Alexander Gaiotto Miyoshi

Moema é morta

Tese de doutorado apresentada ao Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas sob a orientação do Prof. Dr. Jorge Coli

Este exemplar corresponde à redação final da tese defendida e aprovada pela Comissão Julgadora em 4 de março de 2010

Banca

Prof. Dr. Jorge Coli (orientador)
Prof ª. Dr ª. Izabel Andrade Marson (membro)
Prof ª. Dr ª. Maraliz de Castro Vieira Christo (membro)
Prof ª. Dr ª. Marcia Tiburi (membro)
Prof. Dr. Eduardo Vieira Martins (membro)
Prof ª. Dr ª. Leticia Squeff (suplente)
Prof. Dr. Marcos Tognon (suplente)
Prof. Dr. José Alves de Freitas Neto (suplente)

Março de 2010

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA DO IFCH – UNICAMP
Por Sandra Ferreira Moreira CRB nº 08/5124

Miyoshi, Alexander Gaiotto
M699m Moema é morta / Alexander Gaiotto Miyoshi . - - Campinas, SP : [s. n.], 2010.

Orientador: Jorge Sidney Coli Junior.
Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.

1. Vitor Meireles. 2. Arte brasileira . 3. Arte – História – Sec. XIX. 4. Nativismo. I. Coli, Jorge, 1947- II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. III.Título.

(sfm/ifch)

Título em inglês: Moema is dead.

Palavras chaves em inglês (keywords) :
Vitor Meireles
Brazilia Art
Art – History – Sec XIX
Nativism

Área de Concentração: História da Arte

Titulação: Doutor

Banca examinadora: Jorge Coli, Izabel Andrade Marson, Maraliz de Castro Vieira Christo, Marcia Tiburi, Eduardo Vieira Martins

Data da defesa: 04/03/2010

Programa de Pós-Graduação: História

Para Simone e Gabriel.

Sumário

Resumo / Abstract 9

Agradecimentos 11

Introdução 13

1. A *Moema* de Victor Meirelles 17

1.1. O percurso de *Moema* 17

1.2. Primeiras recepções e críticas 20

1.3. *Moema* na polêmica das *Batalhas* 28

1.4. O destaque de Moema 33

1.5. Fábula e episódio 37

1.6. Moema como a vemos 41

1.7. Verossímil Moema 46

2. Um corpo em primeiro plano 53

2.1. O retrato das mulheres inertes 53

2.2. A jovem mártir 55

2.3. Ofélia 57

2.4. Virgínia 65

2.5. Atala 68

2.6. Minnehaha 70

2.7. Lady de Shalott e Elaine 74

2.8. Outras afogadas 77

2.9. Variação ao tema 80

2.10. Mimese da carne 81

3. Outras batalhas **89**

3.1. Um “coro” de indígenas 91

3.2. O pai de Moema 96

3.3. Moema guerreira 98

3.4. Paraguaçu *versus* Moema 102

3.5. *Caramuru* ilustrado 103

3.6. Pudor de Alencar 105

3.7. A “batalha” que não houve: *A Carioca versus Moema* 108

3.8. Mulheres fictícias, mulheres verdadeiras 116

4. A natureza e o homem **121**

4.1. Paisagem entristecida 121

4.2. “Povo extinto” 130

4.3. “*Vanishing race*” 133

4.4. Outras raças 139

4.5. As alegorias indígenas nos periódicos 143

4.6. O rio Amazonas 144

4.7. Índios guerreiros 147

4.8. “Vaga Vênus” 148

4.9. Outra questão 149

5. Outras Moemas **151**

5.1. Nova “conversão do gentio” 153

5.2. “Tamoio sou...” 154

5.3. Iracemas e Marabás 156

5.4. A *Moema* de Pedro Américo 159

5.5. A *Moema* de Rodolpho Bernardelli 168

5.6. O modelo de Bernardelli 177

5.7. Paraguaçu guerreira 179

5.8. Miscigenações 180

5.9. Terra e nome 187

5.10. Migrações 189

5.11. Lembrança 191

Considerações **195**

Bibliografia **205**

Ilustrações **228**

Anexos **392**

Errata

- Pág. 136, linha 12 do 2º parágrafo: “da ideia de auto-extermínio”, não “do extermínio”.

- Pág. 183, nota 502: o correto é: “Felipe Camarão, como sabemos, é personagem de *Iracema* e foi retratado na *Batalha dos Guararapes* de Meirelles.”

- Páginas 184, 186, 188 e 201: o correto é “Hermes Fontes”, não “Hermes Fonseca”.

Resumo

Voltado inicialmente ao estudo da pintura *Moema* (1866), de Victor Meirelles, e da escultura homônima de Rodolpho Bernardelli (1895), este trabalho ampliou-se às compreensões da personagem desde o seu surgimento, no poema épico *Caramuru* (1781), até as primeiras décadas do século 20.

Moema foi convertida num emblema da cultura brasileira. No processo de transformação, a obra de Meirelles tem um especial sentido. O corpo nu e inerte da índia, em meio à natureza do quadro, foi a adequação de um gênero pictórico à nação que adotou a imagem idealizada do índio como símbolo. O bronze de Bernardelli, mais provocante, acompanha as inquietações decadentistas do fim de século. Para além das duas obras, Moema inspirou outros autores, cujas visões e modos de abordagem contribuíram à permanência da personagem. Mas é a pintura de Meirelles, até hoje pouco compreendida, a sua versão mais brilhante, além de um poderoso comentário do seu tempo.

Absctract

This work was initially devoted to a painting and a sculpture, they both named *Moema*, the former completed in 1866, by Victor Meirelles, and the latter in 1895, by Rodolpho Bernardelli. But it was expanded to understand the character since her creation, in 1781, by *Caramuru*, an epic poem, until the 20th century beginning.

A Native woman, Moema became a Brazilian symbol. Meireles' painting has a special role in that transformation. Moema's naked dead body was an adjustment, concerning to a country that, in the 19th century, took the allegorical image of the Indian as a national symbol. Bernardelli molded a much more provocative Moema. In his bronze, she became more disturbing, taking part of the *fin de siècle* delight and morbid feelings. Beyond they both, Moema inspired several authors, important to consolidate the character. But Meireles' *Moema* is the brighter version, a powerful comment of its time, disregarded even in our days.

Agradecimentos

Sou grato ao professor Jorge Coli por sua presença constante, luminar no doutorado. Mais do que orientar de forma justa e segura, Coli estimula a sensibilidade e o raciocínio com rigor e liberdade.

Aos professores da banca de defesa, que contribuíram decisivamente ao estudo: Maraliz Christo compartilhou seu profundo conhecimento e paixão pela história da arte; Izabel Marson indicou fontes de grande importância e abriu os horizontes da pesquisa; Eduardo Vieira Martins foi fundamental no entendimento renovado da literatura nativista; Marcia Tiburi dividiu reflexões agudas sobre a representação do feminino e os modos de pensá-la.

Agradeço aos programas de pós-graduação e graduação em história do IFCH Unicamp, ao corpo de professores, funcionários, colegas e alunos que participaram direta ou indiretamente do trabalho. Agradeço em especial àqueles que me apoiaram e com quem tive o prazer de conversar sobre o assunto: professores Luiz Marques, Luciano Migliaccio, Claudia Valladão de Mattos, Pedro Paulo Funari, Jens Baumgarten, Lygia Eluf e Luiz Dantas (em memória); a Flavia Galli Tatsch, Leticia Squeff, Maria do Carmo Couto da Silva, Helder Oliveira, Cláudio Alves, Vivian Paulitsch, Letícia Roberto dos Santos e Eduardo Scrich. Fanny Lopes e Rosangela de Jesus Silva foram imprescindíveis na colaboração à Revista de História da Arte e Arqueologia e deram condições a que eu pudesse me dedicar ao doutorado.

Agradeço à Camila Dazzi e ao Arthur Valle, que vêm contribuindo especialmente ao estudo da arte brasileira do século 19. Agradeço a alguns dos curadores desse patrimônio, que de modos diversos ajudaram neste estudo: Emanoel Araújo, Maria Inez Turazzi, Leticia Bauer, Marta Fadel e à equipe do MASP, em particular a Ivani Di Grazia Costa, Bárbara Blanco Bernardes, Eugênia Gorini Esmeraldo e Eunice Moraes Sophia. A todos os arquivistas, bibliotecários e funcionários das instituições consultadas, essenciais à pesquisa, sou profundamente grato.

Agradeço à Fapesp por fomentar o doutorado durante seus três anos e aos pareceristas por o acompanharem de forma paciente e cuidadosa.

Agradeço, por fim, à minha família, em particular à minha irmã, Adeleine, e à Simone, minha esposa, por me ampararem nos momentos finais de redação. Um agradecimento especial ao meu filho, Gabriel, que nas horas difíceis do doutorado soube me animar com o sorriso.



Fig. 1: Victor Meirelles de Lima, *Moema*, 1866, óleo sobre tela, 129 x 190 cm, São Paulo, Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand - MASP.



Fig. 2: Rodolpho Bernardelli, *Moema*, bronze, 25 x 218 x 95 cm, 1894-1895, bronze, São Paulo, Pinacoteca do Estado. (fundição feita na década de 1990).

Introdução

A ideia deste estudo surgiu de uma sugestão do professor Jorge Coli: por que não estudar as duas Moemas, a de Victor Meirelles e a de Rodolpho Bernardelli?

Imediatamente colocaram-se as imagens juntas. Do primeiro olhar brotou a evidência de suas diferenças. Embora seguindo o mesmo motivo, a pintura de Meirelles é estranhamente espiritual, enquanto a escultura de Bernardelli impõe a matéria. Ambas são belas e perturbadoras: retratam uma índia nua e inerte. Mas Meirelles a pintou numa praia, cercada de vegetação. Bernardelli a moldou envolta às águas. Sobre cada uma delas, um único elemento: na Moema de Meirelles, a araçoia de penas; em Bernardelli uma folhagem. A posição dos corpos é diversa. O pintor fez Moema como que adormecida, virada para cima, com as pernas juntas e a mão direita sobre o ventre. O escultor a pôs virada de bruços, com as pernas abertas e as nádegas proeminentes, lisas e brilhantes, contrastando às rugosidades que a cercam.

Dessa primeira observação, desenhava-se um percurso.

A pintura de Meirelles e a escultura de Bernardelli distam em quase trinta anos. Desde o início do estudo, ficou clara a necessidade de compreender melhor os artistas, observar outras obras e o que se escreveu sobre as Moemas. Era necessário também compreender de onde surgiu Moema, a personagem retratada. Ela surgiu de *Caramuru*, poema épico publicado em 1781, em

Lisboa, de autoria de um frei agostiniano, José de Santa Rita Durão. Mas ele a concebeu de modo substancialmente diverso ao que ela representaria na tela e no bronze.

Neste estudo, foi preciso cobrir um período de mais de cem anos, se considerarmos desde a publicação da epopeia até a exibição da escultura de Bernardelli, abarcando as belas artes, as letras e os espetáculos (pois Moema também participa de inúmeros textos, além de ter sido motivo de outros quadros, dentre os quais um de Pedro Américo, e diferentes óperas). Precisava-se ainda verificar as repercussões dessas duas Moemas até os nossos dias.

Some-se a recomendação de Coli: não perder o quadro e a escultura de vista, ou melhor, tê-las principalmente em vista e não só o que se disse e escreveu sobre elas. Se isso pode parecer óbvio, não é inútil lembrar das facilidades de se derrapar nos procedimentos, de se encantar pelas divagações e escapar da compreensão das obras, arriscando-se na conceituação apressada.[1]

Há estudos esclarecedores sobre as duas Moemas, porém em número reduzido e o que é mais significativo, feitos relativamente há poucos anos. Sobre o ostracismo da arte oitocentista no século 20 já se escreveu bastante. No caso das Moemas, contudo – em particular a de Meirelles –, um dado surpreende: pode-se dizer que até mesmo no século 19 elas foram contornadas, ou pelo menos pouco abordadas. Em suma, escreveu-se muito menos sobre as Moemas do que sobre outras obras da arte brasileira talvez menos significativas que elas, em vários sentidos.

Essa conclusão, evidentemente, não surgiu de antemão ao estudo. O procedimento mencionado foi fundamental para se alcançá-la. Foi a observação às obras e ao que se registrou (ou não se registrou) sobre elas, juntamente ao estudo de circunstâncias mais amplas que a fomentaram. Para entendê-la de forma nuançada foi preciso reconstruir o ambiente oito-novecentista, ao mesmo tempo em que se buscou "desprojetar" o olhar inevitavelmente contaminado da análise. Trata-se de um duplo movimento, atento à pesquisa e a si mesmo, consciente de seus limites e descompassos.

---

[1] Entrariam nesse procedimento referências e autores muito diversos. Parte deles foi elencada na introdução do meu mestrado, ao qual eu acrescentaria especialmente os nomes de Erich Auerbach e Michel Pastoureau. Ver MIYOSHI, Alex. *Arquitetura em suspensão, o edifício do Museu de Arte de São Paulo*. Campinas: Editores Associados (no prelo). Uma versão condensada dessa introdução está no artigo "O edifício do MASP como *sujeito* de estudo". *Portal Vitruvius*, Maio de 2007. Disponível em http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq084/arq084_02.asp.

Por que estudar Moema?

No decorrer do estudo, o quadro de Victor Meirelles converteu-se no eixo da tese, ao lado do episódio épico de Moema em *Caramuru*. Ambos evidenciaram-se como centrais. Em torno desse eixo, outras obras não necessariamente relacionadas a Moema revelaram-se de grande importância. Pouco a pouco o trabalho ultrapassou os limites desses objetos mais do que se esperava. E ficou clara uma questão, amadurecida na pesquisa. Essa questão, ou objetivo, seria compreender Moema (a personagem) no imaginário da construção cultural brasileira.

Certamente não seria possível englobar a inserção da personagem no espectro de manifestações massivas, como audiovisuais e produtos de consumo (o que pode se desenvolver em outro trabalho). O objetivo restringiu-se a estudar a trajetória de Moema, saída de *Caramuru*, passando pelas interpretações dos críticos do século 19 e início do 20 e pelas expressões de literatos e artistas, atentando-se particularmente à *Moema* de Meirelles. Por isso a pesquisa "perdeu" o subtítulo inicial, estabelecido no projeto – "pintura e escultura na segunda metade do século19" – e manteve apenas o título principal: "Moema é morta".

Por outro lado, a pesquisa ampliou suas frentes. Uma delas poderia ter sido mais explorada e aprofundada: a história política e social do Segundo Reinado passando para a República. Avançou-se aonde foi possível, com a cautela de não se tomar as fontes como generalizações e tampouco dirigi-las de forma instrumental. A busca desse equilíbrio foi uma das tarefas mais difíceis. O núcleo constituído pela pintura de Meirelles e o excerto da obra de Durão, em volta dos quais se buscou colocar os demais elementos, auxiliou no tratamento do problema.

***

Moema ligou-se ao imaginário brasileiro como uma espécie de símbolo, figura mítica que se confunde com a história. Por ser uma índia, personagem de um episódio épico de intenso drama e exaltado como criação "nacional", ela logo foi transformada num importante elemento nativista no século 19. Moema foi extraída do *Caramuru*, difundindo-se nos anos de consolidação da ideia de literatura brasileira, após 1826. Desde então, pouco a pouco, serviu como citação ou tema de inúmeras obras.

Embora Moema fosse uma das personagens mais lembradas dessa literatura em construção, ela não passava de uma imagem mental e não visual. Victor Meirelles pintou seu quadro de grandes dimensões e o expôs no Rio de Janeiro em 1866. Trata-se da primeira grande imagem de Moema.[2] Mas não é uma cena de *Caramuru*. Mais do que obedecer a obra literária, Meirelles integrou-se a uma ampla tradição pictórica, recriando a história de Moema. O quadro atuou profundamente nas artes do Brasil. Sua fortuna crítica, contudo, é consideravelmente menor mesmo em relação a outros quadros do pintor.

Nas artes brasileiras do oitocentos, uma quantidade expressiva de pinturas e esculturas foi produzida com a temática indígena,[3] numa diversidade igualmente expressiva.[4] *Moema* nasceu nesse ambiente, no qual a imagem idealizada do índio era também uma imagem da nação, ou mais propriamente do Império. Ponto fundamental do estudo, a compreensão de *Moema* em seu tempo revela a complexidade do quadro e sua excepcionalidade na história da arte.

---

[2] A primeira imagem de Moema talvez esteja num quadro não datado, existente na igreja da Graça, em Salvador, que condensa a narrativa do *Caramuru* (fig. 3). Moema, contudo, é uma figura pequena nesse quadro: ela parece estar no mar, no quadrante mediano direito. Desconsideramos aqui as "imagens visuais" de Moema que, porventura, tenham sido representadas na ópera. Mas esse é um aspecto que certamente poderá evoluir em outra pesquisa.

[3] Maraliz Christo relaciona as obras derivadas da literatura, participantes das Exposições Gerais no Império: "1860: Frederico Tirone, *Enterro de Atalá*, *Fuga de Atalá*; 1862: Jules Le Chevrel, *Paraguassú e Diogo Álvares Correa*; 1866: Victor Meirelles, *Moema* ; 1879: Firmino Monteiro, *Exéquias de Camorim*, 1884: Augusto Rodrigues Duarte, *Exéquias de Atalá* (também apresentada na Exposição Universal de Paris em 1878), Aurélio de Figueiredo, *Ceci no banho*, José Maria de Medeiros, *Iracema*, Rodolpho Amoêdo, *O último Tamoio*, *Marabá*." CHRISTO, Maraliz de Castro Vieira. "A construção da gênese: independência, passado colonial e indigenismo no Brasil e México". *Conceptos en tensión: nuevos abordajes a las culturas políticas de las independencias y sus legados*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia / Francisco Ortega e Yobenj Aucardo Chicangana-Bayona, (no prelo). Acrescentaríamos outras obras retratando índios (embora a lista ainda fique bastante incompleta): a *Descoberta das águas termais* (1841), de Félix-Émile Taunay; a *Primeira Missa no Brasil* (1861), de Meirelles; o Monumento equestre de Rochet (inaugurado em 1862); *O rio Paraíba do Sul* (1866), de Almeida Reis; a *Alegoria do Imperio Brasileiro* (1872), de Chaves Pinheiro (fig. 5 a 12).

[4] Um trabalho mais amplo integrando diversos estudos a essas obras traria um entendimento mais apropriado do complexo. Enquadrá-las como *indianistas*, como costumamos fazer – o que não é incorreto e muitas vezes é necessário (neste estudo usa-se o termo) – não deixa de ser um modo de igualá-las e diluir suas singularidades.

1

A *Moema* de Victor Meirelles

O percurso de *Moema*

Moema foi aparentemente uma pintura sem encomenda. A fatura voluntária demonstraria o apreço do autor. Acolhida em 1866 sem grande exaltação do público, sem o interesse de compradores e sequer do governo em adquiri-la, segundo frei Damião Silbernagel, Victor Meirelles "*resolveu não compor nenhuma obra nova, senão por encomenda especial.*"[5]

A tela teria percorrido um périplo que Argeu Guimarães relatou:

> Oferecido a princípio a José de Vasconcelos, o mecenas pernambucano, pelo pintor grato à acolhida e cooperação do fundador do *Jornal do Recife*, quando procurava *in loco* elementos para a realização de *Guararapes*, *Moema* passou por herança à filha do mesmo, Galdina, esposa do general Joaquim Cavalcânti de Albuquerque Belo.
>
> Em 1896 o quadro, com o beneplácito do próprio autor, foi confiado à Escola de Belas Artes, sob promessa de compra. Não concretizada essa compra, trinta anos depois, as últimas herdeiras de Vasconcelos, Evangelina, Lucinda e Filomena, solteiras, dispuseram da tela, que passou às mãos de Álvaro Catão por uma bagatela, e afinal ficou em São Paulo. Edmundo da Luz Pinto dis-

[5] Para Frei Silbernagel, essa recusa de Meirelles é "um traço menos simpático na vida do artista, uma sombra que lhe obscurece o brilho do caráter, muito embora Vítor não pareça ter sido caçador de níqueis". RUBENS, Carlos. *Vítor Meireles: sua vida e sua obra*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1945, p. 51, em nota (o depoimento de frei Silbernagel estaria em *Vozes de Petrópolis*, n.° 23, 1921. RUBENS. *Op. cit.*, p. 177).

se-me, pouco antes de morrer, que lamentava sempre não haver adjudicado a obra por quinze contos quando, juntamente com Catão, lhe fora oferecida pelo mercador ignaro.[6]

Carlos Rubens, em 1945, na legenda da imagem de *Moema* em seu livro informou o "sumiço" do quadro:

> Moema, de Vitor Meireles, tela que tendo sido exposta no Museu Nacional de Belas Artes, daí fôra recolhida sem que se lhe saiba o destino[7]

Moema pertence ao MASP,[8] adquirida mais ou menos dois anos após a inauguração do museu em 1947.[9] Argeu Guimarães resumiu a turbulenta transferência:

> O quadro passou por vicissitudes relembradas pelos nossos vespertinos em 1936 e em 1943, quando subitamente retirado do Museu Nacional de Belas Artes para ser entregue por alguns vinténs a um antiquário.[10]

Em carta a Pietro Maria Bardi, diretor do MASP, o diretor do Museu Nacional de Belas Artes, Donato Mello Júnior, havia informado algo semelhante:

> A tela Moema tem uma história dolorosa...
> Esteve na Pinacoteca da Escola Nacional de Belas Artes até outubro de 1929, quando foi retirada... porque o govêrno não achou nunca alguns contos para comprá-la.
> No Museu Nacional de Belas Artes (que é de 1937) nunca esteve exposta.[11]

O quadro passou a integrar o acervo do MASP graças à doação da Cia. Schering e teria custado, segundo Argeu Guimarães, "*quinhentos contos*",[12] ou segundo Bardi, "*em 1948, custou mais do que os seis Modiglianis juntos, mais do que os Gainsborough, Constable, Turner juntos*

---

[6] GUIMARÃES, Argeu. *Auréola de Vítor Meireles*. Rio de Janeiro: Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, 1977, p. 85.
[7] RUBENS. *Op. cit.*, página com ilustração em preto e branco, encartada entre as pp. 48 e 49.
[8] Os dados catalográficos de *Moema* são: nº de registro 267 P; nº de inventário 228; medidas (largura, altura, profundidade) de 129,5 x 196,5 x 3 cm; o autor é Victor Meirelles de Lima e seu ano: 1866. O ex-proprietário é a Cia. Schering (até 1949), que doou a obra ao MASP. O ano de aquisição pelo MASP é 1949. Sua localização fixa é a reserva técnica, seu estado de conservação é bom (com limpeza feita em 1983 e a última avaliação em 14/04/2005) e não se trata de obra restaurada, como tampouco é destaque do acervo. Dados extraídos de ficha catalográfica mantida na documentação do acervo do MASP.
[9] "Moema", de Victor Meirelles". *Diário de S. Paulo*, São Paulo, 18 de dezembro de 1949.
[10] GUIMARÃES, Argeu. *Op. cit.*, p. 85.
[11] Donato Mello Júnior enviou informações ao catálogo do MASP, conforme havia combinado com Bardi. Carta manuscrita a Bardi, de Donato Mello. Rio de Janeiro, 5 de novembro de 1967. MASP.
[12] GUIMARÃES, Argeu. *Ibid.*

etc."[13] A Cia. Schering também contribuíra na doação dos retratos de Rembrandt, do *Conde-Duque de Olivares*, de Velásquez, e da *Condessa de Casa-Flores*, de Goya, entre outros.[14]

Na década de 1960, o presidente do IPHAN (então SPHAN), Rodrigo Melo Franco de Andrade, pediu ao presidente do MASP, Horácio Lafer, com a "*solidariedade do ilustre Diretor Técnico do Museu*" (Bardi) a contribuição com a cessão definitiva de *Moema* ao acervo do Museu Victor Meirelles.[15] Parece ter sido o único momento em que *Moema*, uma vez mais, poderia ter mudado de casa.

Desde a integração ao MASP, *Moema* foi poucas vezes exibida fora do museu. O primeiro empréstimo foi para a mostra *Pintura en Brasil del 600 al Modernismo*, em 1983, em Caracas, Venezuela.[16] Participou também das exposições *Tradição e Ruptura* (na Fundação Bienal, em São Paulo), entre novembro de 1984 e janeiro de 1985, e *O Brasil Redescoberto* (no Paço Imperial, no Rio de Janeiro), entre 6 de outubro e 26 de novembro de 1999.[17] Incorporou-se ainda à *Mostra do Descobrimento*, no Parque do Ibirapuera de São Paulo, em 2000.[18] Não participou da mostra realizada em Florianópolis, na comemoração do sesquicentenário de nascimento de Victor Meirelles, em 1982. Nos jornais, o evento foi divulgado com destaque às pinturas de batalhas e à *Primeira Missa no Brasil*.[19] Salvo erro, não houve menções a *Moema*.

Embora a tela não tenha participado da exposição, a citação de *Moema* poderia ter sido feita no contexto de divulgação e compreensão da obra de Meirelles. *Moema* é uma obra-chave não só em sua produção como também na arte brasileira, de importância pelo menos equivalente às d'*A Primeira Missa no Brasil* e da *Batalha dos Guararapes*. A ausência nos jornais não deixa

---

[13] BARDI, P. M. "As manias do público. Quais são os critérios artísticos dos visitantes dos museus?" *Revista Senhor*, 123. São Paulo, 27 de julho de 1983, p. 83.
[14] "Moema", de Victor Meirelles". *Op. cit.*
[15] Carta manuscrita de Rodrigo Melo Franco de Andrade a Horácio Lafer. Rio de Janeiro, 7 de dezembro de 1961. MASP.
[16] Carta datilografada e subscrita por P. M. Bardi para Marly Silva Rodrigues. São Paulo, 6 de maio de 1983. MASP.
[17] Dados obtidos em pesquisa no MASP.
[18] Maraliz Christo observa o contraste entre *Moema* e outra grande tela, também na Mostra, o *Tiradentes Esquartejado* (1893), de Pedro Américo: "O corpo de Tiradentes se opõe ao de [...] *Moema* [...]. Corpo de uma beleza quase abstrata, de um exotismo espiritualizado, na fronteira entre a morte e o adormecer, afogado mas intacto, Moema, em primeiro plano, oferece ao espectador o esquecimento da dor e da morte. O quadro de Pedro Americo, ao contrário, provoca forte dissonância, não poupando o corpo do herói de sua condição cadavérica, imposta pelo desmembramento." CHRISTO, Maraliz de Castro Vieira. *Pintura, história e heróis no século XIX: Pedro Americo e "Tiradentes Esquartejado"*. Campinas: IFCH-Unicamp, 2005 (Tese de Doutorado), p. 16.
[19] Foram consultados: KLINTOWICZ, Jacob. "Uma festa, para lembrar a obra do pintor mais conhecido do Brasil". *O Estado de S. Paulo*, 18 de agosto de 1982. COUTINHO, Wilson. "Victor Meirelles. Os 150 anos do pintor das multidões". *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 22 de agosto de 1982. Caderno B, p. 4.

de refletir o que ocorrera um século antes na polêmica das *Batalhas* de Victor Meirelles e Pedro Américo, dentro da qual *Moema*, até então esquecida, acabou tomando parte. De certo modo, o esquecimento mostrou sobreviver ao tempo.

Primeiras recepções e críticas

Rangel de S. Paio, amigo de Victor Meirelles, definiu *Moema* de forma cristalina:

> Em 1865 pintou *Moema*, o que ha de mais poetico em suas composições, o que ha de mais realista, na representação da natureza, o que ha de mais idéal na reproducção da mulher das nossas selvas.
>
> O assumpto foi inspirado por Santa Rita Durão, em seu bem reputado poema *Caramurú*.
>
> *Moema* é uma das virgens americanas amorosas do aventureiro portuguez, a qual vendo-se preferida [sic] por outra, – *Paraguassú* –, na occasião em que seu ingrato amante parte para a Europa conduzindo a escolhida de seu coração, segue-o a nado, até que fallecendo-lhe as forças desapparece.
>
> E sem mais vista ser, sorveu-se n'agua.
>
> Victor a pinta momentos depois de ser trazida pela prêamar e deposta ao acaso, um delicioso acaso, sobre uma ponta de penedo erratico, em parte encoberto pelas arêas.
>
> A maré baixa sensivelmente, deixando perceber o ultimo refervimento das ondas por entre as pedrinhas e conchas disseminadas em uma formosa praia.
>
> O cadaver com o mais gracioso abandono, que lhe é proprio, foi atirado á praia, os cabellos estão esparsos na arêa amarellada, a cabeça meio retorcida, as mãos, em cujos dedos se presentem as compressões produzidas pela demora, envoltas nas dobras de um sudario undoso, estão crispadas, e uma collocada sobre o seio e a outra estendida ao longo do corpo.
>
> Do modelado do corpo, do colorido e da hora, já me occupei em outra pagina: são da maior perfeição e belleza.
>
> *Moema* é representada núa, mas o pudor do artista procurou revestir essa nudez da castidade da *Diana caçadora*, e encontrou meios para melhor levar a effeito sua idéa, augmentando a graciosidade do quadro e o calor da tonificação a *araçoia* de pennas, que casualmente jaz estendida desde parte do abdomem até á região pubiana.
>
> É um mimo esse quadro; delle sahem as vozes das symphonias picturaes, de que fallava Theophilo Gauthier, o cultor do bello e só do bello.
>
> Nunca pude contemplal-o sem sentir-me cheio de arroubo, pois para mim é elle o mais perfeito modelo do que deve ser a arte; elle constitue o que eu chamo um producto *idéo-realista*.
>
> É opinião geral, e deve ser a verdadeira, que a *Moema* não póde competir com os outros quadros de Victor Meirelles, e até mesmo o numero de seus admiradores é menor; pois eu gosto da *Moema* sobre todos os outros seus irmãos, como gosto mais do *Amaury* do velho Dumas do

> que dos outros romances do mesmo autor, sem excluir os primorosos *Mohicanos de Paris*. Questão de sentimento e nada mais.[20]

Publicado em 1880, no Rio de Janeiro, em volume de capa dura com trezentas e setenta páginas, o relato de Rangel de S. Paio surpreende por manifestar a preferência por *Moema*. Surpreende também por divergir da opinião unânime até então quanto à melhor obra do pintor; esta recaía n'*A Primeira Missa no Brasil*,[21] de 186l.

O relato de S. Paio integrou o livro dedicado à polêmica artística de 1879, travada nos periódicos fluminenses, debatendo qual das imensas *Batalhas* históricas, a *dos Guararapes* de Meirelles ou a *do Avaí* de Pedro Américo, seria a melhor; e ainda: qual dos dois pintores seria o superior.[22] O livro trazia à tona, e pela primeira vez com verdadeiro destaque, um quadro que por mais de dez anos fora esquecido pela crítica – *Moema* –, conforme a lembrança de S. Paio:

> Em 1866 (Fevereiro) quando foi exposta pela primeira vez a *Moema*, apezar do apreço demonstrado a esse quadro e a alguns outros trabalhos de pintura, esculptura, desenho, etc., exhibidos, a imprensa se conservou quasi silenciosa.
>
> É que naquelle tempo a superabundancia de vida, que se demonstra mesmo no calor com que se tem discutido nestes ultimos tempos não existia.
>
> O sentimento artístico jazia latente.[23]

Rangel de S. Paio sintetizou bem o ocorrido. Mesmo em comparação às letras e principalmente aos espetáculos, as belas artes ocupavam espaço reduzido na imprensa.[24] Isso provavelmente contou para que *Moema*, nas primeiras aparições públicas, pouco repercutisse. A primeira exibição, no início de 1866 (e não em 1863, como algumas vezes se informa)[25] foi quase

---

[20] S. PAIO, Rangel de. *O quadro da Batalha dos Guararapes* seu autor e seus criticos. Rio de Janeiro: Typographia de Serafim José Alves, 1880, pp.263-264.

[21] *Ibid.*, p. 98 (nota de rodapé) e p. 142.

[22] Sobre a polêmica, ver também: COLI, Jorge. *A Batalha de Guararapes de Victor Meirelles e suas relações com a pintura internacional*. Campinas: Unicamp, 1997. (tese de livre docência). GUARILHA, Hugo Xavier. *A questão artística de 1879*: um episódio da crítica de arte no segundo reinado. IFCH: Campinas, 2005 (dissertação de mestrado).

[23] "Só depois foi que começou a se desenvolver o interesse pela arte e as exposições chegaram a ser visitadas por mais de duzentas mil pessoas." S. PAIO, Rangel de. *Op. cit.*, pp. 318-319.

[24] A consulta aos periódicos feita neste doutorado leva a essa constatação parcial. Raimundo de Menezes também já concluíra: "A época é do teatro. O teatro ocupa sempre largo espaço nos jornais e os folhetinistas lhe dedicam geralmente grande parte dos seus rodapés." MENEZES, Raimundo de. *José de Alencar, literato e político*. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1977, p. 119.

[25] É importante esclarecer que grande parte da bibliografia que menciona *Moema* a datam em 1863. Mas não se encontrou nos periódicos pesquisados de 1863 qualquer menção ao quadro. Balizando-nos também pela informação de S. Paio, consideramos que *Moema* foi, de fato, exibida duas vezes em 1866, e não uma vez em 1863 e outra em

restrita ao círculo dos que lidavam com as artes.[26] Ainda assim seu sucesso foi notável,[27] segundo o diretor da Academia Imperial de Belas Artes, conselheiro Tomaz Gomes dos Santos:

> Nenhuma das exposições da Academia tem sido visitada por tão avultada concorrência de espectadores: durante quinze dias, perto de mil pessoas circulavam quotidianamente em nossas galerias, examinavam as obras de arte e se congratulavam com os artistas expositores.[28]

Gomes dos Santos pronunciou-se sobre a tela que ele denominou *Moema arrojada morta sobre a praia*:

> Obra de maior valor, pois que reúne em grau muito subido todas as qualidades da grande pintura, é a Moema do Sr. Vitor Meireles de Lima. Desenho, colorido, transparência aérea, efeitos de luz, perspectiva, exata imitação da natureza em seus mais belos aspectos, elevam esta composição magistral à categoria de um original de grande preço. O assunto, todo nacional, é uma das nossas lendas mais tocantes. Diogo, o Caramuru, regressa à Europa em uma nau francesa, levando em sua companhia a esposa mais amada, a formosa Paraguaçu e abandonando a outra, que talvez o amasse mais, a bela Moema. Lamenta a desgraçada tanto amor tão mal correspondido, solta sentidíssimas queixas, chama clamorosamente o esposo que lhe foge: entretanto... Impelida de um zéfiro sereno, vai se afastando a nau, que leva o ingrato, seu único amor, alma de sua existência, ainda há pouco tão doce: a infeliz, cega, louca de amor e desespero, se arremessa às ondas, fende-as impetuosamente, a paixão que a arrebata dá-lhe forças sobrehumanas, avizinha-se da nau, pôde enfim segurar-se ao leme, mas já exausta, e quase sem alento, com voz entrecortada, diz:
>
> Bem puderas, cruel, ter sido esquivo,
> Quando eu a fé rendia ao teu engano,
> Que é favor dado a tempo um desengano;
> Porém deixando o coração cativo,
> Fugiste-me, traidor, e desta sorte
> Paga meu fino amor tão crua sorte.[sic][29]
>
> O painel do Sr. Meireles de Lima representa o final deste drama tão patético, omitido pelo poeta: as ondas restituem à terra o corpo gentil da afortunada [sic] Moema, que repousa sobre a

---

1866. Os periódicos consultados foram: *Diario do Rio de Janeiro*, *Jornal do Commercio*, *A Semana Illustrada*, *A Pacotilha* e *O Pandokeu*, todos no AEL IFCH Unicamp.

[26] Sobre esse ponto e a escassez de público às belas artes do período, bem como as suas razões, ver no anexo deste doutorado: SOUZA LOBO. "Academia de Bellas Artes". *O pandokeu*, Rio de Janeiro, 23 de dezembro de 1866, p. 3.

[27] Argeu Guimarães ponderou ter sido muito boa a primeira acolhida à *Moema*. "Apresentada *Moema* na Exposição de 1866, apesar dos maus prognósticos, foi saudada no primeiro momento como obra irreprochável, no documento oficial que logo depois apareceu. O quadro era uma prova definitiva do surgimento da então chamada escola brasileira com direitos de cidade pela escolha dos temas, a originalidade da execução, a exclusividade da interpretação, o fundo e o significado moral. Fez estremecer as fibras do nosso patriotismo." GUIMARÃES, Argeu. *Auréola de Vítor Meireles*. Rio de Janeiro: Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, 1977, p. 83.

[28] Moema apenas não foi premiada pela Academia assim como outras duas obras "por não permiti-lo a situação dos seus autores, que não são membros dela". *Apud* FREIRE, Laudelino. *Um Século de Pintura: 1816-1916. Apontamentos para a história da pintura no Brasil de 1816-1916*. Rio de Janeiro: Typ. Röhe, 1916 (obs.: o texto de Freire pode ser consultado em http://www.pitoresco.com.br/laudelino/laudelino05.htm. Acesso em 14/01/2010).

[29] O correto é "morte".

> areia de uma praia erma e silenciosa. Tudo neste painel respira melancolia, mas tudo é suave e calmo; o céu límpido e sereno, sereno como o rosto da mulher que sofreu muito, e já se não queixa. Na superfície do mar apenas se entrevê brando movimento, leves crespos de água veem lentamente, como que receosos, beijar a vítima de tão malfadado amor, que não se atrevem, porém, a fazê-lo, e recuam sem tocá-la; a direita e não longe vê-se um bosquezinho de arbustos com mui pouca espessura, cujos últimos ramos com dificuldade se deixam mover pelo sopro do terral; à esquerda e defronte, o mar tranquilo: a cena é iluminada pela claridade da manhã, tão branda e suave, que se harmoniza com a melancolia geral da composição, e a torna mais sentida. *Moema* sela a reputação do mestre, que despontara brilhante à sua estréia, na segunda missa celebrada no Brasil.[30]

A escolha do episódio foi valorizada, bem como o prolongamento narrativo proposto por Meirelles: a representação de uma cena não descrita por Santa Rita Durão. O barão Homem de Melo fez observações igualmente elogiosas:

> Tudo neste quadro é claro, simples, sem embaraço.
>
> O primeiro lanço de olhos diz-nos logo de que se trata. Os episódios todos ligam-se em um efeito geral e harmonioso.
>
> A tela que assim nos arrebata e seduz, resiste à análise crítica a mais exigente, considerando-se a execução artística e as exigências da composição.
>
> O Sr. Vitor Meireles é um artista feito, que fixou definitivamente o seu estilo, a sua maneira última. Seu desenho é de uma pureza irrepreensível, sem essa dureza escultural, que tira toda a ação e mobilidade às figuras de um quadro de história. Seu colorido é brilhante, mas acentuado com perfeita gradação de tons e com essa feliz sobriedade, que é o segredo da verdadeira superioridade artística.[31]

Além desses comentários coligidos por Carlos Rubens, foram encontradas apenas mais cinco menções a *Moema* em periódicos de 1866. Da primeira apresentação pública, na Exposição de Belas Artes entre fevereiro e março,[32] somente uma crítica a *Moema*: a *Semana Illustrada* dedicou pouco mais de uma página à Exposição, sendo que em dois terços dela lamentava o ambiente brasileiro fraco para a apreciação das artes e, por conseguinte, para a carreira dos artistas. O

---

[30] *Apud* RUBENS, Carlos. *Op. cit.*, pp. 48-50.

[31] *Apud Ibid.*, p. 50.

[32] Eis o texto do catálogo da exposição de 1866: "*Moema*. Louca de amor e de ciúmes a bela Moema seguira a nado o escaler em que Diogo Alvares Corrêa, o Caramurú, com a célebre Paraguassú se havia dirigido para o navio normando que os devia transportar à Europa; e que aportara casualmente às praias inóspitas da Bahia, pelo meado do 16º século. Tendo exprobado a Diogo sua ingratidão, agarrada ao leme do navio, ela, perdido o alento, desaparecera nas águas. O artista a representa morta sobre a praia. Vê-se ao longe os selvagens, que procuram o cadáver." Além de *Moema* (no catálogo, obra de nº. 69), Meirelles expôs também o *Retrato do falecido Sr. Marquês de Abrantes* (nº. 68). ACADEMIA IMPERIAL DAS BELLAS ARTES DO RIO DE JANEIRO. *Catalogo das obras expostas no Palacio da Academia Imperial de Bellas Artes em 18 de fevereiro de 1866*. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1866, p. 12. *Apud* SILVA, Angela Maria Pinto da. "Victor Meirelles nas Exposições da Academia Imperial de Belas Artes (1846-1884)". TURAZZI, Maria Inez (org.). ROSSETTO, Lourdes (coord.). *Victor Meirelles: Novas Leituras*. Florianópolis, SC: Museu Victor Meirelles/IBRAM/MincC; São Paulo: Studio Nobel, 2009, p. 185.

tom do artigo é ao mesmo tempo sério e irônico. Quanto às obras expostas, listam-se poucas. *Moema* é a primeira do elenco:

> A exposição deste anno tem muito poucos trabalhos que mereção distincção. Entrar n'uma analyse não é para uma folha de tão pequeno formato; por isso fallaremos só por alto. Dignos de louvor e apreço são a Moema do Sr. Victor Meirelles de Lima, algumas paisagens do Sr. Pacheco [...][33]

Não há ponderações maiores. Mas a capa dessa mesma edição tem uma ilustração na qual a personagem "Moleque", *habitué* da *Semana*, é retratada como pintor, "*engendrando um esboço de um lindo quadro para a futura exposição nacional*", intitulado "*Queda de Humaitá*" (fig. 13). O sarcasmo visava dois alvos: o grande evento (que seria realizado meses depois) e a classe dos artistas, assuntando também a guerra do Paraguai, cuja presença nos periódicos era maciça.

A repercussão de *Moema* na imprensa foi maior na segunda aparição pública, entre outubro e dezembro de 1866, sobretudo porque ela se inseria num evento grandioso – a II Exposição Nacional de produtos –, levando um público mais amplo e diversificado a conhecer o quadro. Mas, pela pouca divulgação da sala das artes (também uma das únicas a ficar no primeiro andar do edifício; quase todas as demais ficavam no térreo), podemos supor que a visitação a ela tenha sido relativamente menor que à das outras salas (fig. 17).

Dessa vez, em comparação a curta referência de meses antes, a *Semana Illustrada* deu mais atenção à tela de Meirelles, brincando abertamente:

> A terceira sala é a das pinturas e representa a arte dos Rafaeis, Rubens, Rembrandts, etc. Infelizmente possue esta sala tão pouca cousa d'arte, que quasi parece a expressão uma *ironia*. Já sabemos ha muito tempo que as artes ainda não estão na altura, em que devião estar, não sómente aqui na côrte, como tambem no paiz inteiro. Os dinheiros gastão-se com cousas *mais uteis*, *mais reaes*; eleições e mais eleições, e outras cousitas mais, devorão os dinheiros publicos e particulares; as artes são cousas de luxo, e luxo quer-se sómente nas casas de alguma estrella, que cahiu do céo para esta infeliz terra.
>
> Para que me serve uma pintura, uma estatua, por exemplo?
>
> A pintura não come-se, nem bebe-se, nem a estatua tão pouco, ainda quando seja uma Venus de Medicis. Os tempos não estão para luxo (desculpa realmente bastante legitima para aquelles, que podião, sem sacrificio, gastar annualmente algumas quantias, para levantar a arte, e por consequencia os artistas); todo o nosso dinheiro vai para a guerra. – Oxalá fosse isto verdade! fossem empregadas na guerra todas as sommas que lhe tem sido destinadas; já ha muito estaria acabada a questão com o *mariscal* Lopez.

---

[33] DR. SEMANA. "Exposição das Bellas Artes". *A Semana Illustrada*, Rio de Janeiro, 11 de março de 1866, p. 3090 (artigo integral no anexo).

