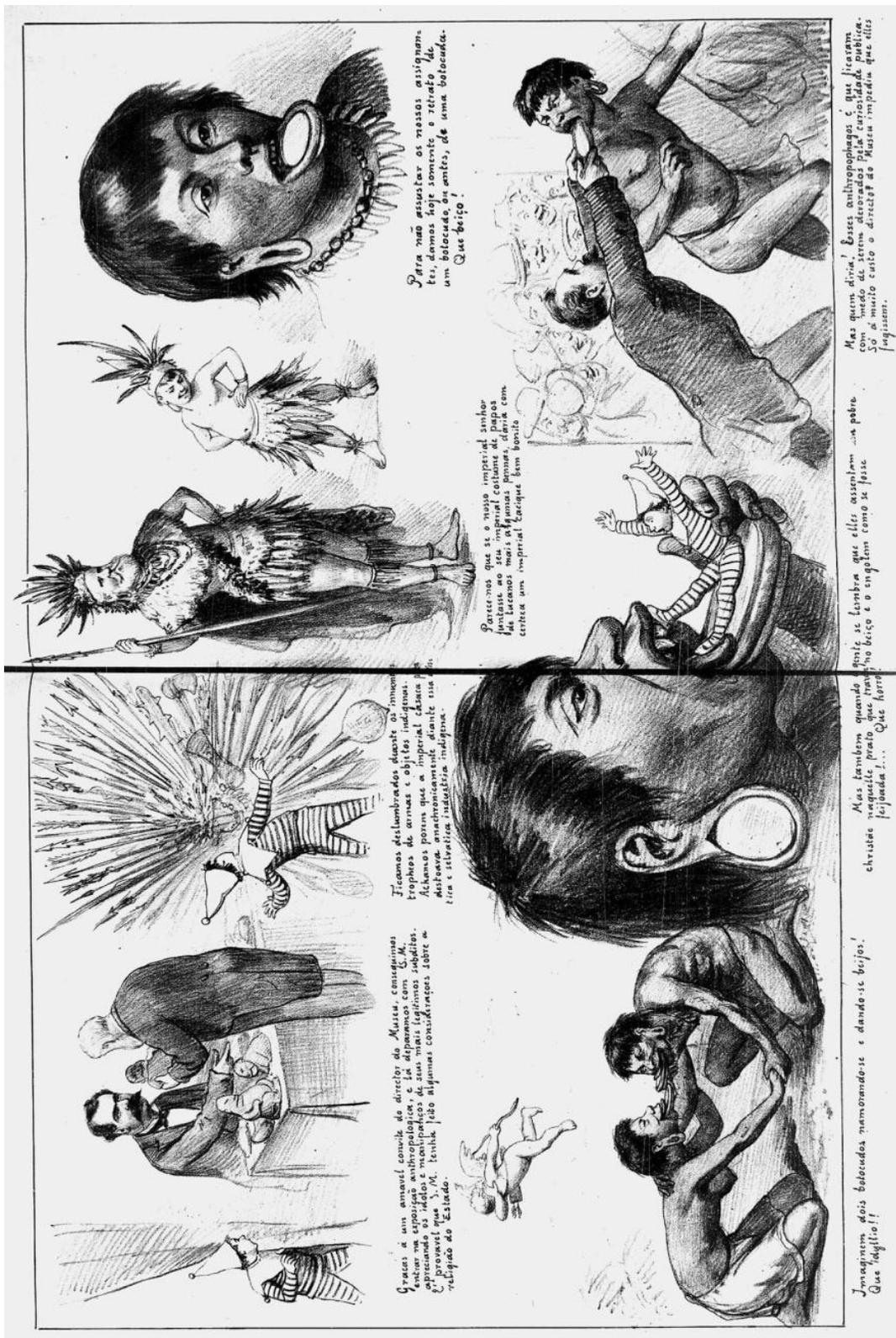


Imagem 27: Angelo Agostini, *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, nº 310, 05.08.1882. Acervo FBN.

Legenda: “Graças a um amável convite do diretor do Museu, conseguimos entrar na exposição antropológica, e lá deparamos com S. M. apreciando os ídolos e manipaços de seus mais legítimos súditos. É provável que S. M. tenha feito algumas considerações sobre a religião do Estado.

Ficamos deslumbrados diante os inúmeros troféus de armas e objetos indígenas. Achamos porém que a imperial casaca (ilegível) destoava anacronicamente diante essa (ilegível) e selvática indústria indígena.

Parece-nos que se o nosso imperial senhor juntasse ao seu imperial costume de papos de tucanos mais algumas penas, daria com certeza um imperial cacique bem bonito.

Para não assustar os nossos assinantes, damos hoje somente o retrato de um botocudo, ou antes, de uma botocuda. Que beijo!

Imaginem dois botocudos namorando-se e dando-se beijos! Que idílio!!

Mas também quando a gente se lembra que eles assentam um pobre cristão naquele prato que trazem no beijo e o engolem como se fosse feijoada!... Que horror!!

Mas quem diria! Esses antropófagos é que ficaram com medo de serem devorados pela curiosidade pública. Só à muito custo o diretor do Museu impediu que eles fugissem.

Legenda: Exmos. Srs. Assinantes, A Revista Illustr... (o nome do assinante?) continua a gozar... (assinatura por um ano, não é assim?) a mais perfeita saúde... (são 20\$000 rs. Muito obrigado) graças a... (o Sr. Também? Estou às ordens) graças à... graças à... (Fulano dos Anzoes Carapuça, morador na Sacra Família do Tinguá, assinatura de jan. a julho de 1883 11\$000 rs) Já nem me lembro... Ora... Graças à grande quantidade de assinantes que diariamente obriga-nos a passar recibos.

Na verdade é extraordinário o número das pessoas de bom gosto que nos tem ultimamente procurado.

Chega a tal ponto que alguns tem sérios receios de serem esmagados pelos bondes.

Isso obriga-nos a grudar em frente ao nosso escritório o aviso acima.

O público já começa a compreender o que é a Imprensa e o que é a “Revista” no meio dela. Se o “Jornal do Commercio” é o cozido, prato obrigado e puxado a substância, e os mais jornais outros tantos pratos que constituem um jantar variado e sortido, a Revista Illustrada, representa a sobremesa em diversos gostos e feitios.

Menos em feitio de banana. Isso ela não é.

Agora passamos a tratar do rapto dos botocudos, que inesperadamente experimentaram as delícias de uma viagem à Europa, e que tanta indignação causou à nossa imprensa. Na verdade os tais Srs. Baratas, raptos dos...

- Quem é?! Ah...

- Desejava toma um assi...

- Muito bem, faz favor de entrar.

- Desculpem, mas preciso despachar este freguez...

Voltamos aos botocudos. É sabido que o fim dos raptos era expô-los a curiosidade dos parisienses em algum barracão a 4 vintens a entrada. Já estamos ouvindo o seguinte: *Entrez Mesdames et Messieurs et regardez ce specimen de la race bresilienne ; ces feroces cannibales, veritables antropophages, a qui il faut un colon par jour pour déjeuner ! Entrez Mesdames et vous verrez des gueules a faire envie aux crocodiles, etc, etc, et allez la musique...*

Tem razão a nossa imprensa de se ter indignado contra uma tal ofensa à dignidade de cidadãos tão distintos , expostos às gargalhadas dos europeus. Nós pensamos diversamente dos colegas. Temos pena, não dos Botocudos, mas do Brasil, representado por esses legítimos patrícios que causarão grande espanto a uns, desmamamento geral nas crianças e sérios perigos nas mulheres grávidas.

E que atrativo para os colonos que devem vir salvar a nossa lavoura! Num país, dirão eles, onde há escravos desta cor e homens livres deste feitio... é porque lá não vamos.

Na verdade, se os europeus supõem que os cidadãos livres do Império são assim, que bela figura fazemos todos, a começar pelo imperial Cacique, até nós, o mais humilde e selvagem de seus súditos!... que grande pandega!

Por isso não fazemos coro comum com os ilustres colegas, que entenderam transforma a imprensa em símbolo da Caridade estendendo o seu manto protetor sobre esses desgraçados selvagens. Achamos muita graça e não podemos conter uma boa gargalhada, considerando...

(Sim senhores... lá vou...Arre! Com tantas assinaturas, não nos deixam tempo de acabar esse número!...)

Os colegas desculparão se suspendemos as considerações por ora. Bem devem compreender que... não podemos deixar de honrar o nosso talão de recibos com o nome dos ilustres pândegos que nos procuram.



Imagem 29: Almeida Júnior. *O Derrubador Brasileiro*, 1879. Óleo sobre tela, 227 x 182cm. MN-BA, RJ.

2.0 – Marabá (1882) e o canto triste dos mestiços

2.1 – A matriz literária: o poema Marabá de Gonçalves Dias

A tela *Marabá* foi executada por Rodolfo Amoedo durante sua estadia em Paris que se dava desde o ano de 1879. No ano de 1882, o pintor fora aceito para o Salão parisiense com a referida tela. Antes de passarmos para a análise da obra propriamente dita, cabe fazermos um breve estudo a respeito do poema que lhe serviu de mote: *Marabá*, do poeta romântico Gonçalves Dias, publicado em 1851 na obra *Últimos Cantos*. Dias, com efeito, é considerado um dos maiores poetas brasileiros, talvez o fundador da genuína poesia romântica brasileira, mais ainda no que se refere ao indianismo que regia as produções literárias de uma parte considerável da escola romântica entre nós. Apesar de ser advogado, Dias ficou conhecido muito mais por suas realizações como literato e etnólogo do que por sua atuação jurídica. Durante seus anos de formação em Portugal (1838-1845), entrara em contato com nomes consagrados do romantismo português como Almeida Garrett e Alexandre Herculano, fato que moldaria toda sua produção e nortearia seu pendor romântico. De volta ao Brasil e morando na capital carioca, atua como jornalista e, juntamente com Manoel de Araújo Porto-Alegre e Joaquim Manuel de Macedo funda a revista *Guanabara*, em 1849, marco do romantismo brasileiro. No cerne desse projeto, a tentativa de estabelecer uma literatura genuinamente brasileira, filiado ao romantismo europeu, mas de temática e inspiração nacionais.

Em paralelo à sua atuação como escritor, tivera grande relevância em debates étnicos do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, como vimos anteriormente. Um dado de sua biografia, a despeito de projeções levianas da historiografia que por vezes romancia em demasia a vida de nomes importantes da história, leva-nos a associar sua experiência de vida à sua obra literária, mesmo que de maneira indireta e sem comprovação específica: Dias era mestiço, filho de um comerciante português e de uma mestiça cafuza. Diante de tal descendência, o poeta encontrara percalços em sua vida amorosa, sendo impedido de se casar com seu grande amor, Ana Amélia, devido à sua ori-

gem mestiça⁵⁵. Episódio folhetinesco à parte, fato é que Dias entendia as engrenagens do cotidiano dos mestiços brasileiros, fossem eles oriundos de uniões entre bancos e negros, brancos e índios ou índios e negros. Ele trazia para os versos densos e muitas vezes melancólicos de sua poesia as vivências árduas e trágicas advindas das tramas da pirâmide social brasileira rigidamente estratificada.

Dessa forma, Gonçalves Dias teve papel essencial no desenvolvimento do braço indianista do romantismo brasileiro. Nos *Primeiros Cantos* e nos *Últimos Cantos*, estabeleceu uma divisão temática que diz muito sobre sua visão do que seria o indianismo ao chamar as poesias indianistas de “Poesia Americana”. Acima de tudo, Dias entendia o nativismo do primeiro romantismo brasileiro como um produto do solo americano, não necessariamente brasileiro. Obviamente que sua produção se baseou na experiência nacional, nos traumas e no heroísmo dos indígenas brasileiros que faziam das densas florestas e paisagens nacionais o palco de uma existência repleta de ricas histórias e documento primordial da história brasileira, da colonização à contemporaneidade do século XIX. A esse respeito, Antonio Cândido ressalta que a grandeza da poesia de Dias advém de seu encantamento pelo Novo Mundo:

(...) O seu verso, incorporando o detalhe pitoresco da vida americana ao ângulo romântico e europeu de visão, criou (verdadeiramente *criou*) uma convenção poética nova. Esse *cocktail* de medievismo, idealismo e etnografia fantasiada nos parece como construção lírica e heroica, de que resulta uma composição nova para sentirmos os velhos temas da poesia ocidental (...)⁵⁶

Dessa forma, Dias executava a tão propalada transposição de temas do romantismo europeu para o contexto brasileiro. Através do “medievismo, do idealismo e da etnografia fantasiada”, ele repassava os temas do passado inflando-os com o sopro nativis-

⁵⁵ Há quem veja em *Marabá* as projeções do sofrimento amoroso que este episódio causou em Gonçalves Dias. David Treece esclarece que uma interpretação recorrente do poema, invertendo-se o gênero da protagonista, associava a experiência racial do poeta e suas implicações aos lamentos e à rejeição da mestiça de seu poema. A esse respeito, ver TREECE, David. *Op. cit.*, p.148.

⁵⁶ CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos, 1750-1880*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul; São Paulo: FAPESP, 2009, p. 404. (grifos do autor)

ta, pintando-os com as cores da paisagem brasileira, carregando-os com um *pathos* romântico em essência, mas já contaminado pela opulência da natureza americana e de seus habitantes.

Entretanto, há um tom pronunciado de melancolia e tragédia iminente na produção poética gonçalviana. Sua obra recapitula histórias de honra e heroísmo, mas essencialmente se assenta sobre um pessimismo flagrante diante da realidade social brasileira, excludente e estratificada. Dessa forma, a origem social mestiça influenciava na maneira como tais escritores entendiam o fenômeno indianista e suas implicações, permitindo que o heroísmo propagandístico da obra de um Gonçalves de Magalhães, por exemplo, fosse relativizado e transparecesse, de algum modo, as contradições da ordem imperial no que tange às questões sociais e às políticas indigenistas⁵⁷.

É no arcabouço de experiências anteriores de discriminação e apartamento social que se desenvolveria a poesia de Dias e aqui adentramos no poema *Marabá*, especificamente. Em suma, tal poema é uma espécie de canto emblemático dos apartados da civilização, o relato comovente de uma mestiça que não encontra seu lugar no mundo. Eis o poema:

⁵⁷ Treece, mais uma vez, associa episódios da biografia de Gonçalves Dias a sua produção literária. O autor ressalta, em sua visão, que autores de origem mestiça, como Dias e Teixeira Sousa, por exemplo, tivessem constituído uma espécie de elo fraco da *intelligentsia* brasileira e, justamente por isso, foram capazes de distanciar-se do contexto em que viviam para enxergar as contradições do sistema:

Ao contrário dos mais eminentes apologistas do status quo imperial, como Gonçalves de Magalhães, Porto-Alegre ou Alencar, estes escritores não gozavam as vantagens da segurança financeira, da respeitabilidade ancestral ou de carreiras políticas, diplomáticas ou militares de prestígio. Antes, existem boas razões para se supor que uma aguda consciência de suas origens raciais e sociais desvantajosas lhes permitia a distância crítica que explicaria sua visão pessimista da vida sob o Império. Como tal, eles se encontravam em boas condições para relacionarem suas próprias experiências com as daquela camada mais ampla de brasileiros, brancos e de cor, que viviam fora das estruturas do eixo dominante da economia – a escravidão – e que, por isso mesmo, se achavam relegados a uma situação de irrelevância, desprovidos dos direitos da cidadania e socialmente invisíveis (...) (TREECE, David. *Op. cit.*, p. 140.)

Eu vivo sozinha; ninguém me procura!

Acaso feita

Não sou de Tupá!

Se algum dentre os homens de mim não se esconde,

- Tu és, me responde,

- Tu és Marabá!

- Meus olhos são garços, são cor das safiras;

- Têm luz das estrelas, têm meigo brilhar;

- Imitam as nuvens de um céu anilado;

- As cores imitam das vagas do mar!

Se algum dos guerreiros não foge a meus passos:

“Teus olhos são garços,

“Responde enojado; mas és Marabá:

“Quero antes uns olhos bem pretos, luzentes,

“Uns olhos fulgentes

“Bem pretos, retintos, não cor de anajá!”

- É alvo meu rosto da alvura dos lírios,

- Da cor das areias batidas do mar;

- As aves mais brancas, as conchas mais puras

- Não tem mais alvura, não tem mais brilhar. –

Se ainda me escuta meus agros delírios:

“És alva de lírios

“Sorrindo responde: mas és marabá:

“Quero antes um rosto de jambo corado,

“Um rosto crestado

“Do sol do deserto, não flor de cajá.”

- Meu colo de leve se encurva engraçado,
- Como hástrea pendente de cactos em flor;
- Mimosa, indolente, resvalo no prado,
- Como um soluçado suspiro de amor! –

“Eu amo a estatura flexível, ligeira,

“Como uma palmeira

“Então me respondem: tu és Marabá:

“Quero antes o colo da ema orgulhosa,

“Que pisa vaidosa,

“Que as flores campinas governa, onde está.”

- Meus loiros cabelos em ondas se anelam,
- O ouro mais puro não tem seu fulgor;
- As brisas nos bosques de os ver se enamoram,
- De os ver tão formosos como um beija-flor! –

Mas eles respondem: “Teus longos cabelos,

“São loiros, são belos,

“Mas são anelados: tu és Marabá:

“Quero antes cabelos bem lisos, corridos,

“Cabelos compridos,

“Não cor de ouro fino, nem cor d’anajá.”

E as doces palavras que eu tinha cá dentro

A quem n'as direi?

O ramo d'acacia na frente de um homem

Jamais cingirei:

Jamais um guerreiro da minha arasoia

Me desprenderá:

Eu vivo sozinha, chorando mesquinha,

Que sou Marabá!⁵⁸

Gonçalves Dias, ao final de *Últimos cantos*, explica o significado do vocábulo “marabá” e seu contexto social:

Encontramos na “Chronica da Companhia [de Jesus]” um trecho que explica a significação desta palavra, e a ideia desta breve composição. “Tinha certa velha enterrado vivo um menino, filho de sua nora, no mesmo ponto em que o parira, por ser filho a que chamam – marabá – que quer dizer de mistura (aborrecível entre esta gente). VASCONCELLOS [Simão de]. – Ch. da Comp., L. 3, n^o 27⁵⁹.

A solidão de Marabá possui um motivo claro: em meio aos seus, sua condição é de isolamento e incompreensão simplesmente por não se parecer fisicamente com sua gente. Marabá é uma mestiça, muito provavelmente filha de uma índia com um homem branco. Seus atributos físicos, de extrema beleza, soam estranhos e indesejáveis para os guerreiros de sua tribo que a repelem enojados. Dessa maneira, os traços exuberantes da mestiça tornam-se espécie de chaga social: seu cabelo anelado, seus olhos azuis,

⁵⁸ DIAS, Gonçalves. *Últimos cantos*: poesias. Rio de Janeiro: Typographia de F. de Paula Brito, 1851, pp. 36-38. Optamos por atualizar a ortografia. Disponível em: <<http://www.brasiliana.usp.br/bbd/handle/1918/00634600>> Acesso em 17/10/2012.

⁵⁹ *Ibidem.*, p. 294.

sua tez branca são características indesejadas por todos e, em consequência, por ela também. Todo o poema se desenvolve em um jogo de aproximação seguida de repulsão: os homens aproximam-se dela mas fogem diante de tamanha alteridade. Marabá torna-se eternamente preterida por ser diferente, condenada à solidão e à impossibilidade do encontro amoroso.

A riqueza de significado deste poema reside, também, na constatação de que a segregação e a discriminação não se restringem ao mundo urbano dos brancos: nas florestas e nos prados, também no seio indígena, existem meios de separação racial, de diferenciação negativa do outro. Marabá, assim, encontra-se em uma encruzilhada: nem branca, nem índia, vê-se repelida por todos. Não pode ser agregada à maioria branca e ter uma vida comum, como também não pode comungar dos costumes dos silvícolas. Antonio Candido refere-se a ela como um “monstro”:

(...)Belo exemplo é a admirável utilização da mulher de dois sangues, que traz ao lirismo uma ressonância mais pungente do sentimento de incompreensão amorosa. A marabá é desses *monstros* diletos do Romantismo (Quasímodo, Gwynplaine), postos pela fatalidade aquém da plenitude afetiva: só que, neste caso, monstro extremamente belo e, por isso, mais trágico no seu desamparo (...)⁶⁰

Interessante paradoxo a que se presta Marabá: de tão bela se torna repulsiva, o que relativiza sua beleza. Perguntamo-nos, então, se a beleza desta mestiça não se baseia muito mais em um padrão europeu de belo do que na beleza das índias americanas, uma vez que sua descrição física corresponde essencialmente aos padrões de beleza das mulheres brancas? A esse respeito, Treece pondera que Gonçalves Dias invertera o tópos até então corrente das heroínas trágicas de pele escura:

(...)O que torna este relato de rejeição sexual especialmente significativo é que o isolamento de Marabá decorre, (...), de seu parentesco branco, e não do sangue indígena. Gonçalves Dias inverte, portanto, a

⁶⁰ CANDIDO, Antonio. *Op. cit.*, p. 404. (grifo do autor)

tradição racista de heroínas trágicas de pele escura, como a Moema de Durão, que são vítimas de sua própria atração sexual exótica e proibida. *A beleza de Marabá, ironicamente, é aquela da Virgem clássica europeia, pálida e de olhos azuis (...)*⁶¹

A poesia de Gonçalves Dias faz do pessimismo seu motor primordial. Marabá é apenas um caso específico, em particular para este estudo, de como a visão do poeta maranhense se vestia de um sentimento de fatalidade muito pronunciado, algo que renunciava um presente e um futuro pouco animador para indígenas e mestiços no interior da sociedade brasileira. A atuação político-social de Dias emerge de seus escritos e estabelece uma relação delicada com sua própria posição social. Com efeito, seu círculo de amizades em Portugal era constituído basicamente por liberais progressistas; sua vida desconfortável e repleta de sobressaltos parecia corroborar a realidade excludente e profundamente instável da sociedade imperial, mesmo para alguém que, como ele, havia conseguido inserir-se em instituições capitais para o regime, como o IHGB, apesar de sua origem mestiça. Entretanto, sua inserção no Instituto e o papel que desenvolvera no interior da instituição denotavam que ele fora capaz de se acomodar às estruturas do poder monárquico. O próprio sucesso de seus escritos e poemas, em que pese a temática indianista, colabora para que entendamos Gonçalves Dias como um caso particular de sobrevivência nas engrenagens do sistema imperial. Ele era, inclusive, monarquista⁶². Não obstante, apesar de suas inclinações monarquistas, sua obra se desenvolveu na delicada relação entre o teor de sua produção literária e sua importância para o *status quo* do regime.

⁶¹ TREECE, David. *Op. cit.*, p. 147. (grifo nosso)

⁶² A ligação entre o Romantismo brasileiro e a monarquia se estendeu para além dos projetos nacionalistas e do indianismo propriamente ditos. Com efeito, a maioria dos românticos era monarquista e foram comuns os casos em que a admiração literária conduziria à estabilidade dentro da ordem monárquica. Gonçalves de Magalhães, Porto-Alegre, José de Alencar, Joaquim Manuel de Macedo, entre outros, não tiveram dificuldades em obter cargos no aparelho administrativo de d. Pedro II. O próprio Gonçalves Dias declarou: “Estou convencido de que ninguém crê mais firmemente do que eu na necessidade do governo monárquico entre nós” (DIAS *apud* MACHADO, 2010). Ubiratan Machado ressalta, porém, que “o poeta repudiava aquela autêntica escola de bajulação ao monarca que se criara junto aos círculos de poder (...)”. MACHADO, Ubiratan. *A vida literária no Brasil durante o romantismo*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Tinta Negra Bazar Editorial, 2010, p. 120.

Em obra da década de 1840, *Meditação*, publicada na revista *Guanabara*, em 1849, podemos inferir a visão do poeta a respeito dos povos mestiços e suas relações com a dinâmica político-econômica do império⁶³:

E os homens de raça indígena e os de cor mestiça – disseram em voz alta: - “E nós o que faremos?”

“Qual será o nosso lugar entre os homens que são senhores, e os homens que são escravos?”

“Não queremos quinhoar o pão do escravo, e não podemos sentar à mesa dos ricos e dos poderosos.

“E no entanto este solo abençoado produz frutos saborosos em todos os quadros do ano – suas florestas abundam de caça – e os seus rios são piscosos.

“Os brancos governam – e os negros servem – bem é que nós sejamos livres.

“Vivamos pois na indolência e na ociosidade, pois que não necessitamos trabalhar para viver.

“Separemo-nos, que é força separarmo-nos, lembremo-nos porém que somos todos irmãos, e que nossa causa é a mesma.

“E seremos felizes, porque os indivíduos carecerão do nosso braço para sua vingança, e os homens políticos para as suas revoluções.

“Deixar-nos-ão no ócio porque precisarão de nós – e porque a nossa ociosidade lhes será necessária.

“E nós seremos felizes.”⁶⁴

O painel traçado por esse excerto é exemplar das indagações que a parcela marginalizada de indígenas e mestiços se fazia naquele contexto: os papéis dos brancos aristocratas e dos negros escravos estavam historicamente definidos há muito tempo e se

⁶³ A despeito de seu tom altamente crítico e combativo, *Meditação* valeu ao seu autor a medalha da Ordem da Rosa, concedida ao poeta por d. Pedro II. Este episódio parece ilustrar bem o jogo intrincado desempenhado pelo monarca com relação aos eruditos e intelectuais do império: as denúncias contidas em *Meditação* faziam referência ao escravismo e à ordem social excludente na qual se apoiava o império e a aristocracia brasileira. D. Pedro premiava, assim, um relato virulento e mordaz das contradições que governava e que eram postas à luz pela pena do poeta.

⁶⁴ DIAS apud TREECE, 2008, pp. 160-161. (optamos por atualizar a ortografia do excerto)

perpetuavam na ordem imperial. Contudo, a impossibilidade de posse da terra, que impediria o acesso à aristocracia, e a condição de homens livres, que os excluía como força de trabalho direta, fazia com que esta massa populacional tivesse uma existência errante pelas vias do império. Restavam-lhes a “indolência e a ociosidade”, justamente porque elas os mantinham como repositório de braços armados para as lutas políticas que permeavam a política brasileira. Assim, Dias expõe as contradições a que estavam expostos mestiços e indígenas, aquela parcela da população que tinha pouca representatividade política e econômica, unidos unicamente pelo não-lugar que ocupavam na dinâmica cotidiana da monarquia.

É através da percepção desse quadro pessimista e de sua relativa imunidade a ele que Gonçalves Dias escrevia sua obra literária indianista, como se tivesse, por meio de sua arte, conseguido se desvencilhar das tramas deterministas do sistema social e conquistado uma posição de grande poeta do Romantismo brasileiro. Porém, os versos desolados de *Marabá* atestavam que, para a grande massa populacional mestiça, a situação era totalmente adversa, e a penúria era uma condição de vida real: seu poema é taxativo com relação ao destino trágico desta mestiça, não existe esperança. A beleza não é capaz de romper as práticas viciadas dos costumes e das tradições de um povo. Ao mesmo tempo, Gonçalves Dias, apesar de ser um exemplo da relativa e debilitada mobilidade social que se esboçava na sociedade imperial, também se vê às voltas com as práticas e tradições de seu próprio meio social, excludente e segregador, apesar de seu talento reconhecido e admirado por boa parte da corte. A poesia de Dias repousa sobre a nobreza do fraco diante da superioridade do forte. *Marabá* é um elo fraco, e sua própria resignação diante da solidão é demonstrativa de sua nobreza. Do mesmo modo, o índio tupi prestes a ser sacrificado pela tribo antropófaga dos Timbiras de *I-Juca-Pirama*, por exemplo, personifica as atitudes nobres do vencido que só é digno de ser sacrificado por seu inimigo justamente por sua própria valentia. A atitude extrema de seu velho pai cego, por quem o jovem cativo tupi pedira clemência para não deixá-lo em desamparo, tipifica a honra romântica que se sobrepõe ao bem estar individual em prol do coletivo: o velho índio prefere um filho morto à desonra da piedade alheia do inimigo.

Retomando o tema central do poema *Marabá*, na mesma edição de *Últimos cantos*, Dias publica o poema *Leito de folhas verdes*, muito próximo, em sua temática, da anterior. Em *Leito*, uma índia clama pela chegada de seu amado Jatir, o que não acontece. Ela prepara o leito de amor no qual se daria o encontro de seus corpos, espera ansiosamente pelo “raio de sol” que lhe dará vida. Temos, aqui, mais um lamento, mais um pesar advindo de um desencontro. No entanto, ao contrário de *Marabá*, a protagonista dos versos de *Leito* não representa um estrato social, muito menos personifica uma ordem excludente: ela, ao contrário, individualiza seu sofrimento, que se dá não por rejeições raciais ou de ordem física, simplesmente acontece em virtude de um amor que não encontra correspondência em intensidade. Treece observa que a presença feminina em tais poemas, apesar de esparsa, dá vazão a sentimentos de fracasso sexual e frustração:

(...) A protagonista de “Leito de folhas verdes” pode ser vista precisamente como vítima de uma cultura militarista exclusivamente masculina na qual o amor heterossexual não figura em tão alta conta (...) Mas enquanto em “Marabá”, como vimos, a rejeição da mulher tem origens históricas e raciais, aqui o seu abandono e frustração estão ligados à ordem natural da floresta e a seus ciclos temporais de crescimento e reprodução⁶⁵.

Desse modo, o mote literário da pintura *Marabá*, de Rodolfo Amoedo, é constituído por uma história de frustração, num primeiro momento. O primeiro modo de interpretarmos tal pintura está estritamente relacionado à temática mais evidente do poema: tanto a *Marabá* dos versos do poeta quanto a mulher da tela de Amoedo são mulheres frustradas amorosamente, vítimas de uma ordem excludente baseada na raça e nos atributos físicos. A seguir, analisaremos a pintura em si para prosseguirmos em sua interpretação e a atrelarmos ao que discutimos aqui no âmbito literário do tema.

⁶⁵ TREECE, David. *Op. cit.*, p. 182.

2.2 – A tela *Marabá* (1882): entre o nu e a pintura histórica

A tela *Marabá* (Imagem 1 do Anexo de Imagens II), como já dissemos anteriormente, foi executada por Amoedo em Paris, tendo sido apresentada para o público parisiense no Salão de 1882. Uma obra de proporções medianas (120 x 170cm), realizada com a tradicional técnica do óleo sobre tela. No centro da composição, localizamos sua protagonista: a mestiça de pele alva e contornos rosados, a mulher de tez imaculada. O pintor parecia intencional ao projetar sobre ela boa parte do foco de luz que ilumina a cena: Marabá resplandece em meio a uma paisagem sombria, onde os negros se sobrepõem aos contornos, ora acentuando-os, ora ocultando-os. Existe aqui um contraste não só de tons e luminosidade, mas também de texturas: a delicadeza da pele da mulher, ao tocar a rugosidade áspera da pedra em que se debruça, reforça sensações de incômodo e dor. Há um acordo entre a psicologia da cena e seu entorno imediato: Marabá carrega dores imensas em sua alma e a escuridão do prado reflete seu estado de alma.

Parece evidente que Amoedo quisesse desviar nosso foco de atenção das questões da paisagem para o drama da mestiça em si: para tanto, ele executa uma vegetação genérica, sem maiores preocupações com espécies vegetais ou rigores científicos, como era corrente a um pintor atento naquele período. São gramíneas e troncos de árvores quaisquer, não importam. Cabe-lhes apenas o papel de acolher os dramas da protagonista, dar-lhe sombra e apartá-la do mundo. Desse modo, a paisagem estabelece-se friamente, inclusive se nos atentarmos para o pequeno pedaço de céu que se esboça no canto superior direito da cena perceberemos que ele se encontra nebuloso, talvez um anoitecer que se aproxima ou até mesmo uma tempestade que em breve se abaterá sobre o lugar. Não importa o que ocorrerá: tanto a noite quanto a tempestade são prenúncios de agonia e medo.

Nesse cenário de texturas macias e ásperas jaz Marabá, alheia ao mundo, olhar perdido num ponto indefinido da tela. Com efeito, ela não nos olha enquanto espectadores e esse dado é importante: não somos convidados a adentrar sua alma através de seus olhos, sabemos apenas que ela sofre, existem lágrimas a rolar de seus olhos (Imagem

2). Amoedo optou por retratar o seguinte momento da poesia supracitada de Gonçalves Dias:

- Meu colo de leve se encurva engraçado,
- Como hás-tea pendente de cactos em flor;
- Mimosa, indolente, resvalo no prado,
- Como um soluçado suspiro de amor! –

De fato, a Marabá de Amoedo resvala no prado, colo levemente encurvado que acentua o osso de sua bacia e aumenta seu quadril em demasia. O “soluçado suspiro de amor” também é visível: ganha materialidade nas grossas lágrimas que se formam em seu olho esquerdo. Todavia, a fidelidade de Amoedo para com os versos do poeta parece cessar por aqui. Lembremos as características físicas da mestiça descritas por Dias: olhos cor de safiras (portanto azuis), cabelos loiros e anelados e pele alva como os lírios. Somente esta última característica foi contemplada: Marabá é realmente alva, cândida. Mas não vemos, em contrapartida, olhos azuis e cabelos loiros: vemos, sim, olhos castanho-escuros e cabelos castanho-claros. Por que motivos Amoedo teria mudado deliberadamente as características claramente descritas pelo poeta? É bem verdade que a essência de Marabá está ali: mestiça, branca, um tipo muito mais europeu do que indígena. Seu drama também está devidamente representado: a mulher que contemplamos é tocante em sua tristeza, somos capazes de nos compadecermos de sua dor. No entanto, a crítica rigorosa do século XIX não abria muitas exceções a esses pequenos delitos. Um nu como esse tinha por obrigação respeitar as características do modelo com fidelidade absoluta. Mas Amoedo parece ter-se mantido fiel a outro modelo: ao modelo que posara para ele durante a execução dessa tela, a moça francesa que lhe servira de inspiração.

Eis um paradoxo que se estabelece em Marabá: seu modelo é uma garota parisiense, um tipo nem sequer tocado pelo sol forte dos trópicos. Amoedo escolheu um arquétipo francês para ser sua mestiça rejeitada. Com efeito, há quase nada de traços indíge-

nas na retratada. Como mestiça, é de se esperar que ao menos pudéssemos reconhecer uma de suas metades em alguns traços da figura, mas eles não estão ali. Marabá é quase uma academia, um nu pintado com maestria e cuidado, e nada mais. A referência literária parece ter sido imposta à tela: num processo de sucesso relativo, Amoedo colocara sua tela no limiar entre o nu e a pintura histórica. Histórica porque partia de um referencial literário bem definido, dava contorno e lastro à personalidade do modelo retratado e respeitava, ou pelo menos tentava, a história da mestiça renegada cantada nos versos do poeta mor do indianismo romântico brasileiro. Luciano Migliaccio faz um paralelo interessante entre Marabá e *Moema*, de Victor Meirelles:

Assim, em *Marabá* de Amoedo, a heroína infeliz pintada por Meirelles, *Moema*, transformava-se num nu feminino francamente realista e sensual. As formas cheias e bem torneadas do corpo, contendo muito pouco das mulheres indígenas, e o olhar lânguido aparentam *Marabá* à *Faceira* de Rodolfo Bernardelli, abrindo caminho para um indianismo já maneirista. Estamos próximos à sátira aos pais da pátria⁶⁶.

Realismo e sensualidade encontram-se em Marabá. Eis a contribuição de Amoedo para a renovação final da temática indianista em seus últimos momentos. Se pensarmos nas exemplares *Moema* (Imagem 3), de Meirelles, ou na *Iracema* (Imagem 4), de José Maria de Medeiros, perceberemos que o tipo indígena escolhido por Amoedo, se assim pudéssemos chamá-lo, é muito mais livre e pouco comprometido com os rigores que o tema impunha. É claro que *Moema* é um tipo ideal, marmóreo, pouco convincente; entretanto, o romantismo exigido pelo tema encontra respaldo em sua retórica: *Moema* tem a cor local, amorenada como as filhas das florestas, os cabelos negros e lisos como os descritos pela literatura, além de exalar a tragédia que engrandecia essas mulheres passionais da vida selvática brasileira. No entanto, a *Moema* de Meirelles também se mira no exemplo europeu: é irresistível a relacionarmos com a *Vênus de Caba-*

⁶⁶ MIGLIACCIO, Luciano. *O Século XIX*. Catálogo da Mostra do Redescobrimento. São Paulo: Associação 500 Anos Artes Visuais, 2000, p. 146.

nel (Imagem 5), de 1863: posicionamento e construção corporal, além da paisagem marítima. Moema fora menos contraditória e mais icônica não por se apresentar como uma cópia fiel da realidade e dos tipos indígenas brasileiros: ela simplesmente fora ao encontro dos anseios que o imaginário brasileiro buscava naquele momento, ela correspondia ao tópos trágico que construía a nacionalidade e elevava a figura indígena, retirando-a de um cotidiano banal para a esfera heróica banhada pela tragédia que edifica. Amoedo deveria saber que sua Marabá não receberia a aclamação de sua matriz pictórica imediata justamente por ser moderna em demasia. A seguir, analisaremos a recepção crítica de Marabá pela imprensa brasileira para aprofundarmos essa percepção de sua modernidade e como ela era vista pelo público brasileiro.

2.3 - A recepção crítica

Observar o catálogo ilustrado do *Salon* de 1882, em Paris, confirma o fato já sabido de que os nus correspondiam a uma parcela significativa das telas que eram expostas comumente neste certame. Fossem cenas de gênero contendo a figura da mulher nua, como banhista, fossem as cenas mitológicas que retratavam o nascimento de Vênus ou seus amores, fato é que a categoria artística do nu continuava a ter, no último quartel do século XIX, seu prestígio. Ainda que atacado ou posto em xeque por um excesso de pudicícia⁶⁷, o nu ainda se configurava como um lugar seguro para a demonstração de habilidades e conhecimentos anatômicos dos artistas que o pintavam: o que não podia ser negociado, dentro deste gênero artístico, era a beleza e a graça. Executar um nu exigia sim a perícia e a observação arguta do modelo, mas, acima de tudo, exigia sensibilidade artística para corrigir possíveis “imperfeições da natureza” ou elevar o belo que residia nas formas curvas das mulheres retratadas. Não é preciso reafirmar que havia um apelo francamente erótico nas pinturas deste gênero uma vez que seu subtrato primordial repousava sobre o corpo feminino despido, portanto entregue à toda

⁶⁷ T. J. Clark expõe com maestria esse processo de condenação do nu no contexto artístico francês das décadas de 1860 e 1870, principalmente pelas relações cada vez mais intrincadas entre o nu e a prostituição. A esse respeito ver: CLARK, T. J. *A pintura da vida moderna: Paris na arte de Manet e de seus seguidores*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, pp. 129-209.

sorte de projeções dos desejos masculinos que se concretizavam sem maiores culpas dado o caráter elevado que a arte emprestava ao nu. Clark nos diz, a esse respeito:

(...) A maioria dos escritores e artistas sabia que o apelo do nu, pelo menos em parte, era francamente erótico. Não havia nada de errado nisso, insistiam; fazia parte da força do querido “ideal pagão” que ele proporcionasse um espaço no qual o corpo da mulher pudesse ser consumido sem desmedida prevaricação (masculina). O desejo nunca esteve ausente do nu, e o gênero fornecia várias figuras nas quais o primeiro podia ser representado: como uma demanda animal emergindo numa forma meio humana, meio caprina; (...) Mas o propósito principal do nu era estabelecer uma distinção entre essas figuras e a nudez em si: o corpo era acompanhado e em certa medida ameaçado por sua identidade sexual, porém no final o corpo triunfava. (...) O desejo aparecia no nu, mas era mostrado deslocado, personificado, não mais um atributo da forma da mulher sem roupa⁶⁸.

Dessa forma, em 1882, encontravam-se pelas paredes do salão, além de *Marabá*, pinturas como *Crepúsculo* (imagem 6), de William-Adolphe Bouguereau, ou *A Verdade* (imagem 7), de Paul Baudry, ou *Eva* (imagem 8), de Armand Berton, ou *A Fonte* (imagem 9), de Louis Frédéric Schutzenberger. Em comum, belas mulheres retratadas no auge de suas belezas, com corpos sedosos e imaculados. Algumas representam alegorias como a Verdade, outras são personagens conhecidas mundialmente, como Eva, ou localmente, como a Marabá de Amoedo. Todavia, faz-se necessário, neste momento, estudarmos brevemente algumas pinturas de um importante pintor acadêmico francês desse período que exercera influência sobre uma parcela considerável de artistas, principalmente por sua atuação como professor da *Académie Julian*: trata-se de Jules Joseph Lefebvre. Lefebvre torna-se professor da instituição desde 1870, e muito provavelmente Amoedo tenha travado um intenso contato com suas famosas pinturas de nus femininos provocantes, até mesmo como seu provável aluno na referida escola. O pintor, com efeito, ficara conhecido pelos nus de mulheres extremamente alvas e muitas vezes de longos cabelos ruivos: era fascinado pela figura da *femme fatale*, a mulher enigmática e pecadora em potencial. Tomemos como exemplos duas pinturas desse

⁶⁸ *Ibidem*, pp. 182-184.

período: *Maria Madalena na caverna* [imagem 10], de 1876 e *A Cigarra* [imagem 11], de 1872. Na primeira, temos Maria Madalena nua, recostada em uma pedra, rosto semi-coberto por seu braço esquerdo, longos cabelos ruivos que se arrastam até o chão. Para além do apelo erótico da cena, o que mais intriga e instiga é o desconhecimento de suas feições: sabemos se tratar da personagem bíblica devido ao título da obra, e nada mais. Toda sua construção cromática, aliada ao corpo impoluto de Madalena, traz à tona desejos carnavais aliados ao fascínio do desconhecido. Madalena é sabidamente uma prostituta arrependida, a personificação dúbia do pecado e da redenção. Ao mesmo tempo, a figura feminina representada em *A Cigarra* também reforça seus sentidos através de seu título: fora inspirada no conto “A Cigarra e a Formiga”, uma das fábulas atribuídas a Esopo e recontada por Jean de La Fontaine. Na história, a previdência e o trabalho árduo da formiga são premiados, enquanto a imprevidência e a boemia da cigarra são punidas pela fome. Na pintura de Lefebvre, a Cigarra é representada por uma mulher de longos cabelos negros, extremamente provocante ao colocar um de seus dedos levemente sobre os lábios, enquanto os ventos do inverno trazem as primeiras folhas amarelecidas caídas das árvores, remexendo seus cabelos. Apoiada em uma parede, ela transparece um arrependimento amedrontado: sabe, agora, que seu descuido terá um preço. Lefebvre parece dizer que a vida de prazeres furtivos da personagem em questão, para além da história contida na fábula de Esopo, gera a contrapartida da penúria e um caminho de agruras. Nesse sentido, é altamente moralista. Entretanto, mais forte são as seduções da personagem imprevidente, a mulher que se dedica à sedução sem pensar nas consequências futuras. A Cigarra parece pedir abrigo com seu olhar lânguido, seu medo latente é uma arma adicional de sedução.

Temos aqui, portanto, duas pinturas que partem de uma história de arrependimento: Madalena arrepende-se de sua vida pregressa, a Cigarra arrepende-se de sua inconstância. Todavia, a questão do arrependimento não se sobrepõe ao apelo carnal, ao contrário, intensifica-o porque sugere que a mulher sensualizada também contém em si um lado moral que beira o clichê cristão. Desta forma, podemos confrontá-las com a figura da mestiça Marabá: o rosto enigmático do estudo, ou o corpo nacarado da tela

oficial também podem sugerir essa concepção mundana da personagem. O forte apelo dessas mulheres sensuais e extremamente humanas foram, sem dúvida, um referencial bastante convincente para Amoedo (até mesmo em termos de composição, haja vista que as paisagens isoladas se repetem nessas pinturas como um local para o padecimento por excelência). Na medida em que Marabá se situa em uma condição de marginalidade, ela se aproxima dessas personagens marcadas pelo arrependimento, mesmo que, no caso da mestiça, ela não tenha cometido nenhum pecado evidente, sendo muito mais uma vítima. Talvez por isso a referência à Madalena e à Cigarra seja tão reveladora: Marabá precisa ser sensual e atraente, mesmo que em sua essência não existam a lascívia e o pecado. Ela deveria dar prosseguimento à imagem erotizada de nossas índias que remontavam à época do Descobrimento: ela é filha das “Evas” e das “Madalenas” do “Paraíso Tropical” encontrado pelos europeus. Assim sendo, Lefebvre aparece como uma autoridade imprescindível para o jovem Amoedo no âmbito da *Académie*, um exemplo do emprego bem sucedido da sensualidade mascarada por notas moralizantes.

Curiosamente, nesse mesmo ano de 1882, Amoedo tinha a companhia de seu conterrâneo, Almeida Júnior, que expôs o gracioso *O descanso do modelo* [imagem 12]. Nesta cena de gênero, o nu também comparece mas de maneira muito mais coadjuvante: ele não é, em si, o tema principal da tela. Antes, serve como pretexto para adentrarmos a privacidade do ateliê do artista e surpreendê-lo em seu momento de pausa durante a execução de um trabalho. Obra intimista que partia do nu, mas, fundamentalmente, uma pintura de gênero. Nesse sentido, Marabá, ao contrário, estava “contextualizada”, por assim dizer: o referencial literário dava-lhe lastro e o nu tinha o alibi poético de Gonçalves Dias. Notícias sobre o salão parisiense chegavam ao Brasil por meio de jornalistas correspondentes que se encontravam na França naquele momento. A *Gazeta de Notícias*, por exemplo, publicou algumas colunas contendo as impressões de seu correspondente a respeito do certame. No geral, julgava-se o presente salão melhor do que o anterior. No entanto, o crítico ressaltava que “a nota geral do salão é a nota triste, o tom melancólico; a tendência à imitação do modo e maneira dos que são tidos

como mestres... nos leilões do Hotel Druot”⁶⁹. Na mesma seção, o articulista noticiava a participação de Almeida Júnior e Amoedo na referida exposição e dizia sobre este último:

Amoedo pintou a Marabá.

Os seguintes versos de G. Dias traduzidos pelo Sr. Sant’Anna Nery, dão ideia do quadro:

Les paroles d’amour qui chantaient dans mon ame

Qui done les entendra ?

Je ne ceindrai jamais du rameau d’acacia

Un homme dont je sois la femme !

Jamais un beau guerrier de mon arasaya

Ne me dépouillera.

Car je suis seule hélas ! pleurant mon sort infâme,

Car je suis Maraba.

O desenho é enérgico, e a figura nua da heroína de G. Dias de um grande caráter. Amoedo tem o toque seguro e justo⁷⁰.

O jornal *O Globo* também noticiara a participação de Amoedo com *Marabá* no salão parisiense daquele ano:

Na exposição de pintura que teve lugar ultimamente no salão de Paris, distinguiram-se dois jovens artistas brasileiros Rodolfo Amoedo e José de Almeida, que apresentaram quadros de subido valor artístico. (...)

O Sr. Amoedo, que tanto se distinguiu na nossa academia de belas artes, merecendo o prêmio de viagem à Europa, pintou a *Marabá*. A heroína de Gonçalves Dias, nua altiva e sublime, está reproduzida na tela com toda a grandeza e verdade. A vigorosa inspiração do Sr. Amoedo

⁶⁹ “Correio de França”. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, nº 148, p. 1, 29/05/1882. (Optamos por atualizar a ortografia nesta e nas próximas citações de periódicos da época). Acervo HDB.

⁷⁰ *Ibidem*.

manifesta-se naquele trabalho de uma forma brilhante, e dá testemunho eloquente de uma aplicação séria e de extraordinário talento⁷¹.

No Relatório do Diretor da Academia das Belas Artes, de 1882, o pequeno relato feito sobre os progressos de Amoedo em Paris parecem confirmar a acolhida positiva de *Marabá* em solo francês. Diz o trecho:

Rodolfo Amoedo estuda com proveito a pintura histórica na Escola de Belas Artes de Paris, e sob as lições particulares e direção do notável artista Alexandre Cabanel: seus últimos estudos não foram ainda recebidos por se lhe ter permitido demorá-los lá, a fim de serem exibidos na Exposição geral de belas artes, que se deve inaugurar naquela capital no dia 1º de maio do corrente ano. *A admissão deles naquele certame será um título de recomendação em favor do seu merecimento e dos progressos do pensionista, constituindo uma prova de que aproveita ele os sacrifícios do Estado*⁷².

A Academia, com efeito, silenciaria a respeito do tema da tela em si. Das raras referências feitas à *Marabá* em atas da instituição, nunca se falou a respeito da adequação ou não da obra ao tema, bem como da fidelidade do artista ao poema de Gonçalves Dias. No excerto a seguir, pertencente a um parecer da congregação a respeito dos envios correspondentes ao terceiro ano de pensionato do pintor (*Marabá* faz parte desse conjunto), podemos verificar que as apreciações se debruçam sobre aspectos puramente formais da obra:

Tendo a Seção de Pintura examinado os trabalhos do 3º ano do pensionista do Estado Rodolfo Amoedo, que se acha em Paris, constante de 3 quadros sendo – uma figura de mulher, tamanho natural, intitulada – “Marabá” - , um tronco, também de mulher e um meio corpo de menina (costume de camponesa italiana). É de parecer: Quanto à *Marabá*, ser uma figura bem posta, largamente feita e de colorido agradável, mas, quanto ao desenho, deixa ainda alguma coisa a desejar, pois

⁷¹ *O Globo*, Rio de Janeiro, nº 225, p. 3, 02/06/1882. Acervo HDB.

⁷² Relatório do Diretor da Academia das Belas Artes, 1882, p. 3. Acervo do Arquivo Histórico do Museu D. João VI. (grifos nossos)

sendo esta qualidade estudada com cuidado desde a cabeça até a região peitoral, não acontece o mesmo desta região até as pernas, que é um tanto descuradas. (...) Em conclusão: julgando-se estes trabalhos de confronto com os da anterior remessa, é incontestável que, o Sr. Amoedo vai satisfatoriamente progredindo nos seus estudos e por conseqüência tornando-se cada vez mais digno de louvor e da proteção da nossa Academia e do Governo Imperial⁷³.

Assim, fazendo ressalvas a defeitos da obra como no tratamento das pernas do modelo, fato que seria reparado por críticos brasileiros como veremos mais adiante, a AIBA se restringe a exaltar os progressos do pintor que fazia jus aos esforços da instituição e do Império para mantê-lo na Europa em aprendizado. No entanto, o silêncio da instituição para com o tema da tela é deveras incômodo: por qual motivo não se fala a esse respeito? Por um lado, podemos pensar que talvez a temática indianista em si, já na década de 1880, encontrava-se esgotada no que continha de encantamento dos anos áureos de sua implementação. Isto fica evidente no tratamento que é conferido a essa pintura, tomada como mais uma das academias que deviam ser enviadas regularmente à instituição para comprovação dos avanços de seus pensionistas. A AIBA parece enxergar *Marabá* como um nu ordinário, negando-lhe a condição de um projeto de cunho mais nacionalista. Ao escrever um simples parágrafo sobre a tela, a academia dava sinais de que não nutria por ela mais do que certezas a respeito do talento do pintor.

Por outro lado, rememorando as incorreções cometidas por Amoedo com relação à fidelidade à sua matriz literária, podemos inferir que a academia pudesse tê-las percebido também e, diante da flagrante diferença com relação ao idealismo clássico de uma *Moema*, por exemplo, tivesse optado por silenciar a respeito do tema e não colocá-la no rol das grandes pinturas de temática indianista que impunham-se como parâmetros para o que se produziu desde então. A presença dessa obra no salão parisiense foi sua grande conquista: falava-se muito sobre tal façanha, encobrendo-se a per-

⁷³ *Parecer da Seção de Pintura da Academia das Belas Artes*. 15/02/1883. Parecer assinado por Zeferino da Costa e José Maria de Medeiros. Arquivo Histórico do Museu Nacional de Belas Artes, RJ. Transcrição de Márcia Valéria Teixeira Rosa. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/documentos/docs_ra.htm>

tinência da temática, algo que só ganharia destaque em 1884 pelas mãos dos críticos brasileiros.

Desse modo, inaugurada no dia 23 de agosto de 1884, sábado, a 26ª Exposição Geral de Belas Artes voltava ao calendário dos eventos artísticos que, a despeito da quantidade irrisória que perfaziam em nosso país, constituíam um dos raros momentos em que se praticava o debate das artes plásticas entre nós. Após um hiato de cinco anos, foi com entusiasmo e avidez que os jornais e revistas da corte receberam os “mais aureolados artistas nacionais ou estrangeiros”⁷⁴ que entre nós residiam. Havia por volta de 63 expositores e mais de 440 obras de arte, portanto, uma exposição de relativa grandiosidade. Publicou-se, de maneira inédita, um catálogo ilustrado pelos próprios artistas contendo algumas das obras presentes na mostra por iniciativa de L. de Wilde, um dos primeiros galeristas entre nós, e com tiragem limitada. Seguindo o modelo dos *salons* parisienses, pela primeira vez era cobrado ingresso para apreciação da mostra, um preço módico que foi entendido como de nobre validade pelos meios de comunicação: pretendia-se, com o dinheiro arrecadado, adquirir obras de arte para que fizessem parte do acervo da Academia Imperial de Belas Artes e propiciassem, assim, subsídios para a formação de nossos artistas⁷⁵.

A *Revista Ilustrada* de Ângelo Agostini evidenciava a importância do certame que, “ao contrário de todas as exposições que a Academia nos tem dado”⁷⁶, seria interessantís-

⁷⁴ *Jornal do Commercio*, ano 63, n. 231, p. 1, 24/08/1884. Acervo AEL.

⁷⁵ Partem das páginas do *Jornal do Commercio*, mais precisamente da coluna *Microcosmo* de Carlos de Laet, as apreciações mais irônicas a este respeito:

(...) a presente exposição não é de todo gratuita, mas quase que o é, pois por um níquel grande, preço de um bonde ou de uma empadinha, pode-se nos domingos conquistar o direito à entrada. À quinta-feira entrarão por mil réis os especialistas, os amadores que fazem óculo da mão e puxam o beijo murmurando termos de oficina. De todas essas migalhas far-se-á um bolo para a compra de alguns bons trabalhos e assim animar a desfalecida coragem de nossos artistas. (*Jornal do Commercio*, ano 63, n. 231, 24/08/1884)

Já a *Gazeta de Notícias*, que concordava em grande parte com as considerações positivas do *Jornal do Commercio*, ressaltava que o sistema de entradas pagas visava a compensar a escassez de recursos da Academia e servia como estímulo a nossos artistas. O veículo também chamava atenção para os míseros recursos financeiros e o parco apoio oficial àqueles. Com relação às “quintas-feiras de mil réis”, a *Gazeta* destacava a intenção de se reservar um dia para a alta sociedade, um dia em que se fariam “as críticas das críticas”.

⁷⁶ *Revista Ilustrada*, v.388, p. 7, 23/08/1884. Acervo FBN.

sima. A presença ilustre da família imperial foi acompanhada de perto pela *Gazeta*: d. Pedro II, que inaugurara a exposição pontualmente às onze horas da manhã, percorreu-a em duas horas. Lulu Sênior, pseudônimo de Ferreira de Araújo, um dos proprietários do jornal e crítico que assinava as colunas contendo as apreciações às obras com as iniciais “L.S.”, não tardaria a repreender a postura acanhada das elites ilustradas da corte, a quem ele apelidara de *high-life*, por não comparecerem ao dia reservado para elas, preferindo “ficar em casa ou andar pela Rua do Ouvidor” a prestigiar a exposição⁷⁷.

Parece inegável o prestígio que Amoedo já granjeara com a imprensa brasileira, mesmo sendo, ainda, um pensionista da academia, haja vista que notas foram publicadas para dizer que algumas telas suas (*A partida de Jacó* e *Estudo de Mulher*), que não estavam na exposição desde sua abertura, haviam chegado e já podiam ser vistas pelo público. Amoedo participou com pelo menos dez obras, visto que há um confronto de informações a esse respeito entre o *Jornal do Commercio*, que alude a dez, e a *Revista Ilustrada*, que menciona quatorze. Assim, entre as telas expostas encontravam-se as já citadas *Marabá*, *O último Tamoio*, *A partida de Jacó*, *Estudo de Mulher*, *Tronco de Mulher*, *Meia figura*, *Amuada*, entre outras. Sobre *A partida de Jacó*, Lulu Sênior considera que tal tela solidificava a reputação de Amoedo, visto que a figura de Jacó era “magnífica e bem desenhada”. Quanto a *Estudo de Mulher*, chama a atenção a figura esplêndida, de tez excepcionalmente lisa e rosada, sem rugas ou sombras, reflexos de um “artista que já tem a mão segura”. Com igual entusiasmo Oscar Guanabarro aborda tais pinturas, exaltando a excelência e o trabalho excepcional do jovem pintor. Contudo, o foco primordial das críticas recaiam fundamentalmente em *Marabá* e *O último Tamoio*.

A respeito de *Marabá*, Lulu Sênior teceria críticas favoráveis: para ele, a índia seria um “bonito tipo” que ratificava a aptidão de Amoedo para os nus. A indígena de faces largas, ancas sólidas e a cor de jambo característica da raça, possuía o olhar vago “da des-

⁷⁷ Na edição do dia 17 de outubro, por exemplo, após alguns dias sem publicar as colunas, Lulu Sênior ironiza ao se justificar: “tive de fazer durante algum tempo o que faz o *high-life* sempre: não ir à Academia.” (*Gazeta de Notícias*, n.291, 17/10/1884). Acervo AEL.

favorecida da sorte”: “Há naquele quadro uma nota de poesia selvagem que encanta”⁷⁸. Mesma sorte não haveria de ter diante da pena de Oscar Guanabariño, colunista e crítico responsável pelas apreciações artísticas do *Jornal do Commercio*. Guanabariño não poupa censuras ao colorido da pintura, visto que não condiria com o tipo mestiço que a retratada representaria. Além disso, incomoda-lhe as imprecisões anatômicas dos membros inferiores de Marabá (ecoando as ressalvas supracitadas tecidas pelos professores da Academia anos antes), que poderiam ser frutos do uso de duas modelos diferentes para a mesma figura. São as palavras mordazes do crítico que concluem sua avaliação sobre a mestiça:

A tradição diz-nos que os indígenas não se casavam com as *marabás*; se a cópia do natural fosse de uma autêntica, de uma verdadeira representante do tipo, poderíamos concluir que a repugnância desses selvagens era devida às formas desproporcionadas daquela gente e à enfermidade, não menos deformante, da anquilose, sendo certo que nesta pobre mestiça o joelho tem o volume de uma bala de artilharia de calibre 68⁷⁹.

Na visão de Guanabariño, Marabá é repugnante e deformada. A despeito de seu colorido agradável, a figura da mestiça fazia jus ao seu isolamento: Amoedo, de acordo com as palavras do crítico, tinha conseguido a façanha de retirar a beleza e o encantamento, únicos atributos incontestáveis de Marabá, e transformá-la em aberração. Guanabariño, neste tipo de crítica ferina, assemelhava-se aos críticos de *Olympia*, de Manet, em 1865⁸⁰. Já as considerações de Ângelo Agostini na *Revista Ilustrada* a respeito de *Marabá* simplesmente não existem. A justificativa para a ausência de uma apreciação mais apurada da obra ficaria por conta da “falta de espaço”, segundo ele. No entanto, como veremos posteriormente, Agostini foi um grande entusiasta da obra de Amoedo, e a ausência de uma avaliação sobre essa obra pode significar o pouco impacto que a mesma teve sobre ele.

⁷⁸ *Gazeta de Notícias*, n.248, 04/09/1884. Acervo AEL.

⁷⁹ *Jornal do Commercio*, 28/08/1884. Acervo AEL.

⁸⁰ Para um amplo estudo sobre *Olympia* e sua recepção crítica controversa, ver CLARK, T. J. *Op. cit.*

Não é demais repetir que ela recebera críticas por não estar de acordo com sua matriz literária: o poema *Marabá*, de Gonçalves Dias. Na ode do poeta, Marabá encontra-se sozinha em um prado, a chorar e lamentar sua condição mestiça, filha de duas raças que a desprezam. Assim, nem totalmente branca, nem totalmente índia, ela sofre as consequências das discriminações raciais, da ausência de um lugar num mundo estratificado e assentado em tipos raciais. Marabá chora a rejeição dos bravos guerreiros de sua tribo que a repelem, enojados diante de seus olhos azuis como as safiras, de seus loiros cabelos anelados, da alvura de sua pele. Para ser feliz e ser aceita, ela desejaria ter cabelos lisos e pretos, compridos, olhos bem pretos e luzentes. Ora, não é isso o que vemos diante da pintura de Amoedo. Sua Marabá corresponde a um tipo moreno, com cabelos castanhos que só condizem com o anelado a que Dias se refere em seu poema. Nem sequer os olhos de sua mestiça são azuis. Amoedo, assim, confere a si mesmo amplas liberdades artísticas e poéticas para compor sua Marabá. Poder-se-ia supor, inclusive, que talvez o artista nem sequer estivesse pensando em compor uma tela com a referida temática indianista, transformando posteriormente um estudo de nu em assunto histórico. No entanto, se levarmos em conta que existe um estudo preliminar para tal obra (que será estudado a seguir), enfraquece-se tal suposição: um estudo preliminar pressupõe um pensamento relativamente prolongado de determinado tema por parte do artista. Amoedo, ao realizar duas telas com esta temática, estava construindo a sua versão da mestiça renegada à luz de suas vivências artísticas em Paris e de suas convicções artísticas. Sua Marabá é um tipo contemporâneo, é a apartada da civilização que não resvala unicamente nos prados e campinas do Brasil: ela também é rejeitada pelas elites, pelo governo imperial, por políticas indigenistas contraditórias e exterminadoras. Sua Marabá é vítima das contradições de seu próprio tempo.

Gonzaga Duque abordaria *Marabá* com mais demora e levantando questões mais pertinentes acerca de sua temática. A primeira análise que faz da tela acontece em novembro de 1882, quando três pinturas de Amoedo são expostas na exposição dedicada ao pintor Almeida Júnior, no Rio de Janeiro. Em folhetim intitulado “Quadros e Telas”, publicado no jornal *O Globo*, Gonzaga Duque dedica a última coluna a analisar a

trajetória de Amoedo até ali através dos trabalhos enviados de Paris. Principia sua explanação dizendo que não conhece o artista pessoalmente (ele inclusive erra seu nome, referindo-se a ele como Raymundo Amoedo), mas que lhe tem simpatia e admiração. O que mais admira na personalidade de Amoedo é o fato de ele não ser servil, e explica: “(...) Não é imitador, foge do ensinamento preceptivo que a academia administra em doses pródigas, procura fazer por si, independentemente, o que o seu temperamento move, inspira”⁸¹. Para ele, Amoedo é um homem de seu tempo, possuindo as características próprias do artista moderno: é um “homem moralizado e útil”. A respeito de Marabá em si, o crítico a descreve, seu posicionamento, seu estado deprimido de alma, e se indaga se o pintor teria partido do poema de Gonçalves Dias para executar a tela ou se teria tido conhecimento do que fosse uma marabá no dialeto selvagem, a que responde:

Sou mais pelo afirmar não ser a poesia a causa da sua tela, pois que Gonçalves Dias apresenta-nos a sua heroína com um rosto alvo, da alvura dos lírios.

- *Da cor das areias batidas do mar,*

- *As aves mais brancas, as conchas mais puras*

- *Não tem mais alvura, não tem mais brilhar.*

E o cruzamento não lhe deixou o mais leve traço da raça de sua mãe, talvez, uma mulher possante e resoluta, de olhar negro como o fundo das florestas e de pele queimada como o dorso das cascaveis⁸².

Portanto, Gonzaga Duque sugere que a influência do poema de Dias fosse menor do que se supunha, tendo Amoedo partido de um pretenso conhecimento prévio do significado da palavra marabá (como o descrito pelo próprio poeta em *Últimos cantos*). A Marabá do pintor teria “pele morena, cabelos corridos e olhos pardos”. Interessante a percepção de Gonzaga Duque a respeito dos atributos físicos da mestiça: ora, o cabelo da mestiça pintada por Amoedo não é corrido, é anelado tal qual é descrito no poema.

⁸¹ “Folhetim Quadros e Telas”, *O Globo*, Rio de Janeiro, nº 367, p. 2, 16/11/1882. Acervo HDB.

⁸² *Ibidem*. (grifos do autor)

Além disso, não podemos dizer que ela seja morena: sua pele é nitidamente alva, animada por tonalidades róseas.

Isto posto, o crítico prossegue sua argumentação sobre a origem do tema: “Não creio que o Sr. Amoedo quisesse corrigir a fantasia do ilustre poeta maranhense, *procurando dar mais realidade ao tipo dessa mestiça*. Mas, deixando de parte hipótese de tão má resolução, *acho mais verdadeiro, mais preciso, o tipo que o pintor estudou do que aquele da mimosa poesia brasileira*”⁸³. Gonzaga Duque, portanto, fala em realidade, em um tipo mais verdadeiro de mestiça. Nesse sentido, o crítico se aproxima, nesse momento, de nossa argumentação acerca da contemporaneidade de Marabá e de seu papel no processo de atualização da temática indianista do qual Amoedo fora o último artífice. O pintor teria optado por se afastar da “fantasia” descritiva do poema romântico e aderir a uma maior fidelidade ao real. Tal é a crença de Gonzaga Duque neste pressuposto que ele continua sua análise valendo-se de explicações científicas para a aparência da mestiça:

Nos primeiros cruzamentos das raças, raríssimas são as vezes que os filhos perdem as características de uma delas, e, quando o cruzamento se dá com um tipo puro de qualquer raça de pele escura, os filhos tendem mais à cor morena do que à branca, aos cabelos negros do que aos louros e aos olhos pardos do que aos garços. Todavia, por um contraste da natureza, acontece que um mestiço perde todos os traços da raça mais escura e apresenta-nos o tipo de um filho da raça branca, como se o cruzamento não houvesse influído no seu nascimento. Daí, talvez, veio o tipo da marabá de Gonçalves Dias, mais apurado ainda pelas suas exigências poéticas e, portanto, menos comum do que o que apresenta o Sr. R. Amoedo⁸⁴.

A bem da verdade, nenhum dos dois tipos de marabá era comum no Brasil. Gonzaga Duque argumenta como um etnólogo, lembrando os cacoetes de Couto de Magalhães e Sílvio Romero, por exemplo. Somente no campo da fantasia romântica, do idílio selvagem brasileiro é que poderiam ser aceitas as licenças poéticas tanto do poeta quanto

⁸³ *Ibidem.* (grifos nossos)

⁸⁴ *Ibidem.*

do pintor. Lembremos que “marabás” eram pessoas indesejadas independentemente de seu aspecto físico: bastava o fato de serem mestiças. Ao mesmo tempo, o conhecimento científico do crítico não era de todo errado, uma vez que é sabido que é perfeitamente possível, embora raro, que os descendentes de cruzamentos raciais extremos possam se assemelhar tanto a um quanto a outro progenitor. Não podemos nos esquecer que esse tipo de “excepcionalidade racial” estava de acordo com os paradigmas românticos, e nisso, tanto Dias quanto Amoedo estavam de acordo: suas Marabás são personagens únicas, acontecimentos raros do caldo racial em que estava mergulhada a nação. Destarte, podemos unir as duas pontas que estão no cerne da referida obra: Amoedo busca um maior realismo na representação dessa mestiça, como já foi argumentado, mas ao mesmo tempo não abandona de todo o tópos romântico que lhe permite a fantasia do raro e do excepcional.

Gonzaga Duque encerra sua análise sobre *Marabá* corroborando a correção do desenho e a espontaneidade da maneira de pintar do artista. A esse respeito, ele exalta o que chama de dissidência do “cabanelismo”: “[Amoedo] promete ser um dissidente do cabanelismo, promete ser um argumento desfavorável ao sucessor de Horácio Vernet na academia de belas artes, promete ser uma prova do espírito pouco instruído e pouco firme do protegido da decadente aristocracia francesa”⁸⁵. Gonzaga Duque aproveita para atacar o academicismo, do qual era radical opositor, na figura de Alexandre Cabanel, mestre de Amoedo e personificação do academicismo francês sob Napoleão III. Ele enxerga no pintor brasileiro uma tendência para se libertar dos preceitos de seu mestre, uma inclinação para a pintura de seu tempo menos engessada pelos gostos da burguesia, portanto mais espontânea.

Já na edição de *A Arte Brasileira*, em 1888, Gonzaga Duque reveria seu posicionamento favorável à *Marabá*, discordando “em parte, das linhas que escreveu [em 1882]”⁸⁶ pois ela não estaria à altura de uma pintura histórica. O crítico, então, enumera as razões para tal: “1º por que, se o pintor o tivesse enviado com o título de *Melancólica*, ou de

⁸⁵ *Ibidem*.

⁸⁶ DUQUE ESTRADA, Luiz Gonzaga. *A Arte Brasileira* (introdução e notas de Tadeu Chiarelli). Campinas, SP: Mercado das Letras, 1995, p. 185.