> Não quero porém entrar na politica nem interna, nem externa. Sigo, pois, o meu caminho, que me guia a dous retratos, feitos pelo Sr. Victor Meirelles de Lima, e que são bem pintados.
>
> O mesmo diria da *Moema* composição desse artista, se não fosse tudo no seu quadro um tanto secco, apezar da agua que se vê em quantidade.[34]

Também *A Pacotilha*, nas palavras de um "*roceiro*", ironizou a Exposição:

> A sala das photographias fez-me vir lagrimas aos olhos. Olhei aqueles papelõesinhos e disse-me a voz do coração: Morreu a pintura. E morreu mesmo porque a pintura não se apresentou na exposição, porque a Moema e outros que taes são cousas já olhadas e vistas.[35]

De modo geral, a representação das belas artes na Exposição Nacional teve pouco lugar na imprensa, quase desaparecendo em relação aos textos das demais seções e produtos. O *Jornal do Commercio*,[36] nada brincalhão, não fez nenhuma referência a *Moema*, questionando se seriam as belas artes uma "*industria*" que justificasse espaço na Exposição Nacional.[37]

Houve, contudo, um relato curioso no *Diario do Rio de Janeiro*. Trata-se de uma carta do conde de la Hure enviada a Machado de Assis, colaborador do *Diario*:

> Rio de Janeiro, 31 de Outubro de 1866.
>
> Meu caro Sr. Machado de Assis.
>
> Attrahe-me a arte, e de cada vez que vou á Exposição, é á salla de cima que faço a minha primeira visita, áquella onde está exposta meia duzia de obras de pintura dignas desse nome e dignas da attenção de todos.
>
> Devo fallar-lhe do brilhante quadro do Sr. V. Meirelles de Lima, representando *Lyndoya morta* n'uma praia. Como desenho, é bello: como collorido, é perfeito. Do mesmo pintor ha dous retratos muito apreciados: o do visconde de Guaratiba e o do marquez de Abrantes; ambos são cheios de vida e de expressão. O Sr. Meirelles é o celebre pintor a quem devemos *A primeira missa no Brasil*.[38]

---

[34] "Exposição Nacional. VI". *A Semana Illustrada*, Rio de Janeiro, 11 de novembro de 1866, p. 2467 (artigo integral no anexo).

[35] "A Exposição Nacional vista por um roceiro". *A Pacotilha*, Rio de Janeiro, 6 de novembro de 1866, p. 3 (artigo no anexo).

[36] "Exposição Nacional. II." *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 12 de novembro de 1866 (artigo no anexo).

[37] O questionamento do jornal, de certo modo, insere-se em um debate internacional: "O que sobretudo está em jogo nas grandes exposições é a relação entre arte e indústria ou, mais precisamente, a concepção de artes aplicadas correspondentes à era industrial." THIESSE, Anne-Marie. *A Criação das Identidades Nacionais*. Europa – Séculos 18-XX. Lisboa: Actividades Editoriais, 2000. Devo ao prof. Jorge Coli a recomendação dessa obra.

[38] LA HURE, Conde de. "Exposição Nacional". *Diario do Rio de Janeiro*, 6 de novembro de 1866, p. 1 (artigo no anexo).

O depoimento do enigmático conde de la Hure[39] é significativo por três motivos: 1) a manifesta atração do visitante pela sala de belas artes, onde havia "*meia duzia de obras de pintura dignas desse nome*"; 2) o "*brilhante quadro do Sr. V. Meirelles de Lima*" como a primeira das obras mencionadas; e 3) o equívoco com o título da obra, sobretudo por coincidir à predileção aparente de Machado de Assis por Lindoia em relação a Moema (o escritor publicou dois sonetos nos quais Lindoia se destaca, assunto ao qual voltaremos em outro capítulo).

Houve também uma homenagem à *Moema*, notada por S. Paio:

> Entre os poucos escriptos que se publicou nesse anno [1866] um prendeu-me a attenção pelo genero a que pertence, pouco usado entre nós em taes occasiões, por isso o transcrevo.
>
> É a seguinte poesia, inserta no *Mercantil* de 5 de Março, firmada pelo Sr. Antonio Raposo e inspirada pela primorosa téla.
>
> Seu titulo era: MORTA!... e dedicada á *Moema* do Pintor Victor Meirelles de Lima:
>
> Do sol que surge, que nasce,
> Vede a luz como serena
> Vem desabotar-lhe da face,
> A côr de jambo morena!...
> Parece que entristecida,
> Rompendo o espaço, apressada,
> Quer trazer calor e vida
> Ao seio da malfada!...
>
> A onda que a trouxe a praia
> Deixando-a, murmura queixas,
> E nas areias lhe espraia,
> As bellas negras madeixas!...
> E as auras matutinas,
> Sentindo-a morta – esquecida,
> Beijam as fórmas divinas
> Da coitada – desvalida!...

[39] Sergio Paulo Rouanet organizou recentemente em dois volumes uma *Correspondência de Machado de Assis*. No segundo volume, agrupam-se pela primeira vez "uma dezena de cartas desse curioso personagem a Machado de Assis, quando ele dirigia, praticamente sozinho, o Diário do Rio de Janeiro", sobre a Exposição Nacional, descrevendo "pormenorizadamente todos os pavilhões, abrangendo uma enorme variedade de atividades econômicas, desde a arte da tipografia até a fabricação de cerveja, desde a moda feminina à indústria de armas." Esse "erudito francês, residente no Brasil", segundo Rouanet, de existência "sequer suspeitada pela maioria dos historiadores", teria a fama devida a "uma mistificação": "a descoberta de uma laje com supostas inscrições fenícias", "forjadas a fim de desmoralizar o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, como vingança contra a falta de apoio a pesquisas arqueológicas que vinham sendo empreendidas pelo conde". *O Tempo*, 29 de novembro de 2009. Disponível em http://www.juridicobrasil.com.br/portal/index.php?tipo=2&cod=2&id_noticia=751670. Acesso em 06/12/2009.

Infeliz! Desventurada!...
Filha das selvas!... em paga
De tanto amor – arrojada,
Sem compaixão – nessa plaga,
Por onde ha pouco passava
Ligeira, veloz e forte!...
E donde ao mar se lançára
Atraz da vida!... da morte!...

Desprezada! escarnecida!
Oh! voltar ao lar paterno,
Sem aquélla flôr querida,
Que se foi... para o inferno?!...
E não mais vêl-a a seu lado?!...
E não mais unil-a ao peito?!...
E não mais dar-lhe um cuidado!
E não mais tê-la no leito!?

Sem ella... a flôr impiedosa,
Que deixa o fogo, o veneno,
Dessa paixão furiosa...
No seio seu – tão sereno?!...
Oh! antes assim batida
Das ondas d'esse oceano!
Antes assim – estendida,
Nesse lugar deshumano!...

Que o poeta, que o artista,
Nunca a deixará sozinha!
Que sempre mais se contrista,
Da sorte da pobresinha!
Que no peito seu paterno,
Ha para a desprotegida
Um hymno sempre mais terno,
E mais amor, e mais vida...

Que elle pintor cuidadoso,
Dos factos da nossa historia,
Tem na dextra o primoroso
Pincel de immortal memória;
E brilhante, acesa n'alma,
Do genio a chamma divina,
E na fronte a verde palma
Da mais invejada sina![40]

Pelos textos de 1866, *Moema* foi percebida como obra de destaque, sem análises detidas e aprofundadas.[41] Mesmo que os elogios fossem evidentes, por exemplo, na carta a Machado de

[40] S. PAIO, Rangel de. *Op. cit.*, pp. 318-320.
[41] Pode-se objetar que a crítica do período pouco se preocupava com detalhes de qualquer obra. Mas basta observarmos na própria coluna a Machado de Assis o contraste entre a observação a *Moema*, um quadro de grandes dimensões, com as obras citadas na sequência, às quais se dedicam maiores atenções (ver artigo no anexo).

Assis ("*quadro brilhante*", "*bello*" no "*desenho*", "*perfeito*" no "*collorido*"), eles não ultrapassam a mirada técnica. Não explicam a escolha do tema, como tampouco a avaliam. Não apontam no quadro outros pormenores, dentre os quais a presença vultosa de uma mulher nua.

Moema na polêmica das *Batalhas*

A primeira pessoa a abordar a nudez de *Moema* comentando-a abertamente, salvo erro, foi Rangel de S. Paio, em seu livro de 1880. Mesmo um ano antes (na polêmica das *Batalhas*), a questão fora apenas tocada.

O "*pudor do artista*", escreveu S. Paio, "*procurou revestir essa nudez*", pela "*graciosidade do quadro e o calor da tonificação*". S. Paio apontou ainda, numa descrição tátil e vivaz, "*a* araçoia *de pennas, que casualmente jaz estendida desde parte do abdomem até á região pubiana*".

De forma mais geral ao conjunto das obras de Meirelles, S. Paio observou uma importante característica:

> Victor é um desenhista correctissimo. Seu modelado é completo, a expressão nada deixa a desejar.
>
> Póde-se dizer sem hyperbole: O desenho para elle é sciencia. Com um simples *crayon* consegue fazer figuras vivas, cheias de expressão e de bem accentuado caracter.
>
> Na reprodução da natureza elle a imita até onde o *bello* não se oppõe. Sem distanciar-se da verdade, nunca a procura tanto a ponto de produzir um objecto sem graciosidade. Por isso elle evita as angulosidades, a repetição de linhas parallelas, etc.[42]

As observações de S. Paio aplicam-se perfeitamente a *Moema*, resultado, para ele, de uma equilibrada mistura, de uma síntese transformadora de obras anteriores do pintor:

> Em seus primeiros trabalhos: na *Degolação do Baptista*, e ainda mais na *Bacchante*, o desenhista gracioso e correcto offerecia-se aos olhos do entendedor.
>
> Já aquellas mulheres de fórmas amplas, bem delineadas, de declive suave, de seios turgidos, formosos e fecundos, que na *Primeira Missa* enchem de belleza o primeiro plano, iam surgindo da palleta do joven pintor.

[42] S. PAIO. *Op. cit.*, p. 247.

> Reuni essas mulheres de seductoras fórmas da *Primeira Missa*, tornae n'uma todas essas bellezas, refundi-as depois na elegante Herodias, dae-lhe aquella castidade corporea, e encontrarei a Moema, a mais soberba idéalisação de uma virgem americana.[43]

Moema, se comparada aos nus da *Primeira Missa*, tem o corpo mais firme, adjetivo que S. Paio vincula à castidade objetivamente buscada pelo pintor:

> Se o systema muscular das figuras de Victor Meirelles denuncia-se naturalmente, sem as saliencias que poderiam fazer suppôr corpos retorcidos pela epilepsia, é por que elle assim intencionalmente o deseja. Quizesse elle e com a pericia de seu desenho e de seu *claro-escuro* os musculos accusar-se-iam tão fortemente nos personagens de seus quadros como nos mais exagerados dos precitos do *Juizo final* [de Michelangelo].
>
> [...]
>
> Em suas figuras núas, desde aquella sublime creação que elle denominou *Moema*, apezar da delicadeza dos contornos, que o tecido adiposo exigia para ser bem representado, não ha a menor omissão anatomica. Nellas os musculos bem se deixam vêr nos pontos precisos de sua inserção.[44]

S. Paio identificou o ponto fundamental no desenho de *Moema*. Victor Meirelles pintou-a serena, esbelta e delicada, diferente das indígenas da *Primeira Missa no Brasil*. O corpo de *Moema* tampouco possui torções acentuadas. Mesmo o rosto mantém-se voltado para o alto, assim como o corpo, apenas levemente inclinado para nós. As mãos guardam alguma tensão nas dobras dos dedos. Fora isso, o mínimo de sinuosidade, dos pés à cabeça, desenhando um suave "S" deitado.

S. Paio fazia justiça a obra de Meirelles. Seus detratores foram duros ao lançá-la na polêmica das *Batalhas*, ~~com~~ na seguinte crítica:

> O que produzio o Sr. Victor aqui no Rio de Janeiro depois que produzio na *Europa* a sua *primeira missa* – a *Mohema*, que a nossas cartas se não tiverem outro valor tem ao menos o de have-la desinterrado, embora em adiantado estado de putrefação – *O juramento da constituição pela Princeza Imperial* que está no senado, o *combate do Riachuelo* que felizmente desappareceu e a *passagem de Humaytá* e outros de menos vulto que não nos lembra a memoria e agora a *batalha dos Guararapes*. – Quadros todos esses muito inferiores á sua *primeira missa*.[45]

E ainda:

---

[43] *Ibid.*, pp. 247-248.
[44] *Ibid.*, p. 249.
[45] *Ibid.*, p.98 (nota de rodapé).

> Na *Primeira Missa do Brazil*, o grupo do centro é feito com uns toques largos e vigorosos, que só os pintores obtêm no fim de sua carreira artística. Era de esperar que o Sr. Victor Meirelles, annos depois, tivesse ainda dado maior desenvolvimento ao seu estylo grandioso, ou mesmo que até acabasse por pintar á espatula. Não succedeu assim. As composições que se seguiram á *Primeira Missa do Brazil*, têm sempre, em progressão crescente, o toque brando, hesitante e *molle*.[46]

Além disso, o pintor sofrera acusações generalizadas de plágio e *Moema* não escapou: foi apontada como um arremedo d'*A morte de Virgínia*,[47] de Eugène Isabey (cuja imagem, infelizmente, não encontramos). Disse um dos defensores da *Batalha de Avaí*: "*Se* [o defensor da *Batalha dos Guararapes*] *desejava revelar conhecimentos das galerias da Europa,* [apontando supostos plágios feitos por Pedro Américo] *fallasse-nos de Virgínia morta na praia, de Isabey, que foi a* nebulosa, a cellula embryonaria *da Mohema do mesmo auctor*".[48]

A acusação foi logo debelada por Carlos de Laet:

> Eugenio Isabey é um pintor de paisagens e marinhas; – e quem sabe se o pseudo-Planche[49] pensa que a *Moema* é uma marinha? A *Virginia* figurada por Isabey não é, por assim dizer, mais do que um accessorio do magnifico scenario que a circumda; e a *Moema* occupa todo o quadro. O céo, no quadro de Isabey, é tempestuoso e prenhe de nuvens, como o que naturalmente devera seguir-se ao naufragio do *San-Géran*, e o mar encapella-se e bate os penhascos como leão que ainda ruge e colleia após o espedaçamento da preza. Na Moema, nada disso: - um tranquillo e sereno céo de madrugada; a natureza desperta sorridente e as ondas, espreguiçando-se mansamente pela extensa praia, parecem querer dar o osculo da despedida na formosissima indigena....
>
> Agora a figura: Virginia é um typo como o que descreve Bernardin de Saint-Pierre, uma alvissima flôr européa desbrochada no vergel da Maurícia; e Moema, a gentil morena filha dos Tupinambás, tal como a sonhára o cantor do Caramuru.... O cadaver de Virginia vem dar á plaga envolto em brancas roupagens; o de Moema – circumstancia de mór valia para os pintores que por ventura me lerem – completamente nu.... Moema tem um dos braços sobre o ventre e o outro estendido sobre a areia; Virginia traz as mãos juntas sobre o peito....
>
> Não prosseguirei assignalando outras menores differenças; ahi deixo, parece-me, quanto basta para ficarem registrados os fundamentos do veredictum com que, mercê de Deus, o povo – esse grande juiz que não discute mas sente, não rabisca mas compara e decide,– já fez a devida justiça ao artista inculpado, e vitoriosamente confirma o julgar dos que, sem desfazer em seus preclaros emulos, collocam Victor Meirelles á testa do movimento artistico nacional.[50]

---

[46] *Ibid.*, p 142.

[47] Isabey parece ter tido muito sucesso com essa obra, pois produziu diversas versões ou cópias de *A morte de Virgínia*. Encontramos referências a três óleos sobre tela, que há poucos anos estavam no mercado das artes: um com 100,3 x 144,8cm (vendido pela Sotheby's americana em 2000), 43 x 66,5 cm (estudo assinado e datado, 1858, vendido pela Sotheby's americana em 1998) e 60,96 x 91,44 cm (vendido pela Sotheby's londrina em 23 de fevereiro de 1977). Disponível em http://www.invaluable.com/ e http://artsalesindex.artinfo.com/. Acesso em 07/12/2009.

[48] *O Repórter, 24 de abril de 1879*, p.2. *Apud* GUARILHA, *Op. cit.*, p. 391.

[49] Gustave Planche (1808-1857) foi um crítico francês de literatura e arte.

[50] S. PAIO, Rangel de. *Op. cit.*, pp. 96-97.

Entre os argumentos de Laet a nudez de Moema é mencionada. Ele não se aprofunda nas comparações. Mas ao extrair de uma rala acusação as diferenças entre os quadros, esteve perto de afirmar a originalidade da tela brasileira.

O próprio Victor Meirelles, "*interessado pela sua honra*", interferiu na polêmica, buscando evidenciar as diferenças das obras. Já havia pedido a prova ao "Dr. Y", acusador do plágio. Sem resposta, a providenciou; trouxe "*duas formosas gravuras dos quadros de Horacio Vernet e Isabey*" e as pôs diante dos quadros *A Primeira Missa no Brasil* e *Moema*:

> Não tendo o Sr. Dr. Y attendido ao convite, que lhe fiz, de expor na Academia das Bellas-Artes as photographias das estampas, que havia posto em exposição na casa de Rodde, entendi que, para melhor satisfazer á curiosidade publica nesta questão de *plagios*, cumpria-me o dever de expôl-as na Academia, junto aos meus quadros, para melhor se apreciarem pelas confrontações, e ajuizar-se – se ha plagio, e qual a justiça da accusação.
>
> Peço ao publico que me não conhece; e que por ventura se interessa nesta questão, que não deixe passar este momento opportuno de julgar por si, dispensando-me assim, ante a verdade dos factos, de proceder a uma defeza tão desnecessaria quanto inutil para os homens de bem.

O *Jornal do Commercio*, por sua conta, publicou no mesmo dia a gazetilha que se segue:

> Acha-se exposta na Academia de Bellas-Artes o quadro de *Moema* e junto a elle a gravura do quadro de Isabey, representando *Virginia morta na praia*, a fim de que o publico, fazendo o respectivo confronto julgue melhor até que ponto a accusação feita ao Sr. Victor Meirelles é falsa ou verdadeira.
>
> [...]

O publico foi, vio e julgou. Victor obteve um novo triumpho, seus accusadores fugiram em debandada, cogitando, *alguns*, novo recurso para vingança.[51]

Lançada no remoinho das *Batalhas dos Guararapes* e *do Avaí*, *Moema* foi um títere da crítica. Mas, graças à polêmica, ela pôde ser reposta no debate das artes. S. Paio não apenas recuperou-lhe o brilho como também a alçou ao posto mais alto das obras de Meirelles. Para tanto, atravessou uma linha delicada – escreveu sobre a nudez de *Moema* –, a tal ponto que nenhum de seus imediatos colegas o fez.

***

Uma obra que se poderia muito bem comparar com a *Moema* é *A Carioc*a, de Pedro Américo. *A Carioc*a foi o primeiro grande nu brasileiro, antecedendo *Moema* em mais ou menos um

[51] *Ibid.*, pp. 101-102.

ano. A data importa, pois entre outros motivos Américo provavelmente já almejava lançar-se ao topo das artes no Brasil.

Grande nu: grande nas dimensões, pois até então não haviam sido produzidos para o Brasil nus femininos autônomos, em escala natural, ocupando praticamente todo o quadro.

Sabemos que esses nus são seculares na arte do Velho Mundo. Meirelles e Américo, provindos de estadas europeias, trouxeram consigo a vontade de fazerem os seus grandes nus; este fato também não foi adequadamente aprofundado pelos contemporâneos dos artistas, bem como, até hoje, poucos críticos relacionaram devidamente as maneiras de pintar, sejam elas "internacionais" ou "brasileiras".[52] Poucos críticos abordaram as semelhanças e diferenças entre as obras, desamarradas dos nacionalismos, escolas ou estilos.

Jorge Coli foi o primeiro a ampliar o sentido dessas relações. Seu estudo sobre a *Batalha dos Guararapes*,[53] de 1997, observou de forma extensa a integração de *Moema* a um exotismo renovado, internacional, próprio do momento de sua concepção:

> Estes anos de 1860 insistem no corpo feminino alongado, com forças abandonadas, expostos, entregues. Corpos ofertos, tomados pela gravidade, inertes como as longas cabeleiras esparramadas. [...] No mesmo ano de 1866, em que *Moema* é exposta no Rio, [...] Courbet exibe, no *Salon*, uma das mais estupendamente sensuais cabeleiras de toda a história da pintura, esparramada em leque como a da índia de Meirelles, e em tela de dimensões quase idênticas à do brasileiro, num nu acompanhado por um papagaio que se encarrega da nota exótica: *La femme au perroquet*. (fig. 168) A obra, entretanto, será acusada pela crítica de ceder à tentação do lugar comum. Sinal que o *topos,* insistente, se repetia.[54]

A análise adentra os temas e investiga as partes, dentre as quais a "*úmida e negra medusa dos cabelos*",[55] desvelando os sentimentos compartilhados pelas obras. Lembra o poema *A cabeleira*, de *As Flores do Mal*, editado em 1857, 61 e 68, condensando "*uma sensibilidade esparsa, repetidamente metamorfoseada na literatura, na pintura, na escultura*":

> Baudelaire concentra um pólo altamente erótico nos cabelos, que se confundem com o mar e, embriagados de seduções, expandem-se numa *invitation au Voyage*. Os cabelos e a água se misturam, junto com uma natureza odorante, exótica, da Ásia, da África, da brasileira América,

---

[52] Diríamos: externas e locais. As formas de pintar nem sempre escolhem pátrias, embora os nacionalismos sejam de suma importância entre os séculos 19 e 20. Sobre essa ampla questão, ver: THIESSE, Anne-Marie. *Op. cit*.
[53] COLI, Jorge. *A Batalha de Guararapes de Victor Meirelles e suas relações com a pintura internacional*. Campinas: Unicamp, 1997. (tese de livre docência).
[54] *Ibid.*, p. 318.
[55] *Ibid.*, p. 317.

> pouco importa qual seja, pois trata-se da civilização afastada, dos mundos distantes, sedutores e deliquescentes.[56]

A extensão das relações entrelaça arte e literatura de modo fecundo:

> "Na torrente caudal de seus cabelos negros..." cantará Castro Alves, em "O tonel das Danaides", das *Espumas flutuantes*: 1869. Não seria difícil multiplicar os exemplos, ilustrando o quanto o tema martelou a sensibilidade da década.[57]

Os fluxos poéticos e pictóricos se movimentam, permeiam-se, reciprocamente sugestivos. As nacionalidades e estilos das obras, nesse ponto, dizem menos do que os aspectos "universais", frequentemente pontuais que as ligam. As obras de Courbet e Meirelles, extremamente diversas e distantes uma da outra, possuem pontes significativas que ultrapassam os conceitos de movimento ou escola. Para além de idealista e romântica, *Moema* é um quadro singular na obra do pintor, no Brasil e na história da arte. São suas particularidades o que de fato importa aprofundar no estudo.

A personagem de Moema é literária. Victor Meirelles a extraiu da epopeia e a transformou. Ela multiplicou-se em variações que talvez sequer seu criador tivesse imaginado.

O destaque de Moema

Moema parece ter sido uma invenção de frei José de Santa Rita Durão, que provavelmente a criou para acentuar o drama do episódio das nadadoras, reputado como verídico em alguns relatos sobre a história de Caramuru.[58] Na epopeia, contudo, sua presença é pontual: ela somente

---

[56] "Surgia então um *frisson nouveau*, na célebre fórmula de Victor Hugo. São arrepios desconhecidos, apoiados numa sensualidade inovada, onde o antigo exotismo romântico adquiria sutileza e perversões." *Ibid.*, p. 317.
[57] *Ibid.*, p. 319.
[58] Há muitas fontes sobre a história de Diogo Álvares elaboradas desde o século 16, algumas das quais parecem citar o episódio das indígenas lançando-se ao mar, sem, contudo, mencionar o nome de Moema. Entre os relatos mais antigos estão os de Simão de Vasconcellos, Francisco de Britto Freire e Sebastião da Rocha Pitta (os três utilizados por Durão, como ele reconhece no argumento de *Caramuru*). DURÃO, Frei José de Santa Rita. "Reflexões Prévias e Argumento" in *Caramurú. Poema Epico do Descobrimento da Bahia.* Lisboa: Regia Officina Typographica, 1781, p. 9. Há também o relato de Gabriel Soares de Souza, muito elogiado por Varnhagen (que pesquisou documentos até então inéditos sobre o assunto) em sua premiada monografia: VARNHAGEN, Francisco Adolfo de. "O Caramurú perante a História". In *Revista Trimestral de Historia e Geographia ou Revista do Instituto Historico e Geographico*

surge (e desaperece) no canto VI. A transformação de Moema em personagem de relevo, posteriormente autônoma de *Caramuru*, foi um longo processo do qual participaram primeiro a crítica literária, depois a musical e artística, bem como as mudanças no gosto de leitores e escritores, músicos e melômanos, artistas e apreciadores das belas artes.

O impulso ao seu destaque foi dado em grande medida pela atração aos temas exóticos. *Paul et Virginie* (1788), *Atala* (1801), *René* (1802), *Les Natchez* (1826), *The Pionneers* (1823) e *The Last of the Mohicans* (1826), obras de sucesso imediato em vários países, traduzidas a diversos idiomas, concorreram à demanda pela especificidade literária à cada língua, raça ou nação, tal como os críticos cada vez mais observavam. A valorização de *Caramuru* coincidiu à exigência pela identificação ao lugar, à gente e aos autores brasileiros, acentuada após a independência política do Brasil.

Um dos primeiros a valorizar o *Caramuru* foi Almeida Garrett, em 1826, compreendendo que

> as magestosas e novas scenas da natureza n'aquella vasta região [brasileira] deviam ter dado a seus poetas mais originalidade, mais differentes imagens, expressões e stylo, do que n'elles apparece: a educação europeia apagou-lhes o espirito nacional: parece que receiam de se mostrar americanos; e d'ahi lhes vem uma affectação e impropriedade que dá quebra em suas melhores qualidades. [59]

Tomando *Caramuru* como um exemplo, Garrett reconheceu que o assunto "*não era verdadeiramente heroico, mas abundava em riquissimos e variados quadros, era vastissimo campo sôbre tudo para a poesia descriptiva.*" [60] Durão teria sido "leve" em sua abordagem:

> [...] só se estendeu em os menos poeticos objectos; e d'ahi esfriou muito do grande interesse que a novidade do assumpto e a variedade das scenas promettia. Notarei por exemplo o episodio de Moema, que é um dos mais gabados, para demonstração do que assevero. Que bellissimas cousas da situção da amante brazileira, da do heroe, do logar, do tempo não poderá tirar o auctor, se tam de leve não houvera desenhado este, assim como outros paineis?
>
> O stylo é ainda por vezes affectado: la surdem aqui alli seus gongorismos; mas onde o poeta se contentou com a natureza e com a simples expressão da verdade, ha oitavas belissimas, ainda sublimes.[61]

Brazileiro. Nº 10 – 2º trimestre de 1848, pp. 129-152. Ver também AMADO, Janaína. "Diogo Álvares, o Caramuru, e a fundação mítica do Brasil". Versão enriquecida de texto originalmente publicado em: *Actas dos IV Cursos Internacionais de Verão de Cascais - Mito e Símbolo na História de Portugal e do Brasil*. Portugal, Câmara Municipal de Cascais, 1998, pp. 175-209. Disponível em: http://www.cpdoc.fgv.br/revista/arq/ 282.pdf. Acesso em 10/08/2006.

[59] GARRETT, Almeida. "Bosquejo da historia da poesia e lingua portugueza" [1826]. In *O retrato de Venus e estudos de historia litterária*. 3ª ed. Porto: Ernesto Chardron, 1884, p. 210.

[60] *Idem*.

Garrett cita apenas o episódio de Moema; nenhum outro de *Caramuru* é lembrado.[62]

Logo adiante, outra indígena é mencionada, porém de outra epopéia:

> Justo elogio merece o sensivel cantor da infeliz Lindoya que mais nacional foi que nenhum de seus compatriotas brazileiros. O Uraguay de José Bazilio da Gama é o moderno poema que mais merito tem na minha opinião. Scenas naturaes mui bem pintadas, de grande e bella execução descriptiva; phrase pura e sem affectação, versos naturaes sem ser prosaicos, e quando cumpre sublimes sem ser guindados; não são qualidades communs. Os Brazileiros principalmente lhe devem a melhor corôa de sua poesia, que n'elle é verdadeiramente nacional, e legitima americana. Mágoa é que tam distincto poeta não limasse mais o seu poema, lhe não desse mais amplidão, e quadro tão magnifico o acanhasse tanto.[63]

Mais uma vez faltou "amplidão" ao poema, e mais uma vez a personagem observada por Garrett – Lindoia – foi uma ameríndia.[64]

Continuando, Almeida Garrett critica *Marilia de Dirceu* (1792):

> [...] quizera eu que em vez de nos debuxar no Brazil scenas da arcadia, quadros inteiramente europeus, pintasse os seus paineis com as côres do paiz onde os situou. Oh! e quanto não perdeu a poesia n'esse fatal erro! se essa amavel, se essa ingenua Marilia fosse, como a Virginia de Saint-Pierre, sentar-se á sombra das palmeiras, e em quanto lhe revoavam em tôrno o cardeal suberbo com a purpura dos reis, o sabiá terno e melodioso, – que saltasse pelos montes espessos a cotia fugaz como a lebre da Europa, ou grave passeasse pela orla da ribeira o tatu esquamoso, – ella se entretivesse em tecer para o seu amigo e seu cantor uma grinalda não de rosas, não de jasmins, porém dos roixos martyrios, das alvas flores dos vermelhos bagos do lustroso cafezeiro; que pintura, se a desenhára com sua natural graça o ingenuo pincel de Gonzaga![65]

Garrett arrolou tantos espécimes em tão reduzido espaço que ao invés da ampla paisagem solicitada mais dá ideia de um gabinete de curiosidades tropicais (o que nos faz pensar o quanto

---

[61] *Ibid.*, p. 211.

[62] O mesmo fez Costa e Silva: "Nada mais facil que deparar neste Poema outros excellentes trechos de genuína poesia Americana", dentre os quais, após transcrever vários deles ao longo de quase 56 páginas, apenas cita o da "morte da bella Moema" sem transcrevê-lo. COSTA E SILVA, José Maria da. Op. cit., p. 258.

[63] *Ibid.*, pp. 212-213.

[64] Ao longo do século 19, o trecho da morte de Lindoia foi reproduzido muitas vezes junto com o trecho da morte de Moema, como em: SILVA, João Manuel Pereira da. *Parnaso brazileiro: ou, Selecção de poesias dos melhores poetas brazileiros desde o descobrimento do Brasil*. Rio de Janeiro: Eduardo e Henrique Laemmert, 1843 (republicado em 1848). VARNHAGEN, Francisco Adolfo de. *Florilegio da poesia brasileira ou collecção das mais notaveis composições dos poetas brasileiros fallecidos, contendo as biographias de muitos delles, tudo precedido de um ensaio historico sôbre as lettras no Brazil*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1850. WOLF, Ferdinand. *Le Brésil littéraire. Histoire de la littératura brésilienne suivie d'un choix de morceaux tirés des meilleurs auteurs bésiliens*. Berlim: A. Asher & CO. (Albewrt Cohn & D. Collin), 1863. Curioso notar que Varnhagen, um aguerrido anti-indianista, tenha integrado os dois episódios em seu livro. Lembremos, contudo, que Lindóia e Moema não são contemporâneas a ele, sendo, portanto, relativamente aceitáveis ao seu anti-indianismo.

pode ter contribuído à fixação desse estereótipo a observação das imagens de expedições científicas e alegorias dos continentes). Garrett, contudo, fazia uma crítica – não um *quadro da natureza* como o entendia, por exemplo, Bernardin de Saint-Pierre;[66] e não podemos exigir da crítica, evidentemente, mais do que ela é. De Saint-Pierre, a propósito, Garret citou Virgínia, pondo-a em contraponto a Marília por serem ambas brancas e de origem europeia. Era a observação de que mesmo um estrangeiro teria descrito adequadamente o lugar onde não nascera, e que o brasileiro teria o dever de corresponder à terra natal.

Nos três exemplos, para Garret, faltariam "amplidão", atributo principal aconselhado aos brasileiros à especificidade de suas obras. Dos três exemplos, destacaram-se as personagens femininas, o que veremos ser, mais adiante, outra importante mudança na percepção das obras – e não só literárias – naqueles anos.

Mas a amplidão e o uso das coisas locais não bastavam à aceitação do poema. Era necessário algo mais, de grande importância, relacionado às preceptivas retóricas e poéticas: a verossimilhança e o decoro. E não só era preciso ser verossímil ao gênero poético máximo, a epopéia (para o que certamente os conceitos de sublime, magnífico e grandiloquente juntar-se-iam em reforço à amplidão[67]), como também era preciso ser verossímil ao tema abordado. Assim, se por um lado *Caramuru* pudesse ser criticado por seu assunto aquém da grandiosidade épica recomendada pela tradição clássica, por outro o suicídio de Moema nas águas pôde ser visto como perfeitamente apropriado a uma nativa americana.[68] Tal coerência deve ter contado positivamente na recepção do poema pelos comentadores daqueles anos, tão preocupados com essas questões.

---

[65] GARRETT, Almeida. *Op. cit.*, p. 212.

[66] Saint-Pierre quase intitulou *Paul et Virginie* como um "Quadro da Natureza". Porém, reconheceu: "Ainda bem que me lembrei de quanto a propria natureza do clima onde nasci, me era estranha; quanto nos paizes onde naõ vi as suas produções senaõ como viajante, ella he rica, variada, amavel, magnifica, mysteriosa; e quão falto eu era de sagacidade, de gosto e de expressões para a conhecer e pintar. Cahi entaõ em mim; e inseri este ensaio no fim da obra que publiquei debaixo do titulo de *Estudos da Natureza*, que foraõ recebidos do publico com summa benignidade; a fim de que este titulo, lembrando-lhe a minha incapacidade, lhe lembrasse sempre a sua indulgência." SAINT-PIERRE, Henri Bernardin de. *Paulo e Virgínia: historia fundada em factos, traduzida em vulgar*. Lisboa: Typ. Rollandiana, 1823, pp. 4-5.

[67] Cf. PATO MONIZ. *Exame analytico e parallelo do poema Oriente do R. do José Agostinho*. Lisboa: Typografia Lacerdina, 1815, pp. 170-171.

[68] Ver: MARTINS, Eduardo Vieira. *A fonte subterrânea. José de Alencar e a Retórica Oitocentista*. Londrina, São Paulo: Eduel, Edusp, 2005, pp. 1-5 (sobre as preceptivas retóricas no fim do séc. XVIII e início do XIX), pp. 67-79 (sobre o sublime); HANSEN, João Adolfo. Op. cit., pp. 23-24 (sobre a verossimilhança à epopéia) e 77-85 (sobre o sublime).

Podemos ver ainda um outro tipo de exigência por amplidão em *Caramuru*, num comentário de Joaquim Norberto de Souza e Silva:

> Sancta Rita Durão não soube approveitar-se dos mais poeticos quadros que em tam dilatado numero lhe offerecia a patria: e a vingança horrivel dos Tupinambás, incitada pela gentil Paraguaçu, contra os ferozes soldados do brutal Coitinho, com que poderia pomposamente fechar seu poema, apenas tocada foi! A par de pessimas oitavas sobressaem harmonicos versos, oitavas escriptas com delicadeza excessiva, e muito para admirar é esse episodio de Moema, expirando, repassada de saudade, nas aguas baianas. ‹‹ – O facto, acrescenta o visconde de Cayru, analizando passagens de nosso auctor, é verdadeiro e sentimental, e o poeta fez mais vivo quadro que os antigos classicos gregos e latinos descrevendo um similhante trance, ainda que menos heróico e terrível, o de Ariadna em Naxos e Dido em Carthago, vendo ausentar-se em embarcaçoens os ingratos Theseu e Eneias. – ›› [69]

Quando Joaquim Norberto refere-se ao "*tam dilatado numero*" de "*poeticos quadros*" não considera a flora e a fauna locais, mas os acontecimentos da guerra, com os quais Durão poderia "*pomposamente*" encerrar sua epopéia. De forma sumária critica os versos do *Caramuru* e destaca abruptamente o episódio de Moema, comparando-o aos episódios de Ariadne e Dido (igualmente abandonadas por seus amados), considerando-o mesmo "*mais vivo*" que estes. Pelo viés do tema da mulher rejeitada, a personagem de Moema tornava-se mais e mais proeminente em *Caramuru*.

Fábula e episódio

Como se condensava o enredo geral de *Caramuru*? E quais poderiam ser as suas fontes concisas?

O próprio argumento do poema épico, em pouco mais de quatro páginas, é ainda hoje um de seus melhores resumos. Nele o autor esclarece que a "ação" – que chamaremos de "fábula épica" [70] – "*he o descobrimento da Bahia, feito* [...] *por Diogo Alvares Correa,* [...] *comprehendendo em varios episodios a Historia do Brazil, os Ritos, Tradições, Milicias dos seus Indigenas,*

---

[69] SOUZA SILVA, Joaquim Norberto. *Modulacoens poeticas, precedidas de um bosquejo da historia da poesia*. Rio de Janeiro: Typographia Franceza, 1841, p. 33.

[70] "A fábula épica é feito ilustre, grande ação de herói, rei ou chefe, que ensina uma verdade moral com o exemplo espantoso." HANSEN. *Op. cit.*, p. 48.

como tambem a Natural, e Politica das Colonias."[71] Nele também, Durão menciona o episódio do afogamento:

> Offerecêrão-lhe [a Diogo] os Principaes do Brazil as suas filhas por mulheres; mas de todas escolheo Paraguaçu, que depois conduzio comsigo á França; occasião, em que outras sinco Brazilianas seguirão a náo Franceza a nado, por acompanhallo, até que huma se affogou; e intimidadas as outras, se retirarão.[72]

O nome de Moema não é citado no argumento. Importava valorizar a fabula épica por meio do episódio. O argumento se ocupa principalmente em explicar os feitos de Diogo e a concepção do poema, baseado em fontes históricas.

Outro texto parece ter conhecido grande sucesso: uma pequena biografia de Durão, elaborada por João Manuel Pereira da Silva, publicada originalmente no livro *Plutarco Brazileiro*, em 1847, e republicada em 1858 na obra *Os varões illustres do Brazil durante os tempos coloniáes*. O sucesso do primeiro livro e o incentivo de Araújo Porto-Alegre e Ferdinand Denis,[73] entre outros, moveram Pereira da Silva "*a dar á luz uma segunda edição correcta e muito mais argumentada.*"[74] Sua qualidade narrativa e grande poder de síntese também devem ter contribuído ao sucesso:

> É o poema do *Caramurú* a historia de Diogo Alvares; começa o poeta pelo naufragio que fez sossobrar a nau em que se embarcára; segue a tradição, quanto ao meio de que usou para salvar-se, dando tiros de espingarda, e aterrorisando os gentios Tupinambás : conta os seus amores com a bella Paraguassú, pela qual desprezára muitas outras indigenas que o requestavam; pinta o apparecimento de um navio francez por aquelles mares tão pouco trilhados; as emoções que sente o heróe Diogo Alvares quando o avista de terra; e a deliberação que toma de abandonar os gentios, e volta para Europa: acompanha-o Paraguassú; Moema e outras indígenas, que o amavam, atiram-se ao mar apóz elle: morre Moema no seio das ondas; volvem sentidas e lacrymosas as outras; leva para França a nau franceza o ditoso par, que na côrte de Pariz, reinando Henrique II e Catherina de Medicis, é acolhido com toda pompa; fazem o rei e a rainha baptizar Paraguassú, dando-lhe o nome da sua real madrinha, e servem-lhe de testemunhas ao seu consorcio; não querendo Henrique II consentir em que se dirija Diogo Álvares para Portugal, freta elle occultamente um navio, e regressa com sua esposa para a Bahia, aonde desembarcam no meio do alvoroço e regozijo que causa entre os gentios uma volta tão inesperada: descreve então o poeta um sonho que teve Paraguassú, e que lhe patenteou a historia do Brazil nos tempos futuros, a expulsão dos Francezes,

---

[71] DURÃO. *Op. cit.*, p. 8.
[72] *Ibid*., p. 9.
[73] Para Ferdinand Denis, "É o Plutarco Brazileiro uma das obras litterarias e históricas mais importantes da epocha". SILVA, João Manuel Pereira da. *Os varões illustres do Brazil durante os tempos coloniáes*. Paris: A. Franck / Guillaumin et Cª, 1858, p. 10.
[74] Nas palavras do autor, motivaram-no o "acolhimento que teve do publico, e o facto de haver-se esgotado quasi inteiramente a primeira edição, da qual entretanto se extrahira grande copia de exemplares." *Ibid*., p. 7.

> a edificação da cidade do Rio de Janeiro, o exterminio dos Hollandezes, e as victorias de Pernambuco: termina o seu poema com a chegada do governador Thomé de Souza, a quem se sujeitam todos os gentios.[75]

Notemos que, no resumo, figuram apenas seis personagens: Diogo, Paraguaçu, Henrique II, Catarina de Médici, Tomé de Sousa e Moema. Mesmo Gupeva, Taparica, Jararaca e outros personagens mais presentes na epopéia não tiveram a honra dada pelo autor do *Plutarco Brazileiro* a Moema: esta (excetuando-se Tomé de Sousa) encontra-se entre ninguém menos que o casal Real da França e o simbólico casal "Real" do Brasil.

Prossegue Pereira da Silva discorrendo sobre os pontos negativos do *Caramuru*:

> Muitas bellezas não tem o plano geral: não são subitos, inesperados e originaes os acontecimentos que narra, e nem dramaticas as scenas do poema; não teve José de Santa Ritta Durão trabalho grande para concebe-lo e desenvolve-lo; achou-o feito nas tradições, encontrou-o escripto nas chronicas do seu tempo; dividiu-o em partes, encerrou cada uma parte em seu canto, e ornou cada um canto com certo numero de oitavas em versos rimados.
>
> Na concepção pois, e belleza do plano geral do seu poema, não primou José de Santa Ritta Durão; era brilhante e bella a sua imaginação, appropriava-se porém mais aos detalhes; aperfeiçoava melhor, e mais delicadamente desenvolvia um episodio, do que uma obra completa.
>
> Quanto superior seria o seu poema, si se alargasse o campo que escolhera [...] [76]

Pereira da Silva explica em seguida o que poderia ser "alargado": não a natureza (como pedia Almeida Garrett), mas o enriquecimento histórico dos fatos (à semelhança do que observou Joaquim Norberto), envolvendo indígenas e europeus.[77] Para Pereira da Silva, *Caramuru* possuía "*varias descripções excellentes*", "*lindos versos e elegancia de estylo*", "*sentimento de linguagem, e pincel ás vezes delicado*". E de sete ou oito "*episodios e detalhes*" pinçados por ele, novamente encontramos o da "*bella Moema*", "*agradavel e pittoresco*":

> [...] que morrendo de amores por Diogo Álvares, e vendo-o abandonar a terra, e embarcar na nau franceza, que o deve levar á Europa, atira-se ás ondas irritadas do Oceano, em demanda do amante ingrato que lhe foge; chega a agarrar-se ao leme do navio, e a arrastar-se lhe apóz a fieira de espuma, que o acompanha, mas:
>
> Perde o lume dos olhos, pasma, e treme,
> Pallida a côr, o aspecto moribundo,
> Com mão já sem vigor, soltando o leme,
> Entre as salsas espumas desce ao fundo.[78]

---

[75] SILVA, João Manuel Pereira da. *Os varões illustres* ..., pp. 316-317.
[76] *Ibid*., pp. 317-318.
[77] *Idem*.
[78] *Idem*, p. 322.

Moema afunda. E embora nos versos seguintes ela volte à tona, Pereira da Silva não os reproduziu. Afinal, Moema "*sorveo-se n'agoa*".

Em 1862, Joaquim Norberto publicou *Brasileiras celebres*,[79] reunindo pequenas biografias que publicara na *Revista popular*.[80] No capítulo primeiro, intitulado "Amor e Fé", apresenta as primeiras dessas mulheres, indígenas ou mestiças: Paraguaçu, Maria Bárbara e Damiana da Cunha.[81] A lembrança de seus nomes o Brasil devia ao cristianismo, observou Joaquim Norberto.

Moema não era personagem histórica e obviamente não teve uma biografia própria. Mesmo assim, Joaquim Norberto reproduziu nas páginas dedicadas a Paraguaçu uma única passagem do *Caramuru*: a que narra o episódio de Moema. Se nem mesmo Varnhagen, na conhecida dissertação *O Caramurú perante a História*, de 1848, pôde abrir mão do encanto desses versos,[82] tampouco Joaquim Norberto se desvencilhou deles.

Há um detalhe curioso nessa "precursora" publicação de Joaquim Norberto. Ele escreveu:

> Lancei pois sobre o papel estes fracos esboços, que melhor sahirião da penna manejada por alguma senhora, o que espero em Deus ainda se realise para que mais realce ganhe o seu assumpto, apresentado em quadro desinvolvido com mais talento e criterio, sobre melhor tela e de mais vastas proporções e por meio de mais vivas cores.