Isolada, ou se nô-lo remetesse como um simples estudo de nu, ninguém, ao certo, encontraria a fonte que lhe serviu de inspiração (...)”⁸⁷. Aqui, Gonzaga Duque aponta para as liberdades artísticas que Amoedo se permitira ao realizar a tela e que acabaram, por fim, afastando-a de sua fonte literária. Ao mesmo tempo, incita a discussão acerca da categoria na qual a referida obra inserir-se-ia: se no começo de sua argumentação, o crítico afirma que Amoedo a teria remetido como exemplar de pintura histórica e reforça que ele poderia tê-la remetido como um “simples estudo de nu”, podemos deduzir que *Marabá* era vista como de fato uma pintura histórica. Neste caso, mais por sua filiação a um tema literário nacional do que por sua fidelidade a um evento da história pátria. No entanto, como pintura histórica, ficava vedado a Amoedo o uso das tais liberdades artísticas, que lhe eram cobradas pela crítica como um afastamento da realidade dos fatos literários, algo que enfraqueceria a autoridade própria do gênero histórico.

O crítico prossegue enumerando as incorreções de Amoedo: “2º para ter a importância de uma tela histórica necessário fora que representasse uma cena das nossas tribos indígenas (...)”⁸⁸; ora, neste ponto, Gonzaga Duque reforça os pressupostos do tópico anterior: Marabá, como figura única, seria incapaz de dar a si o peso da história, algo que, na visão do crítico, só seria alcançado com a coletividade, numa representação de uma cena tribal. Por fim, o terceiro ponto:

3º sendo a nossa forma poética – o lirismo, como muito bem assegura o Sr. Sílvio Romero, e tendo sido nesse lirismo que o pintor encontrou a tocante descrição do tipo de Marabá, era justo que amoldasse a execução do seu trabalho aos traços descritivos da poesia que lho inspirou. Mas o poeta dos Timbiras nos descreve a Marabá um tipo louro, de olhos azuis como o mar; e o pintor, afastando-se desses característicos, dá-lhe à tez o tom queimado das folhas secas, aos olhos o negro do jacarandá, aos cabelos a cor dos frutos do tucum⁸⁹.

⁸⁷ *Ibidem*, p. 185.

⁸⁸ *Ibidem*, p. 185.

⁸⁹ *Ibidem*, p. 185.

O crítico reafirma as características físicas, como já conhecemos, que imputavam à Marabá sua condição de mestiça, e que por sua vez se encontravam enfraquecidos na versão de Amoedo. Para ele, o pintor não poderia ter deixado de lado as instruções do poeta uma vez que sorvera no lirismo de sua poesia a inspiração necessária para conceber sua tela. Desse modo, Duque encerra sua argumentação ratificando que a Marabá da pintura era sim um tipo de mestiça; no entanto, “não é o tipo da Marabá, a filha do estrangeiro, odiada pelos gentios. A degeneração de uma raça não é caracterizada por maior ou menor quantidade de matéria colorante na epiderme.” Parece-nos, diante de tal linha de raciocínio, que o que mais incomodava à crítica que via *Marabá* como uma tela menor era sua pouca fidelidade ao poema de Gonçalves Dias. Lulu Sênior, como vimos anteriormente, atentara-se muito mais para as qualidades formais da obra do que à sua condição de construção visual de uma fonte literária; todavia, mesmo que Oscar Guanabarro não citasse o afastamento de Amoedo do poema de Dias, sua argumentação pouco abonadora a respeito da tela e seu tom sarcástico ao descrever suas imperfeições abrem precedente para que entendamos a postura pouco entusiasmada do crítico como um sinal de que *Marabá* não tivera muito sucesso tanto como pintura histórica quanto como nu. O posicionamento de Gonzaga Duque é exemplar nesse sentido: de um entusiasmo inicial em 1882 para a condenação da obra em 1888, há nitidamente uma reavaliação do papel de *Marabá* no âmbito da pintura nacional: a dificuldade e a não unanimidade em posicioná-la nem como pintura histórica e nem como nu, são sinais claros de que Amoedo estava mexendo nas bases do Indianismo acadêmico, turvando as fronteiras que separavam o indianismo como temática da simples pintura de nu.

Comparemos a facilidade com que os críticos abordavam pinturas de temática indianista contemporâneas à *Marabá* que não se encontravam no limiar da pintura histórica e do nu como ela. Na referida Exposição Geral de Belas Artes de 1884, *Marabá* e *O último Tamoio* não foram os únicos exemplares do Indianismo acadêmico; havia também as seguintes obras: *Exéquias de Atalá*, de Augusto Rodrigues Duarte [imagem 13] e *Iracema*, de José Maria de Medeiros [imagem 4]. Sobre a pintura de Duarte, Angelo Agostini é breve em suas considerações a respeito de *Exéquias*: “Apesar de não nos

agradar muito a composição, tem essa tela belíssimas qualidades como pintura, e vê-se que nela tudo é bem estudado. O seu autor não é nenhum gênio, mas os seus trabalhos agradarão sempre na maior parte, pela sua conscienciosa execução”⁹⁰. Nenhuma ressalva acerca do tratamento dado ao tema, apenas considerações positivas a respeito da composição. Lulu Sênior, na *Gazeta de Notícias*, também é breve: “Nas *Exéquias de Atala*, o Sr. Duarte deixa bem ver o seu talento. As figuras são bem desenhadas, bem grupadas, e as expressões são características”⁹¹. Oscar Guanabarro limita-se a dizer que é a melhor composição do pintor. Gonzaga Duque, em 1888, fazia uma rápida referência à tela para lamentar as atuais do pintor: “(...) Mas longe estão de recordar o autor das ‘Exéquias de Atala’ essa grande tela pintada em Paris e que prometia um artista de primeira ordem”⁹². Fica evidente, dessa forma, que *Exéquias de Atala* não incorria em “erros e delitos” como *Marabá*, correspondendo às expectativas da crítica com relação à sua temática.

Sobre *Iracema*, Agostini tece elogios tímidos, mas não faz nenhum senão à pertinência do tema:

O Sr. Medeiros expôs só um quadro, *Iracema*, e, lá para que digamos não se saiu muito mal. Se bem que a figura não seja capaz de inspirar-nos uma paixão, todavia reconhecemos na sua execução bastante progresso e uma diferença enorme de uma célebre Lindoia ou Pinoia que o mesmo expôs no Liceu de Artes e Ofícios.

Não sendo obrigado a ficar em êxtase diante da *Iracema*, os nossos olhos percorreram o resto do quadro e admiraram o vasto horizonte, o céu, o mar, a vegetação, a praia, e, digamo-lo em honra do Sr. Medeiros: ficamos muito satisfeitos, nem esperávamos tanto⁹³.

Oscar Guanabarro apontaria, similarmente ao que fizera na crítica a Amoedo, as impropriedades do tema e a pouca fidelidade à fonte literária. Segundo ele, a paisagem

⁹⁰ *Revista Ilustrada*, Rio de Janeiro, v. 393, p. 3, 26/10/1884. Acervo FBN.

⁹¹ *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, ano X, p. 1, 23/09/1884. Acervo AEL.

⁹² DUQUE ESTRADA, Luiz G. *Op. cit.*, p. 192.

⁹³ *Revista Ilustrada*, Rio de Janeiro, v. 393, p. 3, 26/10/1884. Acervo FBN.

não estaria de acordo nem com a cor local (a paisagem cearense) nem com a descrição do catálogo. Ao contrário de Agostini, que elogiara as qualidades da paisagem, Guanabarro ironiza: “Fazemos uma ideia diferente daquilo tudo; a praia de Copacabana talvez pudesse dar ao Sr. Medeiros um local mais apropriado para a paisagem do que o imaginado pelo distinto professor da Academia”⁹⁴. O crítico prossegue, afirmando que o defeito da paisagem não seria compensado pela figura de Iracema, que estaria fora do seu centro de gravidade e pouco fiel à realidade. Lulu Sênior também aponta deslizes na composição de Medeiros, apesar de suas qualidades: figura e paisagem estavam em desacordo, não se harmonizavam: “O principal, como composição, parece-me este: se o pintor queria fazer simplesmente uma paisagem, a figura de Iracema é muito grande; se a paisagem é secundária, o pintor legou-lhe importância exagerada. Se me dessem, porém, a escolher, eu guardaria a paisagem, suprimindo a figura”⁹⁵. A paisagem parecia ser a menos condenada na pintura de Medeiros: Gonzaga Duque também a “absolvía” em detrimento da figura da índia:

A “Iracema” exposta em 84, foi uma composição em que o acessório sacrificava a figura e a figura, por sua vez, sacrificava o acessório. (...) Essa figura de forma alguma satisfaz ao espectador. É roliça e inútil. O fundo, e o primeiro plano em que há uma onda que se afasta da praia, são perfeitamente pintados. Uma obra concluída com cuidado, mas infeliz⁹⁶.

Desse modo, podemos perceber que as críticas dirigidas a pinturas similares à *Marabá*, como *Iracema* e *Exéquias de Atala*, atentavam-se de maneira quase pragmática à fidelidade ao referencial literário: ao pintor cabia retratar e traduzir fielmente as coordenadas advindas dos textos. No entanto, o fato de *Marabá* afastar-se demais do que se esperava de uma mestiça naquele momento, fez recair sobre ela uma parcela mais rígida de reservas: Iracema e Atala estavam de acordo com o protótipo a que eram devedoras, estando elas construídas com rigor anatômico ou não, ao passo que Mara-

⁹⁴ *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, n. 240, p. 1, 01/09/1884. Acervo AEL.

⁹⁵ *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, ano X, p. 1, 03/09/1884. Acervo AEL.

⁹⁶ DUQUE ESTRADA, L. G. *Op. cit.*, pp. 205-206.

bá, já no poema de Dias em uma condição de extrema excepcionalidade por ser muito mais europeia do que mestiça, tem seu grau de estranheza aumentado por se distanciar duplamente: tanto do texto de Dias quanto da realidade fisionômica da mestiça. Se comparada a essas pinturas, *Marabá*, sem uma legenda que a denominasse como tal, dificilmente seria identificada como pertencente à pintura indianista acadêmica. É por negar-se a uma pronta identificação com tal categoria que *Marabá* se torna tão incomum e especial no contexto artístico brasileiro do século XIX e suscita dúvidas com relação a seus propósitos: como um corpo menos idealizado, mais mundano, pode representar a mestiça literária? A perda do referencial literário teria sido proposital por parte de Amoedo? Essas questões fervilhavam diante da crítica e o pintor parece ter calculado o alcance de suas escolhas controversas. No tópico a seguir, analisaremos seu estudo preparatório, tela enigmática que propõe outras interpretações à tela oficial e que se liga de maneira muito fortuita à literatura indianista que se processou no pós-1870 e que dava outro tratamento ao indígena brasileiro.

2.4 – O Estudo para Marabá (1882) e outras conexões com a literatura e a arte

O estudo preparatório para *Marabá* [imagem 14], produzido em 1882, pertencente ao acervo do Museu Nacional de Belas Artes, expande as significações da tela oficial. Sombria e enigmática, a referida tela nos permite adentrar no universo paralelo ao indianismo oficial, buscando as intenções que, porventura, ficaram pelo caminho durante a realização de *Marabá*. Fato é que o pequeno estudo de 65,5 x 88,4 cm permanece insondado, não possui fortuna crítica e raramente é exposto. Relegado à reserva técnica do museu, não dialoga diretamente com a tela oficial, reduzindo-a em sua gama de interpretações possíveis.

No estudo, *Marabá* é uma figura mais esguia, uma espécie de “Z” cheio de curvas e volumes. Sua pele sim é mais amorenada do que a oficial, seus cabelos possuem um tom

acobreado que lhe conferem muito mais sensualidade. Marabá propõe um jogo de revelações e ocultações: ao contrário da versão oficial, ela nos olha diretamente, um olhar misterioso e indefinível; ao mesmo tempo, a franja que lhe obscurece levemente o olho esquerdo e o braço que lhe encobre a boca, dissimulam sentimentos e expressões (e aqui, o estudo se aproxima bastante da Madalena de Lefebvre, como vimos anteriormente). No estudo, Marabá não chora, muito menos se lamenta. Poderíamos senti-la muito mais dura e implacável, uma mestiça contaminada pelo sentimento de vingança ou algo do tipo. Até mesmo a paisagem, encerrada nos limites da tela, é obscura, negra, fria, quase uma extensão da psique dessa mestiça. No estudo, Amoedo parecia querer propor um outro tipo de mestiça, mais humana e naturalista, um elo entre a realidade sertaneja e o Indianismo não oficial de um Bernardo Guimarães, por exemplo.

Já discutimos anteriormente a ascendência que figuras como Gonçalves Dias e Gonçalves de Magalhães possuíam sobre tudo o que se produzia em termos de indianismo na cultura brasileira: foram mestres de toda uma geração romântica que elegia o indígena como protótipo para heróis e heroínas, símbolos de nobreza e personificações da natureza opulenta dos trópicos brasileiros. Dessa cepa, emerge a obra de José de Alencar, o grande romancista que dera ensejo a toda sorte de amores possíveis e impossíveis no seio das florestas. Tudo se desenrolando no interior do projeto nacionalista do Segundo Reinado, ideal e ufano como convinha. Para a história, essa fatia da intelectualidade brasileira e sua produção ficaram conhecidas como Indianismo oficial, em oposição àqueles autores que se permitiam explorar outros vieses do movimento, possuindo uma produção de certo sucesso de público, mas sem conseguir, diretamente, adentrar o círculo governamental e obter reconhecimento imediato. Desse recorte, elegemos Bernardo Guimarães para estabelecer um diálogo muito produtivo com a obra indianista de Rodolfo Amoedo.

Bernardo Guimarães é considerado um escritor romântico, excelente prosador e contador de histórias, um exímio retratista do nosso Regionalismo, ramificação direta do Indianismo no decorrer dos anos de 1850-60. Guimarães produzia de contos e novelas a poesias eróticas. Pertencente à segunda geração romântica, teve a primazia de deslocar o centro de suas narrativas do litoral edênico para o seio dos sertões brasileiros,

principalmente nas regiões que compõem o oeste mineiro e o sul de Goiás. Se romântico por pertencimento temporal e histórico, a ele é atribuída uma tendência irresistível ao naturalismo que desembocaria na geração realista/naturalista subsequente. Lentamente, percebeu-se que o mundo idílico e pacificado habitado por brancos e índios era muito mais uma criação do gabinete do imperador, uma vez que a realidade, de extermínio e violência, impunha uma outra percepção do fenômeno indianista: "(...) Idealização e realidade que, (...), opõem, entre si, o 'índio alencariano' e aquele que Bernardo Guimarães retira da realidade concreta e retrata em sua obra, a despeito de todos os preconceitos estilísticos do Romantismo"⁹⁷. Muito menos ideal que um Alencar, de cuja sombra nunca conseguiu se libertar em seu tempo, suas personagens são basicamente moldadas por um anti-heroísmo muito pronunciado. Nos dizeres de Antonio Candido: "(...) para ele, os homens eram, no fundo, todos honestos"⁹⁸.

Dessa maneira, Bernardo Guimarães empreendera uma espécie de Indianismo literário muito particular e provocador. Seus índios ganham uma humanidade quase extremada, são acometidos pelas paixões e humores dos quais eram poupados pelo primeiro Indianismo. Seu índio Afonso (do romance homônimo, de 1873), por exemplo, sucumbe à sanha da vingança cruel e sanguinária ao vingar a violação de sua irmã por um caboclo. Devido a mil artimanhas do destino e à sua ligação quase sobrenatural com a natureza, Afonso nunca é capturado e passa incólume pelas estruturas da lei. O anti-herói branco Gonçalo, de *O ermitão de Muquém* (escrito em 1858, publicado em 1869), encontra no seio da tribo xavante a redenção para um passado de crimes e o amor da bela índia Guaraciaba, a prometida do valente Inimá. Este personifica o desejo pela vingança, o sentimento de traição que se apodera da mente e comanda atos de crueldade. Inimá, em certos momentos da narrativa, toma o lugar dos vilões brancos do Indianismo típico e se torna o antagonista de Gonçalo, que encontra a redenção para seu passado de crimes ao tornar-se um ermitão religioso. Por fim, nada mais humano e visceral do que as descrições das benesses promovidas pelo miraculoso *Elixir*

⁹⁷ COELHO, Nelly N. "Sertanismo e Regionalismo Bernardo Guimarães". In: *Seminário João Alphonsus: A ficção mineira de Bernardo Guimarães aos Primeiros Modernistas*. Belo Horizonte: O Conselho, 1982, p. 17. (grifos da autora)

⁹⁸ CANDIDO, Antonio. *Op. cit.*, p. 550.

do Pajé (1875), poema erótico de Guimarães que exalta os poderes afrodisíacos da poção do pajé, descrevendo com riqueza de detalhes pornográficos as maravilhas permitidas ao membro masculino por meio de tal poção. Enfim, Guimarães dá humanidade ao índio, rebaixa-o da esfera ideal construída por Dias, Magalhães e Alencar e coloca-o na esfera do natural, trazendo-o para a vida cotidiana, infundindo-lhe instintos e prazeres quase animais. Nelly Novaes Coelho resume bem o papel de Guimarães nesse processo e como isso o levou a uma posição secundária diante da figura totalizadora de Alencar no seio do indianismo brasileiro:

(...)Alencar correspondeu à expectativa da cultura oficial da época, ao idealizar e enobrecer, conscientemente, os nossos valores rústicos ou plebeus. Bernardo Guimarães seguiu um outro caminho. Ao se lançar na conquista de nossa identidade nacional, foi mais realista do que romântico: fixou os fenômenos autóctones com toda a objetividade e verdade que lhe permitiu sua própria experiência de convívio e conhecimento direto, e também com a subjetividade exigida pelos preconceitos estéticos românticos de sua época⁹⁹.

Desse universo de “novos índios” arrebatados por paixões e impetuosidades, extraímos uma novela quase desconhecida de Guimarães intitulada “Jupira”, publicada em 1872 em *História e tradições da Província de Minas Gerais*. Em linhas gerais, Jupira relata a história de sua protagonista homônima, mestiça, “(...) uma flor nova das selvas, que apenas abria o cálice às virações do deserto; uma ainda caboclinha de treze a quatorze anos, mas de tez um pouco mais clara do que a das suas companheiras da floresta”¹⁰⁰. Jupira era filha da índia Jurema e do branco José Luiz. Jurema, quando também era uma cabocla que perambulava pela região da aldeia de Campo Belo, no sudoeste da província de Minas Gerais, com seu bando, conhece José Luiz, empregado do Seminário de Nossa Senhora Mãe dos Homens, que se localizava numa vasta e rica fazenda da aldeia. Logo se encanta por Jurema, que acaba por engravidar. Os padres obrigam-nos a casar e a batizam juntamente com sua filha, Jupira. Jurema recebe o nome cris-

⁹⁹ COELHO, Nelly N. *Op. cit.*, p. 28.

¹⁰⁰ GUIMARÃES, Bernardo. *Jupira*. Versão digital produzida pela Associação de Acervos Literários em apoio ao CELLB/UFOP, p1. Disponível em: <pepsoal.educacional.com.br/UserData/Construtor/4229/.../jupira.doc> Acesso em 16/10/2012.

tão Ana, e Jupira, Maria. Entretanto, Jurema decide partir com seu grupo, levando consigo Jupira, para tristeza de José Luiz. Volta dois anos depois com outro filho nos braços, sendo recusada por José que pretendia criar a filha sozinho de acordo com a civilidade e o recato dos brancos. Guimarães descreve bem o crescimento da mestiça, que já denotava seu espírito indomável e aventureiro posterior: a menina crescia linda e “travessa como uma ariranha”. Tinha dificuldade em adquirir civilidade, vivia trepada nas árvores pelos matos a fora, quase nua e selvagem. No entanto, era querida por todos no povoado.

Contudo, a despeito das tentativas do pai de afastá-la dos seus, Jupira era muito afeiçoada a seus “parentes do mato”, de modo que José coloca seu sobrinho, Carlito, para vigiar-lhe seus passos. Tal resolução não impede que a mestiça fuja mais uma vez. Cresce, então, “linda e garbosa como a palmeira das campinas, mas esquiva e soberba como a ema, a rainha dos chapadões. Suas graças fascinavam as vistas de todos os jovens bugres que a seguiam, admirando-a e adorando-a como um manitó caído do céu, mas a nenhum deles foi dado colher aquela peregrina flor das selvas”¹⁰¹. Do espírito essencialmente livre da mestiça partem suas ações impetuosas e tempestivas. O robusto e resoluto índio Baguari, que nutria uma paixão irrefreável pela menina, passa a persegui-la pelos matos, intentando tomar-lhe como esposa. Jupira o recusa todas as vezes, o que só aumenta sua sanha de possuí-la. Jurema repreende as investidas do jovem índio, visto que “a menina ainda é muito nova... olha, agora é que os peitos lhe vêm apontando. Para que apanhar a flor que ainda não abriu, colher os favos do jataí que ainda não tem mel?”¹⁰² No entanto, ao vê-la atingir a puberdade, Baguari a deseja mais e mais, e exige que ela seja sua. Ao final do prazo de seis luas, Jupira deveria ser entregue a ele. Artilosa, a mestiça trama contra ele: finge estar seduzida pelo índio, propõe que fujam em sua canoa. Em sua mente, a morte de Baguari já estava tramada: no leito do rio, Jupira esmigalha o crânio do índio com um remo. A tribo do índio morto resolve vingá-lo, obrigando Jupira a retornar ao povoado de Campo Belo.

¹⁰¹ *Ibidem.*, p. 4.

¹⁰² *Ibidem.*, p. 2.

Ali, a mestiça angaria muitos admiradores, todos respeitosos por conhecerem seu passado de violência e seu ímpeto assassino. A descrição que Guimarães faz da jovem mestiça é exemplar do fascínio que ela causava por seus atributos:

Se com os trajos selváticos Jupira, por seu garbo e gentileza, fazia lembrar uma Moema ou uma Lindóia, vestida à maneira da gente civilizada era uma rapariga sedutora, capaz de alvoroçar o coração e inflamar o sangue de um anacoreta. Era alta e muito bem feita. Os cabelos negros, corredios e luzentes como a asa do anu, eram tão bastos e compridos que a linda cabocla ainda pouco adestrada na arte de se tocar, via-se em apuros para acomodá-los sobre sua pequena cabeça, e muitas vezes, rebelando-se contra as fitas e prisões, as quebravam e tombando-lhe pelo colo se derramavam em liberdade pelos nédios e morenos ombros. Os olhos um pouco levantados nos cantos exteriores eram bem rasgados, e dardejavam das pupilas negras lampejos que denunciavam o ardor de seu temperamento e uma alma enérgica e resoluta. Os lábios rubros, carnosos e úmidos eram como dois favos túrgidos de mel da mais inefável voluptuosidade, e quando se fendiam em um sorriso mostravam duas linhas de alvíssimos dentes um pouco aguçados como o dos carnívoros, e seu sorriso tinha singular e indefinível expressão de ingenuidade e de selvática fereza. A todos esses encantos, a todas essas linhas e voluptuosas formas servia como de brilhante invólucro a tez de uma cor original, um rosto acaboclado, como que dourado pelos raios do sol, que dava peregrino relevo à sua linda figura¹⁰³.

Assim, banhada em uma volúpia latente, a sedutora mestiça prosseguia arrebatando paixões. O jovem Quirino, filho de abastado fazendeiro da região, logo se apaixona por ela, pedindo-a em casamento. Jupira recusa-o veementemente pois na verdade estava enamorada de seu primo Carlito. Este a desejava de uma forma muito mais sexual do que amorosa ao passo que ela nutria por ele profundo amor. Carlito era o único que não a temia, e talvez por isso ela tenha se encantado tanto por ele. Logo, ambos se entregam aos prazeres da juventude no meio das florestas ou no leito do Rio Verde. Num revés inesperado, Carlito se apaixona por outra: a jovem branca Rosália. Assim, enquanto a mestiça se apaixona cada vez mais e perdidamente, Carlito começa a se afastar, passa a evitá-la, não a deseja mais como antes. Suas recusas despertam rancores

¹⁰³ *Ibidem*, pp. 8-9.

em Jupira, que o ameaça caso a deixe. Percebendo a índole perigosa da mestiça, Carlito nega que não a ame mais e continua encontrando-a, mais por medo do que por desejo. Não tardaria para Jupira descobrir o motivo de seu esfriamento: cresce então, dentro de si, um ódio mortal por Carlito. Num acesso de fúria, ela chega a cravar-lhe os dentes em seu braço arrancando-lhe sangue. Mais uma vez, ela tramaria vingar-se de um homem. Aproveitando-se da devoção de Quirino por ela, Jupira pede que ele prove seu amor por ela ajudando-a em sua vingança. Ela lhe entrega sua faca de prata, que sempre trazia no meio dos seios, para que Quirino mate Carlito, em troca de se entregar a ele.

Quirino convida Carlito para uma pescaria no rio, ocasião propícia para matá-lo. Nesse meio tempo, Jupira se arrepende e tenta impedir que tudo se desenrole como o planejado. Entretanto, só consegue chegar a tempo de ver Quirino cravar seu punhal três vezes nas costas de Carlito. Numa cena surreal e repleta de crueldade sádica, Guimarães descreve a mestiça beijando o cadáver ensanguentado de Carlito, cena que aterroriza Quirino. Diabólica, Jupira, ao oferecer a recompensa a ele, mata-o também, como se estivesse se vingando do algoz de seu amado. Guimarães encerra sua narrativa com a fuga de Jupira. Tempos depois, um cadáver de mulher é encontrado enforcado em uma gruta, o que se julgou ser o cadáver da própria mestiça.

Jupira é uma novela repleta de tons naturalistas: a psicologia e as paixões desenfeadas são tipicamente românticas, mas o desenrolar da trama e a influência da venalidade sobre os atos de suas personagens transformam-na em um conto bizarro mesclado por certo erotismo. Jupira é um tipo invertido da heroína mestiça, diametralmente oposta à Marabá de Gonçalves Dias. Sua beleza desperta paixões e ela não anseia ser feliz com outro índio, muito pelo contrário: ela encontra o amor no branco Carlito, ao mesmo tempo que seus admiradores são os brancos que vivem no povoado de Campo Belo. Jupira não lamenta o isolamento e a solidão, mas suas atitudes parecem levá-la a isso. Seu final é quase previsível no interior da obra de Guimarães: quando a beleza leva à inconstância e as paixões sobrepõem a razão, os atos impensados movidos pelo ciúme desembocam na marginalidade e Jupira passa da condição de pária social ao suicídio romântico. Nítido é que *Jupira* é um estágio avançado do Indianismo, o re-

flexo de um tempo contemporâneo e avesso à fantasia idílica dos primórdios do romantismo. Treece ressalta o papel inovador dessa novela no contexto social do período:

A heroína trágica de Guimarães é excepcional ao cometer atos de assassinato e, assim, vingar ativamente os maus tratos recebidos seja da sociedade branca, seja da indígena, em lugar de sofrer seu destino de vítima passiva. Mas o que é mais notável e inovador na estória são os extremos a que o autor recorre para explorar essa atitude de rebelião intransigente contra um mundo opressivo. *De modo a denunciar a política integracionista do Império, Guimarães localiza essa atitude de resistência dentro de uma crítica social mais abrangente que ultrapassa de longe, em percepção sociológica, qualquer obra indianista anterior (...)*¹⁰⁴

Dessa maneira, como um produto da visão crítica de Guimarães diante da dinâmica social a que estava circunscrito o indígena e o mestiço, Jupira solapa o lugar comum da mestiça gonçalviana e pode se aproximar da Marabá do estudo de Amoedo. Se a protagonista do poeta Dias resvala no prado lamentosa e abandonada, a de Guimarães toma as rédeas de seu destino e paga o preço por seus atos desgovernados: seduz de acordo com seus próprios interesses, leva seus admiradores e amantes a atos criminosos, trama a morte de seu grande amor. Guimarães traça o retrato, como dissemos, de uma anti-heroína, uma cabocla faceira que põe fim aos lamentos da exemplar Marabá dos versos de Dias. No rastro desse novo entendimento da entidade indígena, Amoedo empresta seus pincéis e dá suas versões a ambos os corolários. Na versão oficial, e com relação a isso não ficamos surpresos, uma vez que para a oficialidade artística e política do Segundo Reinado existiam apenas as Marabás românticas, disponíveis e prontas a se prestarem à toda sorte de simbologias artificiais e idealizadas, o pintor nos oferece a mestiça de carnes fartas e pele nacarada, cabelos anelados e lágrimas nos olhos. Distancia-se, como vimos, de algumas das indicações de Dias a respeito das características físicas da mestiça: delito que o pintor cometeria novamen-

¹⁰⁴ TREECE, David. *Op. cit.*, p. 298. (grifo nosso)

te em *O último Tamoio*. Entretanto, em seu estudo, de tanta intensidade e beleza quanto a versão oficial, Amoedo retrata um tipo pícaro e esfíngico de mestiça. Bem poderíamos admitir que a mulher misteriosa em questão é a cabocla Jupira de Guimarães, tramando, arquitetando planos de vingança, contaminada pelo ciúmes. Se comparada à versão oficial, esta é um retrato intensamente psicologizado de um tipo adverso de indígena que se sobrepunha às índias ideais da cultura brasileira. Seu ar de *femme fatale* parece ecoar os pressupostos das mulheres ferinas e ameaçadoras da escola simbolista. Marabá e Jupira são aparentadas das Salomé de Gustave Moreau, artista de cuja influência Amoedo não estivera ileso durante sua estada em Paris.

Amoedo não estava apenas reformulando de maneira solitária um gênero de pintura caro ao academicismo brasileiro: Rodolfo Bernardelli, escultor festejado, apresentara com sucesso *Faceira* [imagem 15] para o público brasileiro. A lascívia desta índia escultórica é um sinal evidente de que estamos lidando com uma renovação iconográfica em voga nesses anos de 1880. *Faceira* também é aparentada da cabocla Jupira, talvez sua própria personificação. Gonzaga Duque a descreve como Guimarães descreve sua mestiça ardilosa:

(...) O escultor pretendeu apresentar um tipo de cabocla, cujo meneio do corpo, natural e gracioso, cuja expressão fisionômica maliciosa e loureira, concretizassem a concepção explicando o título. (...) Vestiu a sua figura com adornos selvagens; (...) e depois animou-a com o espírito de uma rapariga libertina, quero dizer, movimentou-a com tal garridice de gestos que de forma alguma podem acudir à voluptuosidade de uma índia¹⁰⁵

Comparemos com a supracitada descrição de Guimarães da cabocla Jupira:

Se com os trajos selváticos Jupira, por seu garbo e gentileza, fazia lembrar uma Moema ou uma Lindóia, vestida à maneira de gente civilizada era uma rapariga sedutora, capaz de alvoroçar o coração e inflamar o sangue de um anacoreta. (...) Os lábios rubros, carnosos e

¹⁰⁵ DUQUE ESTRADA, Luis Gonzaga. *Op. cit.*, p. 252.

úmidos, eram como dois favos túrgidos de mel da mais inefável voluptuosidade (...) ¹⁰⁶

Fica evidente que o crítico brasileiro, em oposição ao escritor, possui a concepção idealizada e romântica da índia brasileira. Segundo ele, uma índia não pode ter volúpia, precisa ser impoluta, uma entidade pura e não corrompida. No seu corpo de “carnes moles e flácidas”, cansadas por “noites febris do deboche”, há a “palidez da perversidade”, e seu tronco empinado “faz lembrar mulheres experientes em seduções e que estudam ao espelho atitudes provocadoras”. Ou seja: *Faceira* é, nesta visão, muito provavelmente, uma cortesã. Logo, um maniqueísmo se estabelece nesta interpretação: há dois caminhos possíveis para a representação da índia brasileira: a idealização romântica que desemboca nos tipos marmóreos e suaves, ou a naturalização destes novos tempos, e em seu bojo, todo um arcabouço de vicissitudes mundanas e eróticas.

Interessante notarmos que *Faceira* obteve amplo reconhecimento da crítica quando exposta no Brasil, fosse por suas características formais, fosse por sua apropriação ao tema. É evidente o parentesco entre a Marabá do estudo, *Faceira* e *Jupira*: são índias e mestiças provocantes que fogem ao padrão pudico corrente. Vejamos, por exemplo, o conjunto de críticas emitidas sobre *Faceira* para compreendermos como essas mulheres compareciam no imaginário dos espectadores naquele momento. Lulu Sênior, na *Gazeta de Notícias*, começa sua abordagem comparando o gesso de *Faceira* ao de uma *Vênus*. Naquela ocasião, Bernardelli também expunha uma cópia da *Vênus Calipígia* [imagem 16] que se encontrava no museu de Nápoles. Para o crítico, a escultura possuía amplas qualidades e, em sua apreciação, lança mão de toda sorte de elogios para descrever a peça:

(...) A *Faceira* é uma indígena, bem o diz a forma da cabeça; mas o tipo, passando pelo espírito do artista, absorveu o que nele há do ideal elegante, que é de todos os tempos, de todos os países e de todas as raças, e o resultado é realmente encantador.

¹⁰⁶ GUIMARÃES, Bernardo. *Op. cit.*, pp. 8-9.

Sem perder o seu característico de selvagem americano, a fisionomia tem uma expressão entre risonha e provocadora, uma petulância de mulher que conhece o encanto fascinador de sua beleza. (...)

A alguns observadores parecerá que o corpo daquela selvagem tem na *nonchalance* [indiferença] um certo tom parisiense à Grevin, e dirão que a cabeça ornada de plumas podia ser substituída por uma outra, penteada à *chien*, e de chapéu à *incroyable*. É que em Paris a elegância é um tipo, mas na humanidade há um tipo eterno, a mulher, a mulher bonita e airosa, a *faceira*, que tem sempre o mesmo aspecto. Selvagem ou *boulevardière* [mundana], em Paris ou na floresta, o sorriso que reproduz nos lábios da *coquette* a lenda cristã do fruto da árvore proibida, tem sempre a mesma tentação de serpente¹⁰⁷.