Quase uma década antes, *B. A.* publicou um "opúsculo" sobre a mulher, no qual estão as notas sobre Paraguaçu, Moema e Clara Camarão. *B. A.* é pseudônimo de Nisia Floresta, que não escondeu, no livro, o fato de ser mulher: uma página esclarece que ela era *amiga* de infância de Joaquim Pinto Brasil, irmão caçula da autora, a quem dedicou o livro.[83]

---

[79] SOUZA E SILVA, Joaquim Norberto de. *Brasileiras celebres*. Rio de Janeiro: Garnier, 1862.

[80] Não foram pesquisados os artigos na *Revista popular*, mas eles foram publicados anteriormente a outubro de 1861, conforme informação no livro de Joaquim Norberto. *Ibid*., p. V.

[81] "[...] que, arrancadas ás brenhas, vierão á luz da civilisação ostentar as virtudes, cujo germen tinha a divindade depositado em seus generosos coraçõe*s*". *Ibid*., p. 54. Clara Camarão é mencionada também entre essas mulheres, mas sua biografia está no capítulo dois, "Armas e Virtudes", o que nos faz perguntar por que Paraguassu não inseriu-se também nele? Talvez não houvesse ainda uma compreensão relevante de Paraguaçu-guerreira, como descreve o canto IV de Caramuru, vencendo assim a Paraguaçu-religiosa.

[82] "[...] E que espírito haverá tão positivo e incredulo, que coração tão duro e tão de pedra, que se não commova ao ver a infeliz gentia Moema abrasada de amor e ralada do ciume seguir a nado um navio francez, em que já a sua rival ia desfructando a porfiada posse, exhalar nas aguas o ultimo suspiro?" VARNHAGEN. "O Caramurú perante a História". *Op. cit*., p. 151.

[83] Ver: A.B. pseudônimo de FLORESTA, Nisia. *Opusculo Humanitario*. Rio de Janeiro: Typographia de M.A. Silva Lima, 1853, pp. 164-165.

Moema como a vemos

Uma interpretação ao *Caramuru* mais contemporânea a nós, diversa das primeiras análises oitocentistas, nos ajudará a entender o lugar de Moema, Diogo e Paraguaçu na epopeia, como hoje os vemos.

Antonio Candido observa o núcleo de *Caramuru* no casal, Diogo e Paraguaçu, atentando à ambivalência das personagens, Diogo/Caramuru e Paraguaçu/Catarina, apresentados como seres em processo de miscigenação ideal. Diogo é o civilizador português que acaba se identificando com os índios; Paraguaçu é "*alva e rósea, 'branca e vermelha', como a mais lídima heroína da tradição européia; e que rejeitava espontaneamente a nudez das outras, cobrindo-se com um manto espesso de algodão.*" [84] Diogo é o proto-missionário que prepara os "*caminhos regulares da catequese*". Paraguaçu é a nativa pagã, que abraça a fé católica. "*Paraguaçu é a metade americana de Diogo, como este é a sua metade européia, formando ambos uma mesma e complexa realidade*".

Podemos acrescentar que o núcleo observado por Candido integra a "fábula épica" de *Caramuru*, para a qual a morte de Moema teria um significado preciso: "*As várias mulheres, que na verdade* [Diogo] *teve, o poeta* [Durão] *as afoga, como candidatas rejeitadas, na figura desesperada de Moema*". O episódio de Moema cumpriria,[85] assim, a função de reforçar a união de Diogo e Paraguaçu, amálgama do gentio ao cristão e, finalmente, triunfo da civilização.[86]

---

[84] CANDIDO, Antonio. "Estrutura literária e função histórica". In *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. 5ª edição revista. São Paulo: Editora Nacional, 1976, p. 181 (Obs.: O texto de Candido foi publicado com o título "Estrutura e função do *Caramuru*". In *Revista de Letras*, nº 2, Assis, SP, 1961).

[85] Compreendendo o episódio de Moema como "episódio da fábula épica": "O episódio é parte da fábula, devendo ter relação com o assunto do poema. Mais extenso que o episódio cômico e trágico, é uma seqüência narrativa paralela da ação principal dotada de começo, meio e fim, mas sem concluir o todo da fábula narrada pelo poema. Por outras palavras, o episódio é funcional: situação narrativa ou dramática, amplifica e diversifica a ação narrada como ornato e exemplo que tornam o poema mais variado e versátil, enquanto relaciona o que veio antes com o que vem depois, para que o herói continue agindo." HANSEN, João Adolfo. *Op. cit.*, pp. 57-58.

[86] As observações de Janaína Amado foram feitas num sentido muito próximo ao de Antonio Candido: "Caramuru é, assim, o herói capaz de levar até a América o povoamento branco, a civilização, a religião, o idioma e a cultura, por via do amor, da tolerância, do respeito e do conhecimento, qualidades reforçadas ou adquiridas pelo contato com a outra civilização, e, quando necessário, também por via da guerra. O contato com a alteridade, sofrido e traumático em muitos momentos, transforma profundamente Diogo: o náufrago quase devorado pelos índios precisou sofrer, amar uma nativa, aprender com dificuldade uma língua estrangeira, adaptar-se a costumes estranhos, viver longas décadas longe da pátria, sair do e retornar ao Brasil para transformar-se no Caramuru [...] redimido e engrandecido pela experiência com o outro. Ser Caramuru é não apenas sobreviver ao perigo da antropofagia – assunto recorrente

Para entender um pouco mais a função do episódio, é hora de irmos ao canto VI do *Caramuru*, entre as oitavas 36 e 46:

XXXVI.

He fama então que a multidão formosa
Das Damas, que Diogo pertendião,
Vendo avançar-se a náo na via undosa,
E que a esperança de o alcançar perdião:
Entre as ondas com ansia furiosa
Nadando o Esposo pelo mar seguião,
E nem tanta agoa que fluctua vaga
O ardor que o peito tem, banhando apaga.

XXXVII.

Copiosa multidão da náo Franceza
Corre a ver o espectaculo assombrada;
E ignorando a occasião da estranha empreza,
Pasma da turba feminil, que nada:
Huma, que ás mais precede em gentileza,
Não vinha menos bella, do que irada:
Era Moema, que de inveja geme,
E já vizinha á náo se apéga ao leme.[87]

XXXVIII.

Barbaro (a bella diz) tigre, e não homem...
Porém o tigre por cruel que brame,
Acha forças amor, que em fim o domem;
Só a ti não domou, por mais que eu te ame:
Furias, raios, coriscos, que o ar consomem,
Como não consumis aquelle infame?
Mas pagar tanto amor com tedio, e asco...
Ah que o corisco és tu... raio... penhasco.

M ii 2019.

---

no poema –, mas também mostrar-se capaz de conduzir os índios ao abandono de tal "prática hedionda" (curiosamente identificada, por Santa Rita Durão, com a gula). Ser Caramuru, para Diogo, é saber administrar as duas identidades em benefício (conclui o autor) das culturas que representam, unindo-as: é completar e reafirmar a colonização portuguesa (numa época, o final do século XVIII, em que eclodiam no Brasil os movimentos pró-independência) e, ao mesmo tempo, saber, sem violência ("à sombra das leis"), conhecer os índios e ensiná-los a alcançar cultura e a salvação das próprias almas." AMADO, Janaína. *Op. cit.*, pp. 19-20.

[87] Numa das compilações do século XIX, no lugar do termo "vizinha" lê-se "risonha", mudando significativamente o sentido do verso. O lapso foi cometido em PINHEIRO, Joaquim Caetano Fernandes. *Curso elementar de litteratura nacional*. Rio de Janeiro: Garnier, 1862, p. 433.

XXXIX.

Bem puderas, cruel, ter sido esquivo,
Quando eu a fé rendia ao teo engano;
Nem me offendêras a escutar-em altivo,
Que he favor, dado a tempo, hum desengano:
Porém deixando o coração cativo
Com fazer-te a meus rogos sempre humano,
Fugistes-me, traidor, e desta sorte
Paga meo fino amor tão crua morte?

XL.

Tão dura ingratidão menos sentira,
E esse fado cruel doce me fora,
Se a meo despeito triunfar não vira
Essa indigna, essa infame, essa traidora:
Por serva, por escrava te seguíra;
Se não temêra de chamar Senhora
A vil Paraguaçu, que sem que o creia,
Sobre ser-me infrior, he nescia, e feia.

XLI.

Em fim, tens coração de ver-me afflita,
Flutuar moribunda entre estas ondas,
Nem o passado amor teu peito incita
A um ai somente, com que aos meus respon-
Barbaro, se esta fé teu peito irrita, (das:
(Disse, vendo-o fugir) ah não te escondas;
Dispara sobre mim teu cruel raio...
E indo a dizer o mais, cahe n'um desmaio.

XLII.

XLII.

Perde o lume dos olhos, pasma, e treme,
Pállida a côr, o aspecto moribundo,
Com mão já sem vigor, soltando o leme,
Entre as salsas escumas desce ao fundo:
Mas na onda do mar, que irado freme,
Tornando a apparecer desde o profundo;
Ah Diogo cruel! disse com mágoa,
E sem mais vista ser, sorveo-se n'agoa.

XLIII.

Chorárão da Bahia as Nynfas bellas,
Que nadando a Moema acompanhavão;
E vendo que sem dor navegão dellas,
Á branca praia com furor tornavão:
Nem pode o claro Heróe sem pena vellas,
Com tantas provas, que de amor lhe davão;
Nem mais lhe lembra o nome de Moema,
Sem que ou amante a chore, ou grato gema..[88]

Embora a sublimidade de *Caramuru* e em particular da "morte de Moema" seja exaltada por comentadores,[89] não parece ter havido qualquer análise sobre a sublimidade do trecho desde a primeira publicação em 1781 até hoje.[90] Tentaremos fazê-la e compreender alguns dos motivos que tornaram o episódio tão célebre.

Na oitava 38, o uso de metáforas superpostas, elipses, zeugmas e repetições velozes é admirável. Primeiro Durão – ou melhor, Moema – compara Diogo por sua crueldade (em abandoná-la) a um tigre, animal que, nos séculos 18 e 19, foi correntemente associado à sublimidade e

[88] DURÃO, Frei José de Santa Rita. *Caramurú. Poema Epico do Descobrimento da Bahia.* Lisboa: Regia Officina Typographica, 1781, pp. 179-181.

[89] Referimos-nos principalmente aos comentadores do século 19, mas mesmo no ótimo artigo de Luciana Gama dedicado à sublimidade em *Caramuru* não encontramos a análise específica ao trecho. Ver GAMA, Luciana. "A Retórica do Sublime no *Caramuru*: Poema Épico do Descobrimento da Bahia". *Revista USP*, Dossiê Brasil Colônia, n. 57, pp. 122-37, mar.-mai./2003.

[90] Há, por outro lado, um estudo excepcional de Renira Lisboa de Moura Lima, que se aprofunda detalhadamente na análise morfológica e sintática do episódio (excluindo, contudo, a oitava 36). Ver LIMA, Renira Lisboa de Moura. *A morte de Moema: uma imprecação na literatura brasileira*. Maceió: EDUFAL, 2000.

ao terror.[91] Depois, em meio ao mar, Moema invoca as fúrias, divindades pagãs do mundo antigo, seguidas de raios e coriscos, evocando, assim, a imagem de uma tempestade, outro símbolo poderoso do sublime. Em seguida "*corisco*" (faísca de trovoada) perde sentido literal para ganhar sentido figurado: o de um amor rápido e passageiro ("*Ah que o corisco és tu* [Diogo]"), corporificado no próprio Diogo, retomando o sentido de "*raio*"[92] e atingindo, por fim, o "*penhasco*" (de novo Diogo, agora por sua dureza e impassividade) e se quisermos, ainda, a vertigem, a queda e o esfacelamento de Moema.

Passada a violência dos versos, Moema perde as forças lentamente, sorvendo-se n'água. Mas não sem ofender a "*vil*", "*infrior*", "*nescia*" e "*feia*" Paraguaçu.

Com todas as imprecações, Durão criou uma personagem intensa, em circunstâncias comoventes, cega pela paixão, capaz de se matar por não concluí-la, e também por ver que Paraguaçu ocuparia seu lugar desejado ao lado de Diogo. Com as palavras e atitudes de Moema, Durão representou a dor e o desespero daqueles que optaram por não se converterem à fé católica. Concentrou em Moema a rebeldia dos gentios, reforçando por contraste o poder de conquista, sedução e resistência de Diogo, assim como as qualidades pias de Paraguaçu.

Em nenhum momento Durão descreve Moema. Somos apenas informados de sua beleza física e, por suas atitudes, conhecemos parte de sua personalidade. Nesse ponto, a pintura de Victor Meirelles converteu-a no mais delicado retrato de uma mulher que, momentos antes, havia se mostrado uma terrível virago. A *Moema* de Victor Meirelles corresponde ao sucesso da personagem no século 19, mas corresponde também a uma transformação. Pelo retrato apaziguado,[93] Moema estaria apta a compreensões de sentidos até então pouco expressos de outros modos.

---

[91] Não apenas tigres como também leões, touros e cavalos eram associados à sublimidade e ao terror. Ver BURKE, Edmund. *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas idéias do sublime e do belo*. Campinas: Papirus / Unicamp, 1993. *Apud* MARTINS, Eduardo Vieira. *Op. cit.*, pp. 68-69.

[92] Os raios dessa oitava relampejam ainda na oitava 41, dessa vez como o famoso disparo do arcabuz de Diogo: "*Dispara sobre mim teu cruel raio...*"

[93] *A Batalha dos Guararapes*, de Meirelles, corresponderia também a essa tática pictórica de apaziguamento: uma batalha "sem violência", como observou Jorge Coli. Ver COLI, Jorge. *Como estudar a arte brasileira no século XIX?* São Paulo: Senac Editora, 2005, pp.76-77.

Verossímil Moema

Caramuru foi recebido com indiferença nos primórdios de sua publicação segundo depoimentos do século 19, tanto em Portugal quanto no Brasil.[94] Se isso é verdadeiro ou não, é certo que *Caramuru* ganhou prestígio a partir dos anos de 1820,[95] sobretudo o excerto da "morte de Moema", frequentemente o único da epopéia mencionado em antologias poéticas e compêndios literários, às vezes como exemplo da melhor poesia brasileira.[96]

Em 1815, em Portugal, no elogio mais antigo ao *Caramuru* encontrado por este estudo, o trecho chegou a ser apontado como fonte de um episódio do épico *O oriente* (1814), de José Agostinho de Macedo, narrando o suicídio de uma "Donzella" ao mar, pelo abandono de um navegador aventureiro.[97] Quem o acusou foi Nuno Álvares Pato Moniz, apontando com sarcasmo a superioridade dos versos de Durão:

> [...] em *Moema* tudo he proprio, e natural; na *Donzella* do *R.do Epico* he tudo improprio, e *extra Naturam*: *Moema* diz o que pode dizer huma Mulher amante, ciosa, e desprezada; a *Donzella* do *R.do Epico* discretêa como huma *Preciosa ridicula*: *Moema* seguia Diogo, que a deixara, levando comsigo a bella Paraguaçu (depois Catherina Alvares) e affogou-se porque de magoa perdeo os sentidos; a *Donzella* do *R.do Epico*, sem motivo de ciúme, atirou comsigo ao mar: *Moema* era hu-

---

[94] "O *Caramuru*, recebido friamente em sua publicação ..." cf. SOUZA SILVA, Joaquim Norberto. *Modulacoens poeticas, precedidas de um bosquejo da historia da poesia*. Rio de Janeiro: Typographia Franceza, 1841, p. 33. "O *Caramurú* no seu apparecimento foi recebido com grande frieza em Portugal, e ainda maior no Brasil." Cf. COSTA E SILVA, José Maria da. *Ensaio biographico-critico sobre os melhores poetas portuguezes*. Tomo VI. Lisboa: Imprensa Silviana, 1853, p. 260. Antonio Candido observa, porém, que esses "dados, é certo, são freqüentemente duvidosos". CANDIDO, Antonio. Op. cit., p. 185. Cf. também AMADO, Janaína. *Op. cit.* E ainda cf. BIRON, Berty R. B. "Luzes, razão e fé em Caramuru". In TEIXEIRA, Ivan (Org.). *Épicos: Prosopopéia: O Uraguai: Caramuru: Vila Rica: A Confederação dos Tamoios: I-Juca-Pirama*. São Paulo: Edusp/Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008, p. 318, nota 1: "... Segundo informações de Eugênio Vilhena de Moraes, o poeta Santa Rita Durão, não conformado com a indiferença do público leitor [de *Caramuru*], queimou todas as suas poesias líricas inéditas. "Segundo Centenário do Nascimento de Frei José de Santa Rita Durão", *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, XCIX, Rio de Janeiro, IHGB, 1928, p. 187.

[95] "O *Caramuru* ... começa de ser appreciado, e conta presentemente duas versoens na língua franceza, para que seja conhecido do mundo litterario; - honra e louvor a seus traductores!" SOUZA SILVA, Joaquim Norberto. Op. cit., 1841, p. 33. "Tambem já se começa a fazer justiça ao Caramuru, já os Criticos o examinam, e applaudem, os Poetas o louvam, e não tardará muito que uma nova edição saia dos Prelos do Brasil". COSTA E SILVA. *Op. cit.*, 1853, p. 256.

[96] Um levantamento de publicações do excerto "morte de Moema" ao longo dos séculos 19 e XX foi feito por RAZZINI, Marcia de Paula Gregório. *O espelho da nação: a Antologia Nacional e o ensino de português e de literatura (1838-1971)*. Tese de doutorado. Campinas: IEL Unicamp, 2000.

[97] A epopéia de Macedo teve pelo menos três edições no século 19: a primeira e a segunda pela Impressão Regia, de 1814 e 1827, e a terceira pela Typ. de F.P.d'Azevedo, de 1854. Informação disponível em http://openlibrary.org/a/OL5009344A/Jos%C3%A9-Agostinho-de-Macedo, acesso em 16/04/2009.

> ma Gentia Americana, e, segundo os costumes do seu Paiz, sem irreligião podia matar-se, e sem indecencia podia seguir o seu Amante; a *Donzella* do *R.do Epico* era huma Christan Portugueza, que excedeo a Gentia matando-se e imitou-a seguindo em cabello, e roupinhas o seu rufião, segundo o que diz, supponho que ate Cascaes! Ora quem se não ha-de rir de tal disparate? [98]

As questões de plágio, verossimilhança e emulação entre os épicos não nos interessam,[99] mas é oportuno confrontar a Donzela com Moema.[100] Seguem-se as oitavas d'*O oriente* (à esquerda), com alguns versos de *Caramuru* (à direita), apenas para comparação:

64.
Quasi na fóz do Tejo, onde s'erguia
Sobranceiro hum penedo, onde fervendo
Em solta tempestade o mar batia,
Grosso cachões d'espuma ao ar erguendo;
Huma Donzella extática se via
Desfeito em pranto o coração vertendo;
Com tão inmobil gesto, e frio, e quedo,
Que a vista julga ser tudo hum penedo.

[98] PATO MONIZ, Nuno Alvares Pereira. *Exame analytico e parallelo do poema Oriente do R.do José Agostinho*. Lisboa: Typografia Lacerdina, 1815, pp. 170-171.
[99] Sobre as questões de plágio, verossimilhança e emulação no gênero épico, cf. HANSEN, João Adolfo. "Introdução: Notas sobre o Gênero Épico". In TEIXEIRA, Ivan (Org.), *Op. cit*, pp. 19-88.
[100] Cf. PATO MONIZ, *Op. cit*., p. 169: "(segundo me consta) o *R.do Épico* foi Copista daquelle Poema [*Caramuru*] , no tempo em que ainda estava unido á Corporação de que era digno Membro o sabio Auctor delle , era bem natural que de memoria lhe ficassem algumas passagens das não poucas boas que nelle [*Caramuru*] se encontrão". Cf. também BIRON, Berty R. B. *Op. cit.*, p. 324 (nota 14): "Varnhagen informa, em *Épicos Brasileiros* ... que, segundo a tradição recolhida na Ordem Agostiniana, relatada por José Agostinho de Macedo ....".

65.

Tinha solta a madeixa, aos ventos dada,
Tão negra como os ébanos lustrosos:
Tinha a vista tão languida, e turvada
Quaes são no eclipse os astros luminosos:
A cor de rosa em lyrios tem mudada
Nas faces, e nos labios graciosos;
O cóllo inda he marfim, e as mãos se cruzão;
Ao movimento os membros se recusão.

66.

Assim do Ponto o Vate enternecido
Nos pinta a Amante do infiel Thesêo,
Quando entre as vagas tumidas mettido
Vio ao longe o Baixel no mar Egêo:
Assim nos diz que o coração partido
De magoa, e dor cruel lhe esmoreceo,
E que, sentada em rigidos escolhos,
Só nella mostrão que inda vive os olhos.

67.

Tal a Donzella está: o amante chóra,
Surdo a seus ais, seus prantos maviosos;
C'o coração sómente os Ceos implora,
E acusa c'o Silencio os Ceos irosos:
Pôde no amante a sombra encantadora
Da gloria mais que os laços amorosos,
Mas do silencio a magoa se desprende,
E com taes queixas os penhascos fende.

68.

Ou não te vás, ou leva-me a teu lado
Onde eu comtigo expire, ou viva amante,
Onde o suspiro extremo, o ai magoado,
Possa em teus labios exhalar constante;
Tu mesmo, se te apraz, me apressa o Fado;
Derrama de meu seio o sangue ondeante;
Eu não me queixarei da infausta sorte,
Se expirar a teu lado, he doce a morte.

Fugistes-me, traidor, e desta sorte
Paga meo fino amor tão crua morte?

69.

Amante foi por certo, e foi perjuro
O monstro que primeiro em leve faia
Abrio do mar o campo mal seguro,
Perdendo a vista da nativa praia:
Ceos, vingai minha dor! Do seio escuro
Das nuvens o corisco estale, e caia,
Seja cinza.. mas não! respire, e viva!
Sinta eu sómente a sorte vingativa.

Furias, raios, coriscos, que o ar consomem,
Como não consumis aquelle infame?
Mas pagar tanto amor com tedio, e asco...
Ah que o corisco és tu... raio... penhasco.

70.

A voz se lhe cortou, muda, e suspensa
Debruça para o mar languida frente;
E se de hum lado se lhe antolha a offensa,
Tambem d'outro lhe brada amor ardente:
Entre contrarios dois que guerra immensa
Em seu peito ateou Fado inclemente!
Enluta-se, esmorece, arde, enregela,
E a morte lhe conduz maligna estrella.

E indo a dizer o mais, cahe n'um desmaio.

71.

Embaciados olhos alongando
Onde se lhe hia o coração, descobre
(Seu fado assim o quiz) as náos arfando,
Que inda de todo o ar não fecha, e cobre:
Scena espantosa, quadro miserando
Lhe obriga a dor que se reforce, e dobre:
O remoto horisonte a Armada envolve...
Quando mares só vio, morrer resolve.

72.

Não só foi contra Dido infausta a Sorte
Quando o impio ferro delirante abraça;
A´feia injuria preferindo a morte,
O eburneo seio intrepida trespassa;
No passo extremo soberana, e forte,
Fugir sentio da vida a luz escassa:
Vio de amor huma victima Carthago,
E igual no Téjo se renova o estrago.

73.

As ondas se arrojou; como assustadas
Do concavo penedo se afastarão,
E com bramido horrisono quebradas
Ao funesto espectaculo pararão:
E de repente as nuvens carregadas
Em súbita tormenta fuzilarão;
O Corpo rasga o Mar, e ao fundo desce,
Da vista á Terra, aos Ceos desapparece.[101]

Entre as salsas escumas desce ao fundo:
Mas na onda do mar, que irado freme,
Tornando a apparecer desde o profundo;
Ah Diogo cruel! disse com mágoa,
E sem mais vista ser, sorveo-se n'agoa.

[101] MACEDO, José Agostinho de. *O oriente: poema*. Lisboa: Impressão Regia, 1814, pp. 150-153

Macedo é mais suave na condução do drama e nas atitudes da Donzela, e menciona Dido e Ariadne, o que não ocorre no *Caramuru*. O que mais nos interessa, porém, é a evidente correlação entre os trechos. Fosse pela superioridade dos versos de Durão, fosse pelo acolhimento ao tema das mulheres abandonadas ou mortas funestamente, Moema foi para a Donzela d'*O Oriente* uma clara fonte de inspiração. Moema integrava, pouco a pouco, o panteão das damas trágicas do século 19, inspirada por antigas personagens e, ao mesmo tempo, inspiradora a novas personagens.

Pato Moniz menciona ainda outro modelo à donzela de Macedo: "*todo o proposito do* R.^{do} Épico *foi dar hum Episodio de amores infaustos para rivalizar Ignez de Castro na Lusiada*".[102] Inês de Castro, porém, não morreu afogada,[103] e se a menção de Pato Moniz é um tanto exagerada, ela demonstra o quanto era perceptível, independente das diferenças, a relação entre as personagens. A compreensão de que essas mulheres compartilhavam situações, comportamentos e destinos importava para medir e comparar os poemas.[104]

Essa observação (como a de Garrett) relaciona-se ao crescente interesse pelas personagens femininas, às vezes secundárias e menores, das obras literárias e teatrais. Moema beneficiou-se dessa onda, agregando ainda o gosto difuso pela natureza e povos distantes e a consciência que pouco a pouco se formava de uma literatura brasileira diversa e independente da portuguesa. Esse sentimento corresponde à produção artística do período, que por sua vez também alimentou as transformações no entendimento dessas personagens saídas do texto. A *Moema* de Victor Meirelles, por outro lado, segue principalmente a arte do período. Mais do que obedecer a obra literária, Meirelles integrou seu quadro a uma ampla tradição pictórica de nus horizon-

---

[102] PATO MONIZ. *Op. cit*, p. 168.

[103] N'*Os Lusíadas*, quem morre diante do mar – mas não afogada – é outra personagem histórica, Leonor de Sá, ou Lianor de Sá. Sua morte é narrada no Canto V, na narrativa do gigante Adamastor. Ela se encontra também em diferentes obras, dentre as quais destacam-se o relato anônimo *O Naufrágio de Sepúlveda* (1554), o *Naufrágio e Lastimoso Sucesso da Perdição de Manuel de Sousa de Sepúlveda* (1594) de Jerônimo Corte-Real, e *Escarmientos para el Cuerdo* (1619) de Tirso de Molina.

[104] A exemplo disso, um dos elogios mais significativos ao episódio de Inês de Castro n'*Os Lusíadas* foi publicado entre 1818 e 1819: "... he muito engenhoso o modo por que introduz a historia tragica de Ignez de Castro. Neste lugar excellente basta citar o que diz hum homem tão eminente pelos seus talentos e puro gosto, como Voltaire, o qual assegura que não ha em Virgilio (no autor o mais judicioso e sensivel de toda antiguidade) huma passagem mais pathetica, mais propria a mover o coração, e mais perfeitamente escripta. Em nenhum poema se encontram tantos elogios do sexo feminino, e dos seus attractivos poderosos." Ver: "Vida de Luis de Camoens", in *O Investigador Portuguez em Inglaterra, ou Jornal Literario, Politico, &c*. Numero LX19 (No. 3, Vol. XX.), Londres: T. C. Hansard, Janeiro, 1818, PP. 308-309; e CAMÕES, Luis de. *Os Lusiadas: poema epico de Luis de Camões.* Paris: Officina Typographica de Firmino Didot, 1819, p. LXXXV.

tais. Nus míticos e idealizados, reclinados, dormindo ou sem vida, no caso de *Moema*, inconsciente de sua exposição e, assim, viável aos olhos. Acrescenta-se que, sendo também uma indígena, sua nudez era condição natural, inocente e verossímil, o que autorizou ainda mais a sua transposição à tela.

2

Um corpo em primeiro plano

O retrato das mulheres inertes

Bram Dijkstra, em estudo de amplo escopo, entrecruzou textos e imagens voltando-se à compreensão das imagens femininas no século 19. No livro *Idols of Perversity*, particularmente no subcapítulo "*Dead Ladies and the Fetish of Sleep*", publicado em 1986, investigou a morbidez desses "*retratos de mulheres, cuja óbvia inanição parecia provar que sono era morte e morte era sono, tornando-se uma fonte de infindável deleite entre os pintores do final do século 19.*" Essa representação deu aos artistas a possibilidade de retratar as mulheres no "*último estágio de sensualidade passiva com total impunidade*", pois seu sono aparente daria a chance de minimizar a perversidade:

> Ao mesmo tempo, contudo, nada poderia impedir o observador masculino de tomar parte na equação sono-morte e mergulhar ele mesmo, virtualmente em um grau qualquer de morbidez prazerosa, em pensamentos de provocação sensual por uma mulher que parece estar seguramente morta – e, portanto, também seguramente longe de uma real tentação –, mesmo quando o observa-

> dor pudesse continuar a dizer a si mesmo que estava meramente olhando para uma inofensiva imagem de uma bela mulher adormecida.[105]

A esse aspecto, somam-se os fatores que legitimavam esses nus em sono ou sem vida, inconscientes de sua exposição e moralmente viáveis a quem os observa:

> [...] qualquer que fosse a desculpa narrativa, as representações de mulheres belas e seguramente mortas foram o modo dileto dos pintores do final do século 19 de retratar o valor espiritual, transcendental do sacrifício passivo feminino. Uma vez que uma mulher está morta, ela se torna uma figura de proporções heróicas [...]. Assim, pinturas de mulheres mortas continuaram a ser quase sempre associadas à mitologia, mesmo quando estava claro que o principal objeto da fascinação dos pintores era o assunto generalizado da "morte de uma linda mulher".[106]

Meirelles integrou seu quadro à onda do retrato de mulheres mortas e, ao mesmo tempo, ao que era ostensivamente buscado por poetas e artistas: um tema nacional. O pintor usou a personagem da literatura que pouco a pouco se cristalizava como brasileira, mesclada a fatos históricos. Acrescente-se a idealidade, a transcendência própria do quadro, somada ao episódio épico de *Caramuru*, adequada a uma espécie de heroísmo do qual fala Djikstra.

Foi a tradição pictórica, mais do que a literária, que deu a Victor Meirelles subsídios para a produção de *Moema* – e embora Djikstra se refira ao final do século 19 como período de concentração de imagens de mulheres mortas, nos anos de 1850 e 60 encontram-se algumas das obras fundamentais desse subgênero no oitocentos.

O retrato do cadáver autônomo tem longa história. Alain Courbin a abordou desde a Revolução Francesa,[107] identificando no período o surgimento de novos valores e de uma nova dignidade ao "*corpo defunto*", resultado "*da crescente emoção suscitada pela morte individual*".[108] Evita-se cada vez mais observar o corpo em estado de putrefação. O respeito ao morto desconhecido alcança a estima do morto notável.[109] Aumentam o "*desejo de eternidade*" e a "*sedução da*

---

[105] DIJKSTRA, Bram. *Idols of Perversity, Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siècle*. Nova Iorque: Oxford University, 1986, p. 62. Tradução livre (obs.: optou-se por traduzir literalmente "*safely*" por "seguramente".)
[106] *Op. cit*., p. 50. Tradução livre.
[107] Podemos lembrar dois exemplos célebres da pintura, ambos de David: a *Morte de Marat* e a *Morte de Bara*.
[108] "A progressiva constituição, desde meados do século 18, e a difusão social de um culto celebrado em torno dos restos do ser amado ou admirado foram demonstrados por Philippe Ariès, por Michel Vovelle e alguns outros historiadores de primeira linha." Dentre as obras mencionadas por Courbin está: VOVELLE, Michel. *La Mort et l'Ocident de 1300 à nos jours*. Paris: Gallimard, 1983. *Apud* COURBIN, Alain. "Dores, sofrimento, misérias do corpo". In CORBIN, Alain (org.). *História do Corpo*: Da Revolução à Grande Guerra. Vol. 2. Petrópolis: Vozes, 2008, p. 298.
[109] *Ibid.*, p. 299.

morte romântica, concebida como um sono em que a suavidade [...] *torna-se insidiosamente uma promessa de sobrevida*".[110] As relíquias mortuárias tornam-se moda, dentre as quais o retrato do cadáver como se estivesse adormecido, imortalizando, nas palavras de Fureix, "*o instante fugaz da grande passagem*".[111]

Faz parte dessa moda o retrato de mulheres mortas e, na maioria dos casos, vestidas. Quando Meirelles estudou na Europa, nos anos de 1850, alguns desses quadros foram exibidos e multiplicados em gravuras, como os de John Everett Millais e Paul Delaroche. Delaroche não foi, por muito pouco, professor de Meirelles,[112] e mesmo que a obra do mestre francês tenha poucas relações com a do brasileiro, é pelas diferenças que elas nos interessam.[113]

A jovem mártir

Delaroche era consagrado pela pintura histórica, sumo gênero artístico, mas voltou-se com igual rigor aos temas considerados menores. Hoje, uma dessas pinturas "menores" é talvez sua obra mais célebre: *A jovem mártir* (fig. 14),[114] cujo sucesso levou à larga reprodução em fotografias e gravuras entre as décadas de 1860 e 80,[115] mantendo a composição sempre irretocável, mostra do quanto a imagem era perfeita ao público.

Um texto acompanha o quadro, extraído de uma carta de Delaroche, explicando-o:

> "Uma mártir no tempo de Diocleciano. Uma jovem romana que não quis dar sacrifícios a falsos deuses é condenada à morte e lançada ao Tibre, as mãos atadas; o sol põe-se por trás das margens

---

[110] *Ibid.*, p. 300.
[111] FUREIX, Emmanuel. *Les mises em scéne politiques de la mort à Paris entre 1814 et 1835*. *Apud ibid.*, p. 301.
[112] "Este [Meirelles] não pudera estudar – como desejava Porto-Alegre – com Delaroche, que falece pouco depois da chegada do pintor brasileiro em Paris. De todo modo, as afinidades entre a obra de Meirelles e Delaroche são pequenas, a não ser por aspectos bastante gerais." COLI, *Op. cit.*, pp. 73-74.
[113] Além da *Jovem mártir*, Delaroche pintou ainda um retrato de sua esposa em leito de morte, em 1845 (fig. 15), com a qual *A morta* (fig. 16), de Meirelles, se relaciona. A respeito disso e das relações de *A morta* com as obras de Delaroche, Scheffer e outros, ver: BOPPRÉ, Fernando C. "Victor Meirelles: quando ver é perder". *19&20*, Rio de Janeiro, v. IV, n.4, out. 2009. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/obras/vm_fboppre.htm. Acesso em novembro de 2009.
[114] Além das fotografias e gravuras, há pelo menos duas versões a óleo da tela: uma no Louvre e outra no Hermitage.
[115] ALLEMAND-COSNEAU, Claude. JULIA, Isabelle (org.). *Paul Delaroche*: Un peintre dans l'Histoire. Éditions de la Réunion dês musées nationaux, 1999, pp. 173-176.

nuas e sombrias do rio; dois cristãos que caminham silenciosamente percebem o cadáver da jovem mártir passando diante deles, levada pelas águas."[116]

Delaroche acrescentou: "*A parte superior da figura, bem como a água, é iluminada por uma auréola divina que flutua acima dela.*" Essa auréola, segundo os críticos, a diferencia de outra heroína, pintada nas décadas seguintes em inúmeras versões e que acabou cognominando a *Jovem mártir* como uma "Ofélia cristã",[117] ou ainda "Atala do meio-século".[118] Ofélia e Atala, por suas complexidades e famas, têm ampla difusão e permeabilidade em diferentes meios e suportes. Mas não se podem minimizar os poderes dessa personagem anônima, popular e simpática – a jovem mártir – que igualmente, em seu tempo, repercutiram.

A identificação de uma reprodução da *Jovem mártir* na sala da Exposição Nacional de 1866 (fig. 18), quase ao lado da *Moema*, atesta que os visitantes no Rio de Janeiro puderam vê-las juntas e compará-las.[119] Mesmo que as diferenças entre ela e *Moema* sejam grandes, ambas afogaram-se e estão expostas à compaixão. Nesse aspecto, as duas imagens integram-se a um rol de donzelas mortas que atravessou o século 19, já retraçado por diversos pesquisadores.[120] São as inúmeras Ofélias, Virgínias, Atalas, Minehahas, Elaines de Astolat, Ladies de Shalott e outras

---

[116] *Idem*, p. 326. Tradução livre.

[117] *Idem*. Dijkstra também identificou o padrão entre Ofélia e a *Jovem mártir*: "A imagem de Ofélia morta e flutuante, do cadáver feminino sacrificado, foi frequentemente adaptada a outras narrativas voltadas ao gosto pelo martírio da mulher. Na *Jovem mártir*, de Delaroche, ela se torna uma mulher santificada, flutuando elegantemente [...] as mãos atadas em evidência, enfatizando a impotência absoluta." DIJKSTRA, Bram. *Op. cit.*, p. 49.

[118] Bruno Foucart a denominou assim. Élisabeth Foucart-Walter completou: "evocação eterna dos sofrimentos dos santos e dos homens". FOUCART, Bruno. *Le Renouveau de la peinture religieuse en France (1800-1860)*, Paris, Arthéna, 1987, p. 254-255. *Apud* FOUCART-WALTER, Élisabeth. *In* ALLEMAND-COSNEAU, Claude. JULIA, Isabelle (org.). *Op. cit.*, p. 327.

[119] O público visitante da Exposição Nacional de 1866 foi contabilizado no *Jornal do Commercio* quase cotidianamente. Para se ter uma ideia da frequentação, relacionam-se aqui alguns dos registros: no dia 1º de dezembro, foi visitado por 1.479 pessoas (*J.C.*, 03/12/1866); em 5/12, por 462 pessoas (*J.C.*, 07/12/1866); nos dias 7 e 8/12, por 283 pessoas (*J.C.*, 10/12/1866); em 11/12, por 522 pessoas (*J.C.*, 13/12/1866). E ainda: "a Exposição Nacional de 1866, ocorreu no Palácio que abriga hoje o Arquivo Nacional do Rio de Janeiro, anteriormente era ocupado pela Casa da Moeda. D. Pedro II visitou várias vezes a Exposição e esteve no encerramento. A exposição foi visitada por 52.824 pessoas." Disponível em http://catalogos.bn.br. Acesso em 15/01/2010.

[120] "Ao lado de Ofélia, outras heroínas shakespearianas (especialmente Julieta) e de corações operísticos palpitantes como os da tuberculosa e terminal Mimi (de Murger, via *La Bohème*, de Puccini) e Manon Lescaut (de acordo com Massenet) foram temas favoritos, fazendo suas aparições ano após ano nas paredes das grandes salas de exposições. Americanos como William Deleftwith Dodge e Eanger Irving Couse deram ao tema um senso de pitoresco e cor local pelo tratamento de temas indígenas, tais como a "Morte de Minnehaha". Na Alemanha esses temas foram adotados por pintores tais como Hans Thoma em rendições patrióticas na morte completamente ariana de Brünhilde. Na Inglaterra, Lorde Leighton usou Hércules, numa imponente mostra de músculos enrijecidos em luta com a Morte pelo corpo de Alcestis, que enquanto isso esteve comportadamente deitada, desamparada e despercebida no centro da ampla concepção do pintor para a cena. Atala, de Chateaubriand, foi velada por um vasto leque de pintores, do brasileiro Augusto Rodrigues Duarte ao patriótico francês Gustave Courtois." DIJKSTRA, Bram. *Op. cit.*, p. 50.

mulheres mortas sobre as águas ou não. Comprovar influências não é o mais importante. Importa compreender as relações mútuas entre fontes literárias e pictóricas, suas representações, o fascínio causado por essas imagens e principalmente *Moema* em sua excepcionalidade, nua de corpo inteiro, ao contrário da jovem mártir e congêneres, quase sempre completamente vestidas.

Ofélia

O enlouquecimento e o afogamento de Ofélia se destacaram com tal força de *Hamlet* que acabaram por se converter num dos temas do teatro mais reproduzidos, apreciados e solicitados aos artistas no século 19. Mas no final do século 18, embora a peça ganhasse cada vez mais admiradores,[121] o enlouquecimento de Ofélia não parecia ter sido tão apreciado. Para o diplomata britânico Sir Augustus Foster, referindo-se a um quadro de Benjamin West ao tema, o assunto era "*extravagante e repulsivo*"[122] (fig. 23). O papel de Ofélia também era considerado menor:[123] seu nome aparece em último lugar nas listas de "*persons represented*" nas inúmeras edições de *Hamlet*, assim como a sua imagem era rara nos livros e obras de arte.[124]

Numa conversa com Laertes, irmão de Ofélia, a rainha Gertrudes dá a notícia da morte de Ofélia:

A Rainha	Tanto as desgraças correm, que se enleiam no encalço umas das outras. Vossa irmã afogou-se, Laertes.
Laertes	Afogou-se? Onde? Como?

[121] Em 1793 Friedrich Schelegel denominou *Hamlet* uma "*Romantische Melodie*", observando que "*nenhum poema é tão romântico nem tão musical*". HONOUR, Hugh. *El romanticismo*. Madri: Alianza Editorial, 1986, p. 285.
[122] "O rei e a rainha parecem sofrer com torcicolo. Disseram-me que era [...] de West, mas não posso crer nisso." ERFFA, Helmut von. STALEY, Staley. *The Paintings of Benjamin West.* New Haven: Yale University Press, 1986, p. 271. *Apud* WECHSLER, Judith. *Performing Ophelia: the iconography of madness*. *Theatre Survey* 43:2. Cambridge: Journals of Cambridge, November 2002, p. 209.
[123] WECHSLER, Judith. *Op. cit*., p. 202.
[124] Fazer um levantamento das personagens shakespearianas nas artes visuais é um trabalho à parte. Existem pelo menos dois livros e vários artigos a respeito (como o de Judith Wechsler). Ver: YOUNG, Alan R. *Hamlet and the Visual Arts, 1709-1900*. Newark: University of Delaware Press / Londres: Associated University Presses, 2002. BOASE, S. R. "Illustrations of Shakespeare's Plays in the Seventeenth and Eighteenth Centuries". *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Vol. 10, 1947, pp. 83-108; SILLARS, Stuart. *Painting Shakespeare: The Artist as Critic, 1720–1820*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006. Devo à Marcia Tiburi a recomendação do livro de Young.

A Rainha	Um salgueiro reflete na ribeira cristalina sua copa acinzentada. Para aí foi Ofélia sobraçando grinaldas esquisitas de rainúnculas, margaridas, urtigas e de flores de púrpura, alongadas, a que os nossos campônios chamam nome bem grosseiro, e as nossas jovens "dedos de defunto". Ao tentar pendurar suas coroas nos galhos inclinados, um dos ramos invejosos quebrou, lançando na água chorosa seus troféus de erva e a ela própria. Seus vestidos se abriram, sustentando-a por algum tempo, qual a uma sereia, enquanto ela cantava antigos trechos, sem revelar consciência da desgraça, como criatura ali nascida e feita para aquele elemento. Muito tempo, porém, não demorou, sem que os vestidos se tornassem pesados de tanta água e que de seus cantares arrancassem a infeliz para a morte lamacenta.
Laertes	Afogou-se, dissestes?
A Rainha	Afogou-se.
Laertes	Querida irmã, já tens água de sobra; não te darei mais lágrimas. [...] [125]

Canto. Sereia. O vestido que se rompe e encharca, tragando Ofélia ao fundo do rio. O "cenário" evocado é igualmente sugestivo: uma árvore – o salgueiro – de contornos lacrimosos e cor acinzentada, sugerindo desgosto; as águas cristalinas, espelhando e duplicando a tristeza do salgueiro; flores, dentre as quais uma que remete simultaneamente ao dedo de um morto e a um membro masculino. As descrições da rainha Gertrudes estimularam os artistas a retratarem uma cena que, embora não atuada, acabou se tornando uma das mais emblemáticas de *Hamlet*.

A submersão de Ofélia ocorre após seu ensandecimento pelo abandono do amado Hamlet e a morte do pai, Polônio, assassinado por Hamlet. Ofélia enredara-se nos joguetes dos homens, acabando, para além da morte terrível, sem receber "sepultura cristã". Hamlet, cuidando para não ser visto no cemitério, observa um corpo que será sepultado (não sabe ainda que se trata de Ofélia):

Hamlet	[...] A quem sepultam com ritos incompletos? Isso indica que a pessoa a que trazem suicidou-se com mão desesperada. [...]

[125] SHAKESPEARE, William. *A Trágica História de HAMLET*. Ato IV, cena VII. Edição de Ridendo Castigat Mores / eBooksBrasil.com. Disponível em http://www.ebooksbrasil.org/eLibris/hamlet.html, acesso em 20/04/2009. Veja-se também a tradução poética feita por Machado de Assis, "*A Morte de Ofélia*".

Laertes	Que cerimônia mais?
1º padre	Quanto nos foi possível, prolongamos-lhe as obséquias. Sua morte foi suspeita, e a não ser a pressão sobre nossa ordem, seria sepultada em chão profano até ao clarim final. Em vez de pias orações, lhe teríamos jogado seixos, tições e cardos. Ao invés disso, consentimos nas flores sobre a tumba, a coroa de virgem e no dobre de finados durante o saimento.
Laertes	Não se fará mais nada?
1º padre	Nada mais; mancharíamos agora esse serviço se cantássemos Réquiem, como em casos de morte em santa paz. [126]

Entre a loucura e a razão, entre o suicídio e a morte acidental, Ofélia deu vazão a inúmeras representações visuais, especialmente no século 19. O sucesso da imagem relaciona-se, sem dúvida, à sua polivalência. Muitos pesquisadores das questões de gênero e feminismo a estudaram;[127] Alan Young (embora não seja um deles) sintetiza:

> Ofélia deu aos artistas – e também ao público espectador, ambos particularmente masculinos – a oportunidade de se acercarem e contemplarem a fantasia ameaçadora da sexualidade feminina descontrolada, sobretudo quando a loucura leva à morte. A sexualidade é paradoxalmente potencializada no caso de Ofélia, já que ela é reprimida e ocultada por editores, intérpretes e atores.
>
> Aí, talvez, se encontre um motivo à curiosa fuga dos críticos românticos a comentários detalhados que pudessem referir-se à sexualidade de Ofélia. Na verdade, às vezes é como se a sua suposta pureza a levasse a ser percebida como um símbolo, mais que uma personalidade. Ela é, citando [...] Hazlitt, "demasiadamente tocante para que se possa debruçar sobre ela". Mas esse não é o caso, como veremos, de muitos artistas, que ao invés de evitar as ambiguidades de Ofélia parecem mais frequentemente explorá-las. Em suma, a combinação de inocência e histeria da personagem permitiu a eles explorarem a disponibilidade erótica de Ofélia, colocando-a na frente do olhar masculino.[128]

Uma reviravolta na compreensão da personagem ocorreu em 1827, após a montagem de uma produção inglesa de *Hamlet* no Odéon em Paris. De uma "*barbaridade estrangeira*" ao pú-

---

[126] *Ibid.*, Ato V, cena I.
[127] Além de Wechsler e Djikstra ver também: SHOWALTER, Elaine. "Representing Ophelia: Women, Madness, and the Responsibilities of Feminist Criticism," in PARKER, Patrícia. HARTMANN, Geoffrey. *Shakespeare and the Question of Theory*. Nova Iorque: Methuen, 1985. TIBURI, Marcia. *Ofélia – discurso, imagem e biopolítica* (no prelo).
[128] YOUNG, Alan R. *Op. cit.*, p. 282. Tradução livre.

blico francês, *Hamlet* passou a ser "*uma força libertadora de possibilidades emotivas*".[129] A interpretação de Harriet Smithson, atriz irlandesa que fazia Ofélia, parece ter contribuído sensivelmente a essa mudança.[130] Seu desempenho chamou a atenção de Berlioz, com quem a atriz acabou se casando.[131] Sua beleza e habilidade certamente concorreram ao sucesso, mas o papel continha situações tão dramáticas, que parecia talhado ao gosto romântico. Por outro lado, a representação de Ofélia nas artes visuais ainda não havia chegado a algo semelhante: reconhecia-se a dificuldade de representá-la na pintura, na escultura e no desenho de forma equivalente à do teatro.

Muito presentes em livros e expostas nas vitrines de Paris, as gravuras retratando Smithson nos papéis shakespearianos podem ter contribuído para a difusão da imagem de Ofélia.[132] Em uma delas, Ofélia enlouquece diante da corte, com os olhos arregalados, espalhando flores sobre um véu. Sua tez pálida e o vestido branco ressaltam na cena. Os cabelos soltos denotam a quebra do decoro. A loucura e a sensualidade se insinuam[133] (Fig. 24). A representação na gravura pode ter sido considerada muito próxima à do desempenho teatral. Contudo, pondo-se ela ao lado de outras gravuras, percebe-se o quanto compartilham as formas e as convenções clássicas de representação nas artes visuais, provavelmente mais do que a "naturalidade" da encenação possa ter inspirado os gravadores.[134]

Uma nova Ofélia surgiu nos anos 1830, com Delacroix[135] (Fig. 34). Se os primeiros artistas preferiram retratá-la principalmente na corte, Delacroix voltou-se com especial atenção a outro momento: a personagem na mata, junto a um riacho. Não foi a primeira a ser retratada na

---

[129] HOLLAND, Peter. "Touring Shakespeare", p. 205. In WELLS, Stanley. STANTON, Sarah (eds.). *The Cambridge Companion to Shakespeare on Stage*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002, pp. 194-211. Ver também RABY, Peter. *Fair Ophelia: A Life of Harriet Smithson Berlioz*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
[130] Smithson "não havia encenado na Inglaterra, onde o seu sotaque irlandês era considerado inaceitável, mas Kemble [ator que produziu *Hamlet* em Paris, também interpretando o protagonista] entendeu que isso não seria problemático ao público parisiense. [...] Houve sete apresentações até o encerramento da turnê, em julho de 1828." WECHSLER. *Op. cit*., p. 202.
[131] Mais tarde, em 1831, Berlioz compôs os fragmentos de *La Mort d'Ophélie*.
[132] RABY, Peter. *Op. cit*., p. 76.
[133] Ver WECHSLER. *Op. cit*., p. 211.
[134] Também poderíamos nos perguntar o quanto essas imagens não inspirariam as interpretações teatrais.
[135] Referimo-nos à primeira versão da morte de Ofélia (37 x 46 cm), feita em 1838 (ou 1834, segundo Johnson; ver nota 22). As primeiras gravuras de Delacroix ao tema teriam sido produzidas entre 1834 e 1843. Ver também SERULLAZ, Arlette. BONNEFOY, Yves. *Delacroix & Hamlet*. Paris: Éditions de La Réunion des Musées Nationaux, 1993. Sobre outras obras de Delacroix baseadas em Shakeaspeare, ver JOBERT, Barthélémy. *Delacroix*. Paris: Gallimard, 1997, pp. 278-283.

natureza;[136] havia a obra de Richard Westall, de 1793, reproduzida em gravuras nos anos seguintes[137] (Fig. 31). Ela mostra Ofélia em terra firme, apoiando-se em galhos e ramos, com os quais os cabelos se confundem. Há uma tensão: Ofélia está prestes a cair no riacho. A versão de Delacroix, porém, é mais tensa; sua Ofélia não é delicada:[138] ela tem força e peso (embora fragilizada pela loucura). Um corpo em tormento, como observou Judith Wechsler.[139] Acredita-se que a interpretação de Harriet Smithson tenha estimulado Delacroix, já que ele presenciou a estreia em Paris, no dia 11 de setembro de 1827.[140] Também assistiram à peça Victor Hugo, Alexandre Dumas, Sainte-Beuve, Gautier e de Vigny, além de Auguste Préault, que declarou ter se impressionado com a atriz. Em 1842, Préault moldou em gesso a sua Ofélia e, como a de Delacroix, ela nas águas.[141]

A pequena tela de Delacroix foi exposta no Salão de 1846,[142] e o gesso de Préault no de 1850-51 (cujo bronze foi executado em 1876; fig. 40 a 42). A circulação das gravuras de Delacroix representando a "Morte de Ofélia" foi grande. Talvez também por isso e motivado a "corrigir" a versão de Delacroix, John Everett Millais pintou a sua Ofélia em dimensões maiores, quase toda imersa na água e com uma face assustadora, em aparente hipotermia (fig. 47 a 50). Millais foi atento aos pormenores – em especial às flores, conforme descritas na peça, diferentemente de Delacroix. Desde então, Ofélia ganhou incontáveis variações na pintura, muitas delas cercadas por uma flora colorida e exuberante.

---

[136] "Talvez a primeira versão do século 19 desse tema [a mulher sobre as águas] aplicado a Ofélia seja uma xilogravura não assinada, intitulada '*Ophelia and the Fates*', que foi publicada em *Characteristics of Women, Moral, poetical, and Historical with Fifty Vignette Etcheings* (1832), de Anna Jameson." YOUNG, Alan R. *Op. cit*. p. 338.

[137] Young menciona outras obras, como uma gravura de Charles Taylor (de 1783, com a qual a de Westall se parece um pouco) baseada em desenho de Robert Smirke, e outra de Samuel Noble (de 1823, num retrato incomum de Ofélia sentada sobre um galho, dando as costas ao observador) baseada em desenho de Thomas Unwins. *Ibid.*, pp. 325-329.

[138] É interessante notar alguma relação dessa Ofélia com a *Indienne dévorée par un tigre* (1840-50, óleo sobre tela, 51 x 61 cm, Stuttgart, Staatsgalerie) e sobretudo com uma das banhistas de *Baigneuses* (ou *Femmes turques au bain*, 1854, óleo sobre tela, 92,7 x 78,7 cm, Hartford, Wardsworth Atheneum) e a Eurídice de *A primavera, Eurídice colhendo flores é mordida por uma cobra* (1856-63, óleo sobre tela, 196 x 166 cm, São Paulo, MASP), as três também de Delacroix.

[139] Ver WECHSLER. *Op. cit*., p. 213.

[140] *Ibid.*, p. 215.

[141] Ver MOWER, David. "Antoine Augustin Préault (1809-1879)". *The Art Bulletin*, Vol. 63, No. 2, Jun., Nova Iorque: College Art Association, 1981, pp. 298-299.

[142] "A primeira versão (Johnson 264) está na Neue Pinakothek de Munique, a segunda [de 1844, 52 x 64 cm] (Johnson 282) na coleção Oskar Reinhart em Winterthur, a terceira [de 1853, 23 x 30 cm] (Johnson 313) no Louvre". JOBERT, Barthélémy. *Delacroix*. Paris: Gallimard, 1997, p. 326, nota 103.

Nos anos 1980, Elaine Showalter identificou nas Ofélias florais a evocação de duas imagens complementares uma à outra, seja a de um "*inocente florescimento*", seja a de uma "*luxúria contagiante*": "*é a 'menina-verde' pastoral, a 'Rosa de Maio' imaculada, a mulher voluptuosa e ensandecida que, de forma explícita, abre mão de suas flores e ervas selvagens, simbolicamente deflorando a si mesma.*"[143] A leitura ganha corpo se tivermos em mente os estudos de Lacan a *Hamlet*, nos quais o nome de Ofélia é decomposto em "O-phallus".[144]

No século 19 houve uma correspondência entre o sucesso de Ofélia e o interesse pelas patologias da loucura, associando epilepsia e histeria,[145] "melancolia erótica" (erotomania) e feminilidade. Fortaleceu-se a ideia de uma predisposição natural das mulheres a tais enfermidades. O médico John Conolly comentou em sua obra *A Study of Hamlet* (1863) o que se poderia chamar a "síndrome de Ofélia":

> Nossos hospitais para mentes arruinadas têm agora ilustrações notáveis dessa doença fatal, de modo que mesmo os visitantes ocasionais reconheçam em seus leitos uma Ofélia; a mesma juventude, a mesma beleza desvanecida, o mesmo vestido extravagante, a canção interrompida. Qualquer atriz com ambições a algo mais que uma fria imitação deve encontrar, na contemplação de tais casos, um estudo não mal-proveitoso.[146]

Ofélia não foi vista apenas negativamente; seu "exemplo" seria uma inspiração às atrizes. Mesmo em 1827, em Paris, parece ter havido uma moda de penteado com arranjo de palha, à maneira de Harriet Smithson, acompanhado de um longo véu negro.[147] Ofélia teria sido, desse modo, um modelo a ser seguido. Sua personagem podia ilustrar os males advindos de uma suposta conduta indevida, mas talvez, num primeiro momento, o público tenha dado menos atenção a isso e mais à qualidade da atriz, à novidade da personagem e à empatia por sua imagem visual e trágica, fortalecida pela sensibilidade romântica.

---

[143] *Apud* WECHSLER. *Op. cit*., p. 211.
[144] SHOWALTER. *Op. cit*. *Apud* WECHSLER, Judith. *Op. cit*., p. 215.
[145] "Epilepsia e histeria eram sintomaticamente associadas na psicologia da época." *Idem*, p. 213. Ver também PORTER, Roy. COURTINE, Jean-Jacques. "Corpo, saúde e doenças". In VIGARELLO, Georges (org.). *História do Corpo*: Da Renascença às Luzes. Vol. 1. Petrópolis: Vozes, 2008, p. 441: "as manifestações do que se teria chamado "histeria" numa mulher dos anos 1800 teriam sido diagnosticadas como "hipocondria" em seu irmão."
[146] "Nos anos de 1870, a atriz Ellen Terry visitou um hospital londrino, visando se preparar ao papel de Ofélia, mas achou as internas 'teatrais demais' para ensinar algo a ela." *Apud* WECHSLER, Judith. *Op. cit*., p. 216.
[147] "Já foi visto um toucado à maneira da senhorita Smithson, dito *à louca*. Consiste num véu negro e uma rama de palha misturados habilmente aos cabelos." *Le Corsaire*, 11 de outubro de 1827. *Apud* WECHSLER, Judith. *Op. cit*., p. 221.

Este último aspecto devia amparar-se também no questionamento à morte de Ofélia (suicídio ou não?) que fazia parte da própria peça. Após o diálogo da rainha com Laertes, a cena muda-se para um cemitério e dois coveiros debatem a questão:

1º coveiro	Poderá ser-lhe dada sepultura cristã, se foi ela quem procurou a salvação?
2º coveiro	Digo-te que sim: por isso, trata de abrir logo a sepultura; o magistrado já fez investigações, tendo concluído pelo sepultamento em chão sagrado.
1º coveiro	Como assim, se ela não se afogou em defesa própria?
2º coveiro	Foi o que decidiram.
1º coveiro	Então foi se ofendendo; não pode ter sido de outro modo, que o ponto principal é o seguinte: se eu me afogar voluntariamente, pratico um ato; um ato é composto de três partes: agir, fazer e realizar. Logo afogou-se porque quis.
2º coveiro	Mas ouvi, compadre coveiro...
1º coveiro	Com licença. Aqui está a água; bem. Aqui está o homem; bem. Se o homem vai para a água e se afoga, é ele, quer o queira quer não, que vai até lá. Toma nota. Mas se a água vem para ele e o afoga, não é ele que se afoga. Logo, quem não é culpado de sua própria morte, não encurta a vida.
2º coveiro	E isso é lei?
1º coveiro	É, de acordo com as conclusões do magistrado.
2º coveiro	Quereis que vos seja franco? Se não se tratasse de uma senhorinha de importância, não lhe dariam sepultura cristã.
1º coveiro	Tu o disseste; é pena que neste mundo os grandes tenham mais direito de se enforcarem e afogarem do que os seus irmãos em Cristo. Dá-me a pá. Não há nobreza mais antiga do que a dos jardineiros, dos abridores de fossas e dos coveiros; todos exercem a profissão de Adão.[148]

Os coveiros perceberam que as distâncias sociais interferiam no caso. Contrariando a opinião deles, porém, a rainha Gertrudes não vê o suicídio: a condição mental de Ofélia o justifica –

[148] SHAKESPEARE. *A Trágica História de HAMLET*. Ato V, cena I. Op. cit.

"*sem revelar consciência da desgraça*", diz a majestade.[149] Por outro lado, Gertrudes faz de Ofélia sereia e ninfa, cantando "*antigos trechos*", "*como criatura ali nascida e feita para aquele elemento.*" Além disso, abandonada por quem tanto amava após ter-lhe sido útil (e mesmo participando dos galanteios de Hamlet, a seu modo outro insano), sobrava a ela compaixão. Por tudo isso, entre outras razões, a maioria das obras que a retratam convergem num ponto: Ofélia permanece vestida, ora de forma rica ora sumária, mas invariavelmente discreta. A evocação dos vestidos abertos e da sereia enleada numa rede não estimulou muitas Ofélias abertamente sedutoras.[150]

Poucos artistas ousaram despir Ofélia,[151] entre eles Fuseli, num sublime esboço pouco conhecido (fig. 32), além de Sarah Bernhardt e Madeleine Lemaire (fig. 63 e 65). A mais famosa certamente é a de Delacroix, com a sensualidade amainada pela robustez do corpo. Cabanel retomou-a como modelo, contudo mais leve e vestida (fig. 39). Muitas Ofélias diversificadas interpõem-se entre as versões de Delacroix e Cabanel. A maioria delas está na relva, sem a intensidade conferida por Millais, Préault, Cabanel e Delacroix às suas respectivas Ofélias em meio às águas.

Algumas Ofélias possuem um notável ponto em comum: a mão agarrando-se a um ramo (ou no que parece ser um torrão de terra, na escultura de Préault). Essa mão "presa" a um elemento da natureza tem uma relação pequena, de todo modo significativa, com a figura mitológica do Milon de Crotona, sobretudo com a escultura de Puget. Tanto em Ofélia como no Milon a morte é uma espécie de castigo fatal; seus gestos são o liame final com a vida e, para Ofélia, sinal de alguma razão que resta.[152] Quase todas as Ofélias se afogando nos próximos anos abriram mão desse recurso: a loucura delas foi completa e, como a morte, incontornável.

---

[149] Também a Tate interpreta desse modo: "Shakeaspeare não confirma o suicídio; o estado mental de Ofélia torna difícil certificar-se quanto às suas intenções." Disponível em: http://www.tate.org.uk/ophelia/subject_femalesuicides.htm, acesso em 20/04/2009.

[150] Notavelmente uma grande parte das Ofélias sensuais foi feita por artistas mulheres, uma questão a merecer estudo detido e cuidadoso.

[151] Embora sem relação direta com Ofélia, mesmo um desenho retratando barqueiros e sereia (fig. 78), de Dante Gabriel Rossetti, parece ter sido guardado pelo autor como "uma fantasia privada de sedução e morte". Ver HARES-STRYKER, Carolyn. "Lily Maids and Watery Rests: Elaine of Astolat". *Victorian Literature and Culture*, Vol. 22. Cambridge: Cambridge University Press, 1994, p. 134.

[152] Também é um liame de Ofélia com a tradição clássica. É interessante notar que, aparentemente, a quantidade de representações artísticas do Milon tenha diminuído em relação mais ou menos proporcional ao aumento de Ofélias entre os séculos 17 e 19. Seria preciso fazer um levantamento amplo e rigoroso para se chegar a conclusões melhores. Mas é inegável que ambas as imagens se alimentam de um gosto mórbido, cada qual expressando seus sofrimen-

Virgínia

Assim como Ofélia, Virgínia afogou-se. Mas sua morte não foi nebulosa. Ela decorreu de uma clara opção: ao invés de livrar-se do peso da roupa, Virgínia escolheu manter-se vestida, mesmo à custa de afundar juntamente com o navio, em meio à tempestade.

Bernardin de Saint-Pierre, por meio de seu personagem-narrador em *Paulo e Virgínia* (1788), descreveu o episódio:

> [...] Desesperando entaõ toda a tripulaçaõ de sua salvaçaõ, atirava comsigo atropeladamente ao mar, sobre vergas, pranchas, gaiolas, mezas e toneis. Neste momento offereceo-se aos olhos um objecto digno de eterna compaixaõ; appareceo na poppa do Saint-Gérand uma menina, que estendia os braços para aquelle que tanto se esforçava por chegar a ella: era Virginia. Pela intrepidez de Paulo tinha ella conhecido que era o seu amante. A vista daquella amavel menina exposta a taõ imminente risco, encheo-nos a todos de tristeza e desesperaçaõ. Virginia porém, com um porte nobre e animo varonil, nos fazia acenos com a maõ, como quem nos dizia um eterno adeos. Tinhaõ-se oso marinheiros todos deitado ao mar; só um ficava ainda sobre o convés, que estava todo nú, e era nervoso como um Hercules. Chegou-se respeitosamente a Virginia; nós o vimos deitar-se lhe aos joelhos, e fazer diligencia por despi-la; porém ella, repellindo-o com dignidade, apartou delle os olhos. Ouviraõ-se logo estes gritos repetidos dos espectadores: "Salvai-a, salvai-a, naõ a deixeis." Porém naquelle mesmo instante uma montanha de agua de horrorosa atlura se engolfa por entre a ilha de Ambre e a costa, e se adianta mugindo para o navio, que ella ameaçava com seus flancos negro, e seus cimos espumosos. O marinheiroá vista de taõ horroroso espectaculo atirou comsigo ao mar; e Virginia, vendo que era inevitavel a morte, pôz uma das mãos sobre seus vestidos, e a outra sobre o coraçaõ, e erguendo para o Ceo olhos serenos, pareceo um Anjo, que tomava o seu vôo para os Ceos.
>
> Oh dia horroroso! [...] Aquelle homem, que tinha escapado a uma morte quase infallivel, ajoelhou na arêa dizendo: "Ó Deos meu! salvastes-me a vida; porém eu de muito bom agrado a déra por aquella digna Senhora, que nunca quis despir-se como eu!"[...][153]

O narrador prossegue:

> [...] um dos primeiros objectos que vi na praia, foi o corpo de Virginia. Estava meia coberta de area, na mesma attitude em que a tinhamos visto perecer. Naõ tinha as feições sensivelmente alteradas; seus olhos estavaõ fechados; mas a serenidade estava pintada em seu rosto: só as pallidas violetas da morte se confundiaõ em suas faces com as rosas da honestidade. Huma das mãos estava sobre seus vestidos, e a outra que estava arrimada ao coraçaõ, tinha-a apertadamente fecha-

---

tos: no Milon, certamente a dor física e, talvez, a frustração (pela derrota) e o arrependimento (pela soberba); em Ofélia, a loucura, o amor não correspondido e o desengano.

[153] SAINT-PIERRE. Jacques-Bernardin-Henry de. *Paulo e Virginia: historia fundada em factos, traduzida em vulgar*. Lisboa: Typographia Rollandiana, 1823, pp. 234-237.

da. Della tirei com trabalho uma bocetinha; porém qual pasmo naõ foi o meu, quando dei com os olhos no retrato de Paulo, que ella lhe promettêra nunca abandonar em quanto viva fosse![154]

A descrição de Saint-Pierre evidencia o esforço de Virgínia por preservar a castidade até o final de sua vida. Encontrada na praia, a jovem permanece vestida, mantendo uma mão sobre a roupa e a outra segurando o retrato de Paulo. Os pintores e gravadores acompanharam Saint-Pierre no resguardo da pureza de Virgínia (fig. 79 a 87) e suas representações, assim como as de Ofélia, parecem ter agradado ao público. A versão de James Bertrand foi tão bem sucedida que, após o original ter sido comprado pelo governo francês para o Museu do Luxemburgo, Bertrand foi solicitado "*a pintar várias réplicas para admiradores e amantes da arte americanos*" (fig. 81).[155] No Brasil, Antonio Parreiras a fez em 1905, numa paisagem bem de acordo ao seu modo (fig. 83).[156]

Mas o afogamento de Virgínia não foi a passagem mais ilustrada do romance. O casal, sobretudo na infância, foi mais reproduzido nas páginas das inúmeras edições entre os séculos 18 e 19 (fig. 84 e 85).[157] Duas edições celebrizaram-se: a da casa Didot, de 1806, e principalmente a de Curmer, de 1838 (fig. 86 e 87),[158] esta utilizando habilmente os recursos da gravura em madeira[159] e empregando artistas como Ernest Meissonier, Paul Huet, François-Louis Français, Tony Johannot e Eugène Isabey.[160]

---

[154] *Ibid.*, pp. 238-239.
[155] DIJKSTRA. *Op. cit*., p. 50.
[156] Devo o conhecimento da *Morte de Virgínia* de Parreiras ao prof. Jorge Coli.
[157] Ver na bibliografia as edições consultadas.
[158] Na edição francesa de Didot a diagramação é "clássica"; a imagem de Virgínia naufragando encontra-se convencionalmente disposta num retângulo, que ocupa toda uma página. Na edição de Curmer, de 1838, a interação entre as imagens e o texto exacerba os sentimentos do romance: o "*Ô*" capitulando a página é "*parte do naufrágio, como se estivesse se afogando com Virgínia*". LEBENSZTEJN, Jean-Claude. "Framing Classical Space". *Art Journal*, Vol. 47, No. 1, The Problem of Classicism: Ideology and Power. Nova York: College Art Association: Spring, 1988, p. 39. Ver também: IVINS JR, William M. "The 1838 *Paul et Virginie*". *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, Vol. 13, No. 11. Nova York: The Metropolitan Museum of Art, Nov. 1918.
[159] "Nos anos de 1830 e 40, a velha técnica da xilogravura experimentava um amplo renascimento, especialmente entre os editores de autores românticos e dos jornais populares e burgueses [...]. A técnica da xilogravura era economicamente vantajosa, desde que os blocos de imagens fossem impressos ao mesmo tempo e ao lado dos tipos. Nas mãos de editores imaginativos como Léon Curmer, o meio levou também a inovações no design das páginas, porque os blocos de imagens podiam se interpenetrar ao texto, permitindo uma integração entre texto e imagem. Servindo tanto para iniciais capitulares, cabeços de páginas (*tetes-de-page*) ou pés de página (*culs-de-lampe*) os motivos apareciam inteiramente misturados ao texto. Curmer foi responsável por uma série de nove volumes, *Les Franqais peints par eux-memes*, que apareceram entre 1839 e 1842, com ilustrações de Daumier, Gavarni, Grandville, Monnier, Jeanron e Meissonier. Mas seu trabalho mais elogiado foi *Paul et Virginie suivie de la chaumiere indienne*, publicado num volume único em 1838. Curmer contratou os melhores gravadores ingleses e relacionou-se pessoalmente

Para além das imagens visuais, o romance contém aspectos que podem ser compartilhados com *Caramuru*. Cabe ressaltar que a obra de Saint-Pierre é muito diversa da de Durão.[161] Por outro lado, em *Paulo e Virginia* há uma passagem relacionando o suicídio por afogamento à condição selvagem. Uma escrava fugitiva mostra a Virgínia "*o corpo coberto de cicatrizes profundas, devidas aos açoutes que delle* [de seu patrão] *recebêra, e acrescentou: "A minha intenção era afogar-me*".[162] Outra passagem narra o intuito de Paulo se matar, no caso de Virgínia partir num navio à Europa, deixando-o na ilha: "*Segui-la-hei a nado: o mar naõ poderia ser-me mais funesto que a terra. Naõ me sendo dado a viver aqui ao lado della, morrerei pelo menos á sua vista, longe de vós.*"[163] Desesperada, a mãe de Virgínia pede a Paulo que fique para cuidar de ambas as mães, e Paulo responde:

> [...] Barbara mãi! mulher sem piedade! Oxalá que este Oceano, a cujos perigos a expondes, vo-la naõ restitua jámais! Oxalá que estas vagas vos tragaõ o meu corpo, e rolando-o com o seu por estas praias, vos dêm, com a perda de vossos filhos ambos, eterno motivo de pranto![164]

Os dois trechos ressoam o episódio de Moema, juntamente com o exotismo da história e o afogamento de Virgínia, constituindo um elo com *Caramuru*. A imagem de um cadáver na praia antecipa-se na maldição involuntária de Paulo. A escrava atirando-se ao mar para acabar com seu sofrimento é a solução "própria" a uma mulher selvagem e não-cristã. Ambas as situações ficam marcadas na mente do leitor, antes do desfecho fatal de Virgínia, que acaba também por evocá-los.

---

com os artistas a quem ele dedicou seu "monumento tipográfico"." HUNGERFORD, Constance Cain. "Meissonier's Souvenir de guerre civile". *The Art Bulletin*, Vol. 61, No. 2. Nova York: College Art Association: Jun., 1979, p. 280.

[160] *Ibid.*, p. 281.

[161] Entre as diferenças, *Paulo e Virgínia* é mais simpática aos povos selvagens e contém reflexões francamente filosóficas, inspiradas no iluminismo. Algumas passagens referem-se aos valores positivos do contato direto com a natureza, desvinculado da sociedade, como nesse trecho: "*vivendo na solidaõ, longe de serem selvagens,* [as mães de Virgínia e Paulo, ambas europeias] *tinhaõ-se feito mais humanas. Se a historia escandalosa da sociedade naõ servia de alimento ás suas praticas, a da natureza as encantava e alegrava*". SAINT-PIERRE. *Op. cit.*, p. 64.

[162] *Ibid.*, p. 42.

[163] *Ibid.*, pp. 143-144.

[164] *Ibid.*, p. 144.

Atala

A personagem-título do romance de Chateaubriand não morreu afogada.[165] Mas Atala, mesmo sendo uma mestiça, aproxima-se da personagem de Moema por ser uma nativa americana, vivendo numa natureza exuberante. Pelo exótico, *Atala* aproxima-se também de *Paulo e Virgínia*. Porém, Chateaubriand explorou o erotismo de forma muito mais acentuada, conforme identificou Mario Praz no "*fundo idílico à maneira de Bernardin de Saint-Pierre*", bem como no "*fascínio pela cristandade primitiva*", que "*conferem uma auréola de inocência à agitada matéria sensual de Chateaubriand*". Praz observou que o escritor envolveu de poesia e "*dignidade sentimental o amor incestuoso entre irmão e irmã*" (de certo modo como em Saint Pierre), fazendo "*culminar a paixão dos amantes com a descoberta de vínculos de fraternidade espiritual,* [...] *"essa amizade fraternal que vinha nos visitar e juntar seu amor ao nosso amor"*."[166]

Publicado em abril de 1801, *Atala, ou os amores de dois selvagens* obteve sucesso imediato,[167] assim como houve com *Paulo e Virgínia*, sendo vertido em poucos anos a diversos idiomas. *Atala* foi reeditado onze vezes entre 1801 e 1805, com a maior parte dessas edições ilustrada. Uma das ilustrações é baseada num quadro de Claude Gautherot exposto no Salão de 1802 (fig. 88), já apresentando a jovem morta, carregada nos braços de Chactas para o seu funeral.

Atala morta ou agonizante foi a cena mais representada do romance. Os pintores a compuseram sempre nos moldes de um "*tableau vivant*",[168] correspondendo também à descrição da

---

[165] Atala se envenenou para não ceder ao amor por Chactas e não quebrar a promessa de castidade feita por sua mãe. Ver CHATEAUBRIAND, Francisco Augusto. *Atalá ou os amores de dous selvagens no deserto*. Bahia: Typog. de Manoel Antonio da Silva Serva, 1810, pp. 123-125.

[166] PRAZ, Mario. *A Carne, a Morte e o Diabo na Literatura Romântica*. Campinas: Editora da Unicamp, 1996, p. 114. Praz observou ainda (p. 114): "Também Chateaubriand é pleno de nostalgia pelo "estado natural" idolatrado pelos enciclopedistas, onde ele imaginava realizável o seu ideal sensual [...]. Ele fala com saudade [...] "dos casamentos dos primogênitos dos homens, das uniões inefáveis, agora que a irmã era esposa do irmão, que o amor e a amizade fraternal se confundiam no mesmo coração e que a pureza de um aumentava as delícias do outro" (Atala). Saudade absurda, pois na relação entre irmão e irmã amantes, se ela o fascinava, ele a sentia através da consciência de uma transgressão: e faltando a possibilidade de transgressão no estado primordial da natureza, essa relação, então, não podia ter sabor diferente de uma relação entre estranhos./ Não satisfeito de fazer de Atala uma quase irmã, ele a pinta também como uma virgem que fez voto de castidade, onde se junta o sabor de incesto ao sabor do sacrilégio. E esse amor mata Atala, "a Virgem dos últimos amores": a volúpia é coroada pela morte".

[167] WAKEFIELD, David. "Chateaubriand's "Atala" as a Source of Inspiration in Nineteenth-Century Art". *The Burlington Magazine*, Vol. 120, No. 898. The Burlington Magazine Publications. Jan., 1978, p. 13.

[168] *Ibid.*, p. 17.

natureza como um templo ao céu aberto, acorde à religiosidade de Chateaubriand: seu livro é uma espécie de propaganda ao cristinismo renovado. O quadro de Girodet corresponde aos aspectos literários. Exposto no Salão de 1808 (fig. 89), ele combina duas cenas: a vigília noturna de Chactas e o padre Aubry ao corpo de Atala e o funeral, pela manhã, sob uma ponte de pedra,[169] conforme a descrição de Chateaubriand:

> Trespassado de dôr, e suspirando como se meu peito quizesse estallar, prometti a Atalá de abraçar algum dia a Religião Christãa. A este espectaculo o Solitario levantando-se com hum ar inspirado, e estendendo os braços para a abobada da gruta: "He tempo, gritou elle, he tempo de chamar a Deos a este lugar!"
>
> Apenas tinha pronunciado estas palavras quando huma força sobrenatural me obriga a cahir de joelhos, e me inclina a cabeça para os pés de Atalá. O Padre abre hum lugar secreto, onde estava guardada huma Urna de ouro, cuberta com hum véo de seda, e prostrado a adora profundamente. A gruta pareceo repentinamente illuminada: ouvem-se nos ares as palavras dos Anjos, e a harmonia das harpas celestes, e quando o Solitario tirou do Tabernaculo o Vazo Sagrado eu acreditei ver ao proprio Deos sahir do seio da montanha.[170]

O quadro não é marcado particularmente por linhas exóticas. Atala e Chactas não possuem fisionomias indígenas. Talvez elas importassem menos que a caracterização cristã. Mas Girodet cogitou fazer Chactas com os cabelos ao modo dos nativos americanos (fig. 90 e 91), terminando por empregá-los soltos, longos e ondulados, o que deu não só mais pesar à cena como também mais envolvimento ao casal. Atala, enrolada num manto branco, quase transparente e bastante ajustado ao corpo, parece dormir tranquila, enquadrando-se perfeitamente à equação sono-morte profusa no século.

Diversas versões para a cena do funeral de Atala foram feitas por artistas de todo o mundo (fig. 92 a 99), correspondendo também ao seguinte trecho:

> [...] Atalá estava deitada sobre huma relva de sensitivas das montanhas: seus pés, sua cabeça, seus hombros, e huma parte de seu seio estavão descubertos: via-se em seus cabellos huma flor de magnolia murcha... aquella mesma, que eu tinha depositado no leito da virgem para tornalla fecunda! Seus labios semelhantes a hum botão de rosa colhido depois de duas auroras parecião languecer, e sorrir-se: nas suas faces de huma brancura deslumbrante vião-se algumas veias azues; seus bellos olhos estavão fechados, seus modestos pés conservavão-se unidos, e suas mãos de alabastro apertavão sobre seu coração hum Crucifixo de ébano; o escapulario de seus votos estava passado pelo seu pescoço. Atalá parecia encantada pelo Anjo da melancolia, e pelo duplicado

[169] Ver ERKHOFER JR, Robert F. *The White Man's Indian*: Images of the American Indian from Columbus to the Present. Nova Iorque: Vintage Books, 1979, p. 140.
[170] CHATEAUBRIAND. *Op. cit.*, pp. 156-157.

somno da innocencia, e do tumulo. Eu nunca vi cousa mais celeste, e qualquer que ignorasse ter esta Vestal gozado da luz poderia supolla a estatua da virgindade adormecida.[171]

Alguns artistas interpretaram a "parte do seio" à mostra como motivo para descobrir o busto inteiro de Atala. De modo geral, porém, a maioria deles foi obediente ao escritor, já que Chateaubriand insistiu na pureza da indígena: "*Atalá parecia encantada pelo Anjo da melancolia, e pelo duplicado somno da innocencia, e do tumulo. Eu nunca vi cousa mais celeste, e qualquer que ignorasse ter esta Vestal gozado da luz poderia supolla a estatua da virgindade adormecida.*" As qualidades pictóricas da descrição, próprias aos texto de Chateaubriand,[172] consituíram o guia perfeito aos artistas.

Outras versões da sequência baseiam-se no trecho da extrema unção de Atala (fig. 93, 96 e 97), enfatizando a mensagem cristã da obra.[173] Contudo, qualquer que seja a representação visual, todas elas possuem em comum o acento religioso, o que lhes deu a oportunidade de retratar a morte de Atala com a licença para se contemplá-la. Tanto literária quanto pictoricamente, a morte de Atala foi uma das principais inspirações às imagens de Ofélia, Elaine, Lady de Shalott, da jovem mártir e sobretudo Minnehaha, sua irmã na poesia e na arte norte-americanas.

Minnehaha

Minnehaha é a jovem lakota que Hiawatha, dos chippewa, esposaria para unir tribos antagônicas. Minnehaha, porém, morre de fome antes que o noivo pudesse salvá-la. A passagem está no poema *A Canção de Hiawatha* (1855), de Henry Wadsworth Longfellow, na qual Hiawatha chega à oca onde está o corpo de Minnehaha:

---

[171] *Ibid.*, pp. 164-165.
[172] WAKEFIELD. *Op. cit.*, p. 13.
[173] "O Padre abrio o Calix: tomou entre seus dous dedos huma Hostia, branca como a neve, e se aproximou de Atalá pronunciando palavras mysteriosas. Esta Santa, extasiada, tinha os olhos fitos no Ceo. Todas as suas dores parecerão suspensas, toda a sua vida se ajuntou sobre sua bocca; seus labios se entre-abrirão, e vierão com respeito procurar o Deos escondido debaixo do Pão mystico. Logo o divino Velho molha hum pouco de algodão em hum azeite sagrado, unta as fontes de Atalá, observa hum pouco a donzella moribunda, e repentinamente lhe escapão estas fortes palavras: "Parte, alma christãa, e vai unir-te ao teu Creador." Levantando então minha cabeça abatida, e olhando para o vaso em que estava o oleo sagrado: "Meu Padre, este remedio dará vida a Atalá? Sim, meu filho, diz o velho cahindo em meus braços, a vida eterna! Atalá tinha expirado." CHATEAUBRIAND. *Op. cit.*, pp. 157-159.

Então ele se sentou, imóvel e mudo,
Na cama de Minnehaha,
Aos pés de Água Sorridente,
Aos seus pés sempre prontos, que nunca
Mais irão correr céleres a encontrá-lo,
Nunca mais céleres o seguirão.
Com ambas as mãos ele cobriu o rosto,
Sete longos dias e noites ficou ali sentado,
Como se estivesse fora de si,
Mudo, imóvel, inconsciente
Da luz do dia ou escuridão.
Então enterraram Minnehaha;
Na neve lhe fizeram uma sepultura,
Na floresta profunda e escura,
Debaixo de pinheiros pesarosos;
Vestiram-na com pele de arminho,
Cobriram-na de neve, como um arminho;
Assim enterraram Minnehaha.[174]

O final dessa passagem não parece ter inspirado representações visuais do enterro na neve, talvez porque a imagem de Atala tenha se sobreposto como referência (fig. 100 a 102). Mas o trecho é um extraordinário momento pictórico, no qual Minnehaha integra-se à natureza como um ser da natureza, de modo um pouco semelhante ao que Ofélia, nas palavras da rainha Gertrudes, teria submergido "*como criatura ali nascida e feita para aquele elemento*".

O poema de Longfellow estimulou diversas reproduções artísticas, dentre as quais a mais famosa talvez seja a de Hiawatha navegando um rio sobre uma canoa.[175] Mas a representação da morte de Minnehaha deve ter sido uma das mais tocantes ao público por sua carga romântica e provavelmente também por enquadrar-se à ideia norte-americana da "*vanishing race*", o indígena em extinção,[176] acrescida ao fortalecimento da ideia do "bom selvagem" no leste dos EUA (já que, pelo menos ali, o "problema indígena" parecia resolvido).[177]

---

[174] Tradução livre. No texto original: "Then he sat down, still and speechless,/ On the bed of Minnehaha,/ At the feet of Laughing Water,/ At those willing feet, that never/ More would lightly run to meet him,/ Never more would lightlly follow./ With both hands his face he covered,/ Seven long days and nights he sat there,/ As if in a swoon be sat there,/ Speechless, motionless, unconscious/ Of the daylight or the darkness./ Then they buried Minnehaha;/ In the snow a grave they made her,/ In the forest deep and darksome,/ Underneath the moaning hemlocks;/ Clothed her in her robes of ermine,/ Covered her with snow, like ermine;/ Thus they buried Minnehaha." LONGFELLOW, Henry Wadsworth. *The Song of Hiawatha. Illustrated from designs by George H. Thomas, engraved on wood by W. Thomas and H. Harral.* Boston: Ticknor and Fields, 1860, pp. 191-193.

[175] Ver NICKERSON, Cynthia D. "Artistic Interpretations of Henry Wadsworth Longfellow's "The Song of Hiawatha", 1855-1900". *American Art Journal*, Vol. 16, No. 3., Verão, 1984, p. 53.

[176] "A mais romântica das impressões era a de que os índios rapidamente feneciam antes do advento da civilização. A nostalgia e a piedade geradas pela raça agonizante produziram os melhores sentimentos românticos e davam o

Nesse sentido, considerando também o imediato sucesso d'*A Canção de Hiawatha* assim que foi publicado, podemos nos perguntar por que não houve tantas representações da morte de Minnehaha quanto de Atala? A resposta, para além das diferentes qualidades das obras literárias, esteja talvez na recepção igualmente negativa d'*A Canção de Hiawatha*, rapidamente parodiado por inúmeros intelectuais e autores.[178] *A Canção de Hiawatha* foi publicada na transição do gosto pelo tema ao desapreço e ridicularização, fomentados pela exigência por um realismo pretensamente verdadeiro na representação do indígena.

Houve no Brasil um processo semelhante. Tomando um autor que corresponde em certos aspectos a Longfellow – Gonçalves Dias –,[179] encontramos uma "*paródia obscena*" feita por Bernardo de Guimarães n'*O Elixir do Pajé* (1875), aludindo em "*versos licenciosamente ridículos*"ao inacabado poema-épico *Os Timbiras*.[180] A manifestação no Brasil é ligeiramente mais tardia e discreta, mas ajuda a compreender o quanto a temática nativista igualmente se viu transformada, pouco a pouco, em motivo de sátira – tanto na literatura quanto nas artes, o que veremos mais adiante.

Em outra passagem de *A Canção de Hiawatha*, um indígena, Pau-Puk-Keewis, se rebela em busca de aventuras.[181] Pau-Puk-Keewis pede a um castor que o converta também em castor

---

sentido de tempo efêmero, apreciado pelas sensibilidades românticas. A tragédia do índio agonizante, especialmente retratado como o último membro vivo de uma tribo se tornou um fundamento da literaturra americana, começando com os poemas de Philip Freneau dos anos de 1780. A ideia se tornou uma marca na literatura mundial, por meio d'*O Último Moicano* (1826), de James Fenimore Cooper". BERKHOFER JR. *Op. cit.*, p. 88. Ver também sobre a questão da raça em extinção n'*A Canção de Hiawatha*: STENSLAND, Anna Lee. "The Indian Presence in American Literature". *The English Journal*, Vol. 66, No. 3. National Council of Teachers of English, Mar., 1977, pp. 38-39.

[177] "Para verdadeiramente se apiedarem do pobre indígena agonizante, os autores e artistas americanos tiveram que transformá-lo de sanguinário demônio a bom selvagem. Essa transformação ocorreu tarde nos EUA, comparando-se com a Europa." *Idem*. Ver também os livros de Bill Yenne: *Indian Wars*: The Campaign for the American West. Yardley, Pensilvânia: Westholme, 2008; e *Sitting Bull*. Yardley, Pensilvânia: Westholme, 2008.

[178] "Evidentemente, o ritmo monótono e as linhas repetitivas tornaram o poema vulnerável aos assaltos dos parodistas, que se deleitaram em apoderarem-se de sua métrica facilmente imitável." NICKERSON. *Op. cit.*, p. 49.

[179] A repetição de termos e palavras, o ritmo dos versos – em Dias o anapesto, em Longfellow o trocaico – tentam mimetizar a fala dos indígenas. Gonçalves Dias e Longfellow compartilham ainda a inspiração em baladas europeias, conforme a observação de Jorge Coli: "Gonçalves Dias irá buscar, no Brasil, o modelo das baladas alemãs, elas próprias de origem popular, para seus poemas indianistas, e é através do mesmo procedimento que Longfellow [...] recriará as lendas indígenas da Nova Inglaterra tomando como inspiração as formas rítmicas do Kalevala da Finlândia!" COLI, Jorge. "A pintura e o olhar sobre si: Victor Meirelles e a invenção de uma história visual no século XIX brasileiro". FREITAS, Marcos Cezar de. MELLO e SOUZA, Laura de (Org.). *Historiografia brasileira em perspectiva*. Bragança Paulista/São Paulo: Universidade São Francisco/Editora Contexto, 1998, 2000, p. 381.