Lulu Sênior nos fornece uma miríade de significações e interpretações para *Faceira* muito pertinente para nosso estudo. Já no princípio de sua análise, compará-la a uma Vênus denota a importância que a peça adquirira no contexto artístico brasileiro do momento: *Faceira* estava elevada ao patamar de modelo por excelência, no mesmo nível de uma escultura clássica. Em seguida, o crítico aponta para a duplicidade da identidade da mulher esculpida: a um só tempo indígena, mas também universal, exemplar da condição provocadora de todas as mulheres, exemplo do fascínio advindo da beleza que supera as diferenças raciais. A mulher faceira seria eterna e imutável, um tributo à sedução feminina que ia de Paris às florestas brasileiras. Ele sugere, inclusive, que *Faceira*, *coquette* e mundana, pode ser uma Eva, o convite para o pecado e a tentação. Lulu Sênior projeta sobre a indígena de gesso toda sorte de fantasias e desejos masculinos. Nesse momento, a figura indígena feminina é arrebatada de sua condição casta histórica e se torna uma figura provocante, dona dos mais indizíveis anseios masculinos, cobiçada fonte de prazer que deleita primeiro aos olhos. Não há mal algum em *Faceira* ser uma *boulevardière* parisiense ou uma Eva das florestas tropicais: ela é, justamente, admirável por sua condição moderna e libertária.

A força sedutora de *Faceira* era tão potente que um poema, de autoria de J. Campos Porto, chegou a ser dedicado a ela e publicado na *Gazeta da Tarde* em 1884:

¹⁰⁷ *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, p. 1, 26/08/1884. Acervo AEL.

FACEIRA

(A uma criação de R. Bernardelli)

Curvado o corpo sobre o tronco ostentas

Corretas linhas de beleza humana;

Como que o sangue, lúbrica indiana,

Palpita em tuas carnes opulentas.

Que seduções dulcíssimas inventas,

Filha gentil de intérmina *savana!*

Que brando filtro de teu ser (ilegível)

Para os pobres *caciques* que atormentas.

Um somente é feliz, um só merece

O morno eflúvio desse olhar, *Faceira,*

Desse olhar que diriges pra montanha

Somente ele de plumas entretece

Teus cabelos de ônix, e na palmeira

Cinge-te o corpo de beleza estranha¹⁰⁸.

A despeito das qualidades discutíveis do poeta, fato é que uma escultura ganhara um poema publicado na primeira página de um jornal da corte. O tom do poema segue a linha da análise de Lulu Sênior que vimos anteriormente: o corpo da índia de “carnes opulentas” e de “seduções dulcíssimas” desperta paixões e desejos. Na edição do dia anterior, a *Gazeta da Tarde* também publicara suas impressões a respeito de *Faceira*. Basta o vulto da escultura para que o espectador seja arrebatado e possa comprovar a

¹⁰⁸ *Gazeta da Tarde*, Rio de Janeiro, n. 200, p. 1, 28/08/1884. Acervo HDB.

alta qualidade da peça. Na descrição da mulher, podemos perceber de pronto todas as projeções masculinas que exalam desejo sexual e sedução:

Aquela mulher de contornos opulentos e sedutores, de seios redondos e grandes, de olhar lascivo e desafiante, com o corpo arqueado sobre um tronco a pedir adorações, a provocar sensualidades que se casem com a sensualidade que de seu corpo dimana; aquela mulher índia, em plena nudez, deixando ver a descoberto as mil belezas, os mil segredos que ela não tem desvendar, provoca do visitante todas as atenções.

É-se obrigado a contemplá-la avidamente. Como que ali se vê um corpo que sente, que tem nas veias o sangue a girar, nos lábios a contração da volúpia, e um coração dentro do peito.

Aquele gesso parece que se anima. Quando se o fita de frente, como que se julga ver a cintura arquear-se mais para trás e a carne palpitar.

E não há meio de desprezar a vista dessa concepção grandiosa.

Confessamos nossa fraqueza (...) ¹⁰⁹

O crítico parece estar tomado, diante de *Faceira*, pelo mito de Pigmaleão e Galateia, desejoso de que a escultura ganhe vida e concretize seus anseios e fantasias. A cada sentença, fica mais evidente que *Faceira* não é apenas uma “mulher índia”: é um exemplo de lascívia e luxúria, mas uma luxúria que não é condenável diante de tamanha perfeição plástica e apuro técnico. *Faceira*, mais uma vez, parece transpor a condição indígena para ser Galateia, mais um exemplo de escultura ideal como *Vênus*.

Oscar Guanabarro também se diz impressionado com *Faceira*. Apela para a comparação desta com a *Vênus Calipígia* que apesar das belas formas em mármore “(...) não perde com o confronto agradando muito desde o primeiro relance de olhos, não só elegância do conjunto, como pela fisionomia altamente expressiva e de um cunho bem

¹⁰⁹ *Gazeta da Tarde*, Rio de Janeiro, n. 199, p. 2, 27/08/1884. (grifo nosso). Acervo HDB.

original”¹¹⁰. Destaca que sua beleza não é convencional mas é uma grande criação da escola realista “com todas as seduções do modernismo”:

A *Faceira* ostenta muito propositalmente as suas formosuras, tem o olhar penetrante, a boca entreabrindo-se num sorriso de meiguice; de rosto mais simpático do que formoso, transmite ao espectador uma impressão, talvez um pouco exagerada mas, com franqueza, muito duradoura e agradável.

(...) Com a denominação da estátua é que não nos concordamos inteiramente; quer parecer-nos que lhe assentaria melhor o de – *Sedutora*¹¹¹.

Prosseguem, deste modo, as insinuações a respeito da sedução que emana de *Faceira*. A cada descrição, mais evidente fica que a estátua cumpria um papel muito particular de servir como repositório para desejos masculinos e fantasias sexuais as mais diversas. Compará-la à Vênus, a deusa do amor, realça seu caráter de personificação dos prazeres carnis sublimados pelo poder da arte, que eleva os sentimentos considerados vis e os transformam praticamente em amor sublime pelas formas atraentes da índia.

Diametralmente oposta é a opinião de Gonzaga Duque a respeito de *Faceira*. Segundo ele, ela seria um “transviamento”, uma caricatura ao gosto de Grévin. Faltava à escultura a verdade do tema: o escultor quis empreender um tipo de cabocla, “mas, para característico do tipo nos deu apenas – olhos oblíquos! Vestiu a sua figura com adornos selvagens; dependurou-lhe às orelhas rodela de pão, atou-lhe ao pescoço colar de dentes, e aos punhos braceletes de penas; e depois animou-a com o espírito de uma rapariga libertina (...)”¹¹². Gonzaga Duque estruturaria toda sua argumentação acerca da escultura como se Bernardelli tivesse esculpido uma cortesã em cujo corpo encontram-se todos os sinais decaídos do ofício:

¹¹⁰ *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, n.240, p. 1, 01/09/1884. Acervo AEL.

¹¹¹ *Ibidem*.

¹¹² DUQUE ESTRADA, L. G. *Op. cit.*, p. 252.

De mais, a estrutura da “Faceira” é flácida. *Há no seu corpo molezas de uma carne já cansada pelas noites febris do deboche; existe em seu sorriso a untura de carmim e a palidez da perversidade; seus olhos miúdos têm o brilho tentador da lascívia, e a posição em que está, apoiada com ambas as mãos a um cepo de árvore que lhe fica às costas, empinando todo o tronco, faz lembrar mulheres experientes em seduçõs e que estudam ao espelho atitudes provocadoras. Falta-lhe, portanto, naturalidade. (...)*¹¹³

Faceira não poderia, portanto, ser uma índia. O crítico insistia que faltava à escultura os sinais que lhe caracterizavam como tal, os traços étnicos que a identificariam como uma índia ou uma mestiça. Cita inclusive o termo “marabá”, e não nos surpreendemos com a citação, uma vez que ambas estavam expostas na mesma exposição em 1884. Ambas estavam no limiar de suas significações: eram vistas por vezes mais como modelos despudoradas e sedutoras do que como indígenas e mestiças. Curiosamente, Amoedo expunha, na mesma ocasião, outra tela emblemática deste certame: *Estudo de Mulher* [imagem 17]. Os críticos também lançaram toda uma gama de interpretações baseadas no desejo que a tela promovia no observador. Angelo Agostini, por exemplo, tem ímpetos de tocar a modelo: “A ser realista, é preciso sê-lo deveras. *Perdoaríamos a ousadia de uma posição como a dessa mulher, se a sua execução chegasse a provocar, da parte de quem olha, o desejo de dar-lhe uma palmada. Então sim!...*”¹¹⁴ Lulu Sênior chama atenção para os efeitos de tal tela no espectador: “Este quadro, que seduz, que há de fazer arrepiar os cabelos de muito burguês pudibundo e careca, é esplêndido e tem senões”¹¹⁵. Oscar Guanabarro exalta as perfeições do nu, muito bem executado e construído apesar de algumas incorreções de sombreamento, mas altamente atraente: “Talvez pareçam exageradas certas linhas desse corpo nu; mas, como não e trata de uma criação, porém sim da reprodução de um modelo vivo, nada temos que ver com isso. E ainda que tivéssemos, a moleza daquela carnadura e a flexibilidade de todos os

¹¹³ *Ibidem.*, pp. 252-253. (grifos nossos)

¹¹⁴ *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, v. 392, p. 6, 11/10/1884. (grifos nossos). Acervo FBN.

¹¹⁵ *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, p. 1, 04/09/1884. Acervo AEL.

seus membros fazem desculpar esse defeito, se defeito é.”¹¹⁶ Parte de Gonzaga Duque a anedota mais conhecida sobre a referida tela: o sentimento de realidade e a verdade expressa por esse nu levaram os espectadores às reações mais diversas como a de uma senhora que teria exclamado, indignada, diante da obra: “- Que mulher sem vergonha!”¹¹⁷ O crítico ainda nos conta que ela teria merecido, por parte da congregação acadêmica, uma censura por ser “imoral”.

O fato é que, com esta tela, podemos compreender como o entendimento, por parte da crítica, de um nu como *Estudo de Mulher* e uma escultura temática, como *Faceira*, ou uma pintura histórica como *Marabá*, estavam intercambiados: há uma dificuldade em separar os gêneros que advém da maneira moderna com que os artistas estavam tratando seus temas, algo que nuançava os limites entre os temas e suas respectivas retóricas. É óbvio que o público e a crítica sabiam que *Estudo de Mulher* era um nu e que *Marabá*, pelo título, era uma pintura histórica. Entretanto, esta certeza encontrava-se em xeque uma vez que *Marabá* bem poderia ser a mesma modelo de *Estudo de Mulher* caso trocássemos a relva e as pedras sobre as quais se debruça por um canapé e almofadas de *chiffon*. O que parece ficar evidente ao tomarmos o conjunto destas obras (*Marabá*, *Estudo para Marabá*, *Iracema*, *Faceira* e *Estudo de Mulher*) é que o indianismo proposto por Amoedo e Bernardelli, por exemplo, estava muito mais próximo das convenções do nu representado por *Estudo de Mulher* do que da retórica indianista acadêmica de José Maria de Medeiros. A mestiça de um e a índia de outro são excessivamente modernas e anticonvencionais para os padrões da AIBA e do público brasileiro. Mesmo que Amoedo tenha procurado dar menos vazão a seu viés moderno na versão oficial de *Marabá*, e isso é evidenciado pelo estudo preparatório da mesma, ainda assim, por suas licenças poéticas, por assim dizer, ela se projeta para o público como uma proposta adversa no contexto do próprio indianismo. Luciano Migliaccio fala em “indianismo maneirista”: “As formas cheias e bem torneadas do corpo, contendo muito pouco das mulheres indígenas, e o olhar lânguido aparentam *Marabá* à *Faceira* de Rodolfo Bernardelli, abrindo caminho a um indianismo já maneirista. Estamos próxi-

¹¹⁶ *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, n. 269, p. 1, 26/09/1884. Acervo AEL.

¹¹⁷ DUQUE ESTRADA, L. G. *Op. cit.*, p. 187.

mos à sátira aos pais da pátria”¹¹⁸. É nesta versão amaneirada que Amoedo dá sua visão a respeito deste indianismo que emergia tardiamente em sua obra. Ligado à autores como Bernardo Guimarães, que propunham uma visão mais naturalista do gentio, o pintor transfigurava a figura simbólica indígena. Agora, servem de modelo às índias e mestiças as mulheres de vida fácil, cortesãs e *cocottes* parisienses, ou até mesmo as modelos que posavam para as fotos pornográficas de um Auguste Belloc¹¹⁹, por exemplo [imagem 18]. Com esta última, as semelhanças de pose e conformação corporais são inúmeras. Comparemos uma descrição de Guimarães a respeito da mestiça Jupira e percebamos o quão próximas estavam a cabocla e a mestiça do estudo e da versão oficial de Marabá:

Jupira, em sua cólera, era bela e sublime para inspirar um artista, e não para despertar o ardor e ameigar o coração do amante, que começa a arrefecer-se. Sua palidez era como a do mármore encardido, os olhos fuzilavam revérberos cor de sangue, a boca espumava, e os lábios e as narinas lhe tremiam convulsivamente. Reinava em seu todo um imperioso, feroz, que fazia medo. (...)

Aquela boca feiticeira da cabocla, que prometia um paraíso de volúpias, os contornos daqueles ombros, daquele talhe, tão bem boleados; aqueles olhos negros, cujo brilho profundo era um pouco velado por pálpebras languidamente descaídas, aqueles seios redondos, que lhe arfavam sob a camisa como duas rolinhas arquejantes arrulhando de amor em seu ninho; tudo isso a todo momento se lhe estava pintando na imaginação com as mais sedutoras e vivas cores, escaldando-lhe o coração e ferver-lhe o sangue, em frenéticos anelos de volúpia e de amor¹²⁰.

Ora, Bernardo Guimarães, ao descrever os estados de alma de Jupira e como estes se refletiam em seu corpo, parece estar fazendo uma crítica à *Faceira* como Lulu Sênior e os demais críticos que vimos anteriormente. E embora *Faceira* seja descrita como uma indígena, e Jupira e Marabá sejam mestiças, todas encontram-se neste limbo de sedu-

¹¹⁸ MIGLIACCIO, Luciano. *O Século XIX*. Catálogo da Mostra do Redescobrimento. São Paulo: Associação 500 Anos Artes Visuais, 2000, p. 146. (grifo nosso)

¹¹⁹ Auguste Belloc (1800-1867), fotógrafo francês, foi muito conhecido por seu trabalho com fotografias pornográficas no século XIX, principalmente pelo uso da técnica do colódio úmido.

¹²⁰ GUIMARÃES, Bernardo. *Op. cit.*, p. 14.

ção e apelos carnavais que arrebatam as mulheres do indianismo literário e do acadêmico neste pós-1870. Observemos como a figura da mulher indígena também exercia seu apelo erótico e sensual na propaganda que era veiculada nos jornais e revistas da corte nos anos finais da década de 1870: nas imagens 19, 20 e 21, podemos vislumbrar um conjunto de imagens no qual as índias exercem o papel de alegorias exóticas do consumo. Ocorre aqui uma ressignificação do gênero alegórico utilizado por séculos para identificar as Américas com a figura da indígena: as mulheres de longos cabelos negros, seios a mostra, tangas de penas e adereços típicos emprestam seus atributos para a venda de cigarros, modas, fazendas, e até mesmo para exaltarem o progresso na forma da iluminação à gás. Interessante notarmos que uma figura sobre a qual repousaram até então signos de selvageria e barbárie desloca-se a ponto de simbolizar os artigos típicos do consumo elegante e burguês das damas e cavalheiros da corte. Evidentemente que ainda sob uma roupagem extravagante, mas perfeitamente acomodada ao universo simbólico a que pertence. Na imagem 21, por exemplo, a índia utiliza um chapéu de plumas e segura leques usados pelas mulheres que circulavam pela Rua do Ouvidor. Desse modo, *Marabá* e *Faceira* pertencem ao mesmo universo dessas indígenas transfiguradas em “garotas propaganda” da época: são sensuais, escultóricas e muito pouco indígenas. São exemplares que só possuem uma tênue ligação com a matriz silvícola original, o elo da significação e das simbologias exóticas. Apesar disso, fica claro que nos anos finais da década de 1870 em diante, a identidade do indígena estava em xeque, situando-se num limbo de significados distintos e sem uma identidade bem delimitada.

O fascínio pela figura do mestiço, em especial pela mestiça, era tão marcante na segunda metade do século XIX brasileiro que surgiam toda sorte de romances, contos e novelas baseadas nos percalços e na mística que muitas vezes envolviam esses indivíduos. Foi publicado em folhetim, por exemplo, no jornal *O Globo*, entre os anos de 1874 e 75, a novela *Marába*, de Salvador de Mendonça. Em linhas gerais, a ação se passa no interior de São Paulo e conta a trajetória tumultuada e trágica do romance de Agenor e Lúcia. Agenor era órfão, filho temporão de ricos fazendeiros, criado pela velha mestiça Marába. O autor explica porque “Marába” e não “Marabá”: “(...) a avó ma-

terna de Lúcia fora uma senhora portuguesa e lhe pusera a alcunha de Marába, designação vulgar de todo animal mestiço no sertão, e porventura corruptela da locução indígena *marabá* (...) ¹²¹. Além disso, Marába era mestiça não de índios e brancos, mas de índios e negros, mescla raramente utilizada pela literatura indianista. A mestiça, no entanto, tem um papel muito secundário na trama apesar de nomeá-la: suas aparições são raras e sempre atreladas a maus presságios e escarnecimento: a velha mestiça era sempre descrita como um tipo horripilante, enrugada, considerada como bruxa e feiticeira pelos moradores da região. Até mesmo Agenor nutria asco por ela apesar de ser sua ama de leite e cumprir a figura materna durante toda sua infância. Marába amava-o como a um filho. Quando ele retorna dos Estados Unidos, reencontra Lúcia, seu amor de infância, após dez anos, e descobrem que a chama do amor não havia se apagado. Decidem se casar, apesar de Lúcia mostrar-se muito preocupada com questões de adultério e honra. Nas vésperas do casório, Marába aparece na casa onde o casal moraria após o enlace e sentencia uma profecia sobre eles: ela o adverte de que os espíritos maus rondariam seu lar e que ela escutara o vaticínio que emanava das entranhas da terra aconselhando-o a fugir visto que a cólera do grande espírito abater-se ia sobre ele. Agenor não lhe dá ouvidos e se casa com Lúcia. Na noite de núpcias, ela confessa ao marido que não era mais virgem e que havia sido violada (provavelmente por Amâncio, personagem de rápida aparição no começo da novela). Num rompante de fúria, Agenor se lança sobre ela e a estrangula. Do lado de fora da casa, ouvem-se os lamentos tenebrosos da velha mestiça.

Marába é uma novela de tons grotescos e misteriosos. O tempo todo fica evidente que há um mistério que impediria a felicidade dos protagonistas, mas o autor não deixa claro os motivos para tal impedimento, muito menos o porquê da profecia dos espíritos contra eles. Parece, sim, que ele se vale da figura da mestiça feiticeira para aumentar o tom misterioso da história, dando-lhe notas fúnebres e macabras. Marába é a antítese das mestiças que vimos até aqui: não possui beleza nem atrativos e seu isolamento é fruto das credices populares que a viam como bruxa maléfica. Portanto, o

¹²¹ MENDONÇA, Salvador de. *Marába*: romance brasileiro. Rio de Janeiro: Gomes de Oliveira, 1875, p. 64. Exemplar pertencente à Coleção Aristides Cândido de Mello e Souza/Biblioteca Central - Unicamp.

fascínio do mestiço desenvolve-se, no pós-1870, tanto na literatura quanto nas artes visuais, em diversos níveis de apropriação do tema: da mestiça sedutora e ardilosa como Jupira, Marabá e Faceira à mestiça amaldiçoada e asquerosa como Marába.

Destarte, *Marabá*, tanto em sua versão oficial quanto em seu estudo, inauguram uma nova roupagem para o elemento indígena. Através de corpos mundanos e realistas, despojados dos idealismos das décadas anteriores, dialogam com obras como *Faceira*, denotando as modificações por que passava a figura indígena no interior da retórica nacionalista da última década do Império: o corpo humanizado, comum e de forte apelo erótico diminui o caráter heróico e nobre que possuía na época áurea do projeto nacionalista de d. Pedro II. Nos diversos âmbitos culturais do pós-1870, da literatura naturalista de Bernardo Guimarães, que rearranja, por sua vez, o legado de Gonçalves Dias, até as obras de Amoedo e Bernardelli, claramente devedores da herança idealizada dos indígenas de Victor Meirelles, a figura indígena, nesse caso específico a figura feminina indígena, conhece uma fatura incomum de representatividade: será repositório mais de desejos sexuais do que de simbologias ligadas ao nacionalismo e à pátria. Ficava difícil, a partir de então, assimilar o corpo da nação com o corpo indígena: a simbiose natural de outrora tornava-se artificial e quase improvável: o corpo do nativo parecia estar “impoluto”, rejeitando assim a nobre tarefa de transfigurar-se em nação. Veremos a seguir, quando analisaremos a obra *O último Tamoio*, no próximo capítulo, como se dão as outras vertentes desse indianismo praticado por Amoedo na década de 1880 e como ele se liga e dá continuidade ao processo de renovação iconográfica iniciado em *Marabá*.

Anexo de imagens II



Imagem 1: Rodolfo Amoedo. *Marabá*, 1882. Óleo sobre tela, 120x170cm. MNBA, RJ. Foto: Richard Santiago Costa



Imagem 2: Rodolfo Amoedo. *Marabá* (detalhe), 1882. Óleo sobre tela, 120x170cm. MNBA, RJ.
Foto: Richard Santiago Costa



Imagem 3: Victor Meirelles. *Moema*, 1866. Óleo sobre tela, 129 x 190cm, MASP, SP.



Imagem 4: José Maria de Medeiros. *Iracema*, 1884. Óleo sobre tela, 168,3 x 255cm. MNBA, RJ.
Foto: Richard Santiago Costa



Imagem 5: Alexandre Cabanel. *O Nascimento de Vênus*, 1863. Óleo sobre tela, 130x225cm. Musée d'Orsay, Paris.



Imagem 6: William-Adolphe Bouguereau. *Crepúsculo*, 1882. Óleo sobre tela, 127x66cm. Coleção Privada.



Imagem 7: Paul Baudry. *A Verdade*, 1882. Óleo sobre madeira. Musée d'Orsay, Paris.



BERTON (A.). *Eve*.
H. 27,00. — L. 17,49.
198

Imagem 8: Armand Berton. *Eva*, 1882. Gravura reproduzida no *Catalogue illustré du Salon*, 1882. Fonte : Gallica.



Imagem 9: Louis Frédéric Schutzenberger. *A Fonte*, 1882. Gravura reproduzida no *Catalogue illustré du Salon*, 1882. Fonte : Gallica.



Imagem 10: Jules Joseph Lefebvre. *Maria Madalena na caverna*, 1876. Óleo sobre tela. Hermitage Museum, São Petesburgo.

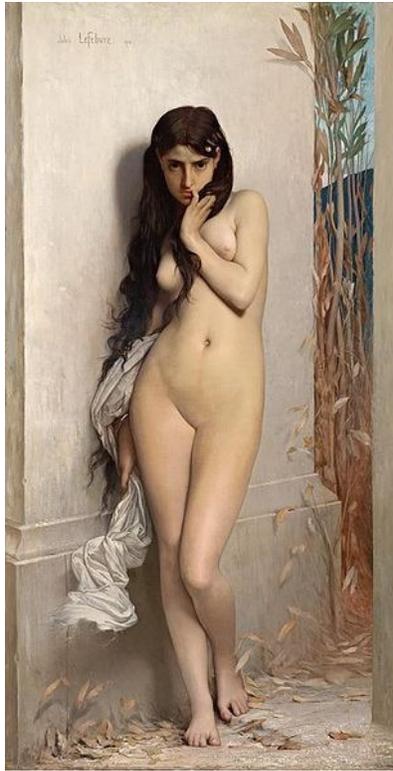


Imagem 11: Jules Joseph Lefebvre. *A Cigarra*, 1872. Óleo sobre tela, 186,7 x 123,8cm. National Gallery of Victoria, Austrália.



Imagem 12: Almeida Jr. *O descanso do modelo*, 1882. Óleo sobre tela, 98 x 131cm. MNBA, RJ.



Imagem 13: Augusto Rodrigues Duarte. *Exéquias de Atala*, 1878. Óleo sobre tela, 189x245 cm. MNBA, RJ.



Imagem 14: Rodolfo Amoedo. *Estudo para Marabá*, 1882. Óleo sobre tela, 65,5 x 88,4 cm. MNBA, RJ. Foto: Richard Santiago Costa



Imagem 15: Rodolfo Bernardelli. *Faceira*, 1880. Bronze fundido, 150 x 75 x 64 cm. MNBA, RJ.



Imagem 16: Rodolfo Bernardelli. *Vênus Calipígia*, 1882. Mármore, 157 x 37 x 44 cm. MNBA, RJ.



Imagem 17: Rodolfo Amoedo. *Estudo de Mulher*, 1884. Óleo sobre tela, 150,5 x 200 cm. MNBA, RJ



Imagem 18: Auguste Belloc. *Nu*, c.1851.

O GAZ GLOBO

EMPRESA DE ILLUMINAÇÃO PUBLICA

PRIVILEGIADO POR DECRETO IMPERIAL 5819

GUIMARAES SILVA

PRACA DA CONSTITUICAO 24

DE ENCOMENDAS DE LAMPEDOS APPARELHOS OLEO DE NAPHTA PARA ESTE SYSTEMA DE LUZ TANTO PARA ILLUMINAÇÕES PARTICULARES COMO PUBLICAS

VENDEM E ENCARREGÃO-SE

SIBUR

PRACA

CORTE

EUROPA

Imagem 19: *O Mequetrefe*, Rio de Janeiro, nº 129, 1878. Acervo HDB.

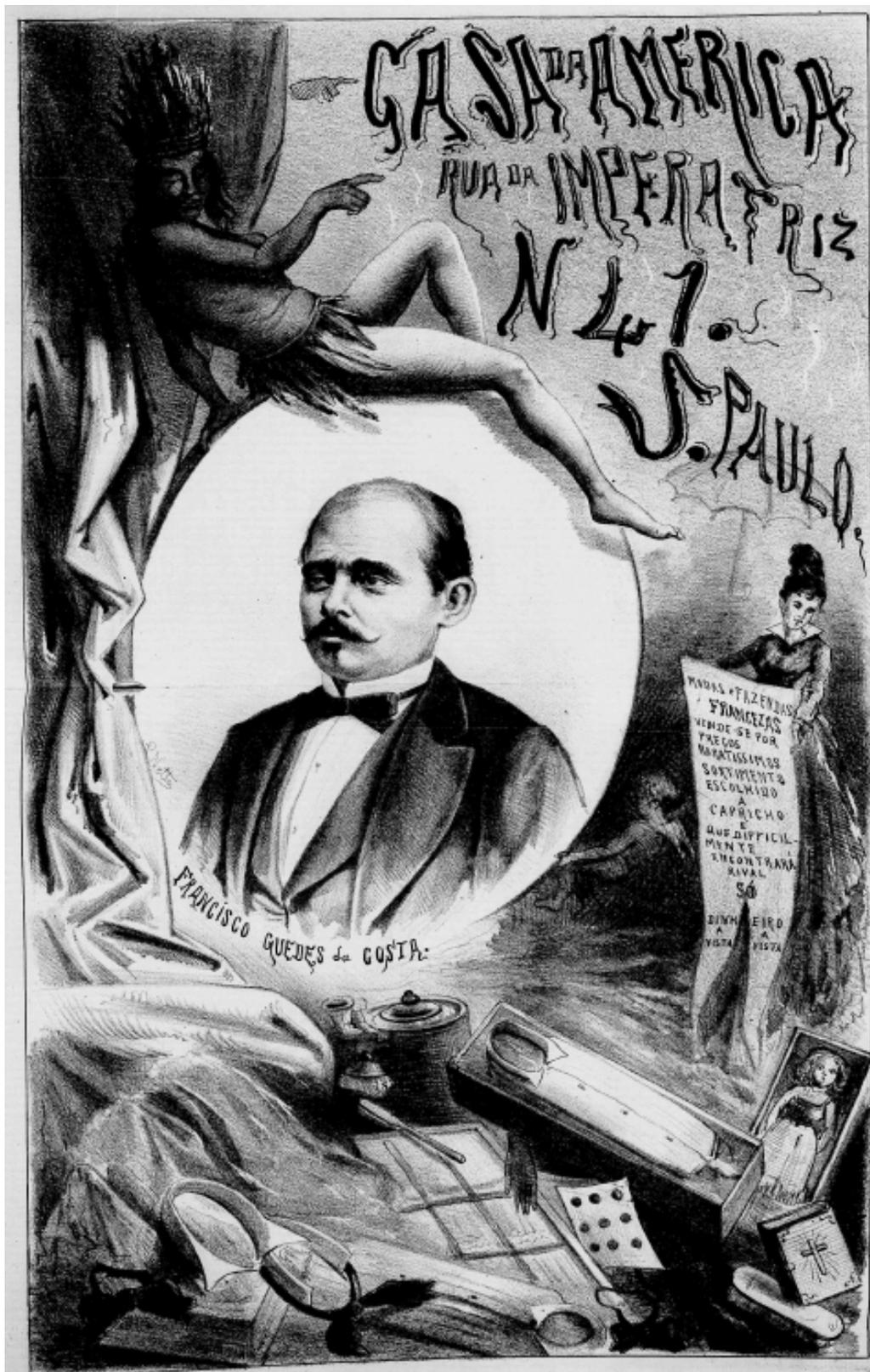


Imagem 20: *O Mequetrefe*, Rio de Janeiro, nº 141, 1878. Acervo HDB.



Imagem 21: *O Mequetrefe*, Rio de Janeiro, nº 111, 1877. Acervo HDB.

3.0 – O último Tamoio (1883): entre a epopéia e o histórico anedótico

3.1 – A Confederação dos Tamoios: do fato histórico à epopeia de Gonçalves de Magalhães

Que a inspiração de Rodolfo Amoedo para a execução de *O último Tamoio*, em 1883, deve-se aos versos do poema *A Confederação dos Tamoios*, publicado em 1856 por Gonçalves de Magalhães, não constitui novidade. O que parece intrigante nesta certeza, e este capítulo pretende investigar, é o porquê da escolha de Amoedo pela aventura épica de Magalhães nos idos de 1880, quase trinta anos após a publicação da mesma. Visto que *Marabá*, realizada um ano antes, partia também de um poema de um autor da mesma geração de Magalhães, parece não ser ocasional a opção por uma epopeia contemporânea aos versos de Gonçalves Dias. Entretanto, *Marabá* só tem em comum com *A Confederação* a filiação indianista e a proximidade temporal. De resto, ambos os poemas são opostos em termos de estilo e temática. Seria muito superficial julgar que ambos tratam da questão indígena em variados graus, ou que partem de histórias e situações protagonizados pelos índios em algum ponto da história nacional. *Marabá* é um poema curto, não é uma narrativa heróica, muito menos histórica: seu campo de ação (ou ausência dela) é muito bem delimitado, e a mestiça homônima personifica muito mais a condição mestiça do que dos indígenas propriamente dita. Já *A Confederação* possui ambições maiores: quer-se libelo da história homérica do país, um capítulo da fundação do Rio de Janeiro e, por conseguinte, do Brasil. Nesse sentido, podemos dizer que o referido poema subsidia o pintor com eventos históricos em grande parte verídicos exceto pelas tramas amorosas que se desenrolam no turbilhão de eventos factuais da história, artifício quase obrigatório dentro dos preceitos do Romantismo literário.

Gonçalves de Magalhães tem um papel preponderante no interior do projeto nacionalista do Segundo Reinado. O Visconde de Araguaia, como era conhecido, foi desses homens repletos de cargos e atribuições, muito típicos no século XIX brasileiro: foi médico, diplomata, político, poeta. Seria na França que ele entraria em contato com os

preceitos do Romantismo, sua fonte fundamental de *savoir faire* e conduta artísticas, repositório no qual inspirar-se-ia para dar ao movimento uma cara fundamentalmente nacional. Com efeito, Magalhães é considerado o pai do Romantismo brasileiro, o introdutor e grande entusiasta. Contudo, seria sempre um conservador e defensor incansável do projeto civilizador encabeçado por d. Pedro II, seu protetor confesso. Sua obra, quase unanimemente considerada medíocre pela crítica, sempre se assentou sobre os temas nacionais, na valorização da natureza opulenta tropical que servia de palco para o desabrochar da nação brasileira. Apesar de partidário da política que emanava do Palácio de São Cristóvão, Magalhães não fechara os olhos para a causa indígena: era um protetor dos silvícolas, desde que estes aceitassem as benesses da civilização. De sua obra, podemos concluir que, em sua visão, não seriam possíveis a conciliação e o desenvolvimento do país se não estivessem atreladas a tutela do Estado e o papel central da catequese civilizadora no trato com o gentio. A perfectibilidade, para usar um termo rousseauiano, dos indígenas brasileiros era intensificada pela conversão, pela crença resoluta nos desígnios de Deus e nos planos que Este tinha para o país. Deste modo, a história nacional tinha uma parte de “vontade divina” e os atores dessa história, nas figuras de brancos e índios, eram os artífices de tal vontade.

Assim, Magalhães abraçaria a empreitada de criar a nova literatura brasileira, repleta de nacionalidade e identificada com o que havia de mais característico em nosso país, “pretendendo reformar a poesia lírica e a epopeia, dotá-la de teatro, romance, ensaio crítico, histórico, filosófico”¹²². Contudo, a obra de Magalhães ainda exalava notas do Neoclassicismo – algo que persistiu com certa frequência na literatura brasileira do século XIX como um todo – mesclando-se com os arroubos do Romantismo por meio do conservadorismo nacionalista e cristão. Treece ressalta que “seu conservadorismo permanecia fundamentalmente em desacordo com o pró-indianismo liberal de românticos como Gonçalves Dias”¹²³. Para este, o extermínio do período colonial (e do momento atual também) era inaceitável, ao passo que para Magalhães, o extermínio, em

¹²² CANDIDO, Antonio. *Op. cit.*, p. 375.

¹²³ TREECE, David. *Op. cit.*, p. 219.

particular na história da Confederação dos Tamoios, fora um mal necessário, uma espécie de sacrifício heroico de nossos indígenas em prol da nação.