[180] PICCHIO, Luciana Stegagno. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1997, p. 207.

[181] A longa passagem está nos capítulos *Pau-puk-keewis* e *The hunting of Pau-puk-keewis*. LONGFELLOW. *Op. cit.*, pp. 150-172.

(fig. 103). Após a conversão, Pau-Puk-Keewis é caçado por Hiawatha e os indígenas, transforma-se num belo índio, Yanedizze, e esconde-se numa montanha. Hiawatha invoca uma tempestade para destruir o local:

> Então Waywassimo, o relâmpago,
> Abanou os umbrais das cavernas,
> Com seu tacape abanou os umbrais,
> Abanou os penhascos de arenito,
> E o trovão, Annemekee,
> Gritou do alto para as cavernas
> Perguntando, "Onde está Pau-Puk-Keewis!"
> E os penhascos caíram, sob os quais
> Morto, entre as ruínas rochosas,
> Caiu o ardiloso Pau-Puk-Keewis,
> O ardiloso e belo Yanedizze,
> Morto, em sua forma humana[182]

Thomas Moran, habituado à pintura de paisagens dramáticas, retratou em queda Pau-Puk-Keewis e as pedras em meio a um relâmpago (fig. 104).[183] Moran criou uma imagem não descrita n'*A Canção de Hiawatha* apropriando-se da tradição pictórica de representações do sublime, de modo equivalente ao que fez Meirelles com Moema, incorporando-a numa tradição de retratos femininos dispostos horizontalmente, mesmo não havendo em *Caramuru* descrições nesse sentido. Também esses versos de Longfellow lembram as imprecações tempestuosas de Moema no *Caramuru*. Por sua vez, os versos da morte de Minnehaha aludem aos de Tennyson para Lady de Shalott e Elaine.

---

[182] Tradução livre. No texto original: "Then Waywassimo, the lightning,/ Smote the doorways of the caverns,/ With his war-clubs smote the doorways,/ Smote the jutting crags of sandstone,/ And the thunder, Annemekee,/ Shouted down into the caverns, Saying, "Where is Pau-Puk-Keewis!"/ And the crags fell, and beneath them/ Dead among the rocky ruins/ Lay the cunning Pau-Puk-Keewis,/ Lay the handsome Yanedizze,/ Slain in his own human figure." *Ibid.*, p. 171.

[183] "A *Morte de Pau-Puk-Keewis* de Moran demonstra que ele, assim como Bierstadt, preocupava-se mais com a paisagem do que com a narrativa." NICKERSON. *Op. cit.*, p. 58.

Elaine e *The Lady of Shalott*

Duas donzelas da literatura britânica flanqueiam Ofélia nas representações visuais: Elaine de Astolat e Lady de Shalott. Elas se inserem na mitologia do rei Artur e foram consagradas no século 19 pelo poeta Alfred Tennyson, em versos bem sucedidos ao público. As personagens são semelhantes: ambas se apaixonam por Lancelot e morrem em consequência do amor não correspondido. As histórias são diferentes. Ainda assim, o que nos interessa são as representações visuais – nas quais Elaine e Lady de Shalott estão sobre um barco (fig. 105 a 117) – e suas relações com os trechos poéticos que as descrevem.

Embora a personagem de Elaine seja mais antiga (derivada da obra de Thomas Malory publicada em 1485, *Le Morte d'Arthur*), Lady de Shalott (cuja fonte, por sua vez, seria a *Donna di Scalotta*)[184] foi a primeira a surgir na obra de Tennyson em duas versões, de 1833 e 1842, com diferenças significativas,[185] sobretudo na quantidade de adornos. No trecho que a descreve no barco, na primeira versão:

> Coroa de pérolas como nuvem alva
> em branco-neve a leva
> vagando leve (visão em malva,
> e um diamante que cega em sua palma),[186]

E na segunda versão, muito mais condensada:

---

[184] "*Quì conta come La Damigella di Scalot morì per amore di Lancialotto de Lac*". Ver POTWIN, L. S. "The Source of Tennyson's the Lady of Shalott". *Modern Language Notes*, Vol. 17, No. 8. Baltimore, Maryland: The Johns Hopkins University Press. Dec., 1902, p. 474. Não apenas *The Lady of Shalott* é diversa de *Donna di Scalotta* como ambas divergem da história de Malory. Contudo, a primeira versão de *Lady of Shalott* aproxima-se mais da novela italiana que a segunda versão. As imprecações da dam estão ausentes da novela, onde tampouco há um rio, e sim o mar. Mas tanto na novela quanto nas duas versões do poema não há barqueiro ou acompanhante: Lady de Shalott navega só.

[185] "O texto de 1842 tornou-se o definitivo e não foi feita nenhuma alteração subsequente. O poema é mais puramente fantasioso do que Tennyson talvez quisesse; sua explicação sobre a alegoria, conforme ele a deu a Canon Ainger, certamente não é muito inteligível: "O amor recém-nascido a algo, a alguém no mundo inteiro no qual ela tem sido por tanto tempo excluída, a leva da região das sombras para a das realidades". O comentário de Poe vai mais direto ao assunto: "Por que algumas pessoas se cansam no esforço de desarticular tais pedaços de fantasia como a Lady de Shalott? Assim, descosem o *ventum textilem*"". "Democratic Review". Dezembro de 1844. Apud Mr. Herne Shepherd. Mr. Palgrave says (selection from the "Lyric Poems of Tennyson", p. 257). Disponível em http://www.online-literature.com/tennyson/720/. Acesso em 11/12/2009.

[186] Tradução livre. Na tradução literal: "Uma coroa de pérolas branco-nuvem a veste / Toda ornamentada de branco nevado / Que solta flutua (seu ambiente ,/ Agarrada com um brilhante diamante que cega)". No texto original: "A

Reclinada e vestida de branco-neve
para lá e para cá, vagando leve[187]

Os ornamentos diminuem de uma versão para a outra, excluindo-se as nuvens, as pérolas e o diamante. Permanece, contudo, o "branco nevado" (*snowy white*), a pureza, assim como o frio e a palidez que prenunciam a morte. O "branco nevado" lembra também uma personagem incorporada fazia pouco tempo à coletânea de contos dos irmãos Grimm: Branca-de-Neve. Ela e Lady de Shalott se assemelham no sono tranquilo, como mostram as reproduções, relacionando-as igualmente à equação sono-morte (fig. 118 e 119).[188]

Djikstra observou também outra componente – a loucura – no caso de Lady de Shalott:

> Em *The Lady of Shalott*, Tennyson mostrou [...] que a insanidade e a morte eram consequências plausíveis a uma mulher cujo impulso ao sacrifício acabasse não correspondido. Em Tennyson há sempre um elemento (não expressado) de desespero erótico entranhado nas mulheres que não conquistaram seus homens. Ao poeta, está claro que o impulso sacrifical em uma mulher era o que ele devia chamar – na linguagem de seu tempo – "*sex-impulse*", revertido ao uso civilizado e subserviente para a conduta da mulher como dona do lar, a conservar e lustrar a alma masculina na "luta pela existência".[189]

Djikstra identificou em Tennyson e outros poetas do século 19 o enaltecimento dessas "*mulheres cuja necessidade de se sacrificarem a seus cavalheiros era tão grande e intensa que a consciência de falhar, ou da falta de interesse deles, era mais que suficiente para levá-las à loucura*".[190] Certamente esse também foi um dos motivos a tantas representações artísticas das personagens no mesmo período e nas mais variadas formas.

Tennyson, obcecado pelo tema e suas variações, publicou em 1859 o episódio de Elaine em *The Idylls of the King*. No trecho que a descreve sobre o barco, os ornamentos diferem dos de Lady de Shalott, mas o fundamento permanece:

---

cloud-white crown of pearl she dight / All raimented in snowy White / That loosely flew (her zone in sight, / Clasped with one blinding diamond bright)," Oitava 7, parte IV. POTWIN, L. S. *Op. cit.*, p. 476

[187] Tradução livre. Na tradução literal: "Reclinada, vestida de branco nevado / Que flutua solta, para esquerda e direita –". No texto original: "Lying, robed in snowy white / That loosely flew to left and right –" Oitava 3, parte IV. *Idem.*

[188] Ver: TIBURI, Marcia. "Branca de Neve ou corpo, lar e campo de concentração. As mulheres e a questão biopolítica". *Mulheres, Filosofia ou coisas do gênero*. Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2008, pp. 53-73.

[189] DIJKSTRA. *Op. cit.*, p. 37.

[190] *Idem*.

Na mão direita o lírio, na esquerda
a carta – cabelos brilhantes em cascata –
a manta inteira em ouro ornada
cobrindo-a até a cintura, toda ela de branco
toda, exceto o rosto, aquele claro – distinto rosto
adorável, de modo que não parecia morta,
mas já adormecida, e podia se dizer que sorria.[191]

A diferença maior com as representações de Lady de Shallot está na presença de um barqueiro em Elaine, que parece ter sido mais reproduzida em pinturas (e também em fotografias)[192] tanto na Europa quanto nos EUA.

Para compreender bem o agrado do tema em sua época, vejamos o que ocorreu com o quadro de Toby Rosenthal, no qual Elaine está "*sobre as águas, cercada de flores e guiada por um barqueiro que se parece com a morte personificada*" (fig. 115):

> [...] Quando a pintura foi levada a São Francisco [EUA] e exibida, ela criou algo como um culto a Elaine, tornando-se a própria tela o objeto de um sensacional roubo de arte, rapidamente recuperada dos ladrões, que pediram 25 mil dólares pelo resgate – uma soma não insignificante mesmo hoje e certamente uma quantia imensa em 1875.[193]

Carolyn Hares-Stryker avaliou algumas das possíveis causas à fama de Elaine:

> Não surpreende que, em 1859, com *Idylls of the King*, Tennyson tenha oferecido uma nova visão poética, tão ligada ao tema em voga. Mas o paralelo entre a imagem verbal e a pintada não está somente no tema: tão logo Tennyson achou necessário reescrever uma velha história expurgando aspectos da versão original, os artistas também se viram num delicado processo de revelação e encobrimento.
>
> Quando Tennyson começou a escrever "Elaine", encontrou-se numa posição de ter que retrabalhar a rica vestimenta que Sir Thomas Malory havia deixado. No caso da figura de Elaine – a donzela-lírio de Astolat que amou fatalmente Lancelot – Tennyson [...] nunca precisou transformar o comportamento perigoso e manipulador que ela demonstrava no texto de Malory. Assim, Tennyson apagou a repugnante morte medieval de Elaine, induzida por voluntária fome, sede e

---

[191] Tradução livre. Na tradução literal: "Na mão direita dela o lírio, na esquerda / A carta – todo o seu cabelo brilhante escorrendo – / E a manta inteira vestida em ouro / Cobrindo-a até a cintura, e ela mesma de branco / Exceto o rosto dela, aquele claro – distinto rosto / Era adorável, a ponto que ela nem parecia morta, / Mas rápido adormecida, e deitada, embora ela sorrisse". No texto original: "In her right hand the lily, in her left / The letter – all her bright hair streaming down – / And all the coverlid was cloth of gold / Drawn to her waist, and she herself in White / All but her face, and that clear – featured face / Was lovely, for she did not seem as dead, / But fast asleep, and lay as though she smiled.".

[192] Sobre a particular adequação do tema da mulher morta à fotografia, pela imobilidade necessária às longas exposições (entre 8 e 15 min.) ver: HILL, Marylu. ""Shadowing Sense at war with Soul": Julia Margaret Cameron's Photographic Illustrations of Tennyson's "Idylls of the King"". *Victorian Poetry*, Vol. 40, No. 4. Morgantown: West Virginia University Press, Winter, 2002, p. 451.

[193] DIJKSTRA. *Op. cit.*, p. 41.

> loucura. Ao invés disso, ele apresenta a seus leitores uma Elaine graciosa e gentil [...]. Seguindo Tennyson, diversos artistas angelizaram Elaine, de modo a apartá-la de sua tradição perturbadora e pouco respeitável para enquadrá-la no gosto vitoriano. A imagem criada por eles, de uma Elaine morta, flutuando em direção a Camelot, foi imensamente popular, como atestam as numerosas damas mortas, pálidas flutuando ano após ano nas paredes da Royal Academy. Como Tennyson, os artistas vitorianos foram capazes de apresentar Elaine de um modo palatável a seu público. Fazendo-o, porém, eles caíram na convenção, não porque estetizaram a morte, o que era aceitável, mas porque o ato do suicídio era repugnante e identificado com o crime ou o pecado. Suicídio, embora morbidamente fascinante, não era o mesmo que morte sentimentalizada.[194]

O caso de Elaine foi um claro suícidio, ao contrário do de Ofélia, o que, para Hares-Stryker, poderia enfastiar quando não repudiar completamente o assunto. Mas haveria atenuantes:

> Embora suicida, Elaine era percebida de forma bastante diferente. Ainda que as pinturas de Elaine não fossem desprovidas de um intenso detalhamento do corpo morto, os artistas e o público eram capazes de reinventar Elaine de modo a que ela não fosse representada como suicida, um grotesco aviso às jovens mulheres sobre os perigos dos excessos do amor.[195]

De todo modo, nas obras que retratam Lady de Shalott e Elaine o elemento erótico é escamoteado, bem como nos trechos poéticos que os descrevem, sendo neles, pelo contrário, reforçada a ideia de pureza, principalmente pela reiteração da cor branca. Apenas desenrolando-se o fio das histórias seria possível extrair uma sexualidade implícita e, ainda assim, não parece ter havido qualquer versão visual dessas damas abertamente provocante.

Outras afogadas

Para Hares-Stryker, a popularidade da imagem de Elaine estava no equilíbrio entre o aterrador e o sedutor, não pendendo jamais para um ou outro lado. Isso permitiu que Elaine fosse vista como suicida e também uma mulher "*deliciosamente esgotada*".[196]. Por outro lado, Elaine diferiu da figura popular de mulheres que, "*abandonadas por seus amantes, se jogavam da "ponte das lamentações"*", como se pode ver nas obras *The Bridge of Sighs* (1858), de Lorde Gerald Fitzgerald (fig. 120), e *Found Drowned* (1867), de Frederic Watts (fig. 121). Nesses casos, o "*es-*

[194] HARES-STRYKER, Carolyn. *Op. cit.*, p. 129.
[195] *Ibid.*, pp. 129-130.

pectador podia apenas se horrorizar ou consternar, porque os suicídios por afogamento de mulheres eram tratados com realismo, levando à saturação e o inchaço do corpo e sua retirada com ganchos e arpões."[197]

Os corpos resgatados do afogamento nas obras mencionadas por Hares-Stryker correspondem à realidade urbana dos noticiários. Seus desenhos inserem-se no *skyline* da cidade, diferente ao das damas campestres e idealizadas nos poemas. Ainda assim é perceptível certo aspecto metafísico em algumas dessas obras. Em Watts, a sombra dos prédios, o arco da ponte abaixo da qual se encontra a afogada, além de uma estrela solitária, remetem à *Jovem mártir*. Em outro quadro, *A mulher afogada* (1867), de Vassily Grigorievich Perov, encontra-se a figura de um homem pensativo ao lado do corpo (fig. 122). Talvez não seja casual que esse quadro russo, fascinado pelo cadáver retirado das águas, ache um paralelo literário em *Crime e castig*o, levado a público no mesmo ano em que a tela de Meirelles era exposta:

> Raskólnikov foi direto para a ponte –ski, parou no meio, junto à amurada, apoiou nele ambos os cotovelos e ficou a olhar ao longe. Depois de despedir-se de Razumíkhin sentira-se tão fraco que mal conseguira chegar ali. Teve vontade de sentar-se ou deitar-se em algum lugar, na rua. Inclinado sobre a água, olhava maquinalmente para o último reflexo rosado do pôr-do-sol, para uma fileira de prédios que escureciam e se condensavam no anoitecer, para uma janelinha distante de alguma mansarda na margem esquerda, que, como se estivesse em chamas, brilhava ao último raio do sol que naquele instante caía sobre ela, olhava para a água que escurecia no canal e, parecia girar uns círculos vermelhos, os prédios puseram-se em marcha, os transeuntes, as marginais, as carruagens – tudo começou a girar e a dançar ao redor. Súbito ele estremeceu, talvez salvo mais uma vez do desmaio por uma visão terrível e feia. Notou que alguém se pusera ao seu lado, à direita; olhou – e viu uma mulher alta, de lenço na cabeça, rosto amarelo, alongado e macilento, olhos avermelhados e encovados. Olhava fixo para ele, mas pelo visto não enxergava nada nem distinguia ninguém. Num abrir e fechar de olhos apoiou-se com a mão direita na amurada, levantou a perna direita e passou-a por cima da grade, depois fez o mesmo com a esquerda e atirou-se no canal. A água suja abriu-se e num instante tragou a vítima, mas ao cabo de um mnuto a afogada emergiu e boiou tranquilamente correnteza abaixo, a cabeça e os pés submersos e as costas para fora, a saia destacada e inflada como um travesseiro.
>
> – Suicidou-se! Suicidou-se! – gritaram dezenas de vozes: acorreram pessoas, as duas marginais ficaram cobertas de espectadores, na ponte juntou gente em torno de Raskólnikov, investindo sobre ele e pressionando-o por trás.
>
> – Meu Deus! É a nossa Afrossíniuchka! – ouviu-se ali de perto um grito choroso de mulher. – Meu Deus, salvem-na! Minha gente, tirem-na de lá!
>
> – Um barco! Um barco! – gritaram da multidão.
>
> Mas o barco já não era necessário: um policial correu pelos degraus da descida de acesso ao canal, tirou o capote e as botas e lançou-se na água a dois passos da escada, ele a agarrou pela roupa com a mão direita, com a esquerda conseguiu segurar uma vara que lhe havia estendido um

---

[196] *Ibid.*, p. 135.
[197] *Ibid.*, pp. 129-130.

> colega e no mesmo instante a afogada foi retirada. Puseram-na sobre os blocos de granito da escada. Logo voltou a si, soergueu-se, sentou-se e começou a espirrar e fungar, ajeitando com as mãos a roupa molhada num gesto absurdo. Não disse uma palavra.
>
> – Gente, ela bebeu um horror de água, um horror – uivava a mesma voz feminina, já ao lado de Afrossíniuchka. – Ela também vinha querendo se enforcar, foi salva com a corda no pescoço. Eu tinha acabado de sair para fazer umas compras e deixado uma menina tomando conta dela – e vejam a desgraça! Gente, nós moramos ao lado uma da outra, ela é minha vizinha, mora no segundo prédio a partir da esquina, é...
>
> As pessoas se dispersaram, os policiais ainda continuavam cuidando da afogada, alguém gritou alguma coisa com referência à delegacia... Raskólnikov olhava para tudo com uma estranha sensação de indiferença e apatia. Sentiu nojo. "Não, é sórdido... a água... não vale a pena – resmungava de si para si. [...][198]

A descrição do corpo feminino que emerge no rio após saltar de uma ponte, boiando "*tranquilamente correnteza abaixo, a cabeça e os pés submersos e as costas para fora, a saia destacada e inflada como um travesseiro*" evoca, de forma brilhante, a relação entre sono e morte. Ao mesmo tempo, o texto deixa clara a inserção do fato no cotidiano das pessoas ("*ela é minha vizinha, mora no segundo prédio a partir da esquina*"). A sequência é secundária nesse imenso romance.[199] Mas a cena chama a atenção dos leitores, assim como chamara a de Raskólnikov, que por um instante, no início da narrativa, faz pensar em suicídio, mas conclui: um homem não pode se matar num rio.

Excetuando-se a gravura aterradora de Gerald Fitzgerald na qual uma jovem é rodeada por homens de todas as idades, não há sombra de erotismo nessas imagens. No caso desses corpos anônimos afogados, suicidas ou não, talvez de mulheres trabalhadoras e já em chave realista, sequer a beleza tem espaço. Mas ainda que suas formas sejam duras e quase masculinizadas, elas são mulheres,[200] sinal também de que a tradição idealizante, por um lado esvaindo-se, noutro se transformava.

---

[198] DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Crime e castigo*. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Ed. 34, 2001, pp. 181-183.

[199] Por outro lado, uma "narrativa fantástica" de Dostoiévski é inteiramente dedicada, desde o surpreendente início, a uma jovem morta: *A Dócil.* (1876). DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Duas Narrativas Fantásticas. A Dócil* e *O Sonho de Um Homem Ridículo*. Tradução de Vadim Nikitin. São Paulo: Ed. 34, 2003.

[200] "A proliferação das imagens de mulheres suicidas foi acorde ao crescente envolvimento feminino urbano. Para limitar a sugestão de autonomia e proteger a dependência social das mulheres domesticadas, imagens de mulheres suicidas arrogavam que as elas não eram capazes de lidar com as lentes fascinantes da metrópole industrial, que a cacofonia da experiência pelos sentidos seria atordoante a seus nervos, desordenando suas mentes. A imagem do suicídio feminino tornou-se então hegemônica." NICOLETTI, L. J. "Downward Mobility: Victorian Women, Suicide, and London's "Bridge of Sighs"" *Literary London: Interdisciplinary Studies in the Representation of London*. Disponível em http://www.literarylondon.org/london-journal/march2004/nicoletti.html. Acesso em 11/12/2009.

Variação ao tema

Daumier não se interessou pelos belos nus,[201] ainda que tenha feito algumas obras do gênero ou correlatas a ele, dentre as quais *Madalena penitente* (robusta como a Ofélia de Delacroix) e *Três nus deitados* (fig. 124). Mas uma de suas pinturas seria particularmente expressiva, talvez inquiridora à questão dos nus acadêmicos.

Daumier foi um apaixonado por *Dom Quixote*. Ele fez ilustrações a muitas passagens, em diferentes composições, técnicas e formatos.[202] Uma dessas obras possui sentido especial: *Dom Quixote e a mula morta*, pintada em 1867 (fig. 123). Daumier fez três desenhos e duas pinturas dela.[203] O quadro, hoje no museu d'Orsay, foi encomendado pelo pintor Charles-François Daubigny para sua casa em Auvers-sur-Oise.[204] Ele tem algo de japonista em suas pinceladas grossas e enérgicas, numa tela alongada em formato vertical.

O que nos chama a atenção, afora a extraordinária qualidade pictórica do quadro, é a sua excepcionalidade temática, pois a cena não parece ter sido feita por artistas anteriores ou contemporâneos de Daumier. A passagem, por sua vez, é quase insignificante em *Dom Quixote*.[205] Ainda assim, a personagem foi posta no primeiro plano do quadro, e por meio de traços mais nítidos à frente e diáfanos ao fundo criou-se uma surpreendente profundidade. No quadro, apenas um ele-

---

[201] Alexandre Ragazzi observou: "Quanto à pintura e à escultura, o compromisso com o belo ideal e com a figura da bela mulher, bem vestida e maquilada, foi sempre repudiado por Daumier." Ragazzi complementa em nota: "com essa postura Daumier possibilita uma outra via para a arte. Como notou Lionello Venturi, não se encontra em Daumier a figura "da bela mulher, a qual outra coisa não teria sido senão um compromisso com o belo ideal, o qual, por mérito essencial de Daumier, foi excluído da arte moderna" [VENTURI, Lionello. *Pittori moderni*. Firenze: Edizioni U, 1949, p. 122]. RAGAZZI, Alexandre. "Daumier e o silêncio de Baudelaire". *Revista Letras*, N. 66. Curitiba: Editora UFPR, Maio/Ago. 2005, p. 73.

[202] Poderíamos vê-las como uma transposição do embate entre realismo e idealismo, pelo viés privilegiado da obra de Cervantes. As célebres investidas de Dom Quixote a moinhos de vento e rebanhos de ovelhas não deixaram de ser retratadas por Daumier, com a presença volumosa de Sancho Pança, inconformado, contrastando ao esquálido e destemido amo. Sobre as obras de Daumier para *Dom Quixote* ver: F. "A Painting by Daumier". *Bulletin of the Art Institute of Chicago (1907-1951)*, Vol. 19, No. 5, Maio de 1925, pp. 60-61. SCHARF, Aaron. "Daumier the Painter". *The Burlington Magazine*, Vol. 103, No. 701, Agosto de 1961, p. 359. LAUGHTON, Bruce. "Daumier's Drawings of *Don Quixote*". *French Drawing from the Sixteenth to the Nineteenth Century. Master Drawings*, Vol. 34, No. 4 Inverno de 1996, pp. 400-413. KAENEL, Philippe. ""Don Quichotte", Daumier et la legende de l'artiste". *Artibus et Historiae*, Vol. 23, No. 46. IRSA, 2002, pp. 163-177.

[203] LAUGHTON. *Op. cit.*, p. 407.

[204] KAENEL, *Op. cit.*, p. 174.

[205] Daumier ainda contraria, na pintura, a mínima descrição feita por Cervantes. A mula foi encontrada "num arroio, caída morta, meio comida dos cães e picada dos corvos, uma mula encilhada e enfreada". A passagem se encontra no

mento, além da mula, possui contornos mais precisos: é a cabeça do jumento, sem dúvida a mais compadecida das personagens.

Dificilmente saberemos as motivações do artista com esse quadro, mas nada impede conjeturar: se Daumier não pintou belos nus ou cadáveres, sua mula morta extraída do Dom Quixote não deixa de se integrar à voga do tempo, certamente ao modo mordaz e irreverente do autor.

O que fez Daumier com Cervantes, o que fizeram Delacroix, Millais e tantos outros com Shakeaspeare – e Meirelles com Durão –, todos têm em comum o fato de transformar (e às vezes transgredir) as narrativas das quais extraíram seus motivos pictóricos. Todos adequaram suas obras ao tema do corpo feminino, morto ou agonizante, explorando-o segundo seus modos e inquietações.

Mimese da carne

As mulheres mortas foram uma espécie de subgênero das artes cujo "apogeu" se encontra no século 19. A tradição de mulheres nuas e vivas representadas em estátuas e pinturas, por outro lado, tem uma história muito mais longa e ampla, impossível de abarcar neste trabalho. Mas em meados do oitocentos ocorreram mudanças substanciais no gênero, poucas vezes experimentada desde o Renascimento e, talvez, com a maior intensidade precisamente na década de 1860.

Entre os nus femininos nos anos de 1860, não há motivo tão dominante quanto a mitologia antiga (em particular para os pré-rafaelitas, cujas donzelas, como vimos, dificilmente poderiam ser despidas). Não só Vênus e outras deusas eram temas diletos como também bacantes, ninfas, ondinas, nereidas etc. Sempre despertas ou dormindo. Jamais mortas.

Representação por excelência da beleza ideal, Vênus fortaleceu-se em meados do século 19, mostrando o apego dos artistas e público. Uma parte da crítica, porém, a atacava. Numa lito-

---

capítulo XXIII do volume 1. CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. *Dom Quixote*. Tradução de Almir de Andrade e Milton Amado. Rio de Janeiro/ São Paulo: Ediouro/ Publifolha, 1998, pp. 225-226.

grafia de 1864, por exemplo, Daumier ironizou: "*Este ano, mais Vênus... Sempre Vênus!... Como se existissem mulheres assim*" (fig. 128).[206]

Não só a deusa do amor estava sob ataques: mesmo a pintura religiosa podia ser sentida como altamente sensual e, desse modo, incoerente ao propósito. Proudhon, em 1865, o esclareceu: "*A Vênus de Milo, inteiramente nua, é mais casta que a mais respeitável das Madonas vestidas até o queixo e segurando nos braços o menino Jesus.*"[207]

O erotismo permeava os temas, causando um incômodo que logo passou a se infiltrar nas próprias obras com mulheres nuas. O ano de 1863 é particularmente significativo por dar lugar, em Paris, nas palavras de Henri Zerner, a "*uma verdadeira batalha de nus*".[208] De um lado, Édouard Manet expôs, no Salão dos Recusados, o *Almoço na relva*: um piquenique de dois homens elegantemente vestidos e duas mulheres, uma delas completamente nua (fig. 129). De outro, Alexandre Cabanel expôs no salão oficial um quadro imediatamente aclamado pela crítica e público: *O Nascimento de Vênus* (fig. 130). A tela exibe a deusa do amor despertando do sono, evidentemente nua, com os olhos entreabertos, insinuando sua consciência de ser observada. Essa obra ambígua, evocando igualmente a divindade pagã e a modelo viva,[209] devia atiçar o público masculino tanto quanto este, vendo-se espelhado nos rapazes do *Almoço na relva*, devia se sentir surpreendido, constrangido e ultrajado.

Poucos anos depois, Manet finalmente expôs no salão oficial sua *Olympia* (fig. 131), cuja modelo era a mesma do *Almoço na relva*, mas dessa vez com o corpo diferente. Zerner explica o impacto:

---

[206] ZERNER, Henri. "O olhar dos artistas". In CORBIN, Alain (org.). *História do Corpo*: Da Revolução à Grande Guerra. Vol. 2. Petrópolis: Vozes, 2008, p. 128.

[207] PROUDHON, P. J. *Do princípio da arte e de sua destinação social*. Tradução de Antonio Padua Danesi. Campinas: Autores Associados, 2009, p. 51. O raciocínio de Proudhon é este: "Sou apaixonado pelas santas de Rafael, por mais santas, virgens, mártires e vestidas que sejam; sou-o mesmo pela Virgem Maria até o seu casamento. Sim, sou apaixonado por aquela linda moça imitada da Diana caçadora e dada a um velho predestinado ao papel de anjo da guarda; não o sou pelas deusas antigas, apesar de nuas, nem por Diana, nem por Palas, nem pela própria Vênus. A Madona só escapa ao meu amor por causa do menino que traz nos braços: o que a salva é o respeito da maternidade..." (p. 48). E ainda: "Mescla de paganismo e espiritualidade, sua arte [a dos artistas do Renascimento] desembocou, como a dos gregos, no culto idólatra da forma. As Virgens de Rafael, se não são filhas de Vênus, são ainda menos filhas da compunção; o ar de espiritualidade que reina no rosto delas destoa de sua beleza, de seu talhe, de suas mãos, de seus braços e de seu pescoço de ninfas. Menos divinas, mais humanas que as deusas do Olimpo, elas inspiram um sentimento menos puro que aquele que se experimenta à vista de uma estátua grega" (pp. 50-51).

[208] ZERNER. *Op. cit.*, p. 128.

[209] A tentativa de dar vida ao objeto de arte experimentou diferentes formas e meios; uma escultura de John Gibson, exibida na Exposição Internacional de Londres de 1862, a *Tinted Venus*, tem o mármore pintado na cor da pele (fig. 135). Ver http://www.liverpoolmuseums.org.uk/walker/collections/19c/gibson.aspx. Acesso em 11/01/10.

> O *Olympia* [...] propõe um corpo totalmente diverso: sem arredondamentos, nada de longuidão, mas um corpo nervoso, levemente anguloso, onde se vê a ossatura da caixa torácica sob as carnes firmes, mas pouco abundantes, um corpo branco, urbano, moderno; corpo provido, ainda, de um verdadeiro rosto, no qual se podia reconhecer a Senhorita Victorine. [...] Admitido no Salão de 1865, o quadro provocou reações extremamente violentas e foi um escândalo de enorme sucesso: com exceção de alguns raros defensores como Émile Zola, houve uma grande divisão de hilaridade e indignação.[210]

Desenhava-se uma cisão. Pouco a pouco os nus deixavam de ter rostos genéricos, corpos idealizados e cenários fantásticos. Se o quadro de Cabanel é "realista" em sua carnalidade insinuante, o pintor a relativizou pelo tema e a paisagem "irreais". Manet, por outro lado, investiu numa mudança maior, já posta em andamento por Courbet.

Podemos supor que não era uma mudança fácil, pois embora a idealização dos nus tenha continuado profusa e variada em outros artistas até o início do século 20, Manet não prosseguiu por muito mais tempo as suas "indagações" particularmente voltadas ao nu. Courbet tampouco as desenvolveu após as décadas de 1850 e 60 (tendo suas pinturas tardias, talvez, menos proximidades com as de Manet do que com as de Cabanel). Essas ausências de continuidade em Courbet e Manet devem ter suas razões. O que nos interessa, contudo, é o fato de que Victor Meirelles, mesmo distante de Paris, tenha feito algo semelhante: depois de *Moema*, o pintor brasileiro não fez qualquer outro nu de que se tenha notícia.

A ideia do "desaparecimento" de nus na produção de Meirelles (derivada das intuições de S. Paio e Arnaldo de Santiago) foi desenvolvida por Argeu Guimarães, numa longa e arguta análise:

> Ora, o nu não encontrou o lugar merecido na obra de Meireles. Depois de uma concessão em tema mitológico, como um holândes do Século de Ouro, correu de vez a cortina sobre o corpo ideal, o belo animal humano exposto ao pleno sol na simetria nobre dos membros e das atitudes. Baniu o quadro sensual e pagão. Segundo o almirante Costa Lima a época coincidia com o primeiro enlace matrimonial, aliás não confirmado na pesquisa, ou, preferindo a versão de Carlos Rubens, o artista se embevecia na paixão purificadora de Flávia Minervina. Meireles procuraria mais a beleza moral do que a física.
>
> A nudez ficou assim quase ausente da sua obra, embora não deva afirmar que, como o discípulo Eduardo Sá, fanático de Augusto Comte, repudiasse essa expressão artística como corruptora do sentimento e do espírito. O extravagante Eduardo fez da arte, tanto da pintura como da escultura, pois praticou ambas, uma fórmula algébrica de moral positivista. Isso seria inimaginável. Meireles era um cristão afagado na mocidade pelas auras de Roma e de Paris e, através de um longo percurso de aprendizado, bateu todas as teclas, inclusive a da perfeição da forma humana.

---

[210] ZERNER. *Op. cit.*, p. 129. Ver também GUÉGAN, Stéphane. HADDAD, Michèle. *l'ABCdaire de Courbet et le réalisme*. Paris: Institut du Monde Árabe/Flammarion, 1996, pp. 18-19.

Jamais formularia a recusa desse claro realismo, como Eduardo Sá exprimiu a Angyone Costa na *Inquietação das Abelhas*: "Não faço nus: não os pinto porque em pintar a criatura nua não vejo, não enxergo um ideal de Arte".

Nos croquis inumeráveis recolhidos ao arquivo do Museu como documentário da evolução do seu lápis, não aparece uma só vez o nu ou o nudiúsculo femíneo. Desde os primeiros dias romanos, nas memoradas aulas de modelo vivo principalmente, a escala das figuras desenha o homem em todas as idades. Ainda não se banalizara, no âmbito das sessões, o *odor di fêmina*, a presença da mulher para ser esboçada em pranchas efêmeras. Afanou-se no estado de academias do sexo forte e não cessou de enviar à Academia Imperial o resultado dos seus esforços e dos seus progressos em incontáveis exemplares, invariavelmente representando moços e velhos. A mulher só aparecia fora dos *studios*, vestida, porém, ataviada graciosamente segundo a moda da época, de anquinhas e decote, sem revelhar as linhas curvas e frágeis do corpo na inteira franqueza da meia luz. Constata-se, na porfiosa preparação romana, a ausência total de Eva.

Ainda em Paris, em contraste com a composição religiosa de *A Primeira Missa*, onde os índios se apresentam como Deus os fez, mas sem qualquer de exibicionismo, Meireles desenhou o seu primeiro nu feminino em discreta atitude, na *Bacante*, em claro escuro interior e, ao imaginar *Moema*, no ensaio da posição da tupinambá morta e rejeitada à praia pelas ondas mansas do Recôncavo, traçou os croquis, também conservados no Museu, de diversas poses, de frente, de perfil, de costas, até fixar-se no decúbito dorsal, em que acabou compondo o quadro, sem que a morte de todo apagasse o estuar dos seios e do colo da mulher e símbolo e lenda.

Direi com o frasear de Arnaldo de Santiago no seu discurso do Centro Catarinense, a 18 de agosto de 1955, que "enfeitiçava Meireles a obra prima da criação, que é a mulher, em cujas linhas esculturais de ideal beleza, encontrou o poeta da forma um dos mais altos motivos de inspiração. Que o digam os seus admiráveis trabalhos *Moema* e *Fauno e a Bacante*. Puro de costumes, um apóstolo da beleza, na expressão de Osvaldo Teixeira, sabia imprimir ao corpo desnudo das mulheres que pintava, não a nota sensual exclusivista, que tanto serve à exaltação da libido masculina, mas o toque sagrado da espiritualidade, que comunica ao amor toda a plenitude do êxtase poético. Em *Moema* e na própria *Bacante* o que nos chama a atenção não é a carne em sua animalidade sexual, e sim a expressão de candura feminina que é estímulo e nobreza de sentimento. Quem não tiver olhos para ver e sentir esse delicado e sutil propósito de Meireles, ao fixar na tela a nudez feminina, jamais lhe poderá compreender a elevação moral e a nobreza de pensamento".

O ponto de vista do exegeta converteu o pintor em poeta da forma, ao fazer Moema palpitar de vida embora morta, numa academia perfeita, numa flor de mocidade de rara beleza, que sugere uma pose de atelier por um modelo a que prendeu uma cabeça de índia, cujo pescoço e colo não descontinua a perfeição plástica. Enfim, ao poeta, na evocação inspirada, era permitida essa liberdade, para dilatar o sentido da concepção do pintor.

Ao invés do estreito Eduardo Sá, sentia que o nu não podia ficar ausente da sua obra pela curial razão de que é, de um modo geral, a mais velha preocupação da arte visual. O seu desenho constitui a parte mais importante da pintura. Não é apenas um corpo despido, mas uma concepção tornada convencional depois de milênios de esforços conscientes ou inconscientes, desenvolvida através do Egito, da Grécia, da Itália. Adquiriu o prestígio de um modelo típico de que nos aproximamos na procura da beleza, sobretudo quando representado de pé e de perfil.

Meireles evidentemente não procurou nesse horizonte a mais constante fonte de inspiração, o desenvolvimento lógico da sua obra arredou-o de tal caminho. Idêntica abstenção é observada em outros mestres por aí além. Nunca fez estudo exclusivos do tema, que só ocasionalmente lhe prendeu a atenção. Mesmo na simbolização de Moema tanto vale o nu como a paisagem: em ambos combina a espiritualidade da idéia.

Já alguém observou que a nudez quase não mereceu a simpatia dos nossos pintores, não só o teimoso moralista Eduardo Sá, como outros menos pudicos. Uma certa idéia contrária a essa forma de expressão na pintura tem dominado as nossas classes elevadas, e não surpreende o que

> aconteceu, em outro tempo, por exemplo, com *A Carioca* de Américo, repudiada pela Mordomia da Casa Imperial. Lembro-me de que ainda em 1916 eu e meu amigo Enrique Costa, o malogrado e desditoso escultor, ríamos em Paris, em dias felizes da mocidade, ao ver um senador da República, cujo nome não preciso citar, fazendo retirar as filhas do palácio do Luxemburgo, para furtar-lhes a contemplação de *Le Baiser* de Rodin, que punha não só na fisionomia mas na palpitação dos músculos do corpo inteiro, as vibrações unissonas da alma, haja vista no *Pensador*, da Rue Soufflot, na *Velha Haunière*, no *Vitor Hugo* em pêlo, que se via no meu tempo no jardim do Palais Royal... Meireles não se especializou, de fato, no estudo do nu, em boa hora, deixando esse setor ao irrequieto êmulo, Pedro Américo, que dele usou e abusou, na visão voluptuosa de carnações femininas, jamais dedicando um palmo de tela à paisagem brasileira. Recordo de passagem não só *A Carioca*, mas *O Noviciado*, *David e Abisag*.[211]

"*Meireles procuraria mais a beleza moral do que a física*", resumiu Argeu Guimarães. Essa busca é perceptível não só em *Moema*, último nu de Meirelles, como também no desenho preparatório à tela (fig. 138).[212] A posição de corpo nesse estudo difere substancialmente. O busto e rosto estão virados para baixo, de bruços, e os braços estendidos, como os de um nadador, com a cabeça voltada para o mar, como para ilustrar, talvez, a tentativa de alcançar o navio (ao contrário do que ocorre na tela, com a cabeça voltada ao continente). Da cintura aos pés, porém, seu corpo está de lado, expondo de forma monumental apenas uma das pernas e nádegas. O desenho é tão vacilante que dificulta precisar onde as nádegas se separam. Não obstante, o estranhamento causado por essas deformações aumenta com a rotação inusitada do corpo, na cintura. A impressão é de o artista ter se esforçado em mostrar a índia nua e, ao mesmo tempo, escondê-la.

Se compreendermos Meirelles como o "*catholico sincero e convencido*" informado por Rangel de S. Paio,[213] talvez compreendamos um dos motivos a seu empenho por fazer de *Moema* um quadro tão espiritual. Segundo S. Paio, Meirelles seria incapaz de considerar "*o progresso incompativel com a egreja*".[214] Desse modo, ele pode ter acentuado a vítima que fora apenas esboçada por Durão. No épico, Moema era digna de pena e misericórdia; não podia interpôr-se à união de Diogo e Paraguaçu, por isso perdera-se nas águas. Na pintura, por outro lado, Moema pode ser vista como uma injustiçada, cujo corpo, ao contrário do destino dado na epopéia, não

---

[211] GUIMARÃES, Argeu. *Auréola de Vítor Meireles*. Rio de Janeiro: Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, 1977, pp. 80-82.
[212] Não encontramos outros estudos preliminares a *Moema*. Pietro Bardi também informou numa carta que não conhecia outros estudos além deste que se reproduz. Carta datilografada e subscrita por P. M. Bardi para Marly Silva Rodrigues. São Paulo, 6 de maio de 1983. MASP.
[213] S. PAIO, *Op. cit.*, p. 201.
[214] *Idem*.

desapareceu. Da poesia ao quadro houve ainda uma mudança fundamental: o exagero arrebatado deu lugar à contenção equilibrada.

Alain Courbin resume que a própria religião no século 19 foi contrária aos "*excessos*", levando os fiéis, de forma geral, a buscarem "*outra relação com Deus*", diferente daquela que, "*outrora, levava um João da Cruz ou uma Teresa d'Ávila ao êxtase e à visão pela noite dos sentidos.*"[215] Meirelles compartilharia de algum modo esse sentimento, que lhe serviu para dar mais leveza à personagem de Durão. Além disso, nutrira-se do purismo neoplatônico italiano.

Coli desvenda a força desse movimento em Meirelles. Ela marcaria toda a sua obra. Mas mesmo que o purismo fosse uma "*linguagem por excelência de uma pintura católica*", o pintor "*não põe sua arte a serviço da religião; seu projeto é laico, vinculado ao processo, então em curso, de constituir uma história moderna do Brasil.*"[216] *Moema*, de fato, não possui teor religioso – exceto, talvez, como crítica; sobretudo se contraposta à *Primeira Missa no Brasil*, o grande quadro de Meirelles que a antecede.

O contraste paisagístico com *A Primeira Missa no Brasil* esclareceria algo. No primeiro quadro, o céu é azul e límpido, sem sinal de mau tempo: é o nascimento de uma nação, com o batismo pela igreja. Em *Moema*, tudo é avermelhado e não há indícios de bonança. Olhando para ambas as telas, como num díptico narrativo e seguindo a fábula épica de *Caramuru*, seria fácil deduzir que, para uma indígena rebelde, avessa à fé católica, sem vestir-se com o "*manto espesso de algodão*", não poderia haver outro destino.

Mas é preciso seguir a narrativa do quadro, mais do que a da epopéia, pois há outra passagem inexistente nos versos e criada por Meirelles: é o agrupamento indígena ao fundo – não o que se despede do navio, mas outro, sinalizando o encontro de Moema na praia, pintados discretamente. Se a imagem do quadro é serena, anulando as dramáticas atitudes, imprecações e tempestades invocadas por Moema, o drama está no pequeno grupo de selvagens, que chega à baía e encontra o corpo da irmã. Dentre os indígenas, percebemos apenas um rosto, que dirige o olhar a Moema, tão longe, mas nitidamente assombrado. O arranjo de penas de Moema evoca a tiara desse índio, talvez seu pai, Xerenimbó. É preciso ir ao início do canto VI para entendê-lo, quando

---

[215] COURBIN, Alain. "A influência da religião". In CORBIN, Alain (org.). *História do Corpo*: Da Revolução à Grande Guerra. Vol. 2. Petrópolis: Vozes, 2008, p. 85.
[216] COLI. *Como estudar...*, pp. 70-71.