Com intenções de ser um grande épico baseado na história nacional e protagonizado pelo índio-herói brasileiro, *A Confederação* narrava sob a forma de poema épico em dez cantos uma história em grande parte verídica. Entre os anos de 1556 e 1567, algumas nações indígenas, entre elas os tupinambás e os aimorés, lutaram contra a exploração portuguesa com o apoio dos franceses (que naquele momento tentavam implementar a França Antártica, na região da Baía de Guanabara, liderados por Nicholas de Villegaignon), posteriormente unindo-se aos jesuítas e aos mesmos portugueses antes combatidos para a expulsão dos huguenotes franceses. Os tamoios ocupavam terras entre Cabo Frio e Piratininga¹²⁴. O foco central da narrativa se dá em torno da luta dos nativos liderados por Aimberê, filho do chefe tupinambá Caiçuru, contra a política escravista de Brás Cubas, então governador da capitania de São Vicente, que apoiado pela tribo dos guaianases, lança-se sobre os tupinambás em busca de mão-de-obra escrava, aprisionando-os em São Vicente. Insuflados por Aimberê, os tupinambás rebelam-se e fogem do cativeiro, estabelecendo-se na Baía de Guanabara. Ali, com o apoio dos goitacazes e dos franceses (que lhes fornecem armas), organizam uma aliança contra portugueses e guaianases: a Confederação dos Tamoios. Após sangrentas lutas, os tamoios impõem a derrota aos portugueses e guaianases, selando, em 1563, pretensamente, a paz com a mediação dos jesuítas Manoel da Nóbrega e José de Anchieta, em episódio conhecido como Paz de Iperoig. Na verdade, a ideia era espionar os recursos bélicos dos povoados tamoios da região para tramar um contra-ataque futuro. Anchieta permanece três meses entre os tamoios, abrindo caminho para a ofensiva. Logo a trégua se desfaz, e os portugueses avançam impiedosamente sobre os tupinambás, escravizando-os e dizimando-os. O ponto final se dá em 1567, após dois anos de intensas lutas, com as investidas do capitão-mor Estácio de Sá contra os franceses e seus aliados tupinambás, sacramentando o fim da França Antártica e a morte

¹²⁴ Ali, Manuel da Nóbrega fundou a Vila de São Paulo, em 1553, que posteriormente daria origem à cidade de São Paulo.

do líder Aimberê (dizimado com sua tribo). A aniquilação total dos tamoios ocorre em 1575 em meio a milhares de indígenas mortos e escravizados.

Desse modo, Magalhães dosaria os fatos históricos ao longo dos dez cantos de *A Confederação*, iniciando cada um deles com uma espécie de argumento que funcionava como sinopse dos fatos que seriam narrados naquele determinado canto. Antes, porém, o autor dedica seus versos ao imperador d. Pedro II não somente por gratidão, mas também por “um sentimento mais patriótico de profunda admiração, e elevado reconhecimento pela prosperidade do nosso país, devida à sabedoria, justiça e amor às instituições livres”¹²⁵. No canto primeiro, o autor principia evocando as belezas naturais do país, seus indígenas e como se dava a perseguição a estes. Mostra como Aimberê, “o mais audaz dos chefes tamoios”, confedera as demais etnias contra os portugueses em busca de liberdade e parte em busca do auxílio de Pindobuçu, ao qual encontra enterrando seu filho Camorim, amigo de infância de Aimberê. Pindobuçu explica ao jovem índio que Camorim morrera tentando defender sua irmã, Iguaçu, do ataque de portugueses. Aimberê jura vingar a morte do amigo. No canto segundo, os principais chefes confederados são apresentados: Aimberê, Pindobuçu e seu filho Parabuçu, Jagoanharo e seu pai Arará e Coaquira. Aimberê torna-se noivo de Iguaçu, e explica que, sendo os portugueses os inimigos a serem combatidos, fica justificada a aliança com os franceses. Por fim, Jagoanharo recebe a incumbência de convencer seu tio, Tibiriçá, a renunciar à aliança com os portugueses e unir-se novamente aos seus. No canto terceiro, a aliança com os franceses é esmiuçada e explicada aos aliados, ao passo que Ernesto, um dos franceses, apaixona-se pela filha de Aimberê, Potira, que é prometida a ele para depois da guerra.

No canto quarto, partem os confederados para a luta. Iguaçu pronuncia seu canto lamentoso, e um pajé prevê um desfecho desfavorável para os indígenas na luta contra os portugueses. No canto quinto, Jagoanharo chega à São Vicente e encontra seu tio convertido, Tibiriçá, orando em uma igreja e este acredita que seu sobrinho viera até ele para se converter também. Convida-o para jantar “à maneira de um senhor portu-

¹²⁵ MAGALHÃES, Domingos J. G. de. “A Confederação dos Tamoios”. In: TEIXEIRA, Ivan (Org.). *Épicos*. São Paulo: Edusp: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008, p. 851.

guês, sendo servido pelos de sua nação”, o que escandaliza Jagoanharo. Seu tio tenta convencê-lo das benesses da conversão e da aliança com os portugueses, ao que ele recusa veementemente.

O canto sexto é bastante elucidativo das crenças do próprio autor e das intenções do épico de sua autoria. Nele, Jagoanharo, adormecido, tem um sonho premonitório: São Sebastião vem até ele para mostrar-lhe todo o porvir, da fundação da cidade do Rio de Janeiro à vinda da Família Real, a Independência e o governo de d. Pedro II, passando pela derrota necessária dos indígenas confederados naquela ocasião, uma vez que a providência divina concederia a vitória aos portugueses sobre os selvagens. Os versos sobre d. Pedro II, feitos pelo santo, são exemplares do tom ufano e bajulador do poeta:

Mas vê ao lado do auriverde sólio
Esse infante gentil, que no seu berço
Pelo sol tropical foi aquecido,
E as auras respirou destas devesas,
Que liberdade e amor bafejam n'alma.
Vê o neto dos reis, de Pedro o filho,
Desse prudente Lima acompanhado,
No seu paço, sem guardas que o defendam.

Mas como ama o povo! (...)

Oh que imenso futuro o céu destina

Ao Império da Cruz, e ao seu Monarca,

Que com ele se firma, cresce e avulta!¹²⁶

O nacionalismo de Magalhães é elevado à máxima potência quando São Sebastião justifica a ação dos portugueses numa tentativa de conciliação que, se não pudesse ser alcançada naquele momento, sê-lo-ia tempos mais tarde pelos “frutos” germinados

¹²⁶ *Ibidem*, p. 980. (grifo nosso)

das “sementes” oriundas dos “frutos pútridos” do presente. Ao selvagem caberia abraçar a cruz por amor à terra:

Índio! Se amas a terra em que nasceste,
E se podes amar o seu futuro,
A verdade da Cruz aceita e adora.
Que importa quem a traz ser inimigo,
Se o bem fica, e supera os males todos!
Bons e maus, tudo serve à Providência!
Como de um fruto pútrido, lançado
Sobre a terra, a semente germinando,
Nova árvore produz, e novos frutos;
Assim desses cruéis, corruptos homens,
Que vos flagelam hoje, um santo gérmen
Aqui produzirá filhos melhores.
Invencível poder tem a verdade,
Que o Cristo do Senhor, na cruz morrendo,
Legou aos homens todos – que se amassem!
Amor é igualdade, paz, justiça,
Fraternal união, e caridade:
Estas são as lições que a cruz nos dita.”¹²⁷

Desse modo, o flagelo proveniente “desses cruéis, corruptos homens” encontrava justificativa e absolvição pelo bem futuro: a nação que erguer-se-ia tempos depois pelos brancos regenerados. Magalhães promove as políticas conciliatórias do Segundo Reinado, governado pelos “filhos melhores”, de maneira bastante indulgente, como se os fins justificassem os meios: o sacrifício dos selvagens confederados poderia ter sido

¹²⁷ *Ibidem*, p. 983. (grifo nosso)

evitado se tivessem escolhido a verdade da cruz. Assim, a religião e o Estado encontram-se unidos por um bem maior que estava sendo ameaçado pela conduta arreada do gentio que deveria ser combatido e regenerado pelas leis do Cristo. A esse respeito, Treece esclarece que o épico de Magalhães encontra-se atrelado à um projeto histórico e nacionalista, e que por isso, a condenação da ação exterminadora do elemento branco no período da Conquista é minimizada diante dos benefícios advindos desta:

(...) No relato épico de Magalhães sobre a guerra dos tamoios e a fundação do Rio de Janeiro, em contraste, a reivindicação dos índios pela liberdade se vê subordinada a um projeto histórico triunfante de evangelização e construção nacional cuja culminação e realização são o próprio Império. Assim, os índios emergem como heróis míticos não por defender sua terra natal contra os invasores coloniais portugueses, mas porque as suas mortes eram o sacrifício necessário e glorioso para a execução dos planos divinos para a criação da futura capital do Império independente. Eles são representados não mais como compadres-em-armas engajados em uma luta anticolonial comum e em pé de igualdade com os precursores do nacionalismo brasileiro, mas como os soldados de infantaria sacrificiais por cima de cujos cadáveres uma outra civilização estava para ser fundada. “Afinal a vitória é da civilização e do futuro”, escreveu Magalhães em uma nota ao poema.¹²⁸

Ainda no canto sexto, Jagoanharo quase se deixa converter, não fosse a visão, à caminho da igreja, de um grupo de indígenas que chegava cativo à vila, dentre eles a formosa Iguaçu. Anchieta lhe garante que salvará a índia, mas ele pretendia libertá-la de imediato. Inconformado, parte revoltado. No canto sétimo, os ânimos se acirram: Aimberê e Parabuçu decidem atear fogo na casa de Brás Cubas, ocasião em que Aimberê quase o mata, não fossem as súplicas de sua filha, Maria. Enquanto isso, em São Vicente, Anchieta tenta inutilmente libertar Iguaçu das mãos de Francisco Dias. Divulgada a notícia de que a vila seria atacada pelos tamoios, faz-se o pânico entre a população. No canto oitavo, Magalhães atribui às artimanhas do Satanás a intransigência dos colonos portugueses que desembocariam na revolta. Tibiriçá marcha com seu séquito em de-

¹²⁸ TREECE, D. *Op. cit.*, p. 219.

fesa dos padres, enquanto os revoltosos, liderados por Aimberê, chegam à vila. Ele acaba por dar cabo da vida de Brás Cubas, enquanto Jagoanharo é morto por Tibiriçá que o batiza antes de expirar. Anchieta sai da igreja trazendo Iguaçú pelas mãos, o que faz cessar a batalha.

No canto nono, os tamoios retornam à Iperoig. Aimberê e Iguaçú se casam, o mesmo ocorre com Ernesto e Potira. Anchieta e Nóbrega chegam para selar a paz, realizam uma missa e discutem os parâmetros para uma trégua. Parabuçu e alguns índios tentam matar os missionários, mas são impedidos. Chega-se à conclusão de que a paz somente seria obtida mediante a libertação dos índios cativos. Nóbrega, então, decide retornar à São Vicente a fim de concluir as negociações, enquanto Anchieta permanece cativo entre os tamoios. No décimo e último canto, Anchieta é mostrado como um missionário benevolente e abnegado, desenvolvendo sua ação evangelizadora entre os confederados durante seu cativeiro. Após cinco meses de espera, Cunhambebe traz as boas novas de Nóbrega juntamente com os prisioneiros, selando a paz em definitivo. Contudo, após a volta de Anchieta a São Vicente, a trégua logo se dissipa e a chegada do capitão-mor Estácio de Sá ao Rio de Janeiro e a fundação da fortaleza da Praia Vermelha ensejam o conflito. O combate em Niterói desenrola-se por dois longos anos, quando Estácio de Sá pede auxílio a seu tio, Mem de Sá por meio de Anchieta, que volta da Bahia trazendo reforços. No dia de São Sebastião, os portugueses atacam Uruçumirim e Parnapicuí, ocasião em que Estácio de Sá é morto por Aimberê, tomado de fúria diante da morte de Iguaçú em luta. Os versos que narram a ação de Aimberê são altivos e exaltam o instinto bravio que leva o herói à ação desmedida, mesmo que esta lhe custe a vida:

A Parnapicuí os vencedores
Dali vão gloriosos e açodados.
Lá os espera Aimberê. Ei-lo! Seus olhos
Parecem fuzilar vendo o inimigo.
Entre todos o herói altivo assoma,

Minaz, sublime, qual do céu baixara
Nume severo que terror infunde!
Ao cebro trovejar da artilharia
Sua alma irada como o mar se espraia.
Não repousa seu braço; a morte o impele,
E em cada flecha ervada um raio vibra.

(...)

Desafiar parece a terra e o inferno,
Que ante ele em fumo, em fogo se desfazem.

(...)

Demônios infernais!... Aimberê! Aimberê!
Vê quão poucos dos teus já se defendem!
Em vão lutas, oh índio! O sol que desce,
Oculto aos olhos teus por tanto fumo,
Há de ver amanhã a cruz alçada
Nas praias do Janeiro, e dela em torno,
À voz de Mem de Sá vitorioso,
Erguer-se uma cidade, a quem destina
Grande futuro o céu!.....
..... Ainda um momento
O índio seguirei. Vitima ilustre
De amor do pátrio ninho e liberdade,
Ele, que aqui nasceu, nos lega o exemplo
De como esses dois bens amar devemos.
E quando alguma vez vier altivo
Leis pela força impor-nos o estrangeiro,
Imitemos a Aimberê, defendendo

Magalhães faz parecer que a luta de Aimberê não foi vã: movido pelo “amor ao pátrio ninho” e pela liberdade, o indígena lutara, mesmo que fadado à morte e à derrota. O índio, portanto, torna-se exemplo de conduta cívica, o modelo de virtude patriótica tão caro ao Romantismo brasileiro. Justamente por isso, o fim trágico de Aimberê é icônico: o suicídio cego levando consigo o corpo de sua amada Iguaçú, morta pela tirania e pela guerra. A descrição da ação suicida do protagonista parece antecipar o final épico do poema:

(...)

O indômito tamoio [Aimberê]... os lábios morde

Na desesperação... Ante o inimigo,

Que – vitória – já brada, Estácio avulta,

E uma seta de Aimberê a esposa vinga,

Ferindo o Capitão, que da vitória

Por poucos dias gozará dos louros.

Rápido após como um possesso toma

O cadáver da esposa, ao ombro o lança,

Empunha a hercúlea maça, e feroz brada:

“Tamoio sou, tamoio morrer quero,

E livre morrerei. Comigo morra

O último tamoio; e nenhum fique

Para escravo do luso. A nenhum deles

Darei a glória de tirar-me a vida”.

Rápido e cego, meneando a maça,

Foi abrindo uma estrada de cadáveres

¹²⁹ MAGALHÃES, D. J. G. de. *Op. cit.*, pp. 1080-1081. (grifo nosso)

Parte, portanto, de um trecho de *A Confederação*, o título para o quadro de Rodolfo Amoedo: “Comigo morra/ O último tamoio”. A atitude de Aimberê é de extrema nobreza dentro dos padrões românticos de conduta do herói: pela liberdade, a morte se torna a única saída razoável, mas não a morte pelas mãos do inimigo explorador, mas sim a morte voluntária, o livre arbítrio que conduz o protagonista para a posteridade honrada. Mais uma vez o mar se torna o grande abismo para onde se lançam os heróis indígenas de nossa literatura: recordemos Moema em *O Uruguai*, Aimberê perece no mar, território repleto de significações, a grande imensidão que devolve à terra os corpos inertes dos que lutaram por alguma causa. Por fim, Anchieta encontra os corpos de Aimberê e Iguacu, acolhe-os com “olhos chorosos” e dá-lhes sepultura na praia “que ainda depois de mortos abraçavam”¹³¹. Magalhães encerra seu épico com mais um panegírico a d. Pedro II, “defensor do Brasil”.

A Confederação dos Tamoios, sem dúvida, foi considerada não só por Magalhães, mas por seus admiradores, como sua grande obra prima. Nela, estão presentes todos os tópicos fundamentais do programa nacionalista do Romantismo brasileiro do qual o poeta era considerado pai e grande impulsionador. A influência das ideias de Almeida Garrett e Ferdinand Denis a respeito da literatura brasileira que deveria emergir da nação recém independente, nos idos dos anos de 1830, balizavam a conduta artística de Magalhães: de acordo com o intelectual francês, a literatura genuinamente brasileira deveria voltar-se para si para se forjar. Desse modo, o escritor imbuído pelo espírito nacional a criar “a grande epopeia brasileira” deveria abdicar das seduções da mitologia pagã greco-latina, bem como das paisagens bucólicas herdadas do neoclassicismo que nada tinha em comum com a exuberância e opulência da floresta tropical, e mudar seu foco para o elemento autóctone, o nativo que habitava primordialmente o solo pátrio: o indígena. Somente um olhar voltado para as particularidades do país poderia fornecer os elementos da epopeia heróica da qual era digna a nação brasileira.

¹³⁰ *Ibidem.*, pp. 1081-1082.

¹³¹ *Ibidem.*, p. 1082.

Destarte, Magalhães desenvolveria um nacionalismo de viés essencialmente antilusitano: em sua visão, o julgo português teria tolhido o surgimento dos gênios nacionais e provocado o empobrecimento da literatura brasileira, que de brasileira teria quase nada. Junte-se a isso a ação truculenta e exterminadora dos colonizadores para com os indígenas: lembremos que apesar de seu tom abertamente conservador e atrelado ao poder instituído, *A Confederação* não deixa de perdoar a ação dos desbravadores e, de certa forma, lançar sobre o arbítrio indígena a responsabilidade pela carnificina ocorrida nos conflitos. A morte de Aimberê via suicídio parece ser uma forma confortável, por assim dizer, encontrada pelo autor para dar um fim ao protagonista mor do poema que estivesse de acordo com sua visão unificadora das raças brasileiras: vingada a morte da índia Iguaçú com o assassinato do branco português Estácio de Sá, a balança parecia “equilibrada”, e o indígena poderia, assim, dar cabo de sua própria vida de acordo com a poética e dramática saída do suicídio romântico sem sujar as mãos brancas com o sangue nativo. Tudo isso se coaduna com a função primeira de tal epopeia: narrar um passado mítico e grandioso do Brasil do presente, acontecimento que refletisse a bravura dos fundadores da jovem nação brasileira e desse um alento para os tempos vindouros, acenando com uma mensagem de esperança e de união das raças constituintes do país. Sobre a função da epopeia de Magalhães nesse contexto, Campato Júnior afirma:

A Confederação dos Tamoios é o que é não somente pela formação neoclássica de seu autor, mas também muito por conta dos motivos que levaram Magalhães a escrevê-la. Um dos quais, decisivo, parece ter sido a motivação, digamos, política: nobilitar o Império recém-independente, louvar a figura de Pedro II, legitimar seu poder, agradar a elite dominante brasileira, consolidar o status quo. Para a consecução de tal intento, nada mais adequado, ainda que numa época em que a forma já constituía anacronismo, do que empregar a epopeia clássica, gênero valorizado e valorizador, com sua estrutura mais ou menos fixa, com sua dicção elevada e seus heróis valentes e impávidos¹³².

¹³² CAMPATO JÚNIOR, João A. “A Confederação de Magalhães: epopeia e necessidade cultural”. In: TEIXEIRA, I. *Op. cit.*, p. 836.

Será o anacronismo do uso da epopeia clássica, em detrimento da prosa romântica, no contexto do incipiente Romantismo brasileiro, a princípio, que daria início à polêmica entre Magalhães e José de Alencar a partir de 1856. *Cartas sobre A Confederação dos Tamoios*, como ficaram conhecidas as oito colunas publicadas por Alencar no jornal *Diário do Rio de Janeiro*, explicitavam a visão do autor a respeito de como deveria ser a verdadeira epopeia nacional. Com efeito, Alencar elencaria os inúmeros defeitos e incorreções da obra de Magalhães na tentativa de desqualificá-la como a grande obra do Romantismo brasileiro e destituir o poeta do epíteto de “líder” do movimento no país¹³³. Em defesa do autor, saem algumas figuras importantes no momento como Araújo Porto-Alegre e o próprio imperador, d. Pedro II, que patrocinara a primeira edição da obra, além de duas traduções para o italiano, e assistira à leitura do texto “numa só sentada de sete horas a fio”¹³⁴. Assim, fica evidente a importância de *A Confederação* na década de 1850: a um só tempo, obra patrocinada pelo imperador objetivando dar à nação uma história icônica e fundamental sobre seu passado, e incentivadora do desenvolvimento do próprio indianismo romântico, uma vez que a querela entre Alencar e Magalhães lançara as bases para as obras futuras daquele, e abria caminho para outras tantas obras devedoras dessa temática. Dessa forma, e uma vez conhecido com mais profundidade o poema e suas intenções, passaremos, a seguir, à análise da tela *O último Tamoio*, de Rodolfo Amoedo, procurando entender as escolhas do pintor diante de sua matriz literária e estabelecendo conexões com outras obras indianistas do período.

¹³³ Alencar já estaria “tramando” uma epopeia nacional quando *A Confederação* foi publicada. Logo em seguida, em 1857, começou a ser veiculada sua primeira grande obra indianista, *O Guarani*, como folheto no *Correio Mercantil*. Some-se a isso a postura ferina do escritor na tentativa de desabonar a obra de Magalhães por meio das *Cartas sobre A Confederação dos Tamoios*, o que alguns estudiosos entendem como uma ação premeditada de Alencar de ir a público desqualificar o nacionalismo de Magalhães e lançar as bases e os parâmetros do que seria, na sua visão, a autêntica epopeia nacional. A esse respeito, ver importante estudo de João A. Campato Jr., *Retórica e Literatura: o Alencar Polemista nas Cartas sobre A Confederação dos Tamoios*, 2003, na qual o autor evidencia os diversos aspectos que estavam em jogo na polêmica estabelecida pelo literato e como toda a celeuma em questão pretendia favorecer seu papel em detrimento de Magalhães no cenário literário romântico do período.

¹³⁴ TREECE, D. *Op. cit.*, p. 218.

3.2 – Do poema à tela: a recepção crítica

A composição de *O último Tamoio*, de 1883 [ver imagem 1 do Anexo de imagens III], é bastante condizente com o histórico do artista no que se refere ao tipo composicional que ele costumava escolher: uma tela de médio porte, com poucas figuras e grande apuro técnico. Com efeito, Amoedo não foi um artista de telas superpovoadas e composição complexa: excetuando-se *Cristo em Cafarnaum*, de 1887, suas telas continham, em sua maioria, no máximo três figuras. Era um artista intimista, de execução pensada e demorada. Observar *O último Tamoio* de perto, no Museu Nacional de Belas Artes, é um exercício revelador. De início, somos levados a nos fixar na figura corpulenta do índio Aimberê: seu corpo inchado e sem vida é, com certeza, o ponto focal da tela. Colocado em posição diagonal, o corpo do indígena ocupa boa parte da superfície com suas formas bem delineadas. Sua construção elaborada e minuciosa evidencia um artista de grandes conhecimentos anatômicos: das feições do afogado às extremidades do corpo como pés e mãos, passando pelas dobras do pescoço, nenhum detalhe escapou a Amoedo. A mão esquerda de Aimberê, vista isoladamente, é exemplar: até mesmo o detalhismo das unhas roxas do defunto, junto à tonalidade putrefata da pele da mão exacerbam o realismo da figura. A perna direita, em escorço de alta complexidade, dá profundidade ao espaço e intensifica a presença do espectador no achamento do cadáver. Ele ainda possui adornos de penas vermelhas e azuis (provavelmente de araras) no braço direito, no punho esquerdo e uma tanga partida na cintura. Logo abaixo do joelho direito, não é possível afirmar se temos um adorno ou uma tatuagem.

Mas é o rosto de Aimberê que encanta por sua verdade [imagem 2]. O inchaço, produto do afogamento e da decomposição do corpo morto, deforma o semblante do índio: um tom ocre mescla-se com tons de cinza que tiram o viço e conferem frieza à tez. A temperatura do corpo de Aimberê é fria, gélida. O nariz é pronunciado e afirma-se com força no centro do rosto. Pálpebras enrugadas cobrem os olhos encovados, demarcados por sombras. A boca entreaberta deixa ver uma fileira de dentes acinzentados, mesma tonalidade dos lábios grossos e marcantes. Uma estreita faixa de pêlos esboça um bigode improvável. A parte inferior do rosto termina em um queixo mur-

cho, cravado em uma papada entumecida pela água do mar. Os cabelos desalinados do indígena estão empapados pela água, e podemos ver grãos de areia na parte superior, notas de um olhar acurado.

Observando um dos desenhos preparatórios para a referida tela [imagem 3], notamos que o corpo de Aimberê, a princípio, seria mais delgado e menos imponente. O tórax hercúleo da tela final parece ter sido uma decisão posterior. No desenho, Aimberê é muito mais fragilizado do que não versão pintada. Entretanto, Amoedo não modificara substancialmente toda a estrutura corporal, bem como seu posicionamento: Aimberê fora concebido para dominar a tela.

A figura que contrabalança o peso de Aimberê é a de Anchieta. O jesuíta (posteriormente estudaremos o porquê da representação de Anchieta como capuchinho) de pesadas vestes marrons é uma presença marcante ao intensificar a luminosidade do corpo do indígena. Anchieta debruça-se sobre o corpo do índio, segurando seu antebraço esquerdo com sua mão esquerda, enquanto sustenta a cabeça sem vida com a direita. Os tons róseos de suas mãos contrastam com a cor doentia da pele do afogado, conferindo-lhe um aspecto sadio. Amoedo não esquecera nem mesmo as veias salientes da mão esquerda do religioso [imagem 4]: elas dialogam com o preciosismo das unhas arroxeadas do morto. O corpo do jesuíta, ao contrário do de Aimberê, está completamente coberto por suas vestes. No entanto, podemos perceber pelos contornos desenhados nas superfícies do tecido de sua roupa que fora tão bem pensado quanto o índio. O estudo preparatório para Anchieta [imagem 5] também evidencia que sua figura fora pouco retocada ou modificada, tendo Amoedo mantido seu posicionamento na tela final. A porção final da perna esquerda do jesuíta [imagem 6], por sua vez, é tão bem representada que nem mesmo os grãos de areia sob as sandálias, o botão da mesma, e a barra de suas vestes, molhada e suja por uma faixa de areia grudada, escapam à observação do artista. Paradoxalmente, esta nota de realismo denuncia um descuido do atento pintor: curiosamente, os pés de Aimberê, em contraste, encontram-se estranhamente limpos, sem um grão de areia sequer.

O rosto de Anchieta é extremamente suave e calmo: vemo-lo de lado, nariz bem marcado, e longas barbas castanhas que escondem sua boca. Os cabelos, também longos e castanhos, estão presos sob o capuz de sua vestimenta, e poucas mechas atrevem-se a romper a ordem do todo. Anchieta tem um semblante contemplativo: como religioso que era, parece encontrar-se num misto de prece e choque pelo encontro do cadáver de Aimberê. O líder tamoio que lutara bravamente contra portugueses e indígenas contrários a sua causa, inclusive em lado oposto ao do próprio Anchieta, agora jazia sem vida nos braços do líder religioso. Anchieta parece transparecer que não havia vencedores diante da dizimação do “último dos tamoios”. As sombras suaves que atribuem volume a seu rosto refletem a escuridão do pesadelo representado pela Confederação dos Tamoios que agora encontrava um ponto final sobre milhares de cadáveres de índios e brancos. De qualquer maneira, as lágrimas descritas por Magalhães não podem ser vistas no Anchieta de Amoedo.

O encontro de Aimberê morto com um Anchieta consternado minimiza a importância do entorno: a paisagem é muito bem representada, é verdade. Todavia, sua generalidade comprova que sua importância é bastante reduzida diante da cena principal. Rochas marinhas escurecidas são cobertas por uma vegetação rasteira, enquanto gaivotas brancas voam no canto superior esquerdo da tela. A luminosidade da cena sugere ou um entardecer, mais provável, ou uma amanhecer. Existe uma luz difusa, quase um lusco-fusco que enegrece o fundo da composição e destaca a luminosidade das personagens do primeiro plano. As vagas do mar são bem representadas no branco de sua espuma, e uma pequena onda começa a se quebrar próximo a elas. A areia da praia divide-se em duas tonalidades: o bege muito claro da areia seca encontrando-se com o marrom acinzentado da areia úmida pelas águas do mar.

Como vimos no subcapítulo anterior, Amoedo inspirara-se em um dos trechos finais do poema de Gonçalves de Magalhães para realizar sua tela, mais precisamente no momento em que Anchieta encontra os corpos de Aimberê e Iguaçú devolvidos à praia para lhes dar sepultura. Entretanto, o artista preferiu não representar o corpo da indígena, algo que foi percebido e criticado pelo crítico Oscar Guanabara. Em sua já citada crítica à Exposição Geral de Belas Artes de 1884, no *Jornal do Commercio*, certame

no qual *O último Tamoio* fora exposto, Guanabarino faz ressalvas não somente à ausência do corpo de Iguacu como também à impropriedade da representação de Anchieta como capuchinho e não como jesuíta:

O segundo [quadro, *O último Tamoio*] já figurou em uma exposição em Paris, e o gracioso folhetinista de *Ver, ouvir e contar* fez algumas judiciosas observações sobre o vulto do Anchieta, representado como *Capuchinho*, quando era *Jesuíta*. Além desse pecado histórico aí está o imortal poeta brasileiro – Magalhães – que no seu poema – *A Confederação dos Tamoios*, nos diz:

(...)

“Viram nas ondas flutuar *dois corpos*

Que o mar na enchente arremessara às praias.

De Aimberê e Iguacu os corpos eram!

Vi-os Anchieta com chorosos olhos;

Para terra os tirou, e nessa praia,

Que ainda depois de mortos abraçavam,

Sepultura lhes deu para sempre unidos!”

No entanto, a tela representa apenas um índio e esse mesmo com muitos poucos acessórios e quase sem detalhes. A tradição nos obriga a procurar o corpo de Iguacu, mas em vão. Debalde percorre-se todo o quadro esperando ver indicado em algum ponto, ainda mesmo remoto, o vulto da companheira de Aimberê. Não pode, pois, ser considerado como um quadro histórico, por isso que lhe falta uma das condições essenciais – a verdade¹³⁵.

A “tradição” obriga o crítico a ser irascível na busca pelos mínimos detalhes de um quadro que se quer “histórico”, como era o caso de *O último Tamoio*. Entretanto, a incorreção na representação de Anchieta e a falta do cadáver de Iguacu eram “delitos” graves demais, pois enfraqueciam o pressuposto primordial da pintura histórica: a verdade. Para Guanabarino, Amoedo parecia ter aberto mão da fidelidade ao texto de

¹³⁵ *Jornal do Commercio*, 28/08/1884. (Optamos por atualizar a ortografia do excerto). Acervo AEL.

Magalhães e optado por liberdades artísticas que incorriam em inverdades históricas. Desse ponto de vista, seu julgamento quase nada se embasava nas qualidades técnicas da pintura, propriamente ditas; ao contrário: a postura do crítico ao enumerar “erros” e seu silêncio diante da alta qualidade formal da obra demonstrava que o tema, neste caso, estava acima da execução.

No caminho oposto encontra-se Lulu Sênior, da *Gazeta de Notícias*: a tela tampouco o agrada, mas, ao contrário de Guanabarro, não pelas impropriedades do tema e sim pela falta de beleza do todo. Vejamos o breve comentário que ele dedica à obra:

O Último Tamoio, mais trabalhado, talvez mais hábil [que *Marabá*], agrada-me menos. Para ser verdadeiro, *Amoedo teve de fazer um tipo feio de índio morto*, meio inchado, ao lado de um frade que o capuz quer engolir, fazendo frente a uma paisagem triste, em que só há uma nota verdadeiramente viva, a onda que se quebra e atirou à praia o corpo do selvagem¹³⁶.

Lulu Sênior era dos críticos mais afeitos ao idealismo e à beleza acima de algumas verdades, algo que Guanabarro não comungava. A verdade buscada por Amoedo com um naturalismo bastante acentuado, haja vista que o crítico atribui a feiúra de Aimberê ao fato de estar morto e inchado, não agrada ao crítico que prefere, sem dúvida, a carnação rosada e nacarada da mestiça *Marabá*. Além disso, a brevidade de sua apreciação transparece o desagrado que a obra lhe causara.

Angelo Agostini também fora econômico nas palavras, apesar de ter dedicado uma pequena sátira ao quadro com direito à legenda. Na crítica corrida, publicada na *Revista Illustrada*, fizera as seguintes observações:

(...) Não gostamos muito do modo como foi executado o frade, nem tampouco da perna esquerda do índio. Quanto ao mais, nada temos a dizer senão que *o Sr. Amoedo surpreendeu-nos deveras, pela maneira*

¹³⁶ *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 04/09/1884, p. 1. (grifo nosso). Acervo AEL.

*brilhante como se saiu de um assunto tão difícil quanto ingrato. Com certeza não esperávamos tanto*¹³⁷.

Interessante a observação final a respeito do tema: “assunto tão difícil quanto ingrato”. Ora, podemos inferir que Agostini via a temática indianista, já naqueles anos de 1884, como um tema árduo, talvez obsoleto. A boa desenvoltura com que Amoedo se saíra dessa tarefa permitiu-lhe angariar o elogio do crítico. Muito provavelmente, caso a tela fosse de baixa qualidade, Agostini dedicar-lhe-ia severas críticas à escolha do tema indianista. O tom satírico de Agostini comparece na legenda que acompanha o desenho [Imagem 7] que ilustra a pintura nas páginas da revista:

Frei Octaviano Hudson encontra Aimberê estendido na praia, de perna muito inchada e cor algum tanto *faisandé*. Desconfiado do mau estado de saúde do pobre Aimberê, frei Hudson aproxima sua cabeça da do índio e recita-lhe alguns versos da “Musa do Povo”. Vendo porém que Aimberê nem estremece, nem pestaneja, frei Hudson convence-se de que o infeliz Tamoio está morto e bem morto!¹³⁸

Octaviano Hudson era poeta e jornalista republicano¹³⁹, colega de Agostini e afeito das causas dos oprimidos e menos favorecidos. Possuía uma coluna no *Jornal do Commercio* intitulada “A Musa do Povo”, onde, através do tom lírico da poesia, abordava tais assuntos. Dessa maneira, o ilustrador não se furta a fazer troça da veia filantrópica do amigo valendo-se da pintura de Amoedo. Ao mesmo tempo, emergem de tal legenda as críticas nem tão veladas do próprio Agostini a respeito da causa indígena. Ora, é conhecido o tom combativo e militante do ilustrador, grande entusiasta da causa abolicionista, ferrenho opositor da monarquia e de tudo o que a representasse no que havia de mais retrógrado e passadizo: a AIBA e seu pendão acadêmico eram alvos constantes das indisposições de Agostini, descontente com o ensino rígido e engessado das

¹³⁷ *Revista Ilustrada*, Rio de Janeiro, v. 392, 11/10/1884, p. 6. (grifo nosso). Acervo FBN.

¹³⁸ *Revista Ilustrada*, Rio de Janeiro, v. 390, 13/09/1884, pp. 4-5. Acervo FBN.