Diogo descansava da guerra, vitorioso com o arcabuz e os indígenas gratos, dando-lhe prendas e oferecendo-lhe as filhas:

IV.
Tuibaé, dos Tapuias Chefe antigo,
Tiapira lhe offerece celebrada;
E com a mão da filha deixa amigo
Huma illustre alliança confirmada:
Xerenimbó trazia-lhe comsigo
A formosa Moema já negada;
A muitos Principaes, por dar-lhe esposo,
Digno do tronco de seus Pais famoso.[217]

Diogo recusou gentilmente, tratando "*os pais e os irmãos como parentes*".

O fim de Moema na epopeia, sob esse ponto de vista, se torna ainda mais triste. Durão não deu ao povo dela a oportunidade de reencontrá-la, mesmo morta. Seu corpo se perdeu para sempre nos versos. Seu corpo se perdeu para sempre do pai.

Mas de onde extraiu Meirelles as referências a esse grupo de índios? Onde buscou inspiração a essa narrativa? A esse pai? Ou ainda amante?

[217] Além dos famosos versos da "morte de Moema", essa é a única ocasião em que ela é mencionada do épico. DURÃO, Frei José de Santa Rita. *Caramurú. Poema Epico do Descobrimento da Bahia.* Lisboa: Regia Officina Typographica, 1781, p. 168.

3

Outras batalhas

O esboço preparatório de *Moema* é mais rico do que parece. Ele evidencia, como na tela, o grupo de indígenas – prova de que a ideia narrativa surgiu a Meirelles antes de definir a posição do corpo de Moema. Além disso, o destaque do grupo é maior no esboço que na tela, o que demonstra a especial atenção do pintor com esse conjunto desde uma etapa anterior à pintura.

Seu destaque a um agrupamento de índios não era novo. Na *Primeira Missa* ele também se encontra, agitado e suspenso, observando algo. As composições, contudo, são diversas: na *Missa*, o grupo está no primeiro plano; entre nós (os espectadores) e o foco do quadro (a missa). Em *Moema*, trata-se de um agrupamento muito menor e ele está no fundo, com a índia intermediando os olhares. Em ambos os casos assistimos "juntos" com os índios o acontecimento "central" do quadro. Mas a ênfase a esse elemento coletivo muda profundamente de um quadro para o outro. Voltaremos ao "confronto" entre *A Primeira Missa* e *Moema* no final do capítulo. O que nos interessa por ora é compreender a "triangulação" de olhares em *Moema*.

Nesse sentido, *Moema* aproxima-se de uma obra já vista por nós: a *Mula morta*. Embora completamente distintas, ocorre no quadro de Daumier um procedimento semelhante de empatia, que se espelha nas personagens do fundo. Outro exemplo estaria na *Virgem do Nilo* (1865), de Faruffini (fig. 139), que comunga das águas, do nu morto e do grupo exótico. As narrativas e empatias, porém, são muito diferentes.

O espectador do quadro de Meirelles se solidariza tanto com Moema quanto com os índios que a procuram, revelados pouco a pouco em meio à atmosfera ligeiramente brumosa. O procedimento notável de Meirelles – esfumar o quadro de forma tênue e desvelar a narrativa pausadamente – dá a oportunidade de vagar os olhos pela tela, ao contrário de Faruffini, que a entrega de forma mais impactante e objetiva.

Moema está mais despida. Mas sua sensualidade é amainada, seja pelo referido procedimento de Meirelles seja pela delicadeza com que foi pousada na praia. A virgem do Nilo não tem as pernas à mostra, mas a contorção do tronco, os braços separados e jogados para trás a tornam mais insinuante, sem contar a abundância de mulheres que povoam quase a metade do quadro, embora nenhuma delas nua.

Djikstra compreendeu bem a tela de Faruffini:

> Outros adaptaram o tema da mulher flutuante à moda do falso orientalismo histórico, como Federico Faruffini, em sua *Virgem do Nilo*. Combinando engenhosamente o tema de Ofélia com o da mulher crucificada, expondo os seios da virgem tantalizante, deslizando na correnteza, meio coberta, virada para cima e sobre uma cruz, cercada de flores. Tudo diante de um cenário de superprodução hollywoodiana em angular monumental, consistindo num vago palanque obviamente povoado de odaliscas não menos virgens, de bandos de huris diligentemente afinadas.[218]

O ridículo da cena é ressaltado. Mas foram as distâncias do exótico e do tempo retratados, a compaixão cristã em oposição à efusão, ao desdém e aos excessos pagãos que tornaram possível a sua assimilação pelo público. Este, observando a pobre mulher sacrificada, vendo-se próximo a ela, apartava-se da monstruosa e ao mesmo tempo fascinante impassividade do grupo ao fundo do quadro. E a "superprodução hollywoodiana" corresponde, de fato, a uma forma de espetáculo central naqueles anos: a *Grand Ópera*.

[218] O termo "superprodução hollywoodiana" foi uma tradução livre de "soon-to-be-seen-in-Hollywood" (algo como "a-ser-visto-em-breve-em-Hollywood"). DIJKSTRA, *Op. cit.*, p. 49.

Um "coro" de indígenas

Os índios em *Moema* obviamente não equivalem a um coro de ópera, como tampouco os egípcios, Quixote, Sancho Pança, Rocinante e o jumento em seus quadros. Mas todos eles servem, cada qual a seu modo, como acento dramático às composições.

Os anos de 1860 e 70 foram pródigos em óperas exóticas. Poucos anos depois de Faruffini expor a *Virgem do Nilo* estreou *Aida*, com cenários e figurinos igualmente luxuosos, arrebatando o público egípcio e o italiano.[219] *O Guarani*, de Carlos Gomes, abriu com sucesso no Scala de Milão em 1870.[220] Em novembro de 1865 deu-se a primeira récita de *L'Africana*, de Meyebeer.[221] A *Grand Ópera* multiplicou-se em variações, atravessando o século.

No Rio de Janeiro, a Imperial Academia de Música e Ópera (fundada em 1857), estimulou a criação de óperas brasileiras, por compositores nascidos no Brasil e com libretos em português.[222] Obrigada por cláusula a montar a "*cada ano, pelo menos uma nova ópera brasileira*", em 1861 foi contemplada *Moema e Paraguassu*.[223] O autor era o maestro Sangiorgi, com libreto de Francisco Bonifácio de Abreu. Feita para o aniversário da princesa Isabel, estreou no dia 29 de julho, no Teatro Provisório. Os cantores foram Carlota Milliet, Luiza Amat, José Amat, E. M. Ribas e H. M. Trindade.

---

[219] *Aida* deveria ter estreado em janeiro de 1871, mas foi adiada em decorrência da guerra franco-prussiana. Tanto na estréia do Cairo, em dezembro de 1871, quanto em Milão, em fevereiro 1872 (que Verdi considerou a verdadeira estréia), e depois em toda a Itália, *Aida* conheceu imenso sucesso. BUDDEN, Julian. *The Operas of Verdi, Vol. 3*. London: Cassell, 1981, pp. 163–187.

[220] GIRON, Luís Antônio. "Carlos Gomes, o messias nativista". *Minoridade crítica*: A ópera e o teatro nos folhetins da corte, 1826-1861. São Paulo: Edusp, 2004, p. 200. Ver também GÓES, Marcus. *Carlos Gomes: a força indômita*. Belém: Secult, 1996.

[221] GÓES. *Op. cit.*, p. 90.

[222] CASTAGNA, Paulo. *A Imperial Academia de Música e Ópera Nacional* (HMB – Apostila 10). Apostila do curso *História da Música Brasileira*. Instituto de Artes da UNESP, pp. 8-12.

[223] Uma referência a essa ópera encontra-se numa crítica feita em 1861 à *Noite do Castelo* (ópera de Carlos Gomes): "A *Noite do Castelo* não é uma rapsódia infeliz como *Moema e Paraguassu*, nem uma obra perfeita que dê mais ao *Fidelio* do Beethoven, ao *D. Juan* de Mozart, ao *Guilherme Tell* de Rossini." MARINHO, Saldanha (sic). "Varieda-de. Parte Literária. A Noite do Castelo – Ópera de Antônio Carlos Gomes". Diário do Rio de Janeiro, 8 de setembro de 1861, p. 2. Apud GIRON, Luís Antônio. "Carlos Gomes, o messias nativista". *Minoridade crítica*: A ópera e o teatro nos folhetins da corte, 1826-1861. São Paulo: Edusp, 2004, p. 387.

Mais de uma década antes, contudo, Paraguaçu e Moema – e também Lindoia – haviam inspirado três libretos de óperas.[224] O documento que avaliou essas peças encontra-se na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.[225] Foi manuscrito por Francisco Manuel da Silva:[226]

> *Examinando os trez librettos – Lindoya – Moema e Paraguassú – e Moema, que o Conservatorio Dramatico teve a bondade de submetter ao meo fraco juizo, parecem-me que a tragedia – Moema – he a que reune as circumstancias que se exigem para as composições lyricas, considerando-a em relação a parte musical.*
>
> *Em geral o plano da opera he bem traçado, e tem situações que devem produzir grande effeito, pela reunião de diversas personagens principaes, onde o Compositor lyrico pode formar com exito seguro as peças concertantes, fazendo-se notavel o final do 1º acto.*
>
> *Observo porem que alguns cantos, e especialmente dos Côros, produzirão maior resultado se não forem tão longos. Na scena 5ª no 1º acto por exemplo o coro de Indianas, acho que seria conveniente suprimir alguns versos, resumindo*[227] *quanto fosse possivel o dialogo entre elle e Moema. He muito difficil na actualidade reunir na nossa scena um coro de Damas tal, que possa sustentar-se por muito tempo sem cahir em monotonia, ainda mesmo havendo pensamentos felizes da parte do Maestro. Estes e outros inconvenientes se podem com facilidade remover, se as ideas do Compositor lyrico se harmonizarem com as do Auctor do poema.*
>
> *Longe de censurar o libretto, nesta parte, não faço senão lembrar o methodo geralmente seguido pelos mais abalizados Poetas, que pela sua* [p. 2] *reputação Europêa podem servir de modello.*
>
> *Romani,*[228] *Camaranno,*[229] *Sollera,*[230] *Piave* [231] *que tem sido os librettistas de Rossini, Mercadante,*[232] *Pacini,*[233] *Verdi e outros, e tanto parte tomavão aquelles na determinação do plano musical, quanto estes tinhão na composição dos librettos.*
>
> *No meo fraco conceito, julgo que o libretto da opera " Moema " deve ser prefferido aos outros, e que os seos variados cantos se prestão á composição lyrica, uma vez que o seu author faça as modificações necessárias de accordo com o Maestro que tiver de o interpretar.*
>
> *He esta a minha opinião*

---

[224] Uma delas também é intitulada *Moema e Paraguassú*, mas não há informações sobre a autoria, ou se se trata da mesma que foi encenada em 1861.

[225] SILVA, Francisco Manoel da. *Examinando os trez librettos – Lindoya – Moema e Paraguassú – e Moema...* Manuscrito da BN-RJ, 1850. Disponível em http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_manuscritos/literatura/mss_I_07_21_012.pdf. Acesso em 01/09/2008.

[226] Sobre essa importante figura da história da música no Brasil, fundador do Conservatório do Rio de Janeiro (e também sobre o ambiente musical do período), ver ANDRADE, Ayres de. *Francisco Manuel da Silva e Seu Tempo: 1808-1865, uma fase do passado musical do Rio de Janeiro à luz de novos documentos*. 2 volumes, Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1967.

[227] A palavra "*resumindo*" está com marcas de correção, como substituição, talvez, a "*reduzindo*".

[228] Felice Romani (1788-1865), libretista de *Norma* (1831), de Bellini, e de *O Elixir do Amor* (1832), de Rossini, entre outras.

[229] Salvadore Cammarano (1801-1852) fez diversos libretos, dentro os quais *Lucia de Lammermoor* (1835) para Donizetti, de *Orazi e Curiazi* (1846) para Mercadante e de *Il trovatore* (1853) para Verdi.

[230] Temistocle Solera (1815-1878), compositor de óperas e libretos, escreveu *Nabucco* (1842) para Verdi.

[231] Francesco Maria Piave (1810-1876) foi libretista de várias óperas de Verdi – *Ernani* (1844), *Rigoletto* (1851) e *La Traviata* (1853), entre outras – e também de Pacini, Mercadante, Ricci etc.

[232] Saverio Mercadante (1795-1870), célebre compositor em seu tempo. Uma de suas óperas mais conhecidas é *Orazi e Curiazi* (1846). Compôs também uma *Didone abbandonata* (1823) e o libreto de *Zaïra* (1829), este para Bellini.

[233] Giovanni Pacini (1796-1867) compôs mais de oitenta óperas, dentre as quais uma *Atala* (estreia em junho de 1818, no Teatro Nuovo de Pádua), com libreto de Antonio Peracchi, baseado na obra de Chateaubriand.

Rio 31 de [ilegível] *de 1850*
Francisco Manoel da Silva

Nos três libretos, temos três personagens: duas veem de *Caramuru* e uma d'*O Uraguai*. A única que aparece em dois libretos é Moema, e Francisco Manuel da Silva opta por aquele que ela intitula sozinha É uma pena que ele não tenha se pronunciado sobre os demais libretos, justificando melhor a escolha. Mas qualquer que fosse o motivo dessa escolha (seja por Silva preferi-la de antemão, seja pela inspiração do libretista, autor ou não dos três libretos), Moema distinguia-se destacadamente das outras personagens, num campo diverso da poesia que lhe dera origem.

O único "*porem*" de Francisco Manuel da Silva é a sugestão de uma redução nos cantos, sobretudo do coro de índias que acompanha Moema no primeiro ato. A razão, segundo ele, seria a dificuldade de agrupar cantoras à função. Seja como for, havia um coro e não se sugeriu que ele fosse excluído. Sua importância não devia ser desprezível.

***

Não sabemos os enredos dessas óperas. Um trabalho detido talvez os encontre. Mas em 1891 e 94, Moema deu título a duas outras óperas: a primeira de Pacheco Neto e a segunda de Delgado de Carvalho.[234] Dessa última, foi encontrada uma crítica publicada em 1895, descrevendo-a como "*melodrama em um acto, libretto de Assis Pacheco*".[235] O crítico Rodrigues Barboza considerou-a desigual, mesmo que enquadrada corretamente à prática comum, segundo ele, de

---

[234] A *Moema* de Delgado de Carvalho teria sido montada também em 1896 e 97. ROBERTSON, James Alexander. *The Hispanic American historical review*. Volume 35. Board of Editors of the Hispanic American Review, 1955, pp. 307-308. Carlos Gomes refere-se a uma ópera que quase teria feito sobre uma "Moema", numa carta a Alfredo Taunay: "Dê-me uma idéia qualquer; os libretistas italianos escrevem belíssimos versos, mas, não têm muita imaginação. A mim basta um simples esboço; de qualquer modo, não quereria eu um assunto como aquele da 'Moema' que você me mandou; tenho medo de pôr em cena índios outra vez." CARVALHO, Itala Gomes Vaz de. "A vida de Carlos Gomes". *A Noite*. Rio de Janeiro, 1935. *Apud* GÓES, *Op. cit.*, p. 336 (Marcus Góes desenvolve interessantes conjeturas sobre essa "Moema", que teria resultado em *Lo Schiavo*; ver: *Op. cit.*, pp. 325-377). No século 20, houve a possibilidade de se fazer outra ópera sobre a personagem, baseada em poema de Olga Savary: "Entre fato e lenda, *Morte de Moema* é uma elegia dramática que escrevi adolescente, em 1951, sob encomenda de jornal do Rio de Janeiro, onde foi publicada. Posteriormente, no início da década de 70, quase vira libreto de ópera que o compositor e maestro Aylton Escobar queria escrever comigo". SAVARY, Olga. *Repertório selvagem*: obra reunida: 12 livros de poesia, 1947-1998. Rio de Janeiro: MultiMais, 1998, p. 310.

[235] *Moema* estreou no Theatro Lyrico, no Rio de Janeiro, em 1894. BARBOZA, Rodrigues. "A opera "Moema"". *Revista Brazileira*. Vol. 4, 1895, p. 392.

óperas em ato único: a divisão em duas partes, com a "*exposição e preparo*" de um lado e o "*desenlace*" de outro, "*concatenadas ambas por um intermezzo musical*". Para Barboza, havia em *Moema* um desequilíbrio:

> A Moema não obedece á essa norma racional, porque toda sua acção se move, se agita, se precipita e termina na primeira parte. A segunda parte é uma superfluidade excrescente; sinão... vejamos:
>
> Tapyr, cacique de uma tribo, percorria, ao alvorecer, a floresta verde umbrosa, deliciando-se em respirar as emanações balsâmicas que o acariciavam, quando ouve cantar, no meio das folhagens rociadas, um hymno de amor. Espreita e ve Moema, sua filha, nos braços de um estrangeiro, Paulo, o caçador portugues. Corre para elles cheio de colera, prende o estrangeiro, e, sem ouvir as supplicas, sem ver as lagrimas de Moema, condul-o a uma gruta perto da sua taba, chama seu filho Tapyr, um valente guerreiro, e manda-o a reunir a bribo para assistir, á noite, ao supplicio e morte do estrangeiro que o ultrajara.
>
> Moema desespera-se e todo o seu intento é salvar o amante que prefere morrer a separar-se della; mas finalmente consegue convencel-o a fugir, garantindo-lhe que obteria o perdão de seu pai e mandal-o ia então chamar.
>
> Depois de uma despedida commovente e cheia de lagrimas, Moema confia seu amante a doiz selvagens, que em veloz igára o conduzem rio abaixo para bem longe. Vendo Paulo a salvo das torturas vingadoras e querendo furtar-se também á colera paterna, Moema crava no tumido seio acerado punhal, e cai pronunciando ainda o nome do caçador portuguez.
>
> Termina aqui a primeira parte e segue-se o intermezzo descrevendo o luto que entenebrece a natureza, quando a noite estende na amplidão o seu manto constellado.
>
> Na escuridão profunda emerge cauteloso o vulto de Tapyr que sai da taba observando o valle e o rio. Levanta-se no horizonte a lua, e os seus raios pallidos beijam e emolduram o corpo esbelto da indigena. Tapyr reconhece no cadaver sua filha desespera-se e chora. Ouve-se muito ao longe, ecoando nas quebras e nas curvas sinuosas do rio que se espreguiça mansamento pelo valle, a voz de Paulo que entoa uma frase de amor.
>
> O cacique blasphema ameaçador, mas o golpe é mui doloroso, e elle cai exanime ao lado do cadaver da filha.
>
> O drama terminou na primeira parte com o suicidio de Moema, e a scena que segue, simples incidente, não tem importancia dramatica que aconselhasse sua collocação em uma segunda parte, separada da primeira por um intermezzo musical que estabelecesse entre ambas uma corrente de sentimentos.
>
> Outros defeitos encontram-se no libretto que, si não prejudicam a factura musical, limitam até certo ponto o pensamento do compositor. Trabalhando sobre um material literario que mais solidamente se firmasse sobre a ethognosia dos personagens, o joven maestro poderia librar-se mais livremente nas alturas da sua concepção, descortinando horizontes mais vastos e desferindo para mais lonte os surtos de sua inspiração.[236]

O artigo de Barboza é rico em muitos aspectos, dentre os quais a análise musical. O que nos interessa, porém, são outros pontos. A personagem de Moema e a narrativa do libreto não são as de *Caramuru*. Não obstante, trata-se de uma indígena que se mata por não concluir o amor

[236] *Ibid.*, pp. 393-394.

com um estrangeiro. Após o suicídio, o que se segue para o crítico "*é simples incidente*", sem "*importancia dramatica que aconselhasse sua collocação em uma segunda parte*". Mas é após o suicídio, no intermezzo, que surge a imagem de uma natureza tenebrosa, "*quando a noite estende na amplidão o seu manto constellado*", levantando-se "*no horizonte a lua, e os seus raios pallidos beijam e emolduram o corpo esbelto da indigena*". É nesse momento que o pai de Moema a encontra morta. A passagem remete à narrativa do quadro de Meirelles. Tanto a paisagem que "*entenebrece*" e o desespero do pai estão na pintura. A ópera, por outro lado, não tem coro, como havia na *Moema* avaliada por Francisco Manuel da Silva. Ela não parece ser uma variação da *Grand Ópera*; a ópera de Delgado simplifica-se, ainda assim, extremamente sugestiva de imagens.

Em 1909 a *Moema* de Delgado de Carvalho inaugurou o Teatro Municipal do Rio de Janeiro, acompanhada das seguintes apresentações:

> 1ª Parte: Hino Nacional, Discurso Oficial do Sr. Olavo Bilac; Insomnia – Poema Sinfônico do Maestro Francisco Braga.
>
> 2ª Parte: Noturno, da Ópera Condor de Carlos Gomes; Bonança – Peça de Um Ato de Coelho Netto, Desempenhada Pelos Atores Nacionais.
>
> 3ª Parte: Moema[237] – Ópera Lírica em Um Ato de Delgado de Carvalho, Cantada por Artistas do centro Lírico Brasileiro.[238]

Parte dessa constelação de autores está ligada à personagem de Moema, mas esse é um assunto para outro capítulo. Resta observar que o fim da ópera no suicídio de Moema, para o crítico, teria sido suficiente. A cena seguinte, com a morte do pai, não foi vista com a mesma importância. Os olhos voltavam-se à jovem nativa, muito mais do que ao velho cacique.

---

[237] A *Moema* de Delgado de Carvalho foi apresentada em São Paulo, no Theatro São Pedro no dia 11/02/2008 e contou com os seguintes intérpretes: Angélica Feital (soprano; "Moema, jovem índia, belíssima, filha de Tapir e irmã de Japir"), João de Braz (tenor; Paolo "jovem caçador português), Odnilo Romanini (barítono; Tapyr "cacique da tribo, pai de Moema e de Japyr"), Josué Martins (baixo; Japyr "chefe dos guerreiros, irmão de Moema e filho de Tapyr."). Direção Musical e acompanhamento ao piano: Maria Rasetti. Disponível em http://www.apaacultural.org.br/saopedro/noticia_interna.php?id_noticia=310. Acesso em 29/11/2009.

[238] WEGUELIN, João Marcos (org.). *A Imprensa*. Rio de Janeiro, 14 de julho de 1909. Coletânea de artigos publicados em jornais sobre a inauguração do Teatro Municipal, em 1909. *O Rio de Janeiro através dos jornais*. Disponível em http://www1.uol.com.br/rionosjornais/rj13.htm. Acesso em 29/11/09.

O pai de Moema

Na pintura, a identidade do indígena que encontra e observa Moema é misteriosa. De quais fontes, além do *Caramuru* (que menciona o pai, mas não descreve o encontro do corpo), Victor Meirelles poderia ter bebido?

Talvez algumas referências se encontrem em outra obra literária, a *Antologia Grega*,[239] no livro VII, epigrama 291,[240] intitulado em algumas compilações como *A náufraga*:

> De teus cabelos escorre ainda a água salgada, ó virgem infeliz, triste náufraga, pálida Lisídica. Os ventos levantavam as ondas, que se enfureciam e te assustavam. A tempestade terrível afinal te colheu e te carregou para longe do navio.
>
> Lê-se num túmulo o teu nome, e lê-se também o nome do teu país. Mas teu corpo descansa numa praia fria. E teu pai sofre a dor mais profunda — êle que pensava conduzir-te ao altar, no dia de tuas núpcias, e que não levou para a casa nupcial nem a noiva nem a morte.[241]

No quadro de Meirelles encontra-se algo desse trecho,[242] sobretudo o destaque dado aos cabelos úmidos e a presença do pai. No poema de Durão, por sua vez, o arco narrativo desde o início do canto VI, quando Xerenimbó oferece a filha a Diogo, até a imersão da índia nas águas tem alguma correspondência com o epigrama. Tanto na época de Durão quanto na de Meirelles,

---

[239] No pequeno volume com excelentes traduções de José Paulo Paes, ele explicou: "A *Antologia grega ou palatina* é a mais rica e a mais importante coleção de epigramas da literatura grega. É um verdadeiro monumento [...] – dezessete séculos de produção literária quase ininterrupta." PAES, José Paulo. *In Poemas da antologia grega, ou palatina*: séculos VII a.C. a V d.C. Seleção, tradução, notas e posfácio de José Paulo Paes. São Paulo: Cia. das Letras, 1995. Até o final do século 18, segundo Janaína Guimarães de Senna, a aplicação do termo *antologia* "se restringe a um meio erudito e está diretamente associado à chamada *Antologia grega* — primeira obra antológica impressa no mundo ocidental de que se tem notícia —, como atesta a 4ª edição do *Dictionnaire de l'Académie Française*, no verbete *ANTOLOGIE* [sic]: "s.f. Significa propriamente Coletânea de Flores, & se refere habitualmente a uma Coletânea de Epigramas de diversos Autores Gregos" (1762, s/n°)." SENNA, Janaína Guimarães de. *Flores de antanho*: As antologias oitocentistas e a construção do passado literário. Rio de Janeiro: PUC, 2006 (tese de doutorado).

[240] Heitor Martins informa que o autor do epigrama é Xenócrito de Rodes. MARTINS, Heitor. "Quando uma virgem morre uma estrela aparece à direita". *Do Barroco a Guimarães Rosa*. Coleção Ensaios Vol. 12. Belo Horizonte / Brasília: Itatiaia / Instituto Nacional do Livro e Fundação Nacional Pró-Memória, 1983, p. 195.

[241] HEROLD, A. Ferdinand. *A grinalda de Afrodite*. Epigramas amorosos da antologia grega. Tradução de Valdemar Cavalcanti. São Paulo: José Olympio, 1949, p. 116 (edições anteriores, no original francês, de 1919 e 1923).

[242] Vertido ao português por Heitor Martins, o epigrama possui outro sabor É interessante comparar: "Teus cabelos gotejam água salgada, infeliz jovem, náufraga, morta no mar, Lisidike. Quando as vagas cresceram, temendo a violência do mar, caíste da borda do côncavo barco. Teu túmulo diz-nos teu nome e teu país, Kime; mas teus leves ossos são banhados pela vaga nalguma frígida praia, amarga dor para teu pai Aristomacos, que te levava para as núpcias e não entregou nelas nem uma virgem nem um cadáver." Tradução literal a partir da *Anthologie Grecque.*

esse pequeno poema e muitos outros semelhantes preenchiam mais de uma página da *Antologia poética* (fig. 140 a 145), em diferentes traduções,[243] integrando também compêndios e manuais literários. Seria preciso investigar a presença e repercussão no meio brasileiro desses epigramas. De todo modo, Meirelles e Durão viveram fora do Brasil e não seria impossível que os tivessem conhecido.

Na introdução da *Anthologie grecque*, de 1863, explica-se o que é um epigrama. O mais importante, contudo, é a menção de um exemplo, no qual aparece uma personagem cuja história pode ter sido também inspiradora à personagem de Moema:

> O termo epigrama significa *inscrição* e guarda, para os gregos, de quem o tomamos, sua acepção etimológica. Os epigramas [...] que formam a Antologia grega não são mais do que inscrições às oferendas religiosas, aos túmulos, estátuas, monumentos; na maioria, eles são de uma extrema simplicidade, muito análoga à sua destinação: frequentemente a exposição de um fato. Quase todos não têm nada a ver com o que chamamos epigrama. Voltaire, que sabia colher tão habilmente a flor de cada objeto, traduziu os únicos que correspondem à ideia que temos dessa espécie de poesia. Eis [um d]eles:[244]
>
> [...]
>
> *Sur l'aventure de Léandre et de Héro*
>
> Léandre, conduit par l'Amour,
> En nageant disait aux orages :
> « Laissez-moi gagner les rivages ;
> Ne me noyez qu'a mon retour. »[245]

Traduzindo, sem a qualidade do original:[246]

> *Sobre a aventura de Leandro e Hero*
>
> Leandro, levado por Amor,
> A nado, clamou ao temporal:
> "Deixai-me chegar ao litoral;
> Afogai-m'em meu retorno só."

1ère partie. Anthologie Palatine. Paris: Les Belles Lettres, 1960, livro VII, epigrama 291. Apud MARTINS, Heitor. *Op. cit.*, p. 195.

[243] Dos séculos 18 e 19, ver: HARLES, Theophilvs Christophor. *Theophili Christophori Harles antologia gracca poetica*: antologia graeca poetica. Officina Felseckeriana, 1775. *Anthologie grecque: traduite sur le texte publié d'après le manuscrit palatin*. Vol. 1. Traduzido para o francês por Friedrich Jacob. Paris: Hachette, 1863.

[244] Tradução livre da introdução da *Anthologie grecque: traduite...*, 1863, *Op. cit.*, pp. VIII-IX.

[245] Em nota (trad. livre): "Esse epigrama não está na Antologia, mas mereceria estar: ele se encontra na obra de Marcial, e duas vezes, no livro único do *Spectaculis*, XXV, e no liv. XIV, 181". *Op. cit*. p. IX.

[246] Em tradução literal: "Leandro, conduzido pelo Amor,/ Nadando disse aos trovões:/ "Deixem-me ganhar as margens;/ Não me afoguem antes de meu retorno.""

Uma nota à tradução de Voltaire a esses epigramas contém um dado interessante:

> Na Antologia, há uma multidão de epigramas engenhosos, picantes e satíricos, que poder-se-iam fazer franceses. Faltam-lhes apenas tradutores como Voltaire, André Chénier e Sainte-Beuve.[247]

A lembrança de Chénier se fará presente nas artes e na poesia brasileira, como se verá no último capítulo.

***

A *Antologia Grega* e os epigramas latinos inspiraram Andrea Alciati na criação de seu *Emblematum Liber*,[248] o livro de emblemas. Seria um trabalho à parte vasculhar a possibilidade de fontes imagéticas nas edições dessa obra, assim como nas edições da *Iconologia*, de Cesare Ripa. Mas é possível que exista algo nelas, de forma direta ou não.

Numa edição londrina de 1709 da *Iconologia* há uma imagem na capa que pode ser posta ao lado de *Moema* de forma sugestiva (fig. 146).

Seria preciso ainda um trabalho complementar de compreensão do quanto esses emblemas e alegorias teriam sido marcantes, conhecidos ou consideráveis no século 19, em particular no Brasil.

Moema guerreira

No poema *Quem dá aos pobres empresta a Deus* (1867), dedicado aos soldados brasileiros mortos na guerra do Paraguai, Castro Alves evocou a figura de Moema:

---

[247] *Op. cit*. p. IX.
[248] Ver GRIECO, Alfredo. "*Livros de emblemas*: pequeno roteiro de Alciati à *Iconologia* de Cesare Ripa". ALCEU. v. 3 - n. 6. Jan./Jun. 2003, p. 82.

E foram grandes teus heróis, ó pátria,
— Mulher fecunda, que não cria escravos —,
Que ao trom da guerra soluçaste aos filhos:
"Parti — soldados, mas voltai-me — bravos!"
E qual Moema desgrenhada, altiva,
Eis tua prole, que se arroja então,
De um mar de glórias apartando as vagas
Do vasto pampa no funéreo chão.

E esses Leandros do Helesponto novo
Se resvalaram — foi no chão da história...
Se tropeçaram — foi na eternidade...
Se naufragaram — foi no mar da glória...[...][249]

Ramos Júnior, organizador da edição de *Espumas flutuantes* de 1998, compreendeu Moema como representação dos soldados na guerra ("*Assim como Moema atirou-se no mar e nadou para a morte gloriosa, os filhos da pátria se arrojaram na guerra, com bravura merecedora de glória*"[250]). A personagem mitológica de Leandro complementaria, para Ramos Júnior, esse sentido:

> Leandro é personagem de antiga lenda grega: todas as noites, ele atravessava a nado o Helesponto, denominação antiga do estreito de Dardanelos, para se encontrar com Hero. Esta indicava o caminho com um facho de luz. Numa noite tempestuosa, porém, a luz se apagou e Leandro afogou-se nas águas do mar. O *Helesponto novo* é metáfora do campo de batalha nos pampas. *Leandros* é metáfora dos soldados brasileiros que morreram na Guerra do Paraguai.[251]

Acrescente-se que Hero, em desespero, lançou-se à morte no mar. O episódio foi largamente retratado na pintura, em versões tão diversas quanto às de Rubens, Turner e Chasseriéau (fig. 147 a 155). Em alguns quadros, náiades socorrem o cadáver de Leandro: seria algo como o "coro" de indígenas em *Moema*, pelo consolo a esses amantes, ao menos acolhidos por alguém.

Nos versos de Castro Alves, Moema e Leandro resultaram numa valorosa imagem aos brasileiros mortos na guerra do Paraguai. Antes, contudo, Castro Alves qualificou sua pátria com a imagem feminina e o atributo indianista por excelência, a liberdade ("*Mulher fecunda, <u>que não cria escravos</u>*"), transformando a rebelde Moema ("*desgrenhada, altiva*") em representação materna, convocando os filhos à defesa da terra natal. Castro Alves criou uma surpreendente alego-

---

[249] O poema foi escrito em Salvador e publicado em 31 de outubro de 1867, coligido em ALVES, Castro. RAMOS JÚNIOR, José de Paula (org.). *Espumas flutuantes*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1998, pp. 80-81 (a edição primeira é de 1870).
[250] ALVES, Castro. *Op. cit.*, p. 254.

ria do Brasil (ou da Bahia) misturada a de um gênio da guerra, como fora feito na charge de Henrique Fleiuss na *Semana Illustrada* de maio de 1865 (fig. 157), na qual uma índia-Marianne pisoteia os soldados. Mas o poema fez também uma original associação entre a personagem nativa (e moderna) com o antigo mito grego de Leandro.

Leandro do Helesponto conheceu menção anterior no Brasil, no poema *Exemplos de amor* (1863), de Francisco de Paula Brito:

> Morre Leandro afogado
> E com elle a infeliz Éro;
> Pyramo morre por Thisbe,
> Eu por ti morrer espero[252]

A estrofe de Paula Brito não tem a invenção "miscigenadora" de Castro Alves. O poeta baiano teceu múltiplos sentidos, com vínculos à primeira vista óbvios (personagens que morreram afogadas, em virtude do amor), mas incomuns em se tratando de exaltar os soldados mortos. Com essa triangulação (soldados mortos-Moema-Leandros), Castro Alves colaborou para levar Moema a um novo patamar simbólico.

***

Em outro poema de Castro Alves, *A Maciel Pinheiro* (1865), feito em homenagem ao amigo que fora lutar na guerra do Paraguai,[253] a figura de Moema já havia sido evocada:

---

[251] *Idem*.
[252] BRITO, Francisco de Paula. *Poesias*. Rio de Janeiro: Typographia Paula Brito, 1863, p. 60.
[253] Castro Alves anotou: "Maciel Pinheiro é um desses moços que simbolizam o entusiasmo e a coragem, a independência e o talento nas academias. Poeta e jornalista, o moço estudante, aos reclamos da Pátria improvisou-se soldado. Hoje que o tempo e a distância nos separam, é-me grato falar de um dos mais nobres caracteres que tenho conhecido." ALVES, Castro. RAMOS JÚNIOR, José de Paula (org.). *Espumas flutuantes*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1998, pp. 36 e 264 (a edição primeira é de 1870).

Partes, amigo, do teu antro de águias,
Onde gerava um pensamento enorme,
Tingindo as asas no levante rubro,
Quando nos vales inda a sombra dorme...
Na fronte vasta, como um céu de idéias,
Aonde os astros surgem mais e mais...
Quiseste a luz das boreais auroras...
Deus acompanhe o peregrino audaz.

Verás a terra da infeliz Moema,
Bem como a Vênus se elevar das vagas;
Das serenatas ao luar dormida,
Que o mar murmura nas douradas plagas.
Terra de glórias, de canções e brios,
Esparta, Atenas, que não tem rivais...
Que, à voz da pátria, deixa a lira e ruge...
Deus acompanhe o peregrino audaz.[...][254]

A referência à "terra da infeliz Moema" e à Vênus surgindo das águas faz pensar, forçando-se um pouco, no quadro de Meirelles. Castro Alves e o pintor têm aí um ponto em comum. Mas o poema apenas sugere a imagem de Moema, de forma muito breve e sem explorá-la, com objetivos diversos ao da pintura. É difícil saber se Meirelles conheceu o poema de Castro Alves ou se este conheceu a pintura de Meirelles.[255] Por outro lado, algumas obras de Meirelles evocam, num certo sentido, *Quem dá aos pobres*: em particular, o estudo para a *Passagem de Humaitá* (fig. 158). Os soldados no primeiro plano seriam os "*Leandros do Helesponto*", não importando nesse caso se são paraguaios ou brasileiros.

Se *A Maciel Monteiro* tem uma imagem mais "convencional" de Moema, *Quem dá aos pobres* a reformulou de forma quase tão original quanto a pintura de Meirelles. Seus versos mostram o quanto a personagem se transformava e avultava: é a "*infeliz Moema*", e não Paraguaçu – protagonista de *Caramuru* e heroína formadora de um povo – a personagem lembrada pelo poeta baiano.

[254] Subscrito "Recife, 1865". Coligido em ALVES, Castro. *Op.cit.*, pp. 120-121.
[255] Ao que parece, somente no início de 1868 Castro Alves viajou para o Rio de Janeiro. José de Alencar o recebeu, conforme informa a célebre correspondência entre o romancista e Machado de Assis, exaltando o poeta baiano.

Paraguaçu versus Moema

Como se viu no capítulo um, Moema destacou-se do *Caramuru* e tornou-se pouco a pouco sua figura de maior destaque, suplantando mesmo Diogo e Paraguaçu. Mas Paraguaçu tinha também a sua autonomia.

Na arte do século 19, Paraguaçu foi vertida em formas pias ou conciliadora, como se pode ver em quadros e no forro da igreja da Graça, de Salvador (fig. 158 a 160). Nessas obras ela é Catarina, já batizada e retratada no momento da visão à Nossa Senhora com o menino Jesus (canto X de *Caramuru*). Há outra Paraguaçu, guerreira, que corresponde a outra passagem da epopéia (canto IV), no qual ela se arma e combate ao lado de Diogo contra os caetés. Mas a imagem visual dessa Paraguaçu combatente, salvo erro, desenvolveu-se somente a partir do final do oitocentos.[256]

Paraguaçu parece ter menos versões artísticas que Moema. E quando não é representada como religiosa, está acompanhada de Diogo. Le Chevrel, por exemplo, teria pintado *Paraguaçu e Diogo Alvarez Correia*, exibindo-a na Exposição Geral de 1863.[257]

Mesmo em 1835, quando Ladislao dos Santos Titara publicou *Paraguassú: epopéia da Guerra da Independência na Bahia*,[258] a personagem não o protagoniza. Embora empregue seu nome no título, o poema não a coloca como heroína, nos moldes em que Durão fez com o *Caramuru*. A epopéia trata da guerra da independência baiana, dos feitos dos homens, "*Historia verdadeira, de que foi o A. testemunha*"[259] – mas como o próprio informa, em parte fictícia.

Numa passagem do primeiro canto, em sonho, Pedro I é informado sobre "*Os de* Xerenimbó *raça bellante*" (p. 7; 75). Surge depois a "*raça* Indigena,/ *Dos* Tuibaés", perseguida em extermínio (p. 13; 81). Em nota, explica: os Tuibaés são os "Bahianos*; assim chamados de*

---

[256] Veremos essas obras no capítulo cinco.
[257] Não foram encontradas reproduções e informações da obra. Ver FREIRE, Laudelino. *Op. cit*.
[258] Poema feito em "sagrado amor da Patria; e o desejo incessante de que exista um monumento, que recomende á Posteridade seos illustres, e denodados Feitos, tão dignos d'um canto Epico, quanto o foram os que excitaram as Musas Gregas, Latinas, e outra d'igual merito", p. VIII. TITARA, Ladislau dos Santos. *Paraguassú: epopéia da Guerra da Independência na Bahia*. Edição comemorativa do sesquicentenário do 2 de julho de 1823 patrocinada pelo Conselho Federal de Cultura e Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (Reprodução fac-similar da edição original. Bahia: Typ. do Diário de G. J. Bizerra e Comp., 1835. Obras poéticas ; v. 4-5), 1973.
[259] A "Breve idea do Paraguassú" explica: "O objecto do Poema he a Guerra da Independencia, e Liberdade do Brasil, realizadas, mediante o assedio da Capital da Provincia da Bahia" etc. *Op. cit.*, p. XI-65.

Tuibaè*, Chefe dos* Tapuyas*, segundos Povoadores da* Bahia", e que Xerenimbó é o "*Pai de Moema, India Bahiana, que sacrificou-se ás ondas por amor de Caramurú – Poema de Duraõ Cant. 6.*"[260]

As citações de ambos os chefes indígenas foram extraídas talvez de forma exclusiva do *Caramuru*. Provavelmente é desse contraste – Moema como filha de uma tribo agressiva ("*de* Xerenimbó *raça bellante*", guerreira) e Paraguaçu como índia pacificadora – que surgiu e se reforçou primeiramente a imagem de uma Moema guerrilheira (como nos versos de *Quem dá aos pobres*, de Castro Alves) e de uma Paraguaçu santificada, o que daria ainda outro valor ao quadro de Meirelles, no sentido em que o pintor pode ter sido também um precursor dessa nova qualidade de Moema (uma Moema serena e "santificada"), das trocas de atributos de uma indígena à outra.

Caramuru ilustrado

Vejamos algumas ilustrações anteriores a essa troca de atributos.

A primeira[261] imagem visual do *Caramuru* parece ter surgido no frontispício de uma edição francesa de 1829,[262] retratando o casal Diogo e Paraguaçu (fig. 161).

Notável é o gesto da índia, prestes a cobrir a nudez de seu corpo (ou a despir-se?),[263] simbólico da mudança proposta no poema épico, do paganismo selvagem ao cristianismo. Vendo-a,

---

[260] "Appendix das Notas do Cant. I". TITARA. *Op. cit.*, p. 35; 105.

[261] Essa imagem seria a primeira, exceto, talvez, pelo quadro não datado existente na igreja da Graça, em Salvador, condensando a narrativa do *Caramuru* (fig. 3).

[262] Seria um trabalho à parte fazer o estudo sobre a edição francesa de *Caramuru*, que salvo engano ainda não foi feito. Este estudo auxiliaria no dimensionamento da repercussão dos temas indianistas no exterior, bem como dos modos de sua apropriação. O *Caramuru* francês é uma versão em prosa do épico, que certamente merece atenção especial. DURAO, José de Santa Rita. *Caramurú, ou La Découverte de Bahia*. Roman-Poème Brésielien, traduit par Eugène de Monglave. Volumes 1 a 3. Paris: Eugène Renduel, 1829.

[263] Sobre um gesto semelhante de uma *Vênus* (de Emile Thomas) segurando "sua túnica suspensa entre os curiosos", Zola ironizou a pergunta de um jornal – "Ela está se vestindo para Vulcano ou se despindo para Marte?" – e a respondeu: "Podemos estar certos de que ela se despe. Ela retira seus últimos véus e se oferece ao deus da guerra, com a tranqüila impudicícia de uma mulher que sabe que o leito dos grandes não traz desonra; ela entrará neles como deusa e sairá como rainha todo-poderosa. Somente os pequeno-burgueses têm o ridículo pudor de se cobrir diante de seus amantes; as duquesas e as marquesas do Olimpo vivem todas nuas nos palácios deste mundo, desdenhando o julgamento dos simples mortais." ZOLA, Émile. "Conversa". Artigo originalmente publicado em *La Tribune*, de 30 de agosto de 1868. *A batalha do impressionismo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989, p. 137.

não há como não lembrar do *Nascimento de Vênus* de Botticelli; mas Paraguaçu, ao contrário da Vênus, não é auxiliada por uma dama: é ela, Paraguaçu, quem opta por se cobrir,[264] usando do livre-arbítrio e tornando-se, assim, uma versão moderna, cristã e aprimorada da antiga deusa pagã. Notável ainda é o contraste entre a armadura do cavaleiro – como aparentemente Diogo jamais foi retratado nas artes – e a nudez da índia, lembrando Rogério e Angélica ou Perseu e Andrômeda, por exemplo, na versão de Ingres.[265] Mas o mais notável é o fato de essa imagem ter sido utilizada também no frontispício de *Palmerin d'Angleterre* (fig. 162). Sua força acabou fazendo-se presente num romance de cavalaria passado na Europa, que nada tinha a ver com indígenas. Ela integrava-se, porém, como um emblema da coleção desses volumes, dedicada à literatura luso-brasileira. Aos pés do casal, os escudos dos impérios de Brasil e Portugal reforçam esse sentido.

A segunda ilustração é de uma edição portuguesa de 1836 (fig. 163), mostrando novamente Diogo e Paraguaçu, soberanos numa paisagem rala, nada exuberante, vestidos com a extravagância que se supõem a um povo mestiço. Essa imagem é sem dúvida pobre em relação à primeira, mas ambas são coerentes à conclusão do poema: a união ideal e harmoniosa do Velho ao Novo Mundo.

Não foram encontradas outras ilustrações oitocentistas do *Caramuru* em edições integrais do poema ou em qualquer outro livro do período. Talvez isso ocorra porque a impressão de imagens exigisse um alto investimento, pouco justificável a um poema épico em português com poucas chances de ombrear comercialmente, por exemplo, *best-sellers* franceses como *Atala* e *Paulo e Virgínia*, ambos fartamente ilustrados em diferentes edições.[266]

E Moema? Certamente o episódio justificava a produção de uma imagem que pudesse integrar alguma edição. Mas se considerarmos os motivos de economia e escolha de apenas uma imagem, esta deveria condensar a fábula épica do poema. Ilustrações de episódios poderiam incorporar-se ao livro, desde que pelo menos uma "imagem-síntese" da epopéia estivesse garantida na publicação, de preferência em um lugar de destaque, o frontispício do livro, por exemplo.

A primeira ilustração de Moema parece ter surgido somente no século 20, em 1953, numa edição portuguesa e em prosa da obra de Santa Rita Durão (fig. 164). Está no frontispício do livro

---

[264] "De algodão tudo o mais, com manto espesso, / Quão honesta encobrio, fez ver-lhe o preço." DURÃO. *Op. cit.*, Canto Segundo, Oitava LXXVIII, p. 68.
[265] Devo essa observação ao prof. Jorge Coli.

e é sua única imagem colorida,[267]demonstrando o quanto o episódio fortaleceu-se, ocupando o destacado lugar da "imagem-síntese" das edições anteriores de *Caramuru*.

Intitulada "*A despedida de Moema*", a ilustração corresponde à passagem em que a indígena segura-se ao leme do navio. Sobrepondo-se à fábula épica de *Caramuru*, da glorificação dos feitos de Diogo, da cristianização e civilização do Brasil, a imagem cristaliza, assim, a compaixão pela mulher abandonada. Mas a edição portuguesa a põe ao lado da página de rosto com o subtítulo "*Aventuras Prodigiosas de um Português Colonizador do Brasil*", retomando o sentido original de conquista e ampliando-o orgulhosamente – sobretudo pela embarcação à qual a índia se aferra – com sentidos que Freud explicaria.

Pudor de Alencar

Nos anos em que *Moema* foi pintada, o pudor parece ter sido uma preocupação fundamental de artistas e escritores no Brasil, em se tratando de obras sobre mulheres insinuantes. Os autores (e críticos) mostraram-se cautelosos diante dos temas que, na Europa, moviam muito mais as reflexões e discussões.

José de Alencar publicou *Lucíola* em 1862 e *Diva* em 64*,* em ambos os "*perfis de mulher*" oculto pelo pseudônimo *G.M.*

Em novembro de 1861, sob outro pseudônimo (*P.*), Alencar apresentou *Lucíola*:

> *Ao Autor* – Reuni as suas cartas e fiz um livro.
>
> Eis o destino que lhes dou; quanto ao título, não me foi difícil achar.
>
> O nome da moça, cujo perfil o senhor desenhou com tanto esmero, lembrou-me o nome de um inseto.
>
> *Lucíola* é o lampiro noturno que brilha de uma luz tão viva no seio da treva e à beira dos charcos. Não será a imagem verdadeira da mulher que no abismo da perdição conserva a pureza d'alma?
>
> Deixe que raivem os moralistas.

---

[266].Ver relação na bibliografia deste estudo.

[267] O livro possui também ilustrações em preto-e-branco, uma para cada canto do poema. As ilustrações são de Martins Barata. BARROS, João de (adapt.). DURÃO, José de Santa Rita. *Caramuru: aventuras prodigiosas de um Português colonizador do Brasil*. Adaptação em prosa do poema épico de frei José de Santa Rita Durão. Lisboa: Sá da Costa, 1953 (2ª edição).

> A sua estória não tem pretensões a vestal. É musa cristã: vai trilhando o pó com os olhos no céu. Podem as urzes do caminho dilacerar-lhe a roupagem: veste-a a virtude.
>
> Demais, se o livro cair nas mãos de algumas das poucas mulheres que lêem neste país, ela verá estátuas e quadros de mitologia, a que não falta nem o véu da graça, nem a folha de figueira, símbolos do pudor no Olimpo e no Paraíso terrestre.[268]

Raimundo de Menezes sintetizou *Lucíola* e sua recepção naqueles anos:

> Alencar faz viver na mesma mulher duas imagens femininas da época: a virgem e a cortesã. Essas duas mulheres (Maria e Lúcia), embora reunidas, comenta Dante Moreira Leite,[269] são pessoas diferentes: Maria é a alma, Lúcia é o corpo. O jogo entre as duas imagens se faz de maneira extremamente simples. O bacharel Paulo, um jovem provinciano, chega à Corte e, ainda inexperiente, se engana com uma linda cortesã (Lúcia) e a considera uma jovem pura. Vem a conhecê-la, e tornam-se amantes. Depois de várias peripécias, Lúcia lhe revela sua estória: seu nome verdadeiro é Maria, e tinha sido levada à prostituição num momento de miséria em sua casa. Já para o fim do romance, ao identificar-se como Maria, a moça recusa qualquer contato físico com o herói. O primeiro aspecto importante da narração é a revelação de Maria: "Tu me santificaste com o teu primeiro olhar", diz ela a Paulo. Vale dizer, quando sente que é vista como pessoa digna e pura, a heroína tem um novo conhecimento de si mesma, e pode abandonar o eu através do qual os outros a vêem. Lúcia é sensual e bela, mas despida de alma; Maria é recatada e pura, e seu amor exclusivamente espiritual, sem qualquer ligação com sua vida física.
>
> Resumidamente (segundo Artur Mota), Lúcia sacrifica a virgindade para salvar a vida dos pais e irmãos que agonizam, atacados por terrível epidemia; faz-se cortesã para prover o sustento da família, educar a irmãzinha e garantir-lhe um futuro risonho, mediante o dote constituído pelo estipêndio do vício. E na fase de reabilitação, quando encontra o arrimo oferecido pelo amor de Paulo, se sacrifica ainda, renunciando ao amante, destinando-o a ser o noivo da irmã e chegando até ao sacrifício do fruto do seu amor.
>
> Assoalha-se que é um romance "que a avó não podia permitir à sua neta..."
>
> D. Pedro II critica severamente *Lucíola*. Afirma que não pode compreender como um homem do feitio moral do conselheiro Alencar escreva um livro "tão licenciosamente realista". E vai mais longe, na sua acerba apreciação literária: classifica *Lucíola* um *pastiche*, uma segunda edição barata de *Manon Lescaut*. "É uma espécie da Dama das Camélias da Rua dos Arcos...", acrescenta, maliciosamente mordaz, o Imperador. Alencar se exaspera quando repetem na sua presença a censura do soberano e replica com azedume: "Ele é incapaz de escrever coisa pior..."[270]

Diva, por outro lado, mesmo sendo a "*irmã gêmea de* Lucíola", é a sua "*antítese pudica*."[271] A mudança pode demonstrar o quanto Alencar atendeu às críticas. Devido a essa mudança

---

[268] *Apud* MENEZES, Raimundo de. *José de Alencar, literato e político*. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1977, pp. 169-170. O resumo de *Lucíola* segue MOTTA, Arthur. *José de Alencar (o escriptor e o politico) sua vida e sua obra*. Rio de Janeiro: F. Briguiet & Cia, 1921.

[269] "Lucíola: Teoria Romântica do Amor". Suplemento Literário de O Estado de S. paulo, 4 de fevereiro de 1961. *Apud Ibid.*, p. 170.

[270] *Ibid.*, pp. 170-171.

[271] *Ibid.*, p. 172.

ou não, foi *Diva* sua primeira obra a receber largos elogios, cristalinos e corteses na imprensa.[272] Mas em 1865, com a publicação de *Iracema*, a crítica se mostraria indiferente, voltando ao quase silêncio do qual o escritor, entristecido, tantas vezes se queixou.

O recurso ao pseudônimo nos casos de *Lucíola* e *Diva* não seria gratuito. Raimundo de Menezes o entendeu como evasiva do Alencar político:

> O anonimato é outra coisa que causa espécie. Só se explica como um subterfúgio do político que tem altas ambições e que, *já com o pé na escada ministerial*, como diz Teófilo Ottoni, e *com o olho no Senado*, não quer apresentar-se ao público como um autor de simples passatempos teatrais.[273]

Iracema não se inseriu como um "*perfil de mulher*". Mas uma crítica de Joaquim Nabuco, feita a *Iracema* em 1875, a relacionou à ópera. Renato Janine Ribeiro aborda a relação:

> Conhece-se a polêmica que opôs Joaquim Nabuco, então jovem escritor, a Alencar, já consagrado no *métier*. Dela, basta-me uma palavra: que um dia o pernambucano desdenhasse "essa *Norma* tupi", como se refere a Iracema. A alusão à *Norma* [1831] de Bellini não estranha, menos ainda sua presença no horizonte alencariano. Não apenas se trata de uma ópera importante, que até mesmo marca, no começo do Segundo Reinado, a volta à regularidade da *saison* lírica: também de Alencar, *Senhora* tem num de seus primeiros capítulos a furiosa execução ao piano, pela personagem-título, Aurélia Camargo, da "sublime imprecação de Norma, quando rugindo ciúme, fulmina a perfídia de Polião". Acompanha ela a música pela letra, num "acesso sentimental" em que expressa toda "a ferocidade da mulher enganada", a "sanha da leoa ferida" (Primeira Parte, cap. 2). É a indignação de Norma, suma sacerdotisa gaulesa, depois de ouvir do procônsul romano da Gália, Pollione, seu amante em segredo desde alguns anos, que está apaixonado por outra sacerdotisa, Adalgisa. Ele somente voltará a ter amor por Norma no final da ópera – e será um amor de admiração mas, sobretudo, sacrifício.[274]

Norma e Pollione são consumidos pelas chamas, diferentemente do que ocorre com Iracema e Martins.[275] Mas a relação de Norma poderia ser expandida a Moema com mais acordo aos temperamentos e situações das duas personagens (imprecações, ferocidade etc.), excetuando-se, é claro, seus finais trágicos. Moema não morre com Diogo e não tem um filho com ele.

---

[272] "*Diva*, editado por conta de B. L. Garnier, é dos romances de Alencar (e já anda no quinto), o primeiro que a imprensa acolhe com elogios, "com certa deferência e cortesia". O seu companheiro de jornal, Henrique César Muzzio, lhe consagra no *Diário do Rio* "elegante folhetim, mais de amigo que não de crítico". Entretanto, não se pôde ele esquivar de lhe dizer com delicadeza "que tem ressaibos das modas parisienses"." *Ibid*, pp. 174-175.
[273] *Ibid.*, pp. 171-172.
[274] RIBEIRO, Renato Janine. "Iracema ou a fundação do Brasil". FREITAS, Marcos Cezar de. MELLO e SOUZA, Laura de (Org.). *Historiografia brasileira em perspectiva*. Bragança Paulista/São Paulo: Universidade São Francisco/Editora Contexto, 1998, 2000, pp. 405-406.
[275] *Ibid*, p. 407

A "batalha" que não houve: *A Carioca* versus *Moema*

Alencar publicou alguns de seus "*perfis de mulher*" nos anos de 1860, oculto pelo pseudônimo *G.M.*, o que para Menezes seria uma tentativa de se livrar dos esperados ataques da crítica, tendo particularmente em conta a carreira política. *A Carioca* de Pedro Américo também foi alvo de reprimendas moralistas por parte do imperador (como *Lucíola*), enquanto *Moema* não teve uma recepção calorosa (como ocorreu com *Iracema*). Américo produziu vez por outra um nu, nenhum deles impactante como *A Carioca* (fig. 165).[276] Meirelles abriu mão do gênero de forma definitiva.

Os quadros de Américo e Meirelles, quando foram expostos e mesmo depois, não parecem ter estimulado qualquer debate em termos de comparação. Suas pinturas são evidentemente distintas, mas ambas são ligadas a temas e expressões nacionais. *A Carioca* é alegoria de um rio, mulher branca, sentada e viva, olhando nos olhos do espectador.[277] *Moema* é personagem épica e indígena, deitada, com os olhos fechados. As paisagens são igualmente diversas, bem como os formatos dos quadros, os coloridos etc. Seja como for, são os dois primeiros grandes nus da pintura no Brasil, e sequer esse fato, salvo erro, foi salientado naqueles anos.

Em recente artigo, Claudia de Oliveira observa o enquadramento da *Carioca* em seu tempo:

> O nu feminino obedecia aos cânones da grande arte e pretendia ser uma alegoria feminina da nacionalidade. A tela, entretanto, foi recusada por imoral e licenciosa: mesmo não fugindo à regra oitocentista relativa à nudez na obra de arte, *A Carioca* não pôde, portanto, ser absorvida de imediato. A sensualidade tangível da figura feminina, próxima do orientalismo tão em voga na Europa, confrontou-se não somente com os limites morais, mas também com a orientação estética e cultural do Império. O que chocara mais: a nudez frontal ou um nu tão descolado do que se desejava como nudez nacional aceitável, por exemplo, aquela das românticas figuras indígenas? *A Carioca* oferecia um corpo simultaneamente ideal e obsceno: o alto – uma beleza imaterial – e o baixo – uma carnalidade excessiva. Sugeria uma mistura de estilos que, sem romper com a regra do decoro artístico, insinuava na tela algo inadequado ao repertório simbólico oficial. A exótica

[276] A versão conhecida da *Carioca* é muito posterior à primeira e pode ter diferenças significativas em relação à original. Somente o saberemos, como Jorge Coli observou, quando a primeira versão for encontrada e estudada.
[277] É interessante comparar as figuras sentadas da *Carioca* e de *Socrates affastando Alcibiades do vício* (fig. 167), pois foi com a última que Américo teria ingressado como professor da ABA. As proeminências diversas de cada uma delas nos quadros, suas dimensões, quantidade de roupas, temas e sobretudo olhares (uma encarando o espectador, a outra não), a figura de Sócrates no primeiro plano (este encarando o espectador e reforçando o sentido moral do quadro) certamente pesaram às diferentes recepções.

> morena, que não é índia – nem mulata ou negra – poderia representar uma visualidade feminina brasileira e desfrutar de um lugar de destaque no imaginário da nossa "monarquia tropical"?[278]

A Carioca articula idealismo e realismo, como bem observa Claudia de Oliveira. Comparando à *Fonte* (fig. 166), de Ingres, mestre de Pedro Américo, percebe-se o vínculo com o ideal. Mas a *Fonte* é menos "realista" que a *Carioca* (vê-se pelas dobras da barriga) e o que mais parecia interessar, no Brasil, era a idealização, conforme pronunciou o diretor da Academia de Belas Artes na premiação da *Carioca*, na Exposição de 1865:

> Na *Carioca* do Sr. Pedro Américo, a figura é modelada com perfeição. Falta-lhe, na verdade, a beleza tradicional da arte antiga. E bem fez o pintor, em meu conceito, abstendo-se dessa fácil reprodução. Violentar a ninfa grega, exilando-a dos vales da Arcádia para as florestas e fontes da Guanabara, seria ato de pouco critério. O Sr. Américo, em que despontam primorosas qualidades de gosto e engenho, não podia cometer tal erro. A ninfa da *Carioca* é brasileira, e sua beleza, a das nossas patrícias. Toda execução do painel é firme e larga, o colorido cheio de vigor.[279]

Além do enquadramento pátrio, as comparações artísticas eram feitas tendo-se em conta especialmente a "*beleza tradicional da arte antiga*". Essa dupla atenção equivalia, pelo menos parcialmente, à percepção da crítica musical com relação, por exemplo, a Carlos Gomes, como observa Luís Antônio Giron:

> [...] O discurso da crítica é mítico e ela sonha em comparar Gomes com Michelangelo, Beethoven e Verdi.
>
> Carlos Gomes, entretanto, decepcionará em pouco tempo os profetas da nacionalidade. O músico obtém uma bolsa para estudar na Itália e lá se confirma como um seguidor fiel da tradição do canto lírico italiano. Seu Il Guarany, com libreto em italiano baseado em José de Alencar triunfará em 1870 no Scala de Milão. Na realidade, a aparição de Carlos Gomes é a realização de um sonho alimentado por muito tempo às escondidas pelos diletantes: dar à luz um Bellini, um Donizetti autóctone que fosse mais italiano que os italianos e, no entanto, fruto nacional.[280]

Quase ao lado de Gomes estava Victor Meirelles, formando a dupla de grandes autores brasileiros daqueles anos. Mas a "construção" do mito foi muito maior ao compositor, trabalhada

---

[278] OLIVEIRA, Claudia de. "*A Carioca* de Pedro Américo: alegoria ufanista e erotismo na construção de uma identidade visual brasileira no imaginário oitocentista." Resumo de comunicação ao I Colóquio de Arte Brasileira do século 19. Disponível em http://www.dezenovevinte.net/coloquio/resumos_comunicacoes/claudiaoliveira.htm. Acesso em 23/11/2009.
[279] *Apud* FREIRE, Laudelino. *Op. cit*.
[280] GIRON, Luís Antônio. "Carlos Gomes, o messias nativista". *Minoridade crítica*: A ópera e o teatro nos folhetins da corte, 1826-1861. São Paulo: Edusp, 2004, p. 200.

pela crítica de música. É suficiente tomar o estudo de Giron (que aborda o insensamento a Gomes e aos espetáculos, de forma geral)[281] e compará-lo a Meirelles e a crítica de arte nos periódicos (como se viu no capítulo um) para se ter uma amostra das distâncias entre os ambientes musical e artístico. Para além das diferenças e contrastes, contudo, tratava-se da eleição e definição do primeiro gênio em cada uma dessas áreas no Brasil.

Pedro Américo inseriu-se em franca disputa em sua área. A biografia do pintor surgiu em 1871, quando ele tinha menos de trinta anos[282] (nela, o biógrafo Guimarães Júnior qualificou *A Carioca* como "*um primor de naturalidade, onde o talento analitico derramou as mais delicadas cores, que se combinam e exaltam sobre uma palheta predestinada*").[283] Se considerarmos também a divulgação de ambos os artistas em Lisboa, no periódico *Artes e Letras* no início dos anos de 1870, percebemos a intenção de se colocar o nome de Pedro Américo acima do de Meirelles. Desde o primeiro número dessa revista, de janeiro de 1872, é dada uma matéria de página inteira sobre o quadro *A Batalha de Campo Grande*.[284] No elenco de poetas e artistas brasileiros mencionados na matéria, o nome de Américo é citado antes do de Meirelles.[285]

---

[281] "Uma das funções laterais da crítica do período foi criar ilusões de noites inesquecíveis, de desempenhos que deveriam ficar na história. No carrossel dos espetáculos, o ponto fixo era apenas um: o diletante-crítico, desinformado sobre o rumo dos acontecimentos artísticos europeus, também ele iludindo-se em italianidades. Mesmo mergulhados na gratuidade, no modismo e no festival de vaidades vocais, os diletantes folhetinistas traem uma vontade no período estudado: por contraste, atribuem a José Maurício o papel de entidade tutelar da música nacional; por desejo, no final, coroam Carlos Gomes como o esperado. O Mozart brasileiro era repositório do austero saber jesuítico da Colônia, primando pelo classicismo e a reserva, tudo o que a crítica não era e nem poderia ser, pois representa um momento de liberação de idéias reprimidas por três séculos de censura. Mas adota o Padre Mestre como patrono, entidade nativista, esperando que o rigor perdido se restitua nas novas gerações de compositores. A aparição de Gomes representa, para os críticos, a chegada do messias da nacionalidade. O desejo quase-messiânico pela aparição de um continuador da arte local está implícito em boa parte dos textos abordados. Gomes preenche uma função mítica no imaginário dos folhetinistas — e por extensão do público." GIRON, Luís Antônio. "Carlos Gomes, o messias nativista". *Minoridade crítica*: A ópera e o teatro nos folhetins da corte, 1826-1861. São Paulo: Edusp, 2004, pp. 205-206.

[282] "O principal biógrafo de Pedro Américo foi o escritor Luis Guimarães Jr. que escreveu um livro de bolso sobre o artista, editado por H. Brown e J. de Almeida em 1871. Este livro foi a fonte da qual se serviram os seus biógrafos posteriores. A biografia precoce fazia parte de uma campanha publicitária em jornais liberais e republicanos, inédita no Brasil, para construir a imagem de Pedro Américo como o novo gênio nacional, o criador de uma 'nova escola de pintura brasileira'. O livro foi enviado às principais redações dos jornais por todo o Brasil, em Lisboa e para o jornal 'Novo Mundo' editado em Nova York desde 1870, em língua portuguesa." MACHADO, Vladimir. "Pedro Américo". *1871: A fotografia na pintura da Batalha de Campo Grande de Pedro Américo*. Rio de Janeiro, 2006, v-vi (edição do autor). Disponível em http://www.dezenovevinte.net/bios/bio_pa.htm. Acesso em 06/12/09.

[283] OLIVEIRA, José Manuel Cardoso de. *Pedro Américo: sua vida e suas obras*. Rio de Janeiro: Ministério de Educação e Saúde/ Imprensa Nacional, 1943, p. 42.

[284] RANGEL DE LIMA. "Um episodio da Batalha de Campo Grande". *Revista Artes e Letras*, n. 1, 1a. série, Lisboa: Editores Rolland & Semiond, janeiro de 1872, p. 5.

[285] *Idem*.

De forma geral, as obras mais mencionadas dos dois pintores até os anos de 1880 parecem ter sido, além de suas batalhas, *A Primeira Missa no Brasil* e *A Carioca*. A exemplo disso, a crítica contrapunha os dois grandes quadros históricos de Meirelles ("*venceu o autor da* Batalha dos Guararapes *ao autor da* Primeira Missa no Brazil?")[286] e "pulava" *Moema*. Pedro Americo, por sua vez, ficou conhecido como o "*autor da* Carioca",[287] mesmo depois de sua morte, enquanto o epíteto "autor de *Moema*" não foi imputado na mesma medida a Meirelles. Talvez os elogios à *Carioca* tenham contribuído à pintura de outros nus na obra de Américo, e no sentido inverso (devido à indiferença geral com *Moema*) Meirelles se desestimulara a pintá-los (embora a opção certamente se deva muito mais ao tempertamento do pintor, como notaram S. Paio e Argeu Guimarães).

Gonzaga Duque deu atenção bem maior à *Carioca* que à *Moema*. Sobre a última ele escreveu somente essas linhas, publicadas em *Arte brasileira*, de 1888:

> [...] Vitor pintou muito bem este quadro [*A Primeira Missa no Brasil*] assim como pintou com muita delicadeza a "Moema" posto que sem verdade, mas cingindo-se ao ideal de seu tempo, às aspirações artísticas da sua própria época. Digo sem respeito à verdade porque para uma afogada cuspida à praia as formas da índia estão demasiadamente macias e a cor é ainda muito quente...[288]

A breve menção de *Moema*, mesmo equivalendo-a de algum modo à *Primeira Missa*, a toma de forma claramente negativa, "*sem verdade*", desculpando-a por ela integrar-se "*ao ideal de seu tempo*". A cobrança por uma Moema "*cuspida à praia*", de cunho naturalista, alia-se à "falta de verdade" e constitui uma maneira de retroceder *Moema* a uma prática passada, agora descabida. No mesmo livro, Gonzaga Duque dedica-se mais à *Carioca*, na versão exposta em 1884. Observe-se que o perfil biográfico de Pedro Américo ("*talvez o maior e o mais simpático artista brasileiro*")[289] é também o mais extenso entre os de todos os artistas de *Arte brasileira*:

> Como todos os coloristas Américo procura o contraste das cores dos acessórios com o objetivo. Na "Carioca", um dos quadros mais antigos do autor de "Jacobed", esta qualidade, ou melhor, essa preocupação está indelevelmente acentuada. O ultramar puro do céu parece, a quem observa o quadro por partes, de um efeito exagerado, mas para o conjunto esse exagero é um elemento de força e, consintam-me dizer, de quentura. Nesse fundo carregado, caloroso, fora do vul-

---

[286] S. PAIO, *Op. cit*., p.50.
[287] *Ibid.*, p. 15.
[288] DUQUE-ESTRADA, Luis Gonzaga. "Vítor Meireles". *A arte brasileira.* Campinas: Mercado de Letras, 1995 (antiga edição: Rio de Janeiro: H. Lombaerts & Cia., 1888), p. 174.
[289] GONZAGA DUQUE. "Pedro Américo". *A Arte Brasileira. Op. cit.*, p. 169.

gar, a formosa figura sobressai, imponente, grandiosa, fantástica. Se em lugar desse ultramar, o pintor cobrisse a tela com o azul de cobalto ou mesmo com ultramar e branco, a parte da rocha em que senta-se a figura não teria o profundo mistério que a envolve nem ela aparecer-nos-ia tão feiticeira e bela porque o tom róseo de suas carnes esmoreceria com a fraqueza dos tons do fundo. Assim o seu olhar é mais ardente, os seus cabelos mais negros, a sua boca mais vermelha, o seu corpo mais lúbrico, o sítio em que está mais silencioso e encantado.[290]

A atenção do crítico voltou-se aos contrastes cromáticos da *Carioca*, que em *Moema* são muito menores.

Em 1905, para homenagear Pedro Americo (que acabava de falecer),[291] o crítico publicou um novo perfil, enaltecendo novamente as qualidades da *Carioca*:

> E que artista incomparável estava naquele organismo! A *Carioca*, a sua mais notável das primeiras composições, recorda o Ticiano e o Veronês. A mão que a executa é privilegiada. Ele a fez na Itália, sob a impressão da Renascença. Tinha vinte e um anos. Ter vinte e um anos para arte vale mais que os ter para o amor. A Carioca bem no prova. É uma revelação, em que se encontra a alma apaixonada dum moço, em cujas linhas se percebe o calor dum sangue que referve, e nela tudo é grandioso na beleza, tudo se equilibra no ardimento, n'audácia, no inesperado.
>
> O artista, vibrado pela suntuosidade dos áureos tempos de renascimento, pretendeu fazê-la nas proporções das obras imortais mas, sem querer, deu-lhe a sua alma brasileira. Foi empresa arrojada; a audácia, porém, coroou o seu comedimento porque, recusada por imoral, pelo mordomo da casa imperial do Brasil, quando o artista a oferecia ao seu protetor, o Sr. D. Pedro II, encontrou na Europa quem a adquirisse, e esse *alguém* chamava-se Guilherme, rei da Prússia. A sua *boa estrela* (porque ele a teve) vingou-o do estulto moralista. Isto foi o quanto se tornou necessário à sua glória. Mas, essa, não era um simples acaso da Fortuna. Américo revelava-se um artista preparado para as maravilhas da paleta, firmava o seu nome como raramente se tem visto, e poderia, por seu talento cultivado, honrar a sua pátria nos mais exigentes meios espirituais.
>
> E não mais desluziu da fama conquistada, durante longo tempo de constante trabalho. A beleza da forma que a *Carioca* possui, a flexibilidade de suas curvas, a segurança de seus contornos, a exuberância de suas massas musculares, ficaram como características de um estilo, a que o colorido veio completar com uma turbulenta riqueza de tons crus. Essa riqueza, porém, perdeu um pouco de sua ousadia e ostentação. [...] [292]

As diferenças entre as críticas à *Carioca* são relativamente pequenas, mas importantes se postas em relação aos conteúdos dos perfis. No primeiro, outras pinturas ocupam mais espaço (sobretudo as de batalhas, embora duramente criticadas). No segundo, *A Carioca* é de longe a obra com maior destaque. Ela se torna a "*alma brasileira*" de Pedro Americo; seu colorido completa a "*turbulenta riqueza de tons crus*", que, segundo o crítico, o pintor teria perdido nas últi-

---

[290] *Ibid.*, p. 168. Outra menção à *Carioca* está na p. 162.
[291] "O que se pretende nessas linhas caturras é uma homenagem [...]" GONZAGA DUQUE. "Pedro Américo". *Op. cit.*, p. 238.

mas obras. De todo modo, *A Carioca* incorporou-se ao acervo da Academia logo após a Exposição de 1884,[293] enquanto *Moema*, segundo Argeu Guimarães, o teria sido somente em 1896. Gonzaga Duque poderia ter feito um novo texto dedicado a *Moema*, mas aparentemente não o fez.

Nos dois textos sobre a *Carioca* percebe-se que não há moralismo e, pelo contrário, o crítico se afirma um vigoroso antimoralista, sobretudo no último deles (mas já o havia feito também em 1888, no perfil de Rodolpho Amoedo).[294] Para ele, importava "*o poder de realidade*", da "*carne que é carne*". Em 1907, porém, Gonzaga Duque manifestou o desconforto com a produção de seu tempo, segundo ele, deformadora da sensualidade do século 18:

> A grande revolução francesa e o desvairado império napoleônico mataram a graça da feminilidade na arte. Quando ela reapareceu na sua transmudação reprodutora, como tudo na vida reaparece e se reproduz, veio com outra feição de que foi o seu mais alto precursor esse *monsieur* Ingres com a frieza escultural da *Fonte*. De então, a graça dissolveu-se na banalidade, quando não na indecência do nu moderno, que é, na maioria dos casos um sintoma de decadência do nosso gosto.
>
> Daí talvez não seja mais do que a expressão exata e típica de um dado momento. Talvez seja isso.[295]

Talvez por isso Gonzaga Duque não tenha se manifestado, ao que parece, sobre a *Moema* de Bernardelli, exposta em 1895. Mesmo para Gonzaga Duque, defensor e apreciador do nu, havia limites.

---

[292] GONZAGA DUQUE. *Op. cit.*, p. 242.

[293] OLIVEIRA, Claudia de. "Imagens da nação: a *Carioca* de Pedro Américo entre o ufanismo e a licenciosidade". CAVALCANTI, Ana Maria Tavares. DAZZI, Camila. VALLE, Arthur. *Oitocentos*. Arte Brasileira do Império à Primeira República. Rio de Janeiro: EBA-UFRJ/DezenoveVinte, 2008, p. 455.

[294] A crítica feita ao *Estudo de mulher*, de Amoedo, é exemplar desse antimoralismo: "Esse sentimento vivo da natureza, essa rápida maneira de sentir a forma, a densidade e a cor dos corpos, manifesta-se com maior habilidade no "Estudo de mulher". A mulher, nua, sobre um divã de seda escura, é vista de costas; tem um dos braços caído para o chão, indolente, preguiçoso, segurando uma ventarola chinesa. O conjunto é todo claro; as paredes, os panos, a almofada em que a figura pousa a doce cabeça redonda e penteada, o tapete felpudo que cobre o chão, são de uma tonalidade cor de opala e, numas e noutras nuanças, de um tom mais carregado. O modelado do corpo da mulher atinge a perfeição. Sente-se através dessa carne, carne que é carne, carne que tem sangue, a disposição dos músculos. E para qualificar o poder de realidade que tem esse quadro, a estranha vida que anima esta obra-prima, apenas encontro como forma clara e única a frase dita por uma senhora diante dessa figura:/ — Que mulher sem vergonha!/ Este quadro que na exposição de 84 foi o melhor pintado, o que resumia mais conhecimento de modelado e maior *savoir faire*, isto é, espontaneidade, segurança e elegância de toque, mereceu da congregação acadêmica uma censura por... ser imoral!/ Oh! a pudica congregação quer uma arte *ad usum delphini*! Que a moral seja respeitada com o auxílio da folha de videira, Srs. Artistas; assim o manda e ordena a sempre pura, a sempre imaculada, a sempre virgem, e muito ilustre e sábia congregação acadêmica." GONZAGA DUQUE. *A Arte Brasileira. Op. cit.*, p. 187.

[295] GONZAGA DUQUE. "A graça feminina na pintura". *Kosmos*, Rio de Janeiro, ano IV, n. 12, dezembro de 1907. Republicado em *Impressões de um amador. Op. cit*., p. 273.

***

Em 1888, questionando a iniciativa da ABA de agrupar obras brasilerias "s*ob o nome genérico e pomposo de* Escola Brasileira", Gonzaga Duque indicou em primeiro lugar o que poderia formá-la, os temas brasileiros:

> O romance, a poesia e a história do país nenhuma influência tiveram nessas obras que permaneceram invioláveis ao pálido alvorecer do pensamento nacional. Onde o Y-Juca-Pirama, os Timbiras, a Marabá, o Guarani, Mimosa e Mauro? Onde as cenas tão comoventes da *Cachoeira de Paulo Afonso* e do *Guarani*, as descrições tão verdadeiras dos poemetos de Varella, os personagens tão simpáticos de Bernardo Guimarães e Souza, os tipos comuns e bem delineados de Francisco de Almeida e Macedo? Onde a vida dos nossos tropeiros, a representação das cenas de roça, da existência das *fazendas*, dos costumes dos escravos? Onde os assuntos da nossa história, aqueles assuntos que mais intimamente nos falam da formação da nossa pátria, os episódios da independência, a revolução de Tiradentes? Inúteis indagações. Conclui-se, pois, que a esta arte faltam — feição nativa e originalidade, primordiais qualidades para a fundação de uma escola.[296]

Notem-se os gêneros mencionados por Gonzaga Duque (romance, poesia e história) e também as ausências (nada de paisagem,[297] temas do cotidiano ou urbanos), com exemplos mais ou menos dentro dos seguintes assuntos: índios, mestiços, sertanejos e negros.[298] Outro ponto notável na lista de Gonzaga Duque é a omissão de Moema, Caramuru, Paraguaçu, Lindoia, Cacambo, Iguaçu, Aimberê, Iracema, Ubirajara, Pojucã e Araci, entre muitos outros. Talvez isso nada represente.[299] Por outro lado, pode ser um sinal do desgaste dessas personagens aos olhos do crítico, já que ele mesmo criticava a *Iracema* de Rodrigues Duarte e a *Moema* de Victor Meirelles (embora não o tenha feito pelo tema). Em suma, se eram desaconselhados "*inspiração estrangeira*", "*assuntos imitados*",[300] temas religiosos, militares e greco-romanos, nem todos os temas nativos seriam apropriados à arte brasileira; sinal do quanto o *indianismo* (é esse o termo utiliza-

---

[296] GONZAGA DUQUE. "Conclusão". *A Arte Brasileira. Op. cit.*, pp. 258-259.

[297] Embora um pouco depois no texto ele dedique um pequeno parágrafo à "paisagem brasileira". GONZAGA DUQUE. *Op. cit.*, p. 261.

[298] As personagens Mimosa e Mauro são da obra de Fagundes Varela: "Varela prenuncia os *condoreiros* pelo [...] tratamento precoce do tema do negro ("Mauro, o Escravo", 1864)". BOSI, Alfredo. "O romantismo". *História concisa da literatura brasileira.* 35° ed. São Paulo: Cultrix, 1994. p. 119.

[299] Note-se, contudo, que a maior parte dessas personagens ausentes são de uma literatura menos recente. Por outro lado, é curiosa a conclamação ao *Guarani* como tema artístico, e não à *Iracema* e ao *Ubirajara*, o que talvez corresponda à recepção dessas obras naqueles anos.

[300] *Idem*.

do muitas vezes pejorativamente por Sílvio Romero,[301] que Gonzaga Duque menciona[302]) já não satisfazia igualmente às artes plásticas, pelo menos para Gonzaga Duque.

Embora não seja uma índia, *A Carioca* é nativista. A escolha da alegoria corresponde à exaltação dos temas pátrios daqueles anos. A grande obra brasileira (até a pintura da *Carioca* e *Moema*) era *A Primeira Missa no Brasil*. Mas seus indígenas não serviram de inspiração a Américo. Pode ser que ele tenha intuído o desgaste do tema, o menosprezo ao indianismo idealizado que se fortaleceria nos anos seguintes[303] (Sousândrade ironizou, em sua poesia esparsa entre as décadas de 1870 e 80, as personagens de Moema, Paraguaçu, Coema e Lindoia, assim como o quadro *A Carioca*, levada à Exposição da Filadélfia em 1876).[304] Poderia ser ainda um modo de Américo se contrapor claramente (pela negação do tema) a Victor Meirelles. A "negligência" de Américo, contudo, liga-se muito mais a seus modos e gostos voltados particularmente a uma pin-

---

[301] Sílvio Romero aprofunda-se muito mais na crítica literária – e com ambições sociológicas – do que o faz Gonzaga Duque na artística. A *Historia da Litteratura Brasileira*, de Romero, publicada pela primeira vez em 1888 (e escrita entre 81 e82, segundo Romero, p. 255), contém nuances que não podemos abarcar neste trabalho. De todo modo, reproduzimos algumas passagens: "O indio não é ainda plenamente entre nós um objecto de sciencia; é antes, e acima de tudo, um assumpto de poesia", p. 434; "os estudos americanos, apezar de imperfeitissimos, acham-se iniciados entre nós, protegidos pelo romantismo e em grande parte pela fatuidade nacional, que ainda adormece no ledo sonho de julgar-se *indigena*... É a velha mania da *nobreza tupinambá* de que muitos brasileiros são ainda em extremo affectados. No tempo da Independencia a molestia chegou a seu auge, e até *mulatos*, como o finado Francisco Gomes Brandão, tomaram nomes indigenas. Elle chamou-se *Acayaba de Montezuma*. Um disparate, como outro qualquer. Louvo os estudos americanos: mas como *estudos*, não como pasto a veleidades ethnicas. Deveriamos tambem iniciar os estudos *africanos*. O negro, espalhado pela Africa e America, é uma raça que offerece interessantissimos problemas. Muitos sabios europeus, seguindo o exemplo de Bleek, atiram-se a estas pesquizas. Façamos o mesmo. O negro e seu parente mestiço tocam o nosso povo bem de perto. Não sejamos presumpçosos, nem tenhamos medo de dizer a verdade. O predominio apparente do indianismo na civilização brasileira é um velho prejuizo, difficil de extirpar. Causas numerosas e especiaes contribuiram para arraigal-o, e hoje ainda elle está de pé. Estriba-se falsamente em razões litterarias, historicas, geographicas e sociaes. Na litteratura apparece como um protesto contra os invasores; vê-se no indio a encarnação do genio do Brasil e o *nativismo* traduz-se no *caboclismo*. [...]" ROMÉRO, Sylvio. *Historia da Litteratura Brasileira*. Tomo Segundo (1830-1870). Rio de Janeiro: H. Garnier, 1903, pp. 435-436.

[302] GONZAGA DUQUE. *Op. cit.*, p. 69 (e Tobias Barreto na p. 67).

[303] Essa crítica, como vimos, reforçou-se nos anos de 1880, mas avançou o novecentos, por exemplo, em Ezequiel Freire: "Quanto ao *indianismo*, quer na pintura, quer na literatura só excepcionalmente pode ser fonte inspiradora a que vá beber a Arte nacional: é um grande elemento de pitoresco, nada mais. O *bugre puro*, seja Peri ou Iracema, Y-Juca-Pirama ou Moema, está completamente fora da vida nacional; o brasileiro é o caipira e o gaúcho, ao Sul, o tapuia, o caburé, ao Norte, por toda parte, o mulato, com variadíssima dosagem de sangue africano; e também o branco oriundo de lusos, mas *abrasileirado* por múltiplas influências mesológicas, no transcurso do sangue europeu através de três ou quatro gerações." FREIRE, Ezequiel. "Almeida Júnior – Os Caipiras negaceando". *Livro póstumo*. São Paulo: Weiszflog lrrnãos, 1910. pp. 141-147. *Apud* FRIAS, Paula Giovana Lopes Andrietta. *Almeida Júnior, uma alma brasileira?* Campinas: IA Unicamp, 2006 (dissertação de mestrado), pp. 150-151.

[304] Sousândrade confrontou "malicioso o puritanismo norte-americano, no momento de sua afirmação industrial, e o tropicalismo brasileiro, representado pela exuberância do nu de Pedro Américo". LYRA, Heitor. EULÁLIO, Alexandre. *História de Dom Pedro II, 1825-1891*. Volume 2. São Paulo/Belo Horizonte: Editora da Universidade de São Paulo/Editora Itatiaia, 1977, p. 233.

tura "retórica" (que Meirelles não compartilhava). Ainda assim, Pedro Américo não se furtou de pintar um pequeno quadro, pouco conhecido, intitulado *Moema*, como se verá no capítulo cinco.

Mulheres fictícias, mulheres verdadeiras

*A Carioc*a e *Moema*, em suas épocas, não foram comparadas uma com a outra. Por outro lado, pelo menos durante a polêmica das *Batalhas*, Meirelles e Américo foram vistos como representantes respectivos de "*duas escolas oppostas, a idealista e a realista*".[305] Suas obras, de fato, correspondem a essas generalizações. Mas há nuances sobre as quais vale a pena se aprofundar.

Os embates entre idealismo e realismo na representação do nu podem ser comparados às discussões sobre o corpo na medicina. Olivier Faure identificou na obra do médico Claude Bernard, *Introduction à l'étude de la médicine experimentale*, publicada em 1865, o distanciamento "*tanto de um mecanicismo sumário quanto do essencialismo cristão.*"[306] Para Faure

> o debate sobre a natureza humana e o estatuto do corpo apresenta-se segundo uma configuração muito mais complexa que a de um combate permanente e frontal entre materialistas e espiritualistas, mecanicistas e vitalistas. Outros episódios anteriores a Claude Bernard demonstram isso.[307]

Faure agrupa outros pensadores das áreas médicas, diversos todos eles, mas conectados por convicções que não vem ao caso deste estudo. Para Faure são claras

> a força da reflexão, a abertura mental e a permeabilidade das pretensas fronteiras entre materialistas e espiritualistas. [...] Nesse tempo, pelo menos, a medicina não é inteiramente materialista nem tampouco dividida em dois campos hostis e nitidamente separados, o dos vitalistas espiritualistas e o dos materialistas ateus.[308]

---

[305] S. PAIO, *Op. cit*., p.40.
[306] *Apud* FAURE, Olivier. "O olhar dos médicos". In CORBIN, Alain (org.). *História do Corpo*: Da Revolução à Grande Guerra. Vol. 2. Petrópolis: Vozes, 2008, p. 43.
[306] *Idem.*
[307] *Ibid*., p. 136, *apud op. cit.*, p. 29.
[308] *Ibid.*, p. 47.

O raciocínio de Faure pode se aplicar à arte do período. Por exemplo: as mulheres na pintura de Courbet conteriam, sem dúvida, no mais das vezes, peso e materialidade; mas em alguns casos seria possível encontrar leveza, como na *Femme au perrouquet*[309] e na *Femme au podoscaphe*. Seria possível relacioná-las, por essa leveza, à *Moema*. Mas é outro quadro de Courbet, muito diverso de *Moema*, que possui afinidades com relação ao corpo na paisagem. Em *Les Demoiselles du bord de la Seine*, de 1856 (fig. 168a), Giulio Carlo Argan apontou características relevantes:

> O horizonte é alto, quase não há céu; além da margem gramada, está o esmalte celeste da água sob o sol; o que deveria ser o fundo e dar espaço e ar à composição, é sufocado pela densa massa das árvores. As folhas que despontam são especificadas uma a uma, não pelo gosto do particular, mas para dar a sensação de imobilidade do ar. Mais do que apresentar uma paisagem com figuras, Courbet quis representar a atmosfera pesada, o torpor entre sensual e opressor da tarde estival, a vida puramente física das pessoas e das coisas [...][310]

Argan não viu nada de "ideal" nesse e outros quadros de Courbet. Mas o horizonte alto, a imobilidade do ar, a atmosfera pesada, o torpor entre o sensual e o opressor do clima estão presentes também em *Moema*. No quadro de Courbet, contudo, os contrastes são acentuados; em Meirelles, ao contrário, tudo se dissolve. Não seria pelo acabamento nem pela "espiritualidade" que essas obras de Courbet e Meirelles se tocariam, e sim pelo envolvimento dos corpos com o ambiente, e não apenas inseridos nele. Eles possuem uma espécie de simbiose com a paisagem; nas senhoritas de Courbet, mesmo vestidas densamente e "*desalinhadas*", Argan viu "*duas flores enormes, carnosas, desabrochadas*",[311] de certo modo arraigadas àquele cenário.

Nesse ponto, é interessante comparar *Moema* com outras mulheres dispostas sobre a natureza. *Ariadne*, do norte-americano John Vardelyn, foi pintada em torno de 1809 (fig. 169).[312]

---

[309] Com a ressalva feita por Jorge Coli: "*Moema* é abstrata. Nesses anos de 1860, quando o nu feminino se afirma de mais em mais realista, quando o antigo ideal é pura e simplesmente substituído por uma *cocotte* disfarçada de Venus – em Cabanel – por uma perversa depilação generalizada – o *Révéil*, de Lecadre – ou pela generosidade das carnes – a *Femme au perroquet*, de Courbet – Meirelles se mostra inabalavelmente fiel aos procedimentos elevados que sempre possuíram sua obra. Os volumes poderosamente sintéticos, geometrizados, do corpo de Moema, o sombreamento definido com poucas transições, o contorno implacável, tornam espiritualizado – não há outra palavra – o insistente tema erótico." COLI. *A Batalha dos Guararapes...*, pp. 319-320.