¹³⁹ Cf. CAVALCANTI, Ana M. T. “O último tamoio e o último romântico”. In: *Revista de História.com.br*, 07/11/2007. < <http://www.revistadehistoria.com.br/secao/perspectiva/o-ultimo-tamoio-e-o-ultimo-romantico>> Data de acesso: 23/11/2012.

artes que se preconizava na instituição. Para ele, como para vários críticos que expunham suas opiniões nas revistas e jornais da corte, entre eles Guanabarro, a Academia seria uma espécie de “braço armado” a pincel a serviço da ideologia monárquica, um reduto de ideias ultrapassadas e sempre reformuladas ao sabor das políticas imperiais e dos interesses de elites espúrias. Talvez por isso ele tenha se referido ao tema da tela como “íngrato” e “difícil”. Sabemos que Agostini não era tão adepto da causa indígena quanto da causa abolicionista, haja vista a defesa aberta que fazia à dizimação de tribos hostis como vimos no capítulo 1. Entretanto, podemos deduzir que o “índio bem morto” de sua ilustração fosse uma representação muito maior: num processo metonímico, morta também estava a causa indígena e seus braços, de certo modo.

Para Gonzaga Duque, em *A Arte Brasileira*, o quadro tinha grandes qualidades formais, uma paisagem bem construída. Sua ressalva recaía, sobremaneira, sobre a figura de Anchieta:

“O último Tamoio” é um quadro engenhosamente tocado. (...) O cadáver de Aimberê está pintado com profundo sentimento de realidade, porém o tipo de Anchieta é falso. O missionário jesuíta não tinha barba, o seu rosto era comprido e chupado, a cabeça grande, os olhos mergulhados em profundas órbitas, o nariz aquilino e longo. A composição agrada muito, sem parecer pedante e procurada; e a execução é franca e audaciosa, porém simples e severa¹⁴⁰.

Curioso que, anos mais tarde, na publicação póstuma *Contemporaneos*, Gonzaga Duque reafirma suas ressalvas à figura de Anchieta, mas enaltece o “naturismo do artista” na representação de Aimberê e se detém de maneira mais demorada na análise da obra:

¹⁴⁰ DUQUE, L.G. *Op. cit.*, p. 186.

O Último Tamoio veio nessa época [de afirmação da tendência naturalista em arte], pertence-lhe como produto, e posto que o naturismo do artista claudicasse no tipo de Anchieta (...) representando-o como um franciscano, a figura principal, admiravelmente desenhada quase de escorço, é um acabado estudo de afogado, de acordo com os rigores da reprodução naturalista, ainda que se lhe não possa confirmar precisamente os característicos étnicos e muito menos os da tribo¹⁴¹.

Duque, portanto, reafirma a filiação de Amoedo ao naturalismo em seus anos de formação em Paris. A fidelidade do artista ao real e a minúcia com que representa a hercúlea figura de Aimberê em escorço de grande dificuldade são merecedores de nota. A representação errônea de Anchieta seria um senão de uma obra de amplas qualidades estéticas. O crítico se entusiasma mais ainda com a paisagem: fruto das lembranças que o artista guardava de sua terra, cenário para a tragédia indígena: “Nesse detalhe fidelíssimo, onde está o recolhimento selvagem das escarpas dos nossos rochedos ribeirinhos, que a vegetação adorna luxurianta, e a emanção salobra do oceano murmurejante tonifica e refresca, reside a beleza empolgante do quadro.”¹⁴²

A tela teria motivado certo reconhecimento da imprensa parisiense quando fora exposta no Salão de 1883. O correspondente da *Gazeta de Notícias* por lá publica suas impressões a respeito da obra exposta:

No seu quadro *O Último dos Tamoios* o Sr. Amoedo revela grandes progressos. A obra que este ano expõe é muito superior à que expôs [Marabá] o ano passado. O artista começa a estar mais individual; a sua maneira de pintar mostra menos indecisão, vê-se que começa a estar senhor do seu pincel e da sua palheta. Eu admiro no Sr. Amoedo esta bela qualidade de querer pintar as cousas de seu país – como os franceses pintam somente os assuntos da sua terra. Quando tiver completa sua educação artística, e quando voltar para o Brasil e estiver em contato imediato com a natureza que ele conhece e que ele sente e compreende, o Sr. Amoedo há de produzir quadros excelentes. É um artista de futuro¹⁴³.

¹⁴¹ DUQUE, L. G. *Contemporaneos – pintores e escultores*. Rio de Janeiro: Typ. Benedicto de Souza, 1929, p. 12. (grifo nosso)

¹⁴² *Ibidem*.

¹⁴³ *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, n. 181, 30/06/1883, p. 1. Acervo HDB.

Meses depois, no mesmo jornal, em uma crítica a obras de Aurelio de Figueiredo por Lulu Sênior, o crítico faz um pequeno adendo falando sobre o reconhecimento de Amoedo em Paris: “[...] e ainda há poucos dias tivemos ocasião de ver dois bonitos trabalhos de Rodolfo Amoedo, que mereceram encômios dos críticos parisienses.”¹⁴⁴ No ano seguinte, noticiava-se a participação de Amoedo no Salão de 1884, em que apresentara *A partida de Jacó* [imagem 8]. O crítico teceu inumeráveis elogios ao pintor, não só pela referida tela como também por sua conduta artística: cada vez mais se percebiam os progressos do artista, o apuro de seu desenho e o arrojo elegante de seu colorismo. Ele também ressaltava que Amoedo não tinha se deixado levar pelas seduções fáceis do ambiente parisiense e se mantinha fiel ao aprendizado seguro e aos ensinamentos dos mestres da Academia. Destaca que o artista “é um puro aluno da escola. Não pensou ainda nem em fazer revoluções, nem em se alistar no grupo dos revolucionários. Trata apenas de aprender.”¹⁴⁵ Ora, tais afirmações merecem uma reflexão. Podemos entender as palavras do crítico a respeito do espírito não-revolucionário de Amoedo muito mais por pressupostos estéticos e técnicos do que temáticos; não que o artista tenha sido um grande revolucionário na escolha de seus temas: *Marabá*, *O último Tamoio*, *A partida de Jacó*, *Amuada*, *Estudo de Mulher*, dentre outros, são, fundamentalmente, temas recorrentes e comuns na tradição acadêmica. O modo como são apresentados é que é diverso. Até aqui, pudemos perceber que Amoedo não se limitara a fazer quadros essencialmente acadêmicos sem se arriscar: *Marabá* e *O último Tamoio*, para ficarmos nos exemplares primordiais deste estudo, distanciam-se dos paradigmas da AIBA em diversos aspectos que já discutimos até aqui. No que tange à *Aimberê*, a escolha por um índio morto sem os idealismos esperados pelo classicismo da instituição é, por si só, um convite ao questionamento da real ligação do artista aos pressupostos da academia.

Entretanto, a postura da instituição perante *O último Tamoio* é curiosa: no Relatório do Diretor da Academia das Belas Artes, de 1883, faz-se referências ao aprendizado de

¹⁴⁴ *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, n. 328, 25/11/1883, p.1. Acervo HDB.

¹⁴⁵ *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, n. 164, 13/06/1884, p. 1. Acervo AEL.

Amoedo em Paris e à obra em particular, mas nada se fala a respeito de sua temática e sua pertinência ou adequação:

Rodolfo Amoedo, que estuda pintura histórica na Escola de Belas Artes de Paris e recebe lições particulares no “atelier” do abalizado professor Alexandre Cabanel, enviou o seu “Último Tamoio”, que figurou durante os meses de maio e junho na Exposição de belas artes de Paris, granjeando a seu jovem autor merecidos encômios da imprensa daquele grande centro artístico.

Este quadro, cujas figuras são de grandeza natural, revela o aturado estudo a que se tem dado o laborioso pensionista e progressos que tem feito, principalmente no que concerne à composição e ao colorido¹⁴⁶.

Desse modo, diante da postura curiosa da AIBA, que silencia sobre a adequação temática de *O último Tamoio*, cabe refletirmos sobre as aproximações e referências primordiais para a execução da tela, buscando entender como Amoedo chegara a seu resultado final e, por conseguinte, como a referida obra se posiciona no contexto artístico brasileiro como uma obra essencialmente moderna e crítica ao indianismo acadêmico que se praticava na Academia até então, sem contudo, colocar-se de uma maneira marginal no conjunto das obras indianistas brasileiras e do próprio artista.

3.3 – A modernidade de *O último Tamoio*

A modernidade de *O último Tamoio* estabelece-se por um caminho de aproximações e distanciamentos da tradição artística a que Amoedo estava atrelado, bem como a uma percepção do papel que a referida obra poderia ter no contexto cultural e sócio-político para o qual fora produzida. É nossa intenção, neste momento, estudar esse movimento de atração e repulsão a que o pintor estava suscetível justamente no perí-

¹⁴⁶ *Relatório do Diretor da Academia das Belas Artes*, 1883, p. 3. Acervo documental do Museu D. João VI, UFRJ.

odo em que sua formação artística está se processando e a referida obra emerge como produto direto deste percurso. Não devemos nos esquecer, todavia, que *A Confederação dos Tamoios* já havia inspirado uma pintura anos antes: *As Exéquias de Camorim* [imagem 9], de 1879, do pintor Antonio Firmino Monteiro. Firmino Monteiro era um paisagista modesto, e fica evidente que a paisagem, no caso de *Exéquias*, ganharia destaque com relação à ação central que intitula a obra. O momento extraído do épico de Magalhães é justamente aquele em que Aimberê encontra Pindobuçu enterrando o jovem Camorim, amigo do líder tamoio, morto por portugueses, no início do poema:

Já o cadáver dentro da igaçaba,
Na postura imitando o tenro feto
Todo encolhido no materno seio,
Com as guerreiras armas de que usara,
Tinha sido enterrado em funda cova.
De Camorim o irmão, e os companheiros
Com lentos passos, as cabeças curvas,
E os olhos para o chão, em prantos envoltos,
Já sobre a sepultura vão lançando
Toscas pedras em tosco monumento.
O Cacique, assentado junto à cova,
Pousa a sinistra mão sobre a cabeça
Da filha, que soluça em seus joelhos,
De carpir e chorar exausta e muda;
E co'a destra apertando a própria fronte,
No funéreo moimento absorto atenta,
E como que sua alma além vagueia,
Deixando o corpo ali, frio cadáver.

Aimberê chega, e pára: olha, examina
Perspicaz essa cena lutuosa.
Bate-lhe o coração; falar receia.
Ao ver o velho assim, e ao lado a filha,
Parece adivinhar... (...) ¹⁴⁷

Tal cena, entretanto, só é possível de ser visualizada na pintura se olhada de perto [imagem 10]: é, com efeito, um detalhe que se desenrola no canto direito da tela, onde podemos observar corpos indígenas esboçados, sem qualquer preocupação com suas identidades. Podemos intuir qual represente Aimberê, Pindobuçú e Iguaçú diante da ação descrita no poema, mas apenas isso. São indígenas genéricos, sem rostos, personagens secundárias de uma obra que é, fundamentalmente, uma paisagem histórica. A opulência da floresta tropical, sua geografia montanhosa e o crepúsculo que se aproxima, são os pontos principais da obra. Firmino Monteiro usa o referencial literário para construir uma paisagem romântica e pitoresca, um grande cenário onde se desenrola a ação indígena. Se não nos fosse dado o título, jamais saberíamos se tratar de uma referência à obra de Magalhães. É, portanto, uma obra estreitamente ligada aos preceitos da paisagem histórica acadêmica, assentada sobre o nacionalismo e, de quebra, exaltadora do indianismo por se inspirar no épico da Confederação, bastante distinta do que viria a ser *O último Tamoio*.

Sendo assim, tomemos como um dos protótipos essenciais para a realização de *O último Tamoio*, a tela *Moema*, de Victor Meirelles [ver imagem 3 do Anexo de Imagens II]. Antes, lembremos pois que este fora mestre daquele. Além disso, a importância de *Moema* como modelo fundamental para o indianismo acadêmico no Brasil é inquestionável, como vimos anteriormente. Isto posto, as semelhanças entre um quadro e outro são enormes. Primeiramente, ambas as telas partem de obras literárias emblemáticas do ambiente cultural brasileiro: *Caramuru* e *A Confederação dos Tamoios* (tendo inclusive a primeira influenciado largamente a segunda). Ambas as obras narram

¹⁴⁷ MAGALHÃES, G. *Op. cit.*, pp. 868-69.

momentos emblemáticos da colonização brasileira, instante em que o encontro de raças dava impulso à conformação da população brasileira. A tragédia, por conseguinte, marca tanto as obras literárias quanto as pinturas: Moema acaba por suicidar-se no mar, mesmo fim que Aimberê dá a sua vida. Notemos, no entanto, que apesar de na literatura o suicídio romântico trazer em si uma aura positiva de drama e sublimidade, o mesmo não ocorre para ambas as pinturas. Ao passo que a morte de Moema é icônica, grandiosa, clássica e ideal, a de Aimberê se reveste de tons excessivamente mórbidos, quase caricaturais. Podemos mesmo pensar em sátira ao indianismo fundador que se queria propagar até ali: não há nada de heróico na figura inchada e pálida de Aimberê; seu corpo jaz como uma entidade apenas desprovida de vida, profusamente mundano. O Aimberê de Amoedo abdica do heroísmo que glorifica (algo que Magalhães quer tornar evidente em seu poema) e acaba por reduzir-se a um cadáver ordinário. Não são gratuitas as formas “feias” de seu rosto, muito pelo contrário: são propositais e querem, antes, estabelecer-se como diversas, quase inéditas, e aqui se esboça uma modernidade evidente na forma como Amoedo optara por retratar a cena emblemática que encerra *A Confederação*.

Não é gratuito reforçar, mais uma vez, o diálogo entre *Moema* e *O último Tamoio*: enquanto aquela se caracteriza pela morte emblemática e nobre, sinais que estão presentes na construção de seu corpo limpo, escultórico, em sua face serena, este acaba por tornar-se um pastiche, uma paródia naturalista do índio-herói incessantemente buscado e enaltecido pela cultura brasileira. A paisagem solar que envolve Moema é um prenúncio da bem-aventurança; a luminosidade difusa e sombria da baía de Guanabara que devolve Aimberê à praia é, antes de tudo, deprimente. Mas há um símbolo que os une de maneira mais evidente: a tanga de penas partida está presente tanto em um, quanto em outro, dando materialidade ao elo que se rompe das tramas da nacionalidade quando um de seus filhos e emblemas deixa de existir. A tanga partida, muito mais dramática em Aimberê, quase esfacelada, tem a mesma simbologia da de Moema, que apesar de partida, se mantém íntegra e viva: reforça a fragilidade dos corpos que recobriam, deixam de ser um detalhe banal para significar um rompimento de um pacto, uma rachadura na conciliação entre as raças.

Pode ser que Amoedo tenha feito uma homenagem velada a seu mestre ao reviver sua obra icônica, não há como assegurar esta hipótese. Lembremos que Aimberê é, talvez, o único herói indígena masculino que ganhara uma representação de vulto como essa num território até então dominado pelas figuras femininas febris e impulsivas. Pode ser, também, que por ocasião da morte de Gonçalves de Magalhães, ícone do indianismo romântico brasileiro, em 10 de julho de 1882, portanto um ano antes, *A Confederação* tenha voltado à baila e sido rediscutida no Brasil, dando a Amoedo a oportunidade de escolher a obra capital do escritor para realizar uma pintura importante para enviar à AIBA. São conjecturas e hipóteses plausíveis apesar de não documentadas, mas que dão pistas e nos ajudam a entender as intenções do artista.

Além disso, se pensarmos na prática artística do continente americano como um todo, no século XIX, perceberemos o quão particular se torna nossa pintura histórica de viés indianista. Com efeito, a partir da década de 1850, tal temática ganhava forte apelo dentro das instituições artísticas ao longo do continente, recebendo, no entanto, interpretações distintas por parte de seus artistas e alunos. Se pensarmos, a título de exemplo, em uma comparação entre o que se produzia no México e no Brasil, naquele momento, perceberemos uma diferença substancial. Enquanto a pintura histórica oriunda da Academia Real de San Carlos, na figura de Félix Parra, por exemplo, debruçava-se sobre as práticas desumanas do período da conquista, enfocando a resistência e aniquilação dos nativos por parte dos dominadores espanhóis, a que emergia da Academia Imperial de Belas Artes pretendia enaltecer as tentativas de união entre dominados e dominadores no período colonial brasileiro. Dawn Ades explica como se estabelecem, no seio da arte mexicana, os pressupostos de tal prática:

(...) A unidade nacional, a suma preocupação do momento, cada vez mais era considerada como dependendo do sentido de identidade, de “mexicanidad”, com fortes raízes históricas. Os anos de regime colonial passaram a ser vistos como uma selvagem interrupção da história

mexicana, enquanto a continuidade com o passado pré-conquista era enaltecida¹⁴⁸.

Situação oposta se dava entre nós. Obras como *Moema* e a *A Primeira Missa no Brasil*, de Victor Meirelles, por exemplo, glorificavam o encontro de raças em solo recém descoberto, obviamente que por meios distintos: enquanto *Moema* simbolizava o amor trágico entre brancos e indígenas – notemos, inclusive, que a razão de sua morte é puramente sentimental, não se dá por meio da violência do colonizador - , *A Primeira Missa* destacava o instante fundador do país como nação, a irmandade que se consolidava a partir daquele momento. A tragédia do processo de conquista do Brasil por parte dos colonizadores portugueses era encoberta pela retórica artificial da união de raças em nosso solo. Dentro do programa nacionalista do Segundo Reinado, interessava exaltar o espírito ufano que coadunava índios, mestiços e brancos em prol do progresso da nação, e como isso se dava, com efeito, desde os tempos coloniais e não somente no presente. Talvez por isso, as fontes literárias que inspiravam sobremaneira nossos artistas fossem aquelas que festejavam o encontro racial a despeito de suas marcas trágicas.

Para evidenciarmos estes aspectos diferenciadores entre a arte acadêmica brasileira e a mexicana, observemos uma pintura de Félix Parra, *Episódios da Conquista* [imagem 11], de 1877, e *O último Tamoio*, de Amoedo: no primeiro, os signos da violência estão explícitos: a ação truculenta dos conquistadores espanhóis, vestidos com pesadas armaduras de ferro, enquanto os nativos, de corpos desguarnecidos e fragilizados, pereciam diante de espadas, lanças e armas de fogo. O sangue de astecas tingia o solo em que se daria a formação do México, e a tela explícita, de maneira contundente, que tal formação dar-se-ia por vias brutais, onde nem mesmo mulheres e crianças eram poupadas diante da sanha europeia conquistadora. A obra de Parra não é ufana, ao contrário: é uma obra de denúncia, de crítica à ação perniciosa do europeu que dizimara nativos em profusão. A violência, com efeito, é uma marca desta tela, não se encontra

¹⁴⁸ ADES, Dawn. *Arte na América Latina: a era moderna, 1820-1980*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1997, p. 32.

minimizada ou subentendida, pretende chocar. Situação diferente desenha-se na obra de Amoedo: Aimberê não fora morto pela espada de nenhum português, morrera por livre escolha (qual Moema). Além disso, a figura acolhedora de Anchieta quer redimir, a princípio, a ação abominável dos brancos que dizimaram os tamoios. Tudo dentro de uma retórica muito bem tramada de exaltação ao caráter unitário de nosso povo, irmanado apesar das divergências iniciais. A mensagem oficial, a nosso ver distinta da real, é bastante clara: Aimberê é o representante da nobreza e do heroísmo de nossos nativos, portanto, a comprovação de que a junção destes com os brancos desembocaria, e desembocara, na construção de um povo sólido e altivo, artífice de nosso tempo presente de progresso e desenvolvimento. Ades chama a atenção para as contradições que residiam no interior desta retórica oficial no caso mexicano, as quais se aplicam, também, para o caso brasileiro:

Esse “indigenismo historicista” de sentido altamente político coincidiu com o sentimento, em especial entre os liberais, de “salvar e preservar o que ainda restava da cultura pré-hispânica”. Nada disso tinha muito a ver com o lamentável estado dos índios, muitos agora vivendo em piores condições do que antes e a quem bem pouco atingira o novo orgulho mexicano e a rápida modernização do país¹⁴⁹.

Maraliz Christo, em artigo sobre as representações do índio no contexto mexicano e brasileiro do século XIX, defende que o emprego das cenas de violência seriam um elemento diferenciador entre ambas as práticas: ao passo que a pintura mexicana frisava o caráter violento e dizimador dos colonizadores espanhóis e suas ações, a brasileira preferira evitar tais temas, procurando “culpar” mais aos indígenas por seus infortúnios do que à ação dos portugueses:

A comparação das representações brasileiras com as mexicanas torna ainda mais evidente como a pintura brasileira do século XIX evitou a exposição explícita, direta, dos conflitos; impedindo-nos ver nossos

¹⁴⁹ *Ibidem*, p. 35.

heróis em luta. Na continuidade entre passado e presente imposta inexoravelmente pela monarquia, a violência da conquista deveria ser esmaecida, representando-se o índio como inimigo de si mesmo, daí a ênfase ao suicídio e aos corpos abandonados. Eles seriam puros demais ou degenerados demais para se integrarem à civilização¹⁵⁰.

Este cenário parece bastante pertinente à maior parte de nossos artistas deste período, inclusive para o próprio Amoedo. Entretanto, como vimos anteriormente em *Marabá*, e agora em *O último Tamoio*, existe algo de desafiador aos cânones do indianismo acadêmico preconizado pela AIBA nas referidas pinturas. No caso deste, somos levados a questionar se, no cerne de sua interpretação, está apenas o desejo de esmaecer o conflito e culpar unicamente aos indígenas por sua tragédia: Amoedo quer satirizar um programa nacionalista que louva a conciliação entre raças e elege o elemento nativo como símbolo nacional. No interior de sua práxis artística, e seu naturalismo exacerbado denuncia isso ao distanciar-se da crueza que intensifica a ação violenta, como no caso de Parra, para ressaltar o tom anedótico que se sobressai após uma primeira leitura oficial, por assim dizer, de sua obra. Se *Marabá*, no primeiro caso, é uma “mestiça de ateliê”, excessivamente mundana e pouco identificável com o fenótipo indígena, Aimberê é um herói ordinário, um cadáver inchado e grotesco, amparado por um Anchieta de amplas liberdades poéticas e históricas.

A respeito da figura de Anchieta, cabe nos debruçarmos com mais apuro sobre ela. Como vimos anteriormente, críticos como Oscar Guanabari e Gonzaga Duque perceberam a “inadequação” e a “infidelidade” de Amoedo à figura do jesuíta. Guanabari chega a sentenciar que a filiação à categoria da pintura histórica de *O último Tamoio* se tornava artificial, uma vez que faltava a verdade dos fatos e o cuidado histórico na representação do religioso. Entretanto, parece-nos mais uma escolha proposital do artista do que um mero descuido de sua parte representar o jesuíta como capuchinho. Mais do que isso: em nossa visão, a figura de Anchieta comparece como mais um indício da modernidade de *O último Tamoio* e das intenções dissidentes de Amoedo.

¹⁵⁰ CHRISTO, Maraliz de C. V. “A violência como elemento distintivo entre a representação do índio no Brasil e México no século XIX”. In: *Oitocentos – A Arte Brasileiro do Império à República – Tomo 2.*/ Org. Arthur Valle, Camila Dazzi. Rio de Janeiro: EDUR – UFRRJ/DezenoveVinte, 2010, p. 372.

Primeiramente, um dado histórico se faz elementar para que prossigamos em nossa argumentação. Apesar da supremacia dos jesuítas da Companhia de Jesus, durante os primeiros trezentos anos da colonização do Brasil, em comandar as missões indígenas destinadas à catequese e civilização dos índios brasileiros, as ordens franciscanas ganhavam destaque nesta tarefa a partir do século XIX, principalmente após a expulsão dos jesuítas decretada por Pombal, no século XVIII. Dessa forma, a partir da década de 1840, portanto já sob o Segundo Reinado, a atuação dos monges capuchinhos, ou barbadinhos, nas missões religiosas do país, principalmente na província fluminense, terão papel central na condução das relações entre Estado e gentio¹⁵¹. A figura religiosa de maior visibilidade no Brasil, e particularmente no Rio de Janeiro, nesse momento, será a do monge capuchinho, mentor espiritual dos indígenas por excelência durante todo o governo de d. Pedro II. Diante desse dado, podemos sugerir que Amoedo tenha representado Anchieta não como um jesuíta que era, mas sim como barbadinho para dar atualidade a sua pintura. É evidente que o artista sabia como um jesuíta deveria ser representado, ou pelo menos tinha ciência de como determinar as feições do religioso através de uma pesquisa iconográfica: a figura de Anchieta era relativamente conhecida via gravuras impressas em documentos e publicações de cunho religioso. Além disso, não só Anchieta, como outros jesuítas, já haviam sido representados em pinturas bastante conhecidas de artistas brasileiros: Manuel Joaquim Corte Real, por exemplo, pintara *Nóbrega e seus companheiros* [imagem 12], em 1843, cena que retrata os jesuítas em seus típicos trajes negros resgatando o corpo de um homem branco do seio de um festim promovido por indígenas selvagens.

¹⁵¹ A ação de missionários franciscanos no Brasil se deu, com efeito, desde o século XVI, portanto já nos primeiros momentos da Conquista. Todavia, tal agência nunca se sobrepusera à dos jesuítas inicianos, pelo menos até a segunda metade do século XVIII. O apostolado franciscano (do qual os capuchinhos italianos constituem uma de suas vertentes) ganharia nova dimensão a partir de 1839, quando o governo imperial proporia a reativação da ação missionária dos capuchinhos nos aldeamentos indígenas. Dessa forma, juntamente com o Estado e os militares, os capuchinhos teriam a incumbência de exercer a catequese, civilizar os silvícolas e ensinar-lhes a cultivar o solo. Para um panorama mais detalhado da ação dos capuchinhos nas missões indígenas brasileiras, ver importante estudo de MALHEIROS, Márcia. *“Homens da Fronteira” – Índios e Capuchinhos na ocupação dos Sertões do Leste, do Paraíba ou Goytacazes – Séculos XVIII e XIX*. 2008. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2008.

Há, ainda, uma série de indícios que apontam para uma atitude premeditada de Amoedo ao travestir Anchieta de capuchinho, e, principalmente, ao se negar a representar o religioso com mínimos traços fisionômicos que remetessem a sua identidade. Data de 1880 um estudo feito pelo pintor de um velho barbado pertencente ao acervo do Museu Nacional de Belas Artes intitulado *Estudo de figura masculina: velho com barba* [imagem 13], que apresenta grandes semelhanças com o Anchieta de *O último Tamoio*: este, apesar de mais jovem que aquele, possui linhas faciais muito similares com as do homem do estudo, principalmente pelo nariz adunco, pela tonalidade da pele e pela tipologia da barba e dos cabelos [imagem 14]. Tudo leva a crer que Amoedo tenha lançado mão deste estudo de 1880 para realizar a figura do religioso três anos depois. Por conseguinte, existem outros exemplares relativamente contemporâneos ao do artista que apontam para uma recorrência naquele momento de representações dos franciscanos no campo da pintura, justamente por serem figuras corriqueiras no cotidiano brasileiro: Almeida Júnior executara *Monge capuchinho* [imagem 15], em 1874. Nesta tela, de magnífica impressão da ação do tempo sobre as linhas de expressão faciais, o pintor nos apresenta uma figura em 3/4, com longas barbas que se mesclam entre tons acinzentados e castanhos. A tipologia facial é bastante próxima do estudo de velho com barba de Amoedo de 1880, ambos apresentando semblantes marcantes. Além disso, a vestimenta do religioso, principalmente pelo capuz, é idêntica à do Anchieta da tela oficial.

Pedro Peres, em 1879, apresentara a grande tela *Elevação da Cruz em Porto Seguro*, figurando o momento de ratificação da fé católica na nova terra e a firmação de um pacto religioso entre brancos europeus católicos e índios pagãos americanos. Mas é um detalhe [imagem 16], em meio a uma profusão de personagens, que chama atenção: um monge franciscano, e não um missionário jesuíta como poderíamos esperar, bastante semelhante aos que vimos anteriormente, coloca um terço ao redor do pescoço de um nativo. Nele podemos ver as longas barbas, o nariz adunco, o semblante grave, e a vestimenta típica da ordem em seus tons amarronzados. Para reforçar a intencionalidade de Amoedo em modificar a figura de Anchieta, encerramos as comparações com uma pintura de seu mestre, Alexandre Cabanel, de 1848, *Homem em con-*

templação, jovem monge romano [imagem 17]: a figura juvenil do monge de Cabanel remete à de Amoedo, apesar dos tons grisalhos de sua barba e de seu cabelo. As características fisionômicas, todavia, permanecem inalteradas: o mesmo semblante grave e o nariz recurvado, além do hábito marrom atado na cintura pelo cordão de lã.

Destarte, o “Anchieta capuchinho” tem mais a nos revelar do que um simples equívoco: no interior da pretensão deliberada do artista de desmontar o aparato visual que celebrava o heroísmo indígena e sua ligação com os diversos níveis da vida pátria, entre eles o religioso, apresentar uma personagem histórica de maneira atualizada, por assim dizer, engendrava o questionamento acerca da real necessidade do jesuíta ter abarcado Aimberê e não um monge capuchinho. No cotidiano de extermínio e marginalização do indígena brasileiro, principalmente no século XIX, não era mais a figura esguia, magra e vestida de negro de Anchieta - representante de toda a ordem jesuítica neste contexto - que circulava pelos arredores da província do Rio de Janeiro ou pelos sertões: este episódio ficara no passado, no tempo mítico elogiado por Gonçalves de Magalhães e outros românticos. O presente fornecia uma nova imagem: barbadinhos em trajes marrons e semblantes graves é que catequizavam e civilizavam os índios que restaram no século XIX. Portanto, não parece ser inapropriada a escolha do pintor: para o índio contemporâneo, humanizado e decaído que é devolvido à baía de Guanabara, um “Anchieta capuchinho” revivido e também ressignificado¹⁵².

A pouca fidelidade do pintor aos textos do período áureo do Indianismo literário e a época tardia em que realiza tais obras demonstram, ou pelo menos põem em xeque o pensamento corrente sobre elas, que o artista possui uma visão um tanto distinta da história da formação de nosso povo da oficial: os inúmeros esforços do poder instituído de render homenagens e glorificar os autóctones fazem parte de uma ação efetiva do Estado na tentativa de minimizar os custos humanos do processo de desenvolvimento do país na forma de extermínio e dominação. Todavia, tais esforços mostram-

¹⁵² Por outro lado, não podemos nos esquecer que os franciscanos estavam presentes na comitiva de Pedro Álvares Cabral que aportou no Brasil no começo do século XVI, inclusive participando da realização da primeira missa em solo brasileiro. Nesse sentido, a representação de um monge capuchinho, por parte de Amoedo, poderia sugerir uma referência histórica e não somente uma escolha deliberada do presente.

se, na prática, meras tentativas sem qualquer efeito real sobre a condição dos nativos e dos mestiços. O símbolo da nação, na realidade, é muito mais um caso de ciência e de escárnio público por sua alteridade do que o espelho da nacionalidade no qual os brasileiros, e aqui estamos falando fundamentalmente de uma elite letrada branca bem circunscrita, podem se ver refletidos e representados. Amoedo demonstra, de certa maneira, que pintar a história grandiosa de nossos heróis indígenas de outrora ganha o status de engodo, simples parafernália que encena para uma classe social restrita que o processo de desenvolvimento do país, a despeito de seu ônus, tinha como origem a luta de índios e brancos para a manutenção do país, num processo contraditório de amor e ódio que resultara na formação do Brasil como nação. Ao identificar as fragilidades desse discurso, o artista lança mão do idealismo seguro recorrente e aventura-se no estabelecimento de uma nova visão sobre o indianismo e seu ocaso pelas vias do pastiche e do anedótico, esvaziando a figura indígena arquetípica dos signos do heroísmo e rebaixando-a a um mundanismo de feições decadentistas.

Analisar as referências artísticas que, porventura, Amoedo utilizara para compor *O último Tamoio*, torna-se um instrumento bastante frutífero para apreendermos os diversos níveis de significação contidos na obra e apreendermos sua modernidade que vai de encontro ao projeto nacionalista do Segundo Império. Ana Cavalcanti, em artigo supracitado, chama a atenção para a semelhança formal entre Aimberê e o cadáver da gravura de Honoré Daumier, intitulada *Rua Transnonain, 15 de Abril de 1834* [imagem 18]. Com efeito, o posicionamento do corpo é um tanto semelhante, e a conformação das pernas, talvez, seja o que mais se assemelhe ao corpo de Aimberê. Todavia, como bem ressalta a autora, não se pode deduzir que Amoedo tenha visto de fato tal gravura, bem como tenha se baseado nela em algum grau. Por outro lado, é interessante observarmos algumas pinturas em cuja temática encontra-se a presença da morte e do cadáver, e que eram contemporâneas a Amoedo, principalmente no ambiente parisiense. Começemos, pois, pela tela *Bara* [imagem 19], de Jean-Jacques Henner, exposta no salão de 1882. A tela faz referência ao assassinato do jovem revolucionário Joseph Bara, que à época da Revolução Francesa teria se juntado ao exército republicano e, capturado por soldados contrarrevolucionários, teria sido obrigado a gri-

tar “Viva o rei!”, mas acabara por bradar “Viva a República!”, sendo executado em seguida. Bara, assim, tornara-se um exemplo de civismo e mártir dos ideais republicanos durante a revolução¹⁵³. Intrigante o fato de Bara ter sido representado nu, evidenciando um corpo fragilizado, condizente com sua tenra idade, mas fundamentalmente um corpo de quase nenhum heroísmo evidente. Bara, ao tornar-se mártir, passa por um processo complexo de esvaziamento dos signos que remetem ao corpo do herói típico, a saber: grande compleição física, força, e uma energia latente que demonstre suas virtudes cívicas. Não é o que vemos neste caso: o adolescente em questão, ligeiramente andrógono, apresenta-se como um cadáver comum, e se não conhecêssemos a legenda da obra, dificilmente associá-lo-íamos ao jovem símbolo republicano, algo que nos faz, pelo menos, questionar se a obra de Henner não é muito mais uma crítica à tal simbologia republicana do que uma exaltação a ela. Similarmente, *Aimberê*, de *O último Tamoio*, passa por esse processo, apesar de possuir uma tipologia física muito mais convincente do ponto de vista da força do que o exemplar de Henner. Todavia, em ambas as obras, percebemos não a louvação dos supracitados signos de bravura, mas sim o realçamento da fragilidade corporal, a ideia de que o corpo é uma entidade perecível, um invólucro que pode ser desfeito pela morte. A boca semi aberta, em ambas as obras, configura-se como um sinal de banalidade, um detalhe naturalista que reforça a condição extremamente humana das personagens em questão. Por extensão, tanto o republicanismo próprio de Bara quanto o nacionalismo ufano de *Aimberê* são indagados sobre sua real pertinência e fragilizam a condição privilegiada do símbolo enfraquecendo seu alcance sobre o imaginário coletivo da população a respeito de sua significação no tempo presente.