[310] ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 92.

[311] *Idem*.

[312] É significativo que Vanderlyn (1775-18) tenha produzido também uma obra que, se não é propriamente indianista, retrata um episódio dramático da história dos EUA: *A morte de Jane McCrea*, escalpelada por dois selvagens a mando do governo britânico. A tela foi comprada por um francês e levada a Paris. Ver LUBIN, David M.

Tem dimensões próximas às de *Moema*. O quadro destaca o corpo branco e iluminado pelo contraste com a mata escura, que acentua também o sentimento de abandono prestes a despertar junto com a jovem (como sabemos, após as carícias, Teseu a abandona em sono, após prometer que a levaria com ele; vemos o barco em meio ao quadro, partindo – como partiu a nau de Diogo, quase invísivel no fundo do quadro em *Moema*). Esse contraste de Ariadne com a paisagem, estranhas uma à outra, apartadas uma da outra por belíssimos tecidos, é o oposto do que ocorre em *Moema*, cuja pele, em contato direto com a natureza, tende à sutil camuflagem.

A proteção providencial do sexo e a paisagem que as acolhe nuas são uma recorrência na tradição pictórica desde a *Vênus adormecida*, de Giorgione, e a *Vênus de Urbino*, de Ticiano (embora essa sem paisagem natural). São obras distantes em muitos aspectos. Mas um detalhe as une fortemente com *Moema* – e também à *Caçadora dos Andes* (fig. 170): é a mão pousada sobre o corpo, com os dedos dobrados, formando uma garra (fig. 171). Essa mão, como um núcleo, é uma espécie de nó em volta do qual se desenrolam histórias, formas e cores diferentes.[313] Ela solidariza as obras, independente das qualidades que as diferem.

O senso comum de nós, pesquisadores, identifica uma relação mimética entre essas mulheres e paisagens. Não é preciso citar os estudos.[314] Basta lembrar que a relação é longínqua e se fixou. *Moema*, por outro lado, como a *Ariadne* de Vanderlyn, foi abandonada pelo amante sobre a terra que ele desfrutou. Esse sentido pode acrescer-se ao da mulher como território e multiplicar-se. Esses nus sofisticados (incluindo *A Carioca*) dispõem-se em ricos mantos (a *Caçadora dos Andes* sobre uma pele felpuda), enquanto o corpo de *Moema* não apenas toca a paisagem diretamente como tem seus cabelos espalhando-se como raízes negras, maleáveis e finas.

O *pendant narrativo* entre a *Primeira Missa* e *Moema* se fortalece com essa imagem de abandono e desprezo à mulher-natureza, exuberante e amorosamente devotada. As evoluções na política e na socidade brasileiras, na conturbada década de 1860, correspondem de algum modo ao arco criado pelos dois quadros de Victor Meirelles: do nascimento mítico da nação (pintado em 1861)[315] ao momento inquietante e sombrio da guerra, dos problemas internos do Brasil (em

---

""Ariadne" and the Indians: Vanderlyn's Neoclassical Princess, Racial Seduction, and the Melodrama of Abandonment". *Smithsonian Studies in American Art*, Vol. 3, No. 2. (Spring, 1989), pp. 2-21.

[313] Poderíamos incluir a *Olympia* de Manet, observando que sua mão, ao contrário dessas outras, está espalmada.

[314] David Lubin observa a mimese mulher-paisagem na *Ariadne* de Vanderlyn. LUBIN. *Op. cit.*, p. 7.

[315] COLI, Jorge. "A Primeira Missa e a invenção da descoberta". In: Novaes, Adauto (org.). *A descoberta do homem e do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p. 107-127.

especial a "*questão servil*", mas também a questão indígena[316]) e sua inserção entre as nações.[317] Se Paraguaçu partiu com o forasteiro, coube a Moema, condoída, restar nas águas. Mas na pintura de Meirelles, mesmo inerte, Moema voltou à terra e aos irmãos, até ao fim acolhedores a ela.

[316] Nas palavras de Manuela Carneiro da Cunha, "para caracterizar o século como um todo, pode-se dizer que a questão indígena deixou de ser essencialmente uma questão de mão-de-obra para se tornar uma questão de terras." CARNEIRO DA CUNHA, Manuela (Org.). "Política indigenista no século XIX". *História dos índios no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 133.

[317] Devo à profª. Izabel Andrade Marson algumas sugestões quanto à correspondência do quadro às transformações políticas, sociais e econômicas no Brasil, em particular à compreensão do projeto de nação daquele período. Infelizmente não foi possível aprofundá-las neste estudo. A *Moema* de Meirelles guardaria talvez, entre outras significações, um sentido de melancolia com o fim desse projeto de nação, com o ingresso no país do capital especulativo, a presença inglesa e as investidas internacionais de modo geral. Dentre as leituras recomendadas pela profª. Izabel Marson, relacionam-se: LOURENÇO, Jaqueline. *Política e Memória: representações do indígena na Revista do IHGB (1839-1860)*. Campinas: IFCH-Unicamp, 2006 (monografia). DOMINGOS, Simone Tiago. *Política e Memória: a polêmica sobre os jesuítas na RIHGB e a política imperial (1839-1889)*. Campinas: IFCH-Unicamp, 2009 (dissertação de mestrado). FERREIRA, Loyane P. *A soma das luzes na construção da felicidade pública e a reflexão sobre o passado português: política e história na RIHGB (1838-1889)*. Campinas: IFCH-Unicamp, 2010 (dissertação de mestrado). NAXARA, Márcia. *Cientificismo e sensibilidade romântica.* Em busca de um sentido explicativo para o Brasil no século XIX. Brasília: EdUnB, 2004. CARULA, Karoline. *A tribuna da ciência*. As conferências populares da Gloria e as discussões do darwinismo na imprensa carioca (1873-1880). São Paulo: FAPESP/Annablume, 2009.

4

A natureza e o homem

Na década de 1860 ocorreram a guerra do Paraguai e o acirramento do debate sobre a escravidão no Brasil. Em 1866 foi aberta a navegação do rio Amazonas às nações internacionais. *Moema* não se refere a esses eventos, embora seja fácil tomá-la como metáfora a alguns de seus aspectos. O quadro tampouco parece ter fomentado discussões a respeito, em seu tempo ou depois. Mas vale a pena contemplar as circunstâncias políticas e sociais que o envolvem, como também as ideias de preservação ambiental e "raça extinta", seus usos por intelectuais da época e algumas ilustrações nos periódicos, representando alegorias indígenas.

Paisagem entristecida

No mesmo período em que *Moema* foi produzida, a preocupação ambiental era um tema de relevante importância nos meios intelectuais. Em um livro de 2002, José Augusto de Pádua tratou de forma aprofundada a questão, existente ainda na colônia e atravessando o século 19. Não é surpreendente que ela permeie, de algum modo, as letras e as artes.[318]

[318] A destruição das matas ocupou as artes visuais no Brasil pelo menos desde 1817, na gravura de Thomas Ender intitulada *Floresta cortada, com uma velha figueira em São João Marcos, província do Rio de Janeiro,* do livro

Em seu trabalho, Pádua observou que somente entre as décadas de 1850 e 70 foram feitos os primeiros estudos técnicos e analíticos sobre o problema da seca, devastador nas décadas anteriores.[319] Tanto esses estudos quanto outros relacionados à crítica ambiental foram feitos em várias partes do Brasil,[320] voltando-se pouco a pouco e cada vez mais aos dirigentes públicos.[321]

Em 1860, participando de um debate que já havia anos extrapolara os círculos cariocas, Sousa Brasil publicou, em Fortaleza, *A necessidade da conservação das matas e da arboricultura*, comparando o "*estado físico do Brasil*" ao da época do Descobrimento e outros períodos.[322] Um dos objetivos era mostrar a ação humana influente no clima e no território. Para Sousa Brasil, baseado em Fourier, a atmosfera era "*campo suscetível de cultura*". O raciocínio inseria-se numa teoria do dessecamento (isto é, a relação da "*destruição da vegetação nativa com a redução da umidade, das chuvas e dos mananciais de água*"),[323] já que uma de suas preocupações era o problema das secas no nordeste. Pádua explica o embasamento da ideia:

> a umidade de um país resultava da evaporação das águas e da transpiração dos bosques. Nos desertos não chovia por não existirem lagos ou bosques "donde o calor arranque vapores". Além disso, esses acidentes geográficos, assim como as grandes montanhas, serviam para condensar os vapores que são trazidos pelos ventos de outras regiões, especialmente dos oceanos. As matas, montanhas e reservatórios d'água estabeleciam em torno de si um ar mais fresco que aglomerava e condensava os vapores aquosos em movimento. Sem essas barreiras de condensação, tais vapores simplesmente passavam pelo território sem provocar chuvas. Era exatamente o

---

Flora Brasiliensis, de von Martius. A intervenção precoce, contudo, feita por visitantes e pesquisadores estrangeiros, não era ainda uma pintura de grandes dimensões. Ver MARTIUS, C. F. P. Von. *A Viagem de von Martius, Flora Brasiliensis*. Rio de Janeiro: Index, 1996. *Apud* DIAS, Elaine C. "A pintura de paisagem de Félix-Émile Taunay". *Revista Rotunda*. N. 1. Campinas: CEPAB / IA-Unicamp, 2003, p. 15. Atualmente Claudia Valladão de Mattos desenvolve uma pesquisa articulando o discurso preservacionista e a arte do século 19.

[319]. Excetuando-se abordagens pontais e não sistemáticas feitas anteriormente, seguiram-se a um primeiro artigo de Viriato Medeiros, de 1859, os trabalhos de "Tomás Pompeu Brasil (1860, 1863, 1877), Henrique de Beaurepaire Rohan (1860), Giacomo Raja Gabaglia (1861), Antônio Marco de Macedo (1871), André Rebouças (1877) e Guilherme Capanema (1878)." PÁDUA, José Augusto. *Um sopro de destruição: pensamento político e crítica ambiental no Brasil escravista, 1786-1888*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002, p. 196.

[320] Entre eles, há um texto de Ignácio Aciolli de Cerqueira e Silva, publicado em 1849, sobre a questão florestal na Bahia, pela primeira vez, segundo Pádua, rompendo "um certo padrão existente na crítica ambiental brasileira, desde o final do século 18, no sentido de culpar excessivamente os "interesses particulares" pela degradação ambiental." Embora o Estado não tenha sido acusado de cooperar efetivamente, ele foi criticado por omitir-se na fiscalização. Nas palavras de Cerqueira e Silva, "foi o governo que concorreu nesta província para a rápida e progressiva devastação das ricas e majestosas matas seculares, que se estendiam por todo o seu litoral". Os sucessivos governos baianos, havia mais de cem anos, incentivaram, segundo ele, a expansão descuidada das lavouras, contribuindo à redução das áreas florestais. *Ibid.*, pp. 194-195.

[321] Pádua trata amplamente da questão, abordando também a crítica no Ceará e no Amazonas. *Op. cit.*, pp. 196-198, 204-208.

[322] BRASIL, Tomás Pompeu de Sousa. *A necessidade da conservação das matas e da arboricultura*. Fortaleza, 1860, p. 88. *Apud Ibid.*, p. 200.

[323] *Ibid.*, p. 46.

> que ocorria no polígono das secas, já que os vapores advindos dos ventos do Atlântico, não encontrando barreiras, seguiam direto para a cordilheira dos Andes.[324]

Podemos guardar essa imagem dos vapores aquáticos e "*da transpiração dos bosques*", que deveriam ser contidos para umedecer as florestas e alimentá-las, como parte dos argumentos em defesa da preservação das matas, ao mesmo tempo em que eram fontes de umidade e barreiras de condensação. Num texto de 1866, de Guilherme Schüch, intitulado *A decomposição dos penedos no Brasil*, a imagem dos vapores é empregada, embora de forma diversa. O discurso de preservação das matas permanece, mas a natureza é poderosa e inclemente:

> Deveríamos acusar a natureza de cruel por destruir todas as suas produções, ela representa Saturno devorando os próprios filhos; no entanto, é disso que ela se ocupa, o seu trabalho todo é modelar incessantemente, produzir a inúmera variedade de formas que vemos e de que nós mesmos fazemos parte; ela é obrigada a destruir para ter com que reconstruir, pois ela é apenas operária e não criadora [...] Da decomposição das montanhas inanimadas modelam-se as formas que recebem a vida; o carvão e mais partes sólidas se reduzem a pó, a água em vapor, que misturado com mais gazes é fugaz como a sombra, e daí a nossa qualificação de "pulvs et umbra", aliás pouco lisonjeira.[325]

"*Pulvis et umbra sumus*": somos pó e sombra. Seguindo o raciocínio do crítico, a água em estado vaporoso estaria também em sua forma sem vida, em sua condição, por assim dizer, "pouco lisonjeira". A imagem do vapor, mais uma vez, adequava-se à teoria do dessecamento, ligando-se também à ideia de morte.

Pádua pesquisou na literatura brasileira do período a presença da defesa ambiental, já que os românticos se inclinaram notadamente aos assuntos da natureza. Identificou manifestações secundárias nas obras de Gonçalves Dias, José de Alencar e Bernardo Guimarães. Do primeiro, os versos dos *Timbiras* (1857) expressariam algo como uma reprimenda às intervenções desmedidas da civilização:

> No bojo imenso! – Chame-lhe progresso
> Quem do extermínio secular se ufana;
> Eu modesto cantor do povo extinto
> Chorarei nos vastíssimos sepulcros,
> Que vão do mar ao Andes, e do Prata
> Ao largo e doce mar das Amazonas.

---

[324] *Ibid.,* pp. 199-200.
[325] CAPANEMA, Guilherme Schuch. *A decomposição dos penedos no Brasil*. Rio de Janeiro, 1866, p. 34. *Apud* PÁDUA. *Op. cit.*, pp. 202-203.

Ali me sentarei meditabundo
Em sítio, onde não oiçam meus ouvidos
Os sons frequentes d'europeus machados
Por mãos de escravos afros manejados:
Nem veja as matas arrasar, e os troncos,
Donde chorando a preciosa goma
Resina virtuosa e grato incenso
A nossa incúria grande eterno asselam.[326]

Gonçalves Dias refere-se aos "*europeus machados por mãos de escravos afros manejados*" e ao indígena como "*povo extinto*", de certo modo inocentando os nativos pelo "*extermínio secular*" das matas e manifestando seu desagrado com a escravidão.

Alencar, sem o benefício do imperador, também expressou uma crítica, porém diversa da de Gonçalves Dias (embora empregando a mesma expressão, "*povo extinto*"). O exemplo encontra-se no poema épico engavetado e publicado somente em 1910, *Os Filhos de Tupã*,[327] de 1863:

Nem a civilização que o homem gasta
Como vil combustível, consumindo-o
Na chama que depura a humanidade;
Nem soberbos inventos, que do mundo
A loucura presume que o realçam,
Mas só revelam dele a niilidade,
A nobre singeleza desfloraram
Dêstes campos. Ainda aqui não veio
A ciência arrogante, cujo orgulho,
Se atreve a disputar, verme da terra,
Ao Senhor os mistérios do infinito.
Monumentos de rica arquitetura,
Livros de pedra em que dum povo extinto,
Lê-se a miséria, alguma vez a glória;
Nunca as artes ergueram nestes plainos.
Nunca o homem aqui, sombra de um dia,
Edificou do pó, sôbre o futuro.
Apenas tôsco esbôço desenhado
Sôbre o rochedo e simples urna fúnebre,
D'alma imortal, misterioso culto,
Certo pressentimento doutra vida.
Dizem ao viandante solitário,
"Aqui também sofreu a raça humana".[328]

---

[326] *Ibid.*, p. 24.

[327] Uma das maiores empresas literárias de Alencar, ainda pouco estudada, salvo engano, é o poema épico *Filhos de Tupã*, trabalho inconcluso do qual, inicialmente, foram publicados apenas três cantos na *Revista da Academia Brasileira de Letras*, em 1910. Outros dois cantos, mais alguns fragmentos e sua fábula (argumento), os complementou somente em meados do século 20. Sobre o percurso dessa obra entre 1856 e 1882, ver MENEZES, Raimundo de. *Op. cit.*, pp. 179-181.

Os Filhos de Tupã conta a saga dos povos indígenas em conflito, antes da chegada do homem branco. A conclusão do desastre viria com a "*ciência arrogante*", orgulhosa e rival dos mistérios divinos. O trecho é pontual na epopéia, que narra em tom genesíaco e profético uma complexa história de autoaniquilamento indígena, iniciado antes da conquista pelos europeus. Tupã, criador da Terra, lança uma maldição a Tupi e sua raça: "*O povo que se gerar do teu sangue não será vencido por outro povo da terra porque êle vem de mim; mas êle mesmo se destruirá, como o crocodilo que devora a sua prole.*"[329] Para Alencar, o índio teria se constituído, assim, em seu primeiro inimigo.[330]

Somente uma obra literária com tema ambiental foi identificada por Pádua: o poema *A destruição das florestas*,[331] de Manoel de Araújo Porto-Alegre, publicado em 1845 e também em 1863.[332] Seus versos expressam, segundo Pádua, um sentimento pessoal e claramente romântico, muito mais do que um manifesto político. Atentemos às estrofes:

> Choro dos bosques a beleza imensa
> Choro das fontes o benigno amparo
> Dos rios a riqueza e o ar saudável
> Que as florestas expandem do seu seio
>
> Não é vida ante os olhos ter constante
> De um hórrido esqueleto a árida imagem
> E um quadro carcomido e lacerado
> Pelo trado do verme do egoísmo[333]

---

[328] ALENCAR, José de. "Os Filhos de Tupã" (1863). I Canto. In *Obras completas*. Volume IV. Rio de Janeiro: José de Aguilar, 1958, pp. 564-565.
[329] *Ibid.*, p. 555.
[330] De modo mais ou menos equivalente, a destruição da natureza poderia, talvez, ser vista como causa à extinção do indígena. Sousa Brasil culpou a "*população ignara dos princípios rudimentares da economia rural, e herdeira dos hábitos dos aborígenes*" que, havia séculos, "*desnuda sem cessar* [...] *essas florestas virgens destinadas por Deus para ornamento da terra e serviço do homem e jamais para pasto das chamas desordenadas.*" Nocivo à natureza, o trabalho indígena seria nocivo também não só ao seu povo como ao progresso de modo geral (obs.: embora Sousa Brasil o tenha afirmado em 1877, certamente essa ideia não deveria ter sido muito diferente em anos pouco anteriores ou posteriores). BRASIL, Tomás Pompeu de Sousa. *Memória sobre o clima e as secas doCeará*. Rio de Janeiro, 1877, p. 42. *Apud* PÁDUA. *Op. cit.*, p. 201.
[331] A explicação estaria, pelo menos em parte, no fomento da Coroa aos literatos, o que teria contribuído a uma mirada mais extática do que reflexiva à natureza. Pádua reconheceu, no entanto, que ainda há muito a se pesquisar nessa área. *Ibid.*, pp. 23-24.
[332] PORTO-ALEGRE, Manoel de Araújo. *Brasilianas*. Viena, 1863. *A destruição das florestas* é dividido em três cantos ("Derribada", "Queimada" e "Meditação"). Ver PÁDUA. *Op. cit.*, pp. 162-167.
[333] *Apud* PÁDUA. *Op. cit.*, p. 196.

O contraste é brutal. Pinta-se na primeira estrofe uma natureza rica, majestosa e cheia de vida, na qual o poeta, choroso, vê "*a beleza imensa*", buscando nela "*o benigno amparo*". Na segunda estrofe, a imagem se inverte: o que se tem ante os olhos é penúria, ressequidão e morte.

Pádua aponta a presença da teoria do dessecamento nesse trecho e observa: "*As florestas não representavam um elemento isolado no território brasileiro, mas sim a base do seu equilíbrio e vitalidade. Chorando a sorte das florestas, o autor estava lamentando a degradação do país como um todo.*"[334] Porto-Alegre conclamava que outros se unissem a ele na defesa das matas. No próprio poema, menciona alguns de seus amigos intelectuais. Dos quatro mencionados, dois foram Gonçalves de Magalhães e Custódio Serrão, geógrafo, que não parecem ter se manifestado (pelo menos com destaque) na crítica ambiental.[335] Os outros dois eram José Bonifácio de Andrada e Silva e o médico e botânico Francisco Freire Alemão Cisneiros, ambos engajados na causa ambiental brasileira.

José Bonifácio, nesse campo, teria sido a principal referência a Porto-Alegre. Seu poema tem várias passagens que remetem a textos de Bonifácio. Mas Porto-Alegre não relacionou a escravidão e a devastação da natureza, isto é, não imputou o escravismo como uma das causas do desmatamento (a exemplo de Bonifácio).[336] Por outro lado, Porto-Alegre se aproxima de Freire Alemão pela ligação emotiva com o tema. A relação do botânico "*tinha uma origem bem mais existencial e científica do que política*",[337] portanto mais afetuosa e encantada com a natureza. Isso não fazia dele um estudioso relapso; pelo contrário, seu empenho foi dos mais árduos e tecnicamente embasados na área, embora, segundo Pádua, ele fosse um defensor moderado da causa:

> A moderação do velho botânico não esteve presente apenas na aceitação do uso econômico racional de todos os elementos da natureza. Ela manifestou-se também em uma certa falta de agressividade no combate à devastação. O sentimento de urgência de Freire Alemão em estudar as florestas fluminenses, por exemplo, não estava fundado em uma necessidade de acumular conhecimentos que ajudassem a lutar com a sua destruição, mas sim no imperativo de resgatar para a ciência uma realidade que fatalmente seria extinta.[338]

---

[334] *Idem.*
[335] *Ibid.*, pp. 164-165.
[336] O poeta colocou o escravo "*como agente, não como desafio*". *Ibid.*, p. 167.
[337] *Ibid.*, p. 183.
[338] *Ibid.*, p. 187.

Em 1851 Freire Alemão constatou que seu trabalho somente preservaria "*alguma notícia do que em bem pouco tempo estará aniquilado, entregue como tudo se acha à mais lastimosa imprevidência.*"[339] No mesmo ano, começou um debate na Sociedade Vellosiana (inaugurada em 1850 para discussão científica da natureza brasileira) sobre o nevoeiro que, em algumas épocas do ano, pairava sobre a capital carioca. As causas do fenômeno, vulgarmente conhecido como "enfumaçado", eram ignoradas. Para Freire Alemão, elas estariam nas queimadas ao redor da cidade, feitas na serra, tese que encontrava força na ausência da descrição desse fenômeno em relatos antigos (a primeira ocorrência, de 1816, coincidia com a fase inicial da lavoura cafeeira na região). Contrariando-o, porém, Frederico Burlamaque apontou causas meteorológicas como mais prováveis.[340]

Para nós, importa considerar que esse fenômeno, o nevoeiro, assim como a seca, podia ser visto como resultado direto da interferência humana desmedida, sinal também da devastação das matas e aniquilamento dos recursos naturais. Sua imagem, significativa na crítica ambiental entre os anos de 1850 e 60, pode ter nutrido de algum modo a atmosfera de *Moema*.[341] O quadro não seria uma crítica ambiental. Nos perguntamos, porém, por que não houve comentários, até onde pesquisamos, sobre a paisagem estranhamente desoladora de *Moema*? Por que não há menções ao tronco rompido, retorcido, visível no lado direito, ao fundo do quadro? (fig. 172)[342] Não se trata de um detalhe dominante. Mas se ponderarmos sobre os demais elementos – as cores afetadas, a

---

[339] CISNEIROS, Francisco Freire Alemão. "Apontamentos que poderão servir para uma história das árvores florestais do Brasil, especialmente do Rio de Janeiro". Rio de Janeiro: Sociedade Vellosiana, 1855 (1851), p. 53. *Apud* PÁDUA. *Op. cit.*, p. 187.

[340] Para Burlamaque, "o fumo de cem mil fogueiras não seriam suficientes para produzir névoas espessas capazes de cobrir imensas superfícies." BURLAMAQUE, Frederico L. C. "Qual é a causa do enfumaçamento da atmosfera do Rio de Janeiro em certa época do ano". Rio de Janeiro: Sociedade Vellosiana, 1855 (1851), p. 81. *Apud* PÁDUA. *Op. cit.*, p. 188. Freire Alemão rebateu dizendo que os incêndios ultrapassavam muito mais que cem mil fogueiras, em áreas vastíssimas de queimadas e por mais de sessenta dias.

[341] Certamente a troca de ideias entre os autores, mesmo de diferentes áreas, deviam ser constantes. Lembremos a proximidade entre muitos deles. Porto-Alegre, por exemplo, além de mestre de Victor Meirelles, foi amigo e concunhado de Guilherme Schüch, o barão de Capanema.

[342] Apenas por curiosidade, vale observar esse tronco partido de *Moema* tendo em vista duas litogravuras de Daumier alegóricas a situações francesas. Na primeira, de 1834, o tronco personifica o rei, aludindo ao "carvalho de Vercingetorix" (fig. 174). A litogravura de 1871, por sua vez, refere-se à condição da França após a derrota para a Prússia e as insurgências da Comuna (fig. 175). Evidentemente as comparações com *Moema* são forçadas. Mas Werner Hofmann faz uma interessante relação dessas obras de Daumier com alguns emblemas, aparentemente muito difundidos, de troncos em eminência de serem partidos pela ação humana; numa delas, um machado está prestes a desferir o golpe fatal. Ver HOFMANN, Werner. "Ambiguity in Daumier (& Elsewhere)". *Art Journal*, Vol. 43, No. 4, The Issue of Caricature. College Art Association. Inverno de 1983, pp. 361-362.

água parada, o ar sutilmente denso, a mata artificial – comparando às paisagens do período,[343] é estranho que o quadro tenha sido elogiado em 1866 pela "*exata imitação da natureza em seus mais belos aspectos*".

Uma pintura um pouco anterior a *Moema* nos ajudará a abordar melhor a questão. Quadro de dimensões consideráveis, a *Mata Reduzida a Carvão*,[344] de Félix-Émile Taunay, é um eloquente manifesto, perfeitamente acordado com a crítica ambiental do período (fig. 173). O texto referente à obra no Catálogo da Exposição da Academia Imperial, de 1842, não deixa dúvidas: "*A desaparição dos mais belos exemplares do reino vegetal nos arredores da Cidade ameaça a esta, segundo cálculos irrefragáveis, com diminuição das águas vivas e elevação do grau médio de calor, dois males reciprocamente ativos.*"[345] Nessa tela também, portanto, ecoa a teoria do dessecamento.

A tela representa em quase um terço de sua superfície a devastação. Os dois terços restantes são dominados por uma floresta exuberante, com fontes d'água profusas. O recado parece ser esse: se continuarem-se os desmatamentos desregrados, mesmo esse cenário sublime e aparentemente eterno perecerá. De forma geral, contudo, o que prevalece no quadro é a ideia de uma paisagem prodigiosa, cuja pujança, mais do que a força dos incêndios, é exaltada.

De modo mais ou menos análogo, foi o que Porto-Alegre fez em seu poema: alertou sobre os perigos da exploração, mas enalteceu a natureza, chorando sua perda eminente de forma lastimosa e sentimental, conclamando outras pessoas à ação reparadora.[346]

---

[343] Uma comparação para contraste poderia ser feita entre a paisagem de *Moema* e algumas das muitas pinturas de Thomas Cole (certamente muito diversas à do brasileiro) nas quais aparecem troncos de árvores ressequidos, rompidos ou retorcidos. Nessas telas os troncos ocupam o primeiro plano, ora difundindo-se no quadro (fig. 176 e 177).

[344] A tela é conhecida também como *Vista de um mato virgem que se está reduzindo a carvão*, sem dúvida um título mais adequado. Empregaremos, porém, a outra versão por ser mais curta.

[345] *Notícia do Palácio da Academia Imperial das Bellas Artes do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Tipographia Nacional, 1842. *Apud* DIAS, Elaine C. "A pintura de paisagem de Félix-Émile Taunay". *Revista Rotunda*. N. 1. Campinas: CEPAB / IA-Unicamp, 2003, p. 15.

[346] Pádua observou: "É significativa a ênfase na classe intelectual como anteparo ao sedento egoísmo que estava destruindo o território. São os homens de letras, os "brasileiros sábios" que aparecem na epígrafe da introdução deste livro, que Porto-Alegre convoca para enfrentar a destruição. [...] Mas qual era a alternativa? Não fazia sentido, por exemplo, apelar aos proprietários e comerciantes que promoviam a economia predatória. Menos ainda para os escravos, índios e pobres que, aos olhos daqueles intelectuais, não haviam sequer entrado no umbral da civilização. A única opção era iluminar o poder público, a começar pelo imperador e os ministros de Estado. O trajeto possível era dos intelectuais ao Estado monárquico, e daí aos proprietários que agiam de modo atrasado e ignorante. Por esse motivo o poema não conclamava diretamente os políticos a participarem da "luta grandiosa"; isso só poderia ocorrer a partir da influência indireta dos intelectuais." *Op. cit.*, p. 201.

Na tela de Taunay, além dos ricos tons azuis do céu, os verdes das vegetações estão presentes de forma paradoxal nas áreas que foram queimadas. A destruição, portanto, é acenada, mas a pintura parece contradizê-la: afinal, como negar que o extrativismo fosse necessário ao progresso do país?[347]

Não é isso o que ocorre em *Moema*. Ela não é uma obra de denúncia – pelo menos não de forma explícita. Diferentemente de *Mata Reduzida a Carvão*, cujo próprio título reforça o significado, *Moema* é um quadro que mistura mito, história e paisagem. Mas, se em Taunay a crítica visual foi um tanto ambígua, embora com título e tema inequívocos (como em Porto-Alegre), na tela de Meirelles a situação é outra: tema e título não correspondem a uma crítica ambiental, mas ele pôde pintar uma paisagem verdadeiramente triste, aparentando certo desvanecimento, como não fora pintada por Taunay. Em outras palavras, a relativa liberdade dada pelo assunto de *Moema* podia torná-la também um comentário, ainda que camuflado ou mesmo impensado, aos problemas ambientais. Em última análise, ela poderia ter sido apenas influenciada pelo pensamento ambiental de seu tempo. Meirelles, assim, retratou a natureza com formas paradoxalmente vigorosas, estruturadas e robustas, como se acreditavam terem sido os primeiros nativos, mas convencido talvez (como estava Freire Alemão) de que a natureza poderia de fato se extinguir.

A representação da paisagem de *Moema*, fortemente idealizada, se enquadrava de algum modo à imagem de exaurimento da natureza,[348] constante nas décadas de 1850 a 70.[349] Talvez evocasse alguma crença científica, como a teoria do dessecamento. Em auxílio a essa hipótese, nenhum comentário reparou tão bem na secura de *Moema* quanto o gracejo d'*A Semana Illustrada*: "*se não fosse tudo no seu quadro um tanto secco, apezar da agua que se vê em quantidade.*"[350] Certamente a representação da paisagem segue muito menos os debates teóricos sobre os problemas ambientais do que os cânones pictóricos, com o intuito de acentuar a tristeza pela in-

---

[347] Podemos lembrar ainda outro exemplo poético observado por Pádua, em "O ermo", dos *Cantos da solidão* (1852), de Bernardo Guimarães. O poeta chora "o ferro e fogo armado, / Da destruição o gênio formidável/ Em sua fatal marcha devastando" e termina exaltando o progresso resultante da devastação: "Linda cidade surja" etc. *Ibid.*, pp. 24-25.

[348] Seria possível, talvez, investigar esse aspecto no quadro *Paisagem no Chaco* (1871), de Pedro Américo (fig. 178). No romance de Américo, *Holocausto*, há uma passagem na qual se descreve, do alto de um morro, a paisagem devastada do Rio de Janeiro (observação que devo à Maraliz Christo). FIGUEIREDO, Pedro Americo. *Holocausto*. Florença: Typ. Genniniana, 1882. Ver também: CHRISTO. *Pintura, história...*, *Op. cit.*, pp. 147, 302 e 306.

[349] Mesmo na Exposição Nacional de 1866 (na mesma parede em que *Moema* estava pendurada) houve uma paisagem na qual, no centro do quadro e com certo destaque, parece estar retratada uma cena de desmatamento (fig. 180).

[350] "Exposição Nacional. VI". *A Semana Illustrada*, Rio de Janeiro, 11 de novembro de 1866, p. 2467 (artigo integral no anexo).

dígena morta. Nesse sentido, Coli observou na "*mistura de destruição e serenidade*" da *Passagem de Humaitá* (fig. 179), também de Meirelles, o que podemos aplicar de algum modo a *Moema*:

> É que Meirelles, além de dominar o traço imponderável, possuía uma intuição atmosférica que pôde desenvolver melhor em Roma, graças ao exemplo de Tommaso Minardi, supremo desenhista do purismo, mas também artista da atmosfera, sensível aos flamengos e venezianos. Meirelles acresceu, ao lado de seu espírito geômetra, a maestria das cores na espessura do ar.[351]

Como explicar que se pudesse ver no quadro uma "*exata imitação da natureza em seus mais belos aspectos*"? Ou nas palavras de S. Paio, "*o que ha de mais realista, na representação da natureza*"? Apenas na correspondência entre a robustez da paisagem contraditoriamente esmaecida com o ideário de exaustão dos recursos naturais encontramos, por ora, uma resposta à questão.[352]

"Povo extinto"

Se a paisagem de *Moema* pudesse (ou não) corresponder à ideia de natureza em perigo, como poderia ser visto o corpo inerte da indígena, considerando-se, entre outras questões, a crença da "raça em extinção", tão corrente no século 19? Qual a relação do quadro com essa ideia? Ou, mais amplamente, quais as suas implicações políticas, sociais ou quaisquer outras, se é que elas existem?

---

[351] COLI, Jorge. "A linha e a mancha". TURAZZI, Maria Inez (org.). ROSSETTO, Lourdes (coord.). *Victor Meirelles: Novas Leituras*. Florianópolis, SC: Museu Victor Meirelles/IBRAM/MincC; São Paulo: Studio Nobel, 2009, p. 44.

[352] É preciso reconhecer que essa resposta é insuficiente. Mas a questão está posta nos termos de Michel Baxandall, aberta ao debate: "Afinal, se não fosse para dialogar, por que nos dedicaríamos a uma atividade tão difícil e insólita quanto a de falar sobre quadros? Penso que a crítica inferencial é uma prática não só racional como sociável." BAXANDALL, Michael. *Padrões de Intenção – a explicação histórica dos quadros*. São Paulo: Cia. das Letras, 2006, p. 197.

Na política e na historiografia do século 19, o conceito de degenerescência da raça indígena foi mais cruel do que nos períodos anteriores.[353] Manuela Carneiro da Cunha menciona um discurso, publicado por Varnhagen em 1867, do senador Dantas de Barros Leite:

> No Reino animal, há raças perdidas; parece que a raça índia, por um efeito de sua organização física, não podendo progredir no meio da civilização, está condenada a esse fatal desfecho. Há animais que só podem viver e produzir no meio das trevas; e se os levam para a presença da luz, ou morrem ou desaparecem. Da mesma sorte, entre as diversas raças humanas, o índio parece ter uma organização incompatível com a civilização.[354]

Mesmo Joaquim Norberto, em *Brasileiras celebres*, referindo-se a Paraguaçu, Maria Bárbara, Clara Camarão e Damiana da Cunha, observou serem elas "*as dignas representantes por parte de seu sexo, d'essa raça disgraçada e infeliz, cuja autonomia ahi vamos absorvendo ou anniquilando todos os dias, até a sua complecta extincção.*"[355]

Assim como nas ciências, na literatura brasileira a ideia de raça em extinção aparece sob várias formas. Já vimos os exemplos de Gonçalves Dias e Alencar, ambos referindo-se a "*povo extinto*". Alencar, ainda n'*Os Filhos de Tupã*, narrou um processo de desvanecimento anterior à chegada do homem branco e acentuado após essa chegada:

> Teus filhos... Porém mãe, outros tiveste!
> Antes que irado o Atlântico arrogante
> Pela fúria dos novos argonautas
> Que ousaram sujeitar-lhe as ondas livres,
> Do oriente os lançasse no ocidente;
> Antes que o mar, qual tigre saciado
> Que a prêsa repudia, nesta plaga
> Rejeitasse os intrépidos corsários;
> Dominava teus campos soberanos
> Numa raça valente, grande e forte.
>
> Raça jovem, dos brios na pujança,
> [...]
>
> Onde estão êstes povos primitivos?
> Que é de nossos irmãos, teus primogênitos,
> De teus filhos selvagens, minha terra?
> Extinguiram-se! Alguns dispersos vagam,

[353] No importante texto de Manuela Carneiro da Cunha sobre a questão, abordando a legislação do período, relacionam-se os estudos na área, feitos até o início dos anos de 1990. Encontram-se também reproduzidas as telas de Meirelles e Amoedo, *Moema* e *O último tamoio*. CARNEIRO DA CUNHA, Manuela. *Op. cit.*
[354] *Apud* CARNEIRO DA CUNHA. *Op. cit.*, p. 135.
[355] SOUZA E SILVA. *Op. cit*., p. 54.

Pelos antros se acoutam como feras,
Escorjados, perdido o antigo lustre,
Degêneres da pura e nobre casta.
Poucos, dos ritos pátrios renegando
Abraçados à cruz, à sombra dela,
Misturaram seu sangue ao sangue estranho.
Quase todos morreram defendendo
O solo que dos pais guardava as cinzas [...][356]

A ideia de um povo em exaustão é recorrente na obra de Alencar, na qual ele emprega também o termo "*raça extinta*".[357] As variações proliferam em outros autores.[358] A maioria deles, pelo menos nas décadas de 50 e 60, expressa um fato consumado – extinto –, mais do que em processo de extinção. Trata-se de uma crença e um artifício: fazer do índio um ser extinto é suprimi-lo do tempo presente, de modo a erigi-lo adequadamente a símbolo do Império. O termo "raça extinta", portanto, refere-se a um indígena valoroso, heróico e abstrato, existente no passado: precisamente o que serve de alegoria à nação. Os índios de fato, do presente, eram vistos como Alencar os descreveu: "*dispersos vagam,/ Pelos antros se acoutam como feras,/ Escorjados, perdido o antigo lustre,/ Degêneres da pura e nobre casta.*"

O uso do termo não foi exclusivo ao Brasil. Ele difundiu-se pelo mundo. No final do século 18, Bernardin de Saint-Pierre relacionou a decadência dos indígenas à solidão, em analogia curiosa com diversos povos e épocas.[359] Na arte da Europa é possível encontrar exemplos, de

---

[356]ALENCAR, José de. "Os Filhos de Tupã" (1863). I Canto. In *Obras completas*. Volume IV. Rio de Janeiro: José de Aguilar, 1958, p.567.

[357] É interessante notar que Alencar refere-se, num primeiro momento, a "raça extinta" (na "Carta ao Dr. Jaguaribe", de agosto de 1865, em *Iracema*) e depois a "quase extinta raça", em *Como e porque sou romancista* (maio de 1873). Seria preciso um aprofundamento, mas é um indício de transfomarção da própria ideia na mente do escritor, correspondendo talvez à mudança na mentalidade geral naqueles anos. ALENCAR, José de. "Como e porque..." *Obras completas*. Volume I. Rio de Janeiro: José de Aguilar, 1958, pp. 125-155. "Iracema". *Obras completas*. Volume III. Rio de Janeiro: José de Aguilar, 1958.pp. 305-307.

[358] Pelo menos desde 1836, no "Ensaio sobre a História da Literatura do Brasil", Gonçalves de Magalhães já se referia a uma raça em extinção.

[359] "A naõ termos a felicidade de encontrar uma companheira que se dê bem comnosco, o estado menos desgraçado da vida he sem duvida o da solidaõ: busca-a toda pessoa que teve graves motivos de queixa dos homens: e he cousa muito notavel, que todos os povos infelices por suas opiniões, por seus costumes, ou por seus governos, produziraõ classes numerosas de cidadaõs, que se dedicaraõ inteiramente á solidaõ e ao celibato. Taes foraõ os Egypcios na sua decadencia, os Gregos do Baixo-Imperio; e taes saõ em nossos dias os Indios, os Chinas, os Gregos modernos, os Italianos, e a maior parte dos povos orientaes e meridionaes da Europa. A solidaõ restitue em parte a felicidade natural ao homem, desviando delle a desgraça social." SAINT-PIERRE. Jacques-Bernardin-Henry de. *Op. cit.*, 1823, pp. 170-171.

forma difusa e mais discreta, derivados às vezes da literatura.[360] Poderíamos lembrar dois quadros de Delacroix: o violento *Índia devorada por um tigre* (1856)[361] e sobretudo *Os natches*, cuja ideia surgiu em 1822, exposto no *Salon* de 1835 (fig. 181 e 183). *Os natches* baseia-se no epílogo de *Atala*, de Chateaubriand. O quadro representa mãe e pai indígenas, ele cuidadoso e terno com o pequenino recém-nascido nos braços. O filho está em vias de morrer, a mãe quase desfalecida, o pai um guerreiro magro, em pose fragilizada. Escaparam ao massacre de sua tribo. Ao fundo, nuvens escuras, carregadas e uma formação rochosa sem vegetações. Poucos quadros guardam tanto a ideia de uma raça em extinção.[362] Mas nenhuma outra cultura parece ter reproduzido essa imagem no século 19 como a norte-americana.[363]

"*Vanishing race*"

Nos EUA, a literatura e a arte nacionalistas do período foram marcadas pelo binômio selvageria-civilização, na qual apenas uma raça, segundo Robert Berkhofer Jr., sobreviveria – a branca, inexorável e gloriosamente. O indígena poderia no máximo enquadrar-se à história, com duas alternativas: morrer ou se adaptar.[364] Por isso, na primeira metade do século 19, muitos au-

---

[360] As diferentes *Exéquias de Atala* poderiam ser elencadas com alguma restrição, pois a cena se liga muito mais à ideia de amor transcendental, como elogio ao cristianismo, embora a doença de Atala possa ser evocada como uma espécie de fragilidade própria à condição mestiça da heroína, que a levou à morte.

[361] Uma tela com temática semelhante foi feita pelo pintor inglês James Ward, *Anaconda attacking* a *Horse and his Rider*. Há um esboço dessa obra, feito em 1817 (fig. 182). SELLERS, Charles Coleman Sellers. PEALE, Charles Willson. "Charles Willson Peale with Patron and Populace." *Transactions of the American Philosophical Society*, New Ser., Vol. 59, No. 3, 1969.

[362] Para comparação com esse quadro, observar *The Irish Famine* (fig. 184), de George Frederick Watts, de 1850, outra mostra da ideia de sofrimento e morte, nesse caso, dos irlandeses, pela famosa fome que assolou o país entre 1845 e 1849.

[363] O livro de Robert F. Bekhofer Jr. trata tanto da imagem visual quanto da literária. BERKHOFER JR, Robert F. *The White Man's Indian*: Images of the American Indian from Columbus to the Present. Nova Iorque: Vintage Books, 1979.

[364] "Mesmo os autores norte-americanos que retrataram a nobreza do índio concordavam com a maioria dos compatriotas quanto ao que mereciam bons e maus índios, se se opusessem ao destino dos EUA. A busca pela identidade cultural americana, o papel dos EUA na história, a fé na grandeza do futuro da nação e o destino do índio e da fronteira em geral foram vistos todos ligados pelos brancos norte-americanos do período. O que reconciliou as imagens ambivalentes da natureza, do índio e da fronteira foi uma ideologia do progresso social que postulava a inevitável evolução da fronteira, da selvageria à civilização. A natureza americana era bela pelo que tinha de selvagem, por sua vastidão e por ser pitorescamente imaculada. Mas era igualmente ou ainda mais bela aos olhos de muitos brancos pelo que prometia se tornar – uma terra de fazendas e tesouro de recursos de exploração. Não importando se o índio

tores compadecidos pelo destino dos nativos acorreram aos registros literários, pictóricos e escultóricos, interessados no retrato, ainda possível porque não extinto, do "bom selvagem".[365]

A ideia de uma raça em desaparição (*vanishing race*) teve grande força na América do Norte. Mesmo um artista como George Catlin, um dos mais sensíveis a captar a imagem do índio, resignava-se: nativos e búfalos em "*igual perdição*", podiam apenas fugir para as planícies, "*onde