Curiosamente, um dado banal como a boca entreaberta, como falamos acima, não deixava de ser um delito grave para a arte que se queria elevada e erudita. Um exemplo disso, no campo da escultura, é a obra *Abel* [imagem 20], do escultor italiano Giovanni Duprè: o corpo estendido de Abel, muito bem construído anatomicamente, assemelha-

¹⁵³ A opção por representar a tragédia política de Bara na década de 1880 encontra respaldo no momento político vivido pela França naquela época: a Terceira República estava estabelecida desde 1870, por ocasião da Guerra Franco-Prussiana. Portanto, os ideais republicanos encontravam-se em voga novamente e suscitavam obras que os exaltassem.

se, em termos de soluções plásticas, ao *Aimberê* de Amoedo: Abel parece ter morrido no mar e sido devolvido à praia, principalmente por seus braços lançados para trás. Mas é no rosto que mais se aproximam: ambos têm a boca entreaberta, um detalhe que confere correção anatômica mas que não era julgado elegante pelo decoro da arte acadêmica. A respeito da reação causada pela escultura de Duprè, Silva ressaltava que “o que chocou e fascinou o público (...) foi a despreocupação do artista em dissimular as conseqüências anatômicas da morte na face do personagem, com os olhos vazios e a boca aberta”¹⁵⁴. Assim, Duprè queria frisar os signos da morte, humanizar, por assim dizer, o mármore em seus mínimos detalhes. Num processo semelhante, Amoedo fez o mesmo com *Aimberê*: o herói tamoio, agora um cadáver, transparecia em sua face a morte e suas características próprias.

No salão de 1883, o artista Edouard Krug apresentara *Depois da Tempestade* [imagem 21], obra somente conhecida pela gravura publicada no catálogo do certame. Mais uma vez, um cadáver de braços abertos e nu, evidenciando uma tipologia bastante comum para cenas do gênero. Contudo, nada sabemos a respeito do retratado: se se trata de uma personagem histórica, bíblica ou mitológica, ou se é apenas um cadáver desconhecido. O que é importante, neste caso, é nos atentarmos para o posicionamento do corpo e a maneira como foi representado, algo que nos remete a *Aimberê*. Mas parece ser evidente, também, que Amoedo tenha se valido de uma longa tradição de representação de cenas da morte de Cristo, em especial na de deposição, assim como vimos, no capítulo 1, que tal motivo foi recorrente para os artistas gráficos que identificavam o martírio cristão com a sorte dos indígenas que simbolizavam o país. Carolus-Duran, grande artista acadêmico francês e talvez o principal retratista da Terceira República, expusera *O Sepultamento* [imagem 22], no salão de 1882, repleto de teatralidade e dramaticidade. O corpo de Cristo, magro e sem vida, jaz com um de seus braços pendentes, uma característica quase obrigatória nesse tipo de cena. Cristo, na iminência de seu sepultamento, encontra-se em seu maior grau de humanidade, no momento crucial em que a divindade e a perenidade da vida se tocam. O ser sobrenatural,

¹⁵⁴ SILVA, M. do C. Couto da. *Op. cit.*, p. 23.

o herói religioso, por assim dizer, é também matéria, suscetível ao tempo e à impermanência, mesmo que seu estágio posterior seja a eternidade, como no caso bíblico.

A tradição visual dos sepultamentos de Cristo dialoga sobremaneira com *O último Tamoio*: a acolhida de Maria ao corpo de seu filho parece ter sido um protótipo bastante frutífero para o pintor brasileiro. Analisemos alguns exemplos não contemporâneos ao pintor e que sinalizam sua filiação aos cânones do que era considerada a pintura elevada: comecemos pela interpretação vigorosa de Caravaggio em sua *Deposição de Cristo* [imagem 23], de 1602-03: o corpo alvo amarelecido de Jesus, de carnes moles e membros pendentes, exaltava sua humanidade, imprimindo-lhe uma frieza cada-vérica muito condizente com o sentimento de realidade que perpassa toda a obra do artista. Seu braço direito dependurado, de veias saltadas e musculatura bem delineada, serviria de modelo para os braços mortos de diversas personagens defuntas, como no caso de *Marat morto* (1793), de Jacques-Louis David, por exemplo. Amoedo, muito provavelmente, fosse um admirador das soluções realistas de Caravaggio, haja vista o requinte com que o pintor brasileiro representara a condição moribunda de Aimberê. Na intenção de ambos os artistas, reside a tentativa deliberada de humanização das personagens, o fascínio pelo naturalismo que, por vezes, chega a chocar os olhos acostumados à idealização dos corpos, mesmo aqueles sem vida¹⁵⁵.

Nicolas Poussin, grande artista da tradição clássica na França do século XVII, realizara uma *Lamentação sobre o corpo de Cristo* [imagem 24] de características adversas para seu estilo: em uma cena sombria, clima bastante apropriado para esse tipo de cena, Maria, junto com Maria Madalena e outras personagens, chora a morte de seu filho, quase desfalecendo de tamanha dor. O corpo de seu filho, curiosamente, ganha tons inesperados diante da conduta idealizante da escola classicista: um corpo sem apelos

¹⁵⁵ Outra pintura de Caravaggio que se relaciona, de certa maneira, com os dispositivos usados por Amoedo para compor *O último Tamoio* é *A Morte da Virgem*, de 1606, pertencente ao Museu do Louvre. Nesta pintura, Caravaggio ultrapassara todo o decoro esperado em representações da morte de Maria: de fato, ele não representa sua assunção mas sua morte. A maneira excessivamente mundana e realista com que representara a mãe de Cristo morta gerou um grande desconforto em sua época, sendo recusada por Laerzio Alberti, que a havia encomendado, em nome do papa, para ornar a capela de Santa Maria della Scala, em Roma. Desse modo, a Virgem caravagesca, tão humana em sua morte, lançava novas luzes sobre a temática em pleno século XVII, assim como Amoedo, de certa maneira, ao humanizar o herói Aimberê no final do século XIX, despojando-o de idealismos na iminência da morte.

escultóricos ideais, manchado por sombras marcantes, pende sobre as pernas de Maria, sua cabeça, em posição agonizante, intensifica o peso de um corpo sem vida e, igualmente, sem beleza de acordo com os preceitos da arte de viés clássico. Por outro lado, o flamengo Peter Paul Rubens, de inúmeras pinturas sobre a deposição de Cristo, traz em si a vibração das cores fortes e dramáticas do século XVII e a comoção de sua interpretação bastante vigorosa sobre o episódio: da cópia que realizara da supracitada deposição de Caravaggio (pertencente a National Gallery of Canada) à magnífica tela *Lamentação sobre o Cristo Morto* [imagem 25], de 1613, Rubens nos mostra que captara os sentidos e as simbologias necessárias para esse tipo de cena. Um ambiente sombrio que abarca os corpos e desenha volumes, personagens resignadas e chorosas, e um Cristo de grande humanidade: seu corpo pesado traz à tona mais uma vez a carnção mole, a fragilidade que transforma seu corpo vigoroso num amontoado de ossos e músculos quase sem sentido; o tom cadavérico da pele, leitoso e acinzentado, as extremidades do corpo arroxeadas, as pernas que se pronunciam de maneira escorçada, juntamente com o rosto inerte de boca semi-cerrada trazem à lembrança o corpo de Aimberê.

O importante, neste ponto de nossa argumentação, mais do que afirmar paralelos e influências diretas, é entendermos as possíveis fontes de inspiração para a composição de *O último Tamoio*, inscrevendo-o dentro de uma tradição visual bastante duradoura e influente na história da arte, interpretando a gênese da obra como uma construção de um discurso bem definido não só para o público francês, mas, fundamentalmente, para o público brasileiro. Pode ser que Amoedo tenha pensado em um Aimberê aparentado de Cristo, revisitando o expediente usado pela ilustração brasileira do século XIX, como vimos no capítulo 1: ambas as personagens possuem virtudes incontestáveis, são símbolos de nobreza e caráter. Todavia, a tragédia também lhes une, colocando um ponto final em uma trajetória de ascensão e visibilidade: ao Cristo será dada a cruz, a Aimberê, a imensidão do mar. É claro que o indígena, a bem da verdade, é um suicida, uma personagem tipicamente romântica, o que, por outro lado, não diminui a aproximação simbólica entre ambos. Estamos falando, essencialmente, de dramas universalizantes: assim como Cristo se presta a uma representação do cris-

tianismo e seus preceitos, Aimberê simboliza uma raça, uma nação, e, conseqüentemente, seus destinos. Seu corpo servirá de anteparo para uma mensagem mais ampla, algo que extrapole a simples continuidade do processo de representação do indígena como símbolo nacional no interior da AIBA.

Agora, em plena década de 1880, estamos no campo das falências: falência da monarquia, de uma forma de exploração do trabalho e seu emprego na economia (escravismo), de um sistema de ensino artístico que sofre as conseqüências de todo esse processo mais amplo¹⁵⁶, e, como não poderia ser diferente, dos símbolos e emblemas nacionais empregados amplamente pela retórica nacionalista desse regime: o indígena. Amoedo, assim, constrói seu tamoio em diálogo direto com a tradição artística acadêmica em que está se formando, sem, contudo, abandonar as características modernas que lhe são próprias: ele está criando uma identidade artística, são anos de formação, e Aimberê é um produto deste período: é rigoroso, metódico, muito bem pensado, praticamente irretocável do ponto de vista formal, pertencente aos cânones da pintura histórica de que se originara; mas é também uma via nova no interior deste cenário, uma forma distinta de representação de uma entidade de grande importância para a identidade de uma nação que se encontrava em franco processo de constituição: o artista se arriscaria a modificar, mesmo que de maneira sutil, o corpo simbólico nacional, o corpo do indígena. É como se esse corpo tivesse passado por um gradual processo de rematerialização: da alegoria que eleva, passando pela banalização que o torna quase vazio de significação em virtude de seu amplo e desbragado emprego, para um estágio final de reencarnação. Agora, dotado de humanidade evidente, o corpo de Aimberê, como o fora também o corpo da mestiça Marabá, encontra-se novamente no estágio pré-alegórico, habitando o mundo dos corpos comuns. É como se Aimberê e Marabá tivessem se destacado de sua matriarca fundamental (Moema), tivessem sido expulsos do “Éden tropical” que ela habitava e agora se encontrassem errantes pela pátria madrasta.

¹⁵⁶ Cf. PEREIRA, Sonia G. “A sincronia entre valores tradicionais e modernos na Academia Imperial de Belas Artes: os envios de Rodolfo Amoedo”. In: *ArtCultura*, Uberlândia, v. 12, n. 20, jan-jun. 2010, p. 86. Sonia Pereira esclarece que os problemas estruturais da academia carioca se intensificam na década de 1880, ganhando a imprensa e promovendo um debate sobre os rumos da instituição.

Amoedo, de olhar arguto e atento, não poderia simplesmente prosseguir por uma tradição artística que não fazia sentido para ele por si só. Como preconizado por Baudelaire, no século XIX francês, o artista realmente moderno deveria unir a tradição artística, a porção eterna da arte, com o fugidio, com a tragédia e o heroísmo próprios do presente e de seu tempo. Amoedo parece estar plenamente de acordo com esse paradigma: usa a tradição para revelar seu tempo, expor suas cicatrizes abertas e desmistificar os pais da pátria, para emprestar uma expressão de Luciano Migliaccio. Exaltar o indígena heróico de outrora era uma mentira, uma dissimulação de uma realidade bastante diversa. Era preciso empunhar pincéis para representar o índio não como o símbolo imutável de uma nação, mas como mais uma vítima de seu próprio país, um símbolo em processo de degradação. Walter Friedlaender nos dá uma boa noção do sentido que o “herói” possuía nos primórdios do estabelecimento do Neoclassicismo como a arte elevada, por excelência, da França revolucionária, noção herdada pelas academias de arte ocidentais, inclusive a brasileira, usada como base para a construção de uma arte protagonizada por homens nobres e abnegados com os valores pátrios:

(...) O heróico, agora, associava-se ao virtuoso. O Herói – de preferência vestido em trajes antigos – não era apenas alguém que realizava grandes feitos ou proezas físicas e cuja força muscular e beleza física causavam admiração. Ele era, antes de mais nada, alguém – e essa era uma concepção edificante de Hércules – cujo nobre corpo revestia uma alma resplandecente de virtude e cujas realizações podiam servir de exemplo como um ideal a ser atingido. Ele tinha de ser um modelo de magnanimidade, espírito elevado, equilíbrio, retidão, dignidade humana e auto-sacrifício – em suma, ele deveria possuir todas as virtudes humanas imagináveis. Quanto mais forte o contraste com os afetados e inconstantes cétricos representantes da sociedade contemporânea, mais imponente e virtuoso o herói se lhes afigurava¹⁵⁷.

Ora, Aimberê encontra-se diametralmente oposto ao Herói neoclássico descrito por Friedlaender: além de não possuir o corpo belo e hercúleo que executa grandes feitos,

¹⁵⁷ FRIEDLAENDER, Walter. *De David a Delacroix*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001, pp. 19-20.

também não transmitia as virtudes e a magnanimidade necessária aos representantes da pátria. O protagonista da pintura de Amoedo está distante das qualidades estóicas do Hércules grego. Com ele, o processo de mutação do corpo do indígena simbólico atinge um novo patamar: heróis, na concepção neoclássica, foram os primeiros exemplares do indianismo literário, repletos de energia latente e entrega ao ideal nacional, o Aimberê de Gonçalves de Magalhães, os “índios-rios” de Rochet, a heroína Moema de Meireles; agora, nos anos finais do Segundo Império, não é possível prosseguir exaltando seres sobre-humanos, altruístas e virtuosos, a alegoria nacionalista de d. Pedro II está se desmantelando e Aimberê teve de descer do “Olimpo tropical” que habitara até aqui para vivenciar sua humanidade por inteiro, perecendo nas vagas da baía de Guanabara como um índio comum.

É preciso ressaltar, contudo, que não acreditamos que o artista tenha feito isso unicamente para criticar abertamente o regime que o patrocinava: acreditamos sim que ele o tenha feito para também criticá-lo, mas não somente, e há indícios que comprovam isso: sua trajetória artística é bem sucedida, seu pensionato é prorrogado por três anos, sua obra tem boa acolhida crítica, sua volta é coroada com sua nomeação para professor da Academia. Fica evidente que Amoedo não é uma figura marginal no cenário artístico brasileiro, e, igualmente, não quer essa condição para si. A questão é que sua obra tem tamanha qualidade artística que se impõe a despeito de seu conteúdo evidente. Como vimos anteriormente, a Academia jamais fizera ressalvas à adequação temática de *Marabá* e *O último Tamoio*, preferindo antes elencar as qualidades do pintor e seus progressos. Além disso, é preciso que façamos uma reflexão sobre a postura da instituição diante da formação de Amoedo durante seu pensionato em Paris. Um trecho bastante esclarecedor de um parecer da Academia sobre os últimos envios do artista para avaliação da instituição, em 1884, deixa transparecer o modo como enxergavam os progressos do pintor por meio de seus trabalhos:

(...) Que estes trabalhos [*A partida de Jacó, esboço para Cristo em Cafarnaum, esboço de um Tiepolo, Estudo de Mulher*] revelam grande aproveitamento, deixando antever o resultado final dos seus esforços,

que, por certo atingirão, libertando-se mais tarde, da situação transitória e dependente, que o estudo, a prática e os preceitos da Escola Francesa contemporânea, tanto influem e o induzem a sentir desse modo¹⁵⁸.

Sonia Gomes Pereira analisa a recepção das obras do pintor, produzidas por lá, reconhecendo que, a despeito das preferências dos membros da AIBA por uma arte mais assentada sobre os preceitos clássicos e tradicionais, as telas do período parisiense não foram vistas como um desvio ou uma tentativa de oposição deliberada do artista à escola:

É interessante verificar que os membros da comissão – João Maximiano Mafra, Vitor Meireles e José Maria Medeiros, artistas da geração anterior à de Amoedo e agora professores da Academia – identificam em *Grande estudo de mulher* a “Escola Francesa contemporânea”, mas acham que é uma “situação transitória e dependente”. Certamente continuam preferindo a pintura mais tradicional de *A partida de Jacob e Cristo em Capharnaum*. Mas não reagem drasticamente, aprovando, sem problemas, o pedido de prorrogação para mais dois anos da pensão¹⁵⁹.

Desse modo, o tradicionalismo da instituição parece abrir um precedente para seu aluno, mesmo que enxergue em suas tendências contemporâneas uma situação passageira. A AIBA, com efeito, não o cerceara, permitindo que Amoedo fizesse suas escolhas artísticas com liberdade suficiente para criar um estilo próprio, algo que partisse da tradição acadêmica e desembocasse nas experimentações que pululavam no eferescente ambiente artístico da Paris da segunda metade do século XIX. A própria escolha de Paris para realização de seu pensionato artístico é um indicativo de que Amoedo possuía um espírito agitado e afeito às experimentações artísticas.

¹⁵⁸ Parecer sobre os trabalhos do pensionista Rodolpho Amoedo – 13/09/1884. Acervo documental do Museu D. João VI/UFRJ.

¹⁵⁹ PEREIRA, S. G. *Op. cit.*, p. 93. (grifo nosso)

Logo, podemos concluir que *O último Tamoio* configura-se como uma obra de nítidas tendências modernas, não tanto por suas características formais, mas sim por sua conformação temática. Pudemos acompanhar o percurso seguido pelo artista na realização dessa obra, desde as escolhas que deveriam ser feitas no rol da tradição artística ocidental, via deposições de Cristo ou cenas contemporâneas de mártires e anônimos mortos, até à opção por rearranjar os signos visuais próprios da pintura histórica indianista produzida em seu país. *Aimberê* é, com feito, uma paródia de *Moema*, seu alter ego: sua existência excessivamente mundana, sua condição humana elevada por sua morte, é intensificada ao ter como parâmetro a Índia ideal da origem da nação. *Moema* fora feita para exaltar o futuro, celebrar a união das raças a despeito de sua tragédia pessoal; *Aimberê* é o ponto mais baixo da hipérbole que se desenhara na história do indianismo acadêmico brasileiro, o fim de uma trajetória. Sua morte não é uma celebração, é um produto do cotidiano, é quase uma banalidade elevada à categoria de pintura histórica. É a partir desse paradoxo primordial que *O último Tamoio* ganha relevo e se destaca no conjunto da produção visual acadêmica brasileira da segunda metade do século XIX: sua modernidade se estabelece nos usos dos cânones da história da arte para expor as chagas do presente, principalmente no que ela tem de tragicômico: a tragédia do tamoio em questão, assistida pela versão capuchinha de *Anchieta*, advém de sua impotência, de seu corpo esvaziado de heroísmos e consumido pela morte. Seu corpo não está repleto de energia e patriotismo: está tomado pela água do mar e apodrece diante de nossos olhos. É dessa maneira que Amoedo pretendeu deixar sua contribuição para os momentos finais do indianismo acadêmico que se desintegrava junto ao Império.

Anexo de imagens III



Imagem 1: Rodolfo Amoedo. *O último Tamoio*, 1883. Óleo sobre tela, 180,3 x 260cm. MNBA, RJ.

Foto: Richard Santiago Costa.



Imagem 2: Rodolfo Amoedo. *O último Tamoio* [detalhe], 1883. Óleo sobre tela, 180,3 x 260cm. MNBA, RJ. Foto: Richard Santiago Costa.



Imagem 3: Rodolfo Amoedo. *Estudo para O último Tamoio*, c. 1883. Bico de pena sobre papel, 29 x 47cm. MNBA, RJ. Foto: Richard Santiago Costa



Imagem 4: Rodolfo Amoedo. *O último Tamoio* [detalhe], 1883. Óleo sobre tela, 180,3 x 260cm. MNBA, RJ. Foto: Richard Santiago Costa.



Imagem 5: Rodolfo Amoedo. *Estudo para O último Tamoio*, c.1883. Carvão e grafite sobre papel, 35,2 x 55,1cm. MNBA, RJ. Foto: Richard Santiago Costa.



Imagem 8: Rodolfo Amoedo. *A partida de Jacó*, 1884. Óleo sobre tela, 106 x 135cm. MNBA, RJ.

Foto: Richard Santiago Costa



Imagem 9: Antonio Firmino Monteiro. *As Exéquias de Camorim*, c.1879. Óleo sobre tela, 100,6 x 157,7cm. MNBA, RJ. Foto: Acervo MNBA.



Imagem 10: Antonio Firmino Monteiro. *As Exéquias de Camorim* [detalhe], c.1879. Óleo sobre tela, 100,6 x 157,7cm. MNBA, RJ. Foto: Acervo MNBA.

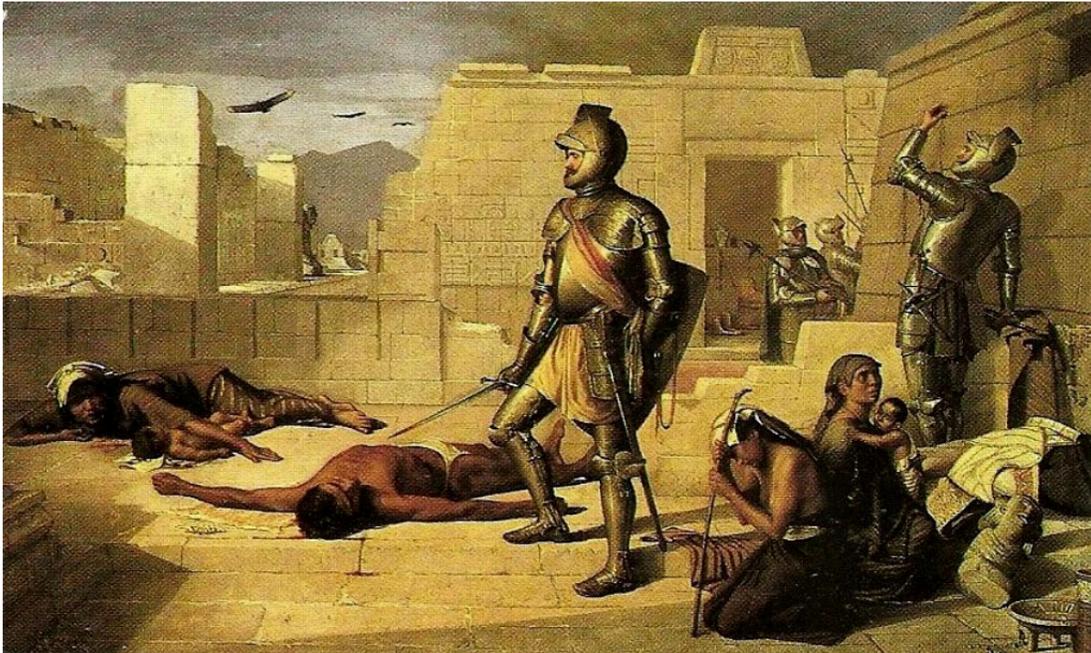


Imagem 11: Félix Parra. *Episódios da Conquista*, 1877. Óleo sobre tela, 68 x 109cm. Museo Nacional de Arte, Cidade do México.



Imagem 12: Manuel Joaquim Corte Real. *Nóbrega e seus companheiros*, c.1843. Óleo sobre tela, 222,5 x 323,2 cm. MNBA, RJ.

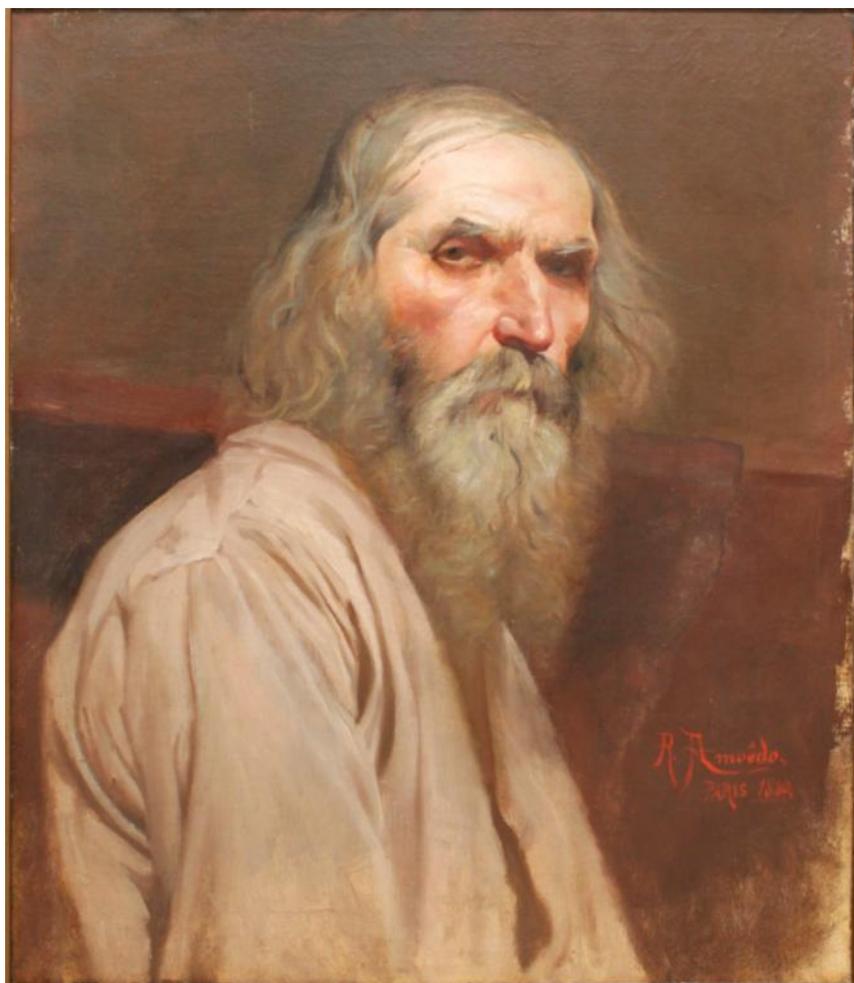


Imagem 13: Rodolfo Amoedo. *Estudo de figura masculina: velho com barba*, 1880. Óleo sobre tela, 64,8 x 53,5cm. Coleção Museu Nacional de Belas Artes/IBRAM/MinC. Foto: Acervo MNBA.

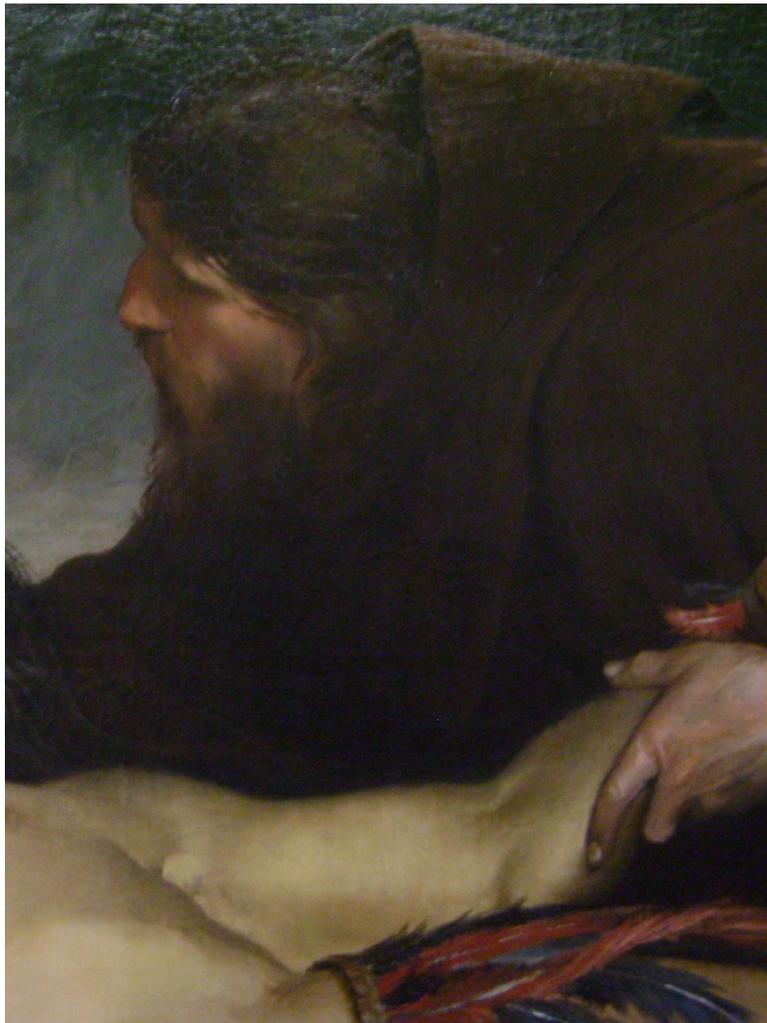


Imagem 14: Rodolfo Amoedo. *O último Tamoio* [detalhe], 1883. Óleo sobre tela, 180,3 x 260cm. MNBA, RJ. Foto: Richard Santiago Costa.

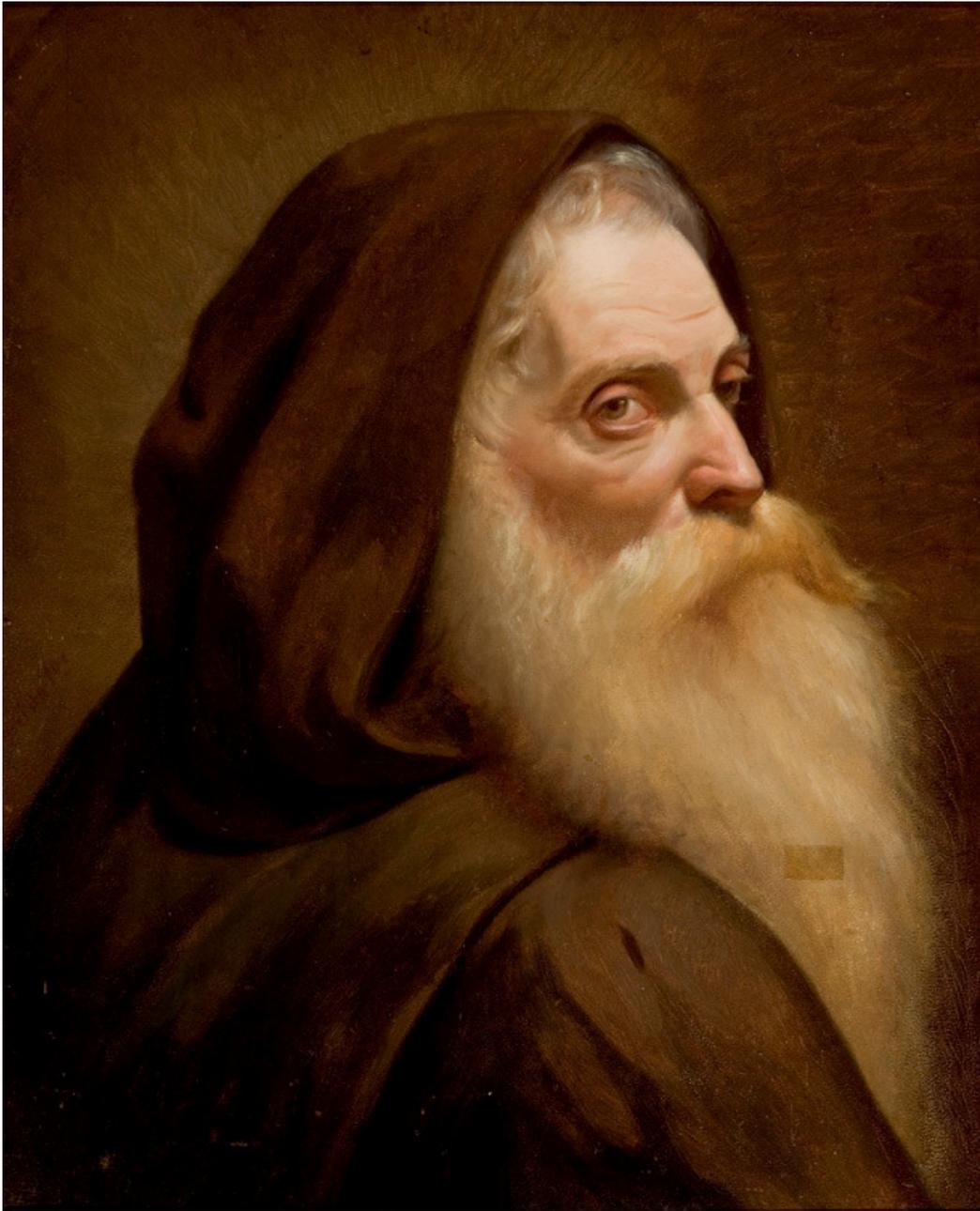


Imagem 15: José Ferraz de Almeida Júnior. *Monge capuchinho*, 1874. Óleo, papelão sobre madeira, 58 x 74cm. MASP, SP.



Imagem 16: Pedro Peres. *Elevação da Cruz em Porto Seguro* [detalhe], 1879. Óleo sobre tela, 200,5 x 276cm. MNBA, RJ. Foto: Richard Santiago Costa.



Imagem 17: Alexandre Cabanel. *Homem em contemplação, jovem monge romano*, 1848. Óleo sobre tela. Musée Fabre, Montpellier.



Imagem 18: Honoré Daumier. *Rua Transnonain 15 de abril de 1834*, 1834. Litogravura.

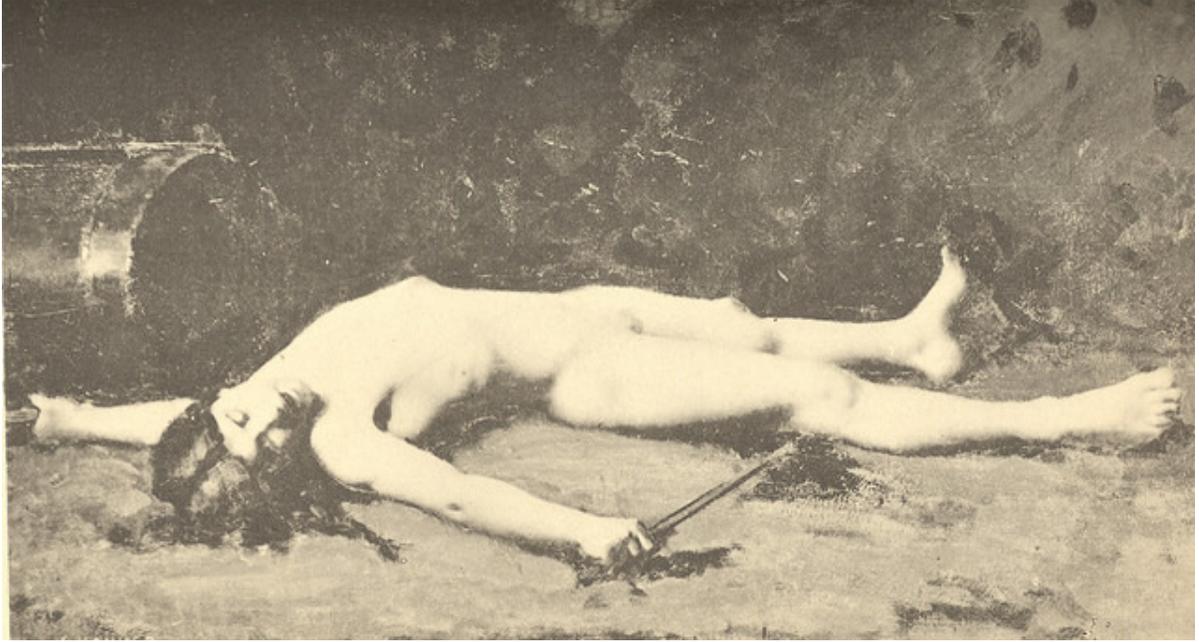
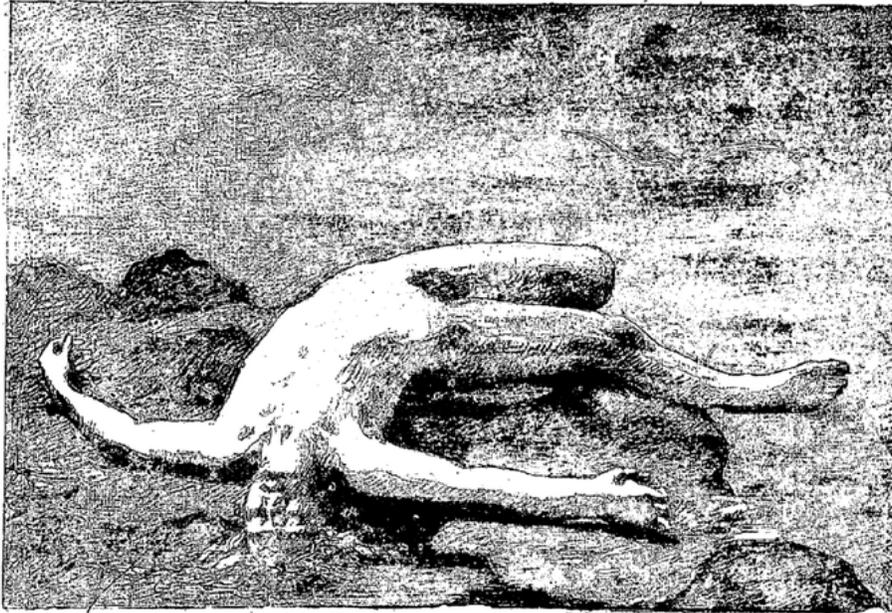


Imagem 19: Jean-Jacques Henner. *Bara*, 1882.



Imagem 20 : Giovanni Duprè. *Abel*, 1844. Mármore. Hermitage, São Petesburgo.



KRUG (E.). Ex. *Après la Tempête.* — *After the Storm.*

H. 1^{re},58. — L. 2^{me},25.

Imagem 21 : Edouard Krug. *Depois da Tempestade*, 1883. Fonte: *Catalogue illustré du Salon*, 1883.



CAROLUS-DURAN (E. A.). H. G. — *Mise au tombeau.* — *The entombment.*

H. 2^{me},00. — L. 3^{me},00.

Imagem 22: Carolus-Duran. *O Sepultamento*, 1882. Fonte: *Catalogue illustré du Salon*, 1883.



Imagem 23: Caravaggio. *A deposição de Cristo*, 1602-03. Óleo sobre tela, 300 x 203cm. Pinacoteca Vaticana, Vaticano.

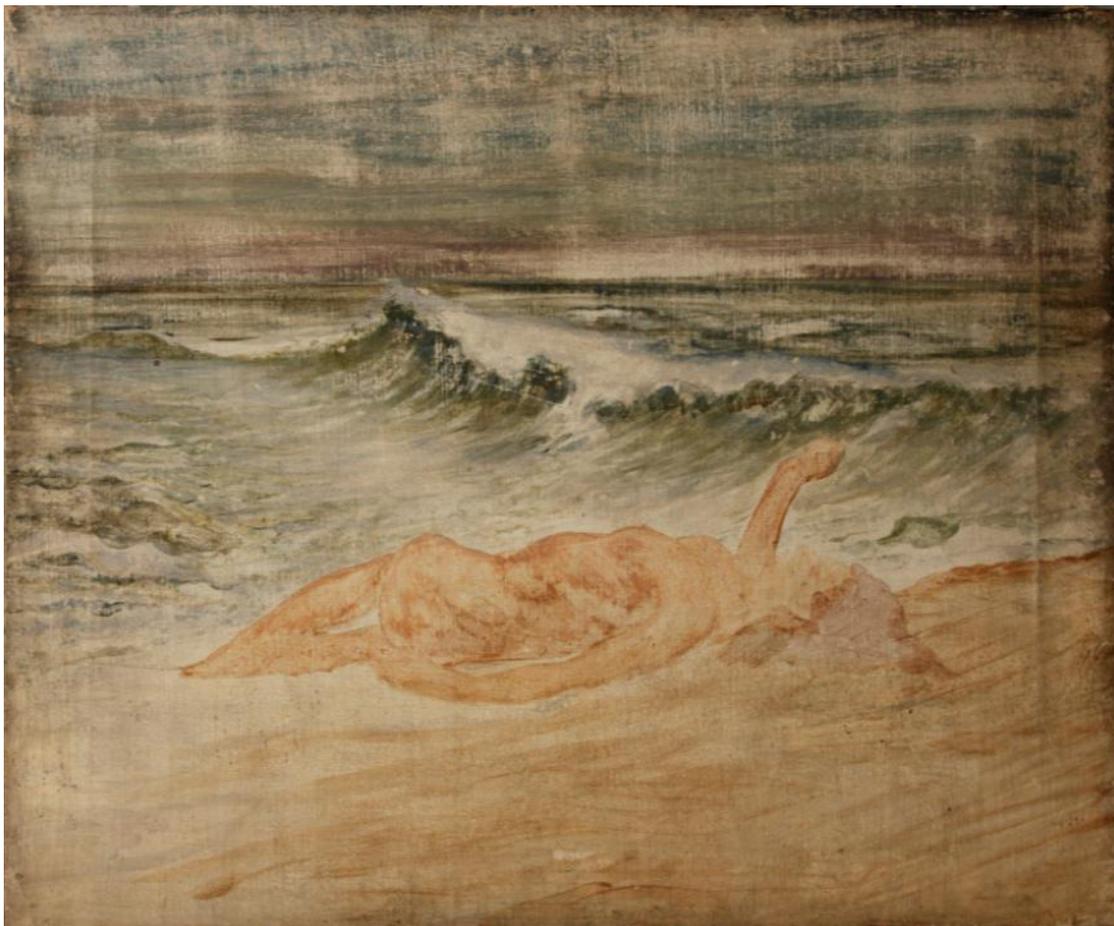


Imagem 24: Nicolas Poussin. *Lamentação sobre o corpo de Cristo*, 1628-29. Óleo sobre tela, 101 x 145cm. Alte Pinakothek, Munique.



Imagem 25: Peter Paul Rubens. *Lamentação sobre o Cristo Morto*, 1613-14. Óleo sobre tela, 151 x 204cm. Liechtenstein Museum, Viena.

Considerações finais



Rodolfo Amoedo. *Estudo para Moema*, c. 1921. Têmpera sobre tela, 54,3 x 65,3cm. MNBA, RJ.
Foto: Acervo MNBA.

A imagem acima refere-se a um estudo preliminar para uma tela intitulada *Moema*. Não se sabe se tal obra foi de fato realizada ou se Amoedo produzira apenas um esboço rápido para fixar as ideias que lhe vinham à mente para a referida obra. O que é curioso, para além da própria composição e da temática em si, é a datação do estudo: por volta de 1921. Por essa época, Amoedo já tinha um nome constituído na história da arte brasileira, inclusive como professor da Escola Nacional de Belas Artes, algo que ocorrera já no final do século XIX. Após os capítulos anteriores, em que discorremos e refletimos sobre a questão indígena e sua relação direta com a pintura acadê-

mica que se produzia na AIBA, principalmente na figura de Amoedo, fica irresistível indagar os motivos que levaram o pintor a, pelo menos, imaginar materialmente uma obra no começo da década de 1920, na qual a temática indígena, que poderíamos pensar a princípio que estivesse datada e circunscrita ao século XIX, se mantinha viva em sua personagem de máxima representatividade: Moema. A índia preterida por Caracuru, morta de maneira trágica no mar, devolvida à praia pelas ondas, foi, como vimos, um ponto focal de grande parte da arte de temática indígena oriunda dos alunos e professores da Academia, particularmente em virtude da icônica *Moema*, pintada por Victor Meirelles na década de 1860.

O que intriga é a permanência do motivo: o corpo sem vida, o suicídio, a morte emblemática, a paisagem marinha, a força do mar. O já idoso professor da ENBA, bastião da arte acadêmica, parecia ainda ser tocado pelo tema nacionalista que remetia ao Império, levado a termo há pouco mais de trinta anos. No pequeno estudo, o corpo da índia encontra-se retorcido na praia, com um improvável braço direito erguido, enquanto as ondas de um mar revoltoso se encontram com um horizonte sombrio. A retórica nacionalista ainda vive: o topos da tragédia indígena não abandonara o artista cosmopolita. Às raias da moderna e iconoclasta Semana de 22, Amoedo parecia estar ainda interessado nos motivos que construíram a glória, e porque não a decadência, da extinta AIBA.

Toda essa pequena divagação nos leva a uma reflexão final a respeito de *Marabá e O último Tamoio*. Como vimos ao longo deste estudo, a escolha pelo elemento indígena como representante máximo da nacionalidade é uma ideia pertencente às primeiras décadas do século XIX e se relaciona com o encontro fortuito de alguns intelectuais brasileiros com estrangeiros que, maravilhados com as possibilidades da natureza opulenta do país, julgaram ser pertinente a utilização desses motivos na criação de uma literatura genuinamente brasileira. Desse modo, os literatos da primeira geração romântica, principalmente os chamados indianistas, como Gonçalves Dias e Gonçalves de Magalhães, sendo que estes últimos foram peças fundamentais na consolidação do Romantismo entre nós, voltaram-se para a natureza selvagem e idílica do país e sorveram de sua enigmática dinâmica os temas que deram à literatura brasileira uma nota

de originalidade. O projeto nacionalista, que ganhava corpo com d. Pedro II a partir da década de 1840, encontra respaldo na produção artística e histórica de nossos intelectuais: a literatura não atua sozinha, e o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro toma para si o papel de repositório da recém-escrita história nacional. Juntos, IHGB e elite letrada produzem a um só tempo o passado da nação e os produtos diretos desse passado na forma de arte.

Dessa maneira, a epopeia *A Confederação dos Tamoios* e o poema *Marabá* são exemplares do papel desempenhado pelo indígena na literatura brasileira do momento: o herói tamoio Aimberê representa a bravura, a nobreza do silvícola brasileiro que lutara por seus ideais até a própria morte: no jogo de interesses que se estabelece nos primeiros anos da Conquista, a exploração portuguesa da mão de obra indígena e dos recursos naturais do país provoca descontentamento, e os indígenas dissidentes uniram-se aos franceses para combater a ganância da Coroa. Desse choque de interesses, Aimberê representa os princípios ufanos, o espírito libertário que une tribos em prol de uma causa comum. Sua morte não se dá em batalha: é através do dispositivo romântico por excelência, o suicídio, que Aimberê se nega a ser morto pela espada do branco: perdida a batalha, que nas entrelinhas dá prosseguimento à formação do país e de seu povo, só resta ao “último dos Tamoios” a morte honrada por livre arbítrio. Aimberê, assim, nas letras de Magalhães, é um herói típico, um representante dos idealismos que conduzem grandes feitos, mesmo que o final seja trágico. A tragédia, nesse contexto, é um destino incontornável: sem ela, a nação não poderia ser forjada e o Brasil do século XIX não poderia enxergar a si mesmo como um resultado dos séculos anteriores de enfrentamentos e encontros.

Por outro lado, *Marabá* abre caminho para uma discussão muito cara ao século XIX brasileiro: a questão mestiça e seus desdobramentos para a nacionalidade. No poema, a mestiça “alva de lírios” se vê apartada por todos, preterida pelos homens de sua pretensa etnia, impossibilitada de vivenciar o encontro amoroso pleno. A recusa a Marabá é quase uma alegoria de uma recusa muito maior ao elemento mestiço: o temor de que o encontro de sangue distintos produzisse degeneração racial era uma premissa básica das discussões de cunho científico naquele período. Intelectuais como Sílvio Ro-

mero e Couto de Magalhães, por contraste, faziam uma defesa pronunciada do mestiço, demonstrando sua importância para os rumos do país não só como mão de obra, mas também como produto genuinamente brasileiro, resultado do encontro das raças que se processava em nosso solo há centenas de anos e que desembocaria na constituição do povo brasileiro: indivíduos fortes e preparados para atuar no ambiente hostil dos trópicos. Marabá, com efeito, é apenas um dos exemplos da mestiçagem encontrando-se com a literatura: nos romances indianistas de José de Alencar, talvez o grande nome do romance indianista no século XIX, os encontros de índios e brancos eram penosos e cheios de percalços, mas seus produtos diretos, os mestiços, eram a redenção da raça brasileira, por assim dizer.

Parte da literatura, portanto, o mote para a pintura e a escultura indianista que teriam lugar na AIBA a partir da década de 1860. Um indianismo de exaltação, em que o indígena imaterial da literatura ganha um corpo. Com *A Primeira Missa no Brasil* e *Moema*, de Victor Meirelles, o projeto nacionalista é universalizado e pode ser visto por todos. Os relatos da carta de Caminha e o épico de Durão – que tanto inspirara nosso Indianismo Romântico, ao lado das obras de Fenimore Cooper e François-René de Chateaubriand, por exemplo – ganham uma versão visual e já não é preciso um grande esforço para imaginar os meandros da história nacional. Dos índios ideais e clássicos de Meirelles, assim como na literatura *Moema*, *Iracema* e *Aimberê* serão protótipos para tudo o que fosse produzido em matéria de literatura indianista no país, surgem os cânones fundamentais para a retórica nacionalista nas artes visuais: o índio tinha de ser forte e altivo, exalar nobreza e civismo; a índia tinha de ser sensual mas com recato, emanar os sinais da sedução mas manter-se, fundamentalmente, como uma matriz, espécie de grande útero fundador do povo brasileiro. Dessa forma, sempre que se pensava em uma alegoria que representasse o país, lançava-se mão da figura indígena hercúlea para dar-lhe forma. O mesmo artifício era usado pela imprensa brasileira: as ilustrações e charges que tomaram conta da imprensa, principalmente a partir da década de 1870, faziam do índio, e do seu corpo em particular, um anteparo para toda sorte de discursos e mensagens de cunho político: da crítica ao elogio ao Império, o índio se tornava uma maneira rápida e eficaz de assimilação do discurso político.

Quando Amoedo parte para Paris, em 1879, para realizar seu pensionato artístico, está fazendo uma escolha ideológica: na efervescente capital francesa, tomada pelo embate entre a arte instituída e tradicional dos salões e da academia com a arte oriunda das experimentações impressionistas e das correntes dissidentes, como o Realismo de um Courbet, o pintor angariaria alguns elogios da imprensa francesa em suas participações no salão, mas, acima de tudo, ganharia maturidade artística. Sob a tutela, principalmente, de Alexandre Cabanel e Pierre Puvis des Chavannes, Amoedo seria formado dentro dos preceitos da arte acadêmica, valorizando os recursos que eram considerados eruditos e atrelados à “boa arte”: o desenho preciso e exaustivo, a composição bem pensada, o colorismo elegante que não se sobrepõe à linha. São dessa época *Marabá* e *O último Tamoio*, ambos apresentados no salão francês. São, também, obrigações escolares de um pensionista da AIBA: foram reportadas aos mestres da academia brasileira para que fossem avaliados os progressos do jovem artista. O mais importante: são obras de temática indianista.

Dessa forma, *Marabá* é declaradamente inspirada nos versos de Gonçalves Dias, mas não é fiel a eles em essência: o que chamou a atenção da crítica no período foi a pouca fidelidade de Amoedo ao referencial literário, e isso é sintomático: ela não corresponde às descrições físicas do poema, um delito grave. Sua modelo é, fundamentalmente, uma moça parisiense, uma modelo das aulas de nu da academia. Não existe o mínimo traço de sua origem indígena: *Marabá* é moderna em demasia. A AIBA silencia sobre isso: prefere ater-se puramente aos aspectos formais da obra. O que parece dificultar a aceitação de *Marabá* como a mestiça do poema de Dias, para além de seu distanciamento da matriz literária, é que tal afastamento a coloca no limiar entre o nu e a pintura histórica (ou nu histórico): a verdade, pedra de toque da pintura histórica, foi preterida na obra de Amoedo. Assim, tal dificuldade assinala que o pintor estava mexendo nas bases do indianismo acadêmico brasileiro. A opção por um realismo pronunciado na representação da mestiça, aparentada das Madalenas e das Vênus que abundavam nos salões e que eram, via de regra, cortesãs travestidas pelos signos da tradição clássica, colocava em xeque o lugar seguro da representação da mulher indí-

gena brasileira: em comparação com Moema, por exemplo, Marabá parecia excessivamente mundana e esvaziada de idealismos.

Além disso, o estudo preparatório para a tela, muito mais intrigante e sombrio que a versão oficial, abre um leque de possibilidades e significações novas: a Marabá do estudo é uma mulher enigmática que encara o espectador, repleta de sedução latente e claramente filiada às mulheres fatais da escola simbolista. Ao mesmo tempo, ela assemelha-se demasiadamente às mestiças que surgiam na literatura da passagem do Romantismo para o Naturalismo: o conto *Jupira*, por exemplo, de Bernardo Guimarães, narra as peripécias doentias e violentas da mestiça homônima, uma mulher de grandes atrativos físicos, mas essencialmente perigosa. Por outro lado, quando o escultor Rodolfo Bernardelli, contemporâneo e amigo de Amoedo, apresenta *Faceira* para o público brasileiro como uma obra de temática indianista, fica evidente que o tema passava por uma renovação na década de 1880. As índias clássicas, por assim dizer, davam lugar a modelos despudoradas e sedutoras. A retórica nacionalista baseada na figura indígena feminina estava se transformando, e a obra de Amoedo incitava essa discussão: no contexto decadentista da última década do Império, e diante do cenário de discriminação e marginalização social dos mestiços, ficava difícil produzir uma obra que exalasse patriotismo e que lançasse mão de uma indígena idealizada e irreal.

Com *O último Tamoio*, Amoedo rearranja as simbologias contidas em *Moema* e produz, senão uma sátira, ao menos uma paródia da mitologia nacionalista empregada até então. Seu Aimberê inchado, em estado inicial de decomposição, devolvido à Baía de Guanabara para os braços de Anchieta, era a personificação da falência: abdicar ao corpo do herói e seus apelos – a beleza, a forma física perfeita, a bravura – e exaltar, por assim dizer, os signos da derrota são escolhas delicadas para um artista atrelado ao aparato estatal que o sustentava em Paris. Com efeito, seu indígena, apesar de construído com precisão minuciosa, demonstrando amplos conhecimentos anatômicos, não é um elogio ao belo ideal e à sua gama de significações diretas: o líder tamoio de Amoedo parecia simbolizar a derrota de toda a nação, a derrocada do Império e suas políticas indigenistas fracassadas, o cotidiano de extermínio e reificação do elemento

indígena. Ser abarcado por um Anchieta que não era jesuíta, mas um monge capuchinho também é sintomático: mais uma vez a premissa da verdade era preterida por Amoedo. Assinalando descuido para uns, tal atitude era muito mais um posicionamento diante dos preceitos da Academia, e por extensão do Império, do que um mero descuido: o pintor estava trabalhando no campo do histórico anedótico, por assim dizer: a mitologia nacionalista parecia artificial demais na última década do Império justamente porque não havia muito a glorificar.

O sucesso de Amoedo nesse processo de ressignificação do corpo indígena e de sua simbologia direta na última década da monarquia brasileira reside no fato de que, apesar do pronunciado tom dissidente dessas pinturas, elas destoavam, em essência, da retórica indianista estabelecida e segura, mas não eram, apesar disso, obras de pouca qualidade plástica: Amoedo não pretendia ter uma posição marginal dentro da Academia a despeito de não concordar com os preceitos da instituição. Dessa forma, será através da alta qualidade de suas pinturas, comprovada e consagrada, que ele dará intensidade à sua mensagem artística. Podemos ver em *Marabá* e *O último Tamoio* um ponto de chegada da trajetória desenhada pelo indianismo acadêmico entre nós. Em outras palavras, o indianismo que crescera e fora escolhido como instrumento de exaltação nacional e patriotismo durante todo o Segundo Reinado, agora, em plena década de 1880, via-se esvaziado de significação: a ruína do regime monárquico exigia um novo posicionamento diante desse aparato de exaltação ao *establishment* imperial sob pena de tornar-se um discurso hermético e sem sentido. Se a fuga dos motivos indianistas era delicada para um pensionista da AIBA, a única alternativa viável era, através desses motivos, emprestar cores novas, por assim dizer, ao tema: saem de cena a glória, o heroísmo e o patriotismo, entram em cena os mestiços e os indígenas sem lugar na ordem imperial, humanizados e decaídos pelos mecanismos de segregação do cotidiano do Império.

O pincel realista de Amoedo, animado pelo distanciamento geográfico que clarificava a percepção da situação do elemento autóctone e mestiço, atrelado ao desejo pronunciado de produzir um último momento plausível para o indianismo acadêmico, dera origem a ambas as telas: atualizados, *Marabá* e *Aimberê* encontram um lugar real den-

tro da retórica nacionalista, talvez um não-lugar, mas fundamentalmente um motivo para existirem: dotados de uma humanidade decadentista, simbolizam a falência e o fim da “era de ouro”, por assim dizer, do reinado tropical e indianista de d. Pedro II. Com a República, alguns anos mais tarde, não terão mais lugar no interior da nova retórica nacionalista republicana, pelo menos não da forma deliberada e onipresente de outrora. A Moema do estudo que vimos acima, da década de 1920, representa um outro estágio de apropriação do elemento indígena dentro da cultura visual brasileira do século XX, bastante diverso, em essência, das preocupações artísticas que animaram Amoedo no final do oitocentos brasileiro.

Referências bibliográficas

Periódicos:

Gazeta de Notícias (1882, 1883, 1884, 1887, 1888)

Jornal do Commercio (1884)

O Globo (1882)

O Mequetrefe (1875, 1876, 1877, 1878, 1879, 1889)

O Mosquito (1875, 1876)

O Paiz (1887)

Revista Illustrada (1877, 1882, 1883, 1884)

Semana Illustrada (1874)

Fontes impressas:

Catalogue illustré du Salon/ Société des artistes français. Paris : Librairie d'art L. Baschet, 1882.

Catalogue illustré du Salon/ Société des artistes français. Paris : Librairie d'art L. Baschet, 1883.

Obras posthumas de A. Gonçalves Dias: precedidas de uma noticia da sua vida e obras pelo dr. Antonio Henriques Leal. Volume 6. São Luís: Bellarmino de Mattos, 1869.

ARAGUAIA, Domingos J. G. de Magalhães, Visconde de. "Os Indígenas do Brasil perante a História". In: *Opusculos historicos e litterarios*. Rio de Janeiro: Livraria de B. L. Garnier, 1865.

COUTO, Pinto do. *As artes plásticas no Brasil: um grande mestre da pintura contemporânea: Rodolfo Amoêdo 1857-1941*. Coimbra: Coimbra Editora, 1943, p. 718. Arquivo Central IPHAN – Seção Rio de Janeiro/ Série Personalidades – CX 143/0457.07.

DIAS, Gonçalves. *Ultimos cantos: poesias*. Rio de Janeiro: Typographia de F. de Paula Brito, 1851.

_____. “Brasil e Oceania”. In: *Obras posthumas de A. Gonçalves Dias: pre-cedidas de uma noticia da sua vida e obras pelo dr. Antonio Henriques Leal*. Volume 6. São Luís: Bellarmino de Mattos, 1869.

DUQUE, Gonzaga. *Contemporâneos: pintores e esculptores*. Rio de Janeiro: Typ. B. de Souza, 1929.

GUIMARÃES, Bernardo. *Quatro Romances*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1944.

LACERDA FILHO, J. B.; PEIXOTO, R. “Contribuições para o estudo antropológico das raças indígenas do Brasil”. In: *Archivos do Museu Nacional*. Rio de Janeiro: Imprensa Industrial, vol. 1, 1876, pp. 71-72. Disponível em: <http://www.obrasraras.museunacional.ufrj.br/o/0001/47-75.pdf> Acesso em 29/07/2012.

MAGALHÃES, Couto de. *O selvagem*. 3ª ed. completa com o Curso da Língua Geral Tupi, compreendendo o texto original de lendas tupis. São Paulo: Ed. Nacional, 1935.

MENDONÇA, Salvador de. *Marába: romance brasileiro*. Rio de Janeiro: Gomes de Oliveira, 1875.

ROMERO, Sílvio. *Ethnographia brasileira: estudos críticos sobre Couto de Magalhães, Barbosa Rodrigues, Theophilo Braga e Ladisláo Netto*. Rio de Janeiro: Livraria Clássica de Alves & Cª., 1888.

VARNHAGEN, Francisco Adolfo de. *História geral do Brazil [...]*. Rio de Janeiro: Em Caza de E. e H. Laemmert, 1857.

Bibliografia geral:

30 Mestres da Pintura no Brasil/ Exposição e catálogo por Luiz Marques. São Paulo: MASP, 2001.

História dos índios no Brasil/ Manuela Carneiro da Cunha (org.) – São Paulo: Companhia das Letras: Secretaria Municipal de Cultura: FAPESP, 1992.

ADES, Dawn. *Arte na América Latina: a era moderna, 1820-1980*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1997.

ASPERTI, Clara M. “A vida carioca nos jornais: Gazeta de Notícias e a defesa da crônica”. In: *Contemporânea*, Rio de Janeiro, v. 4. n. 2, 45-55, Jul/Dez. 2006.

BALABAN, Marcelo. *Poeta do lápis: sátira e política na trajetória de Angelo Agostini no Brasil Imperial (1864-1888)*. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.

BAXANDALL, Michael. *Padrões de intenção: a explicação histórica dos quadros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. *Imaginário do Novo Mundo*. Vol. 1. São Paulo: Metalivros/ Fundação Emilio Odebrecht, 1999. (O Brasil dos Viajantes).

BONNET, Alain (compil.). *Devenir peintre au XIXe siècle: Baudry, Bouguereau, Lenepveu*. Lyon: Fage, 2007.

CAMPATO JÚNIOR, João A. “A Confederação de Magalhães: epopeia e necessidade cultural”. In: TEIXEIRA, Ivan (Org.). *Épicos*. São Paulo: Edusp: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008.

_____. *Retórica e Literatura: o Alencar Polemista nas Cartas sobre A Confederação dos Tamoios*. São Paulo: Scortecci, 2003.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos, 1750-1880*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul; São Paulo: FAPESP, 2009.

_____. *O método crítico de Sílvio Romero*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

CARULA, Karoline. *A Tribuna da Ciência: as Conferências Populares da Glória e as discussões do Darwinismo na imprensa carioca (1873-1880)*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2009.

CAVALCANTI, Ana Maria Tavares. “O último tamoio e o último romântico”. In: *Revista de História da Biblioteca Nacional*, novembro de 2007. (<http://www.revistadehistoria.com.br/v2/home/?go=detalhe&id=1241>)

CHIARELLI, Tadeu. *Arte internacional brasileira*. São Paulo: Lemos-Editorial, 1999.

CHRISTO, Maraliz de C. V. “A violência como elemento distintivo entre a representação do índio no Brasil e México no século XIX”. In: *Oitocentos – A Arte Brasileiro do Império à República – Tomo 2./ Org. Arthur Valle, Camila Dazzi*. Rio de Janeiro: EDUR – UFRRJ/DezenoveVinte, 2010, pp. 361-377.

CLARK, T. J. *A pintura da vida moderna: Paris na arte de Manet e de seus seguidores*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

COELHO, Nelly N. "Sertanismo e Regionalismo Bernardo Guimarães". In: *Seminário João Alphonsus: A ficção mineira de Bernardo Guimarães aos Primeiros Modernistas*. Belo Horizonte: O Conselho, 1982.

COLI, Jorge. *O corpo da liberdade: reflexões sobre a pintura do século XIX*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

_____. *Como estudar a arte brasileira do século XIX?* São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005.

COSTA, Emília V. da. *Da Monarquia à República: momentos decisivos*. São Paulo: Editora da UNESP, 2010.

DÓRIA, C. A. *Cadências e decadências do Brasil: (o futuro da nação a sombra de Darwin, Haeckel e Spencer)*. 2007. Tese (doutorado em sociologia) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, SP.

DUQUE ESTRADA, Luiz Gonzaga. *A Arte Brasileira* (introdução e notas de Tadeu Chiarelli). Campinas, SP: Mercado das Letras, 1995.

FERREIRA, Lúcio M. *Vestígios de civilização: a arqueologia no Brasil Imperial (1838-1877)*. 2002. Dissertação (Mestrado em História) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2002.

FRIEDLAENDER, Walter. *De David a Delacroix*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.

GIBSON, Michael. *Simbolismo*. Koln: Taschen, 1999.

GRANGEIA, Fabiana Araújo Guerra de. *A Crítica de Artes em Oscar Guanabarro*, Diss.Mestrado, IFCH/Unicamp, 2005.

GUEDES, Alexandre L. *A lógica visual no trabalho gráfico de Rodolfo Amoedo e Henrique Bernardelli nas revistas Kosmos e Renascença*. Dissertação (Mestrado em História e Teoria da Arte) - Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2004.

GUIMARÃES, Manoel L. S. "Nação e Civilização nos Trópicos: o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e o Projeto de uma História Nacional". In: *Revista Estudos Históricos*, v. 1, n. 1, 1988.

HONOUR, Hugh. *El Romanticismo*. Madrid: Alianza Editorial, 1996.

KNAUSS, Paulo. “A festa da imagem: a afirmação da escultura pública no Brasil do século XIX”. In: *Oitocentos: Arte Brasileira do Império à Primeira República*. 1ª ed. Rio de Janeiro: EBA-UFRJ; DezenoveVinte, 2008, pp. 178-186.

LINS, Vera. *Gonzaga Duque: a estratégia do franco atirador*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1991.

LOPES, Aristeu E. M. “O Mequetrefe e República: imprensa ilustrada, política e humor. Rio de Janeiro, século XIX”. In: *Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH*, São Paulo, julho 2011.

LUCIE-SMITH, Edward. *Symbolist Art*. Londres: Thames and Hudson Ltd, 1972.

MACHADO, Ubiratan. *A vida literária no Brasil durante o romantismo*. Rio de Janeiro: Tinta Negra Bazar Editorial, 2010.

MALHEIROS, Márcia. “*Homens da Fronteira*” – Índios e Capuchinhos na ocupação dos Sertões do Leste, do Paraíba ou Goytacazes – Séculos XVIII e XIX. 2008. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2008.

MAGASICH-AIROLA, Jorge & BEER, Jean-Marc de. *América Mágica: quando a Europa da Renascença pensou estar conquistando o Paraíso*. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

MIGLIACCIO, Luciano. *O Século XIX*. Catálogo da Mostra do Redescobrimento. São Paulo: Associação 500 Anos Artes Visuais, 2000.

_____. “Rodolfo Amoedo. O mestre, deveríamos acrescentar.” In: *19&20 – A revista eletrônica de DezenoveVinte*. Volume II, n. 2, abril de 2007. (<http://www.dezenovevinte.net/19e20/>)

MOTA, Lúcio T. “O Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e as propostas de integração das comunidades indígenas no Estado Nacional”. In: *Revista Diálogos*, DHI/UEM, vol. 2, n. 1, 1998.

MIYOSHI, Alexander Gaiotto. *Moema é morta*. 2010. Tese (Doutorado em História) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, SP.

NAXARA, Márcia R. C. *Cientificismo e sensibilidade romântica: em busca de um sentido explicativo para o Brasil no século XIX*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2004.

PEREIRA, Sonia G. "A sincronia entre valores tradicionais e modernos na Academia Imperial de Belas Artes: os envios de Rodolfo Amoedo". In: *ArtCultura*, Uberlândia, v. 12, n. 20, p. 85-94, jan.-jun. 2010.

PRICE, Aimée Brown. *Pierre Puvis de Chavannes*. New York: Rizzoli, 1994.

REED, John R. *Decadent style*. Athens: Ohio State Univ. Press, 1985.

RICUPERO, Bernardo. *O Romantismo e a idéia de Nação no Brasil (1830 – 1870)*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2004.

SCHNEIDER, A. L. *Sílvio Romero, hermeneuta do Brasil*. São Paulo: Annablume, 2005.

SCHULTZ, Kirsten. *Versalhes tropical: império, monarquia e a Corte real portuguesa no Rio de Janeiro, 1808-1821*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

SCHWARCZ, Lilia M. *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil – 1870-1930*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____. "As teorias raciais, uma construção histórica de finais do século XIX" in SCHWARCZ, L.M.; QUEIROZ, R. da S.(Org.). *Raça e Diversidade*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Estação Ciência: Edusp, 1996.

_____. *As barbas do imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SILVA, M. do C. Couto da. *A obra Cristo e a mulher adúltera e a formação italiana do escultor Rodolfo Bernardelli*. 2005. Dissertação (Mestrado em História da Arte) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas. 2005.

SILVA, Rosângela de Jesus. *A crítica de arte de Angelo Agostini e a cultura figurativa do final do Segundo Reinado*. 2005. 328p. Dissertação (mestrado) - Universidade estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP.

SODRÉ, Nelson W. *História da imprensa no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.

TEIXEIRA, Ivan (Org.). *Épicos*. São Paulo: Edusp: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008.

TREECE, David. *Exilados, aliados, rebeldes: o movimento indianista, a política indigenista e o estado-nação imperial*. São Paulo: Nankin: Edusp, 2008.

VENTURA, Roberto. *Estilo tropical: história cultural e polêmicas literárias no Brasil, 1870-1914*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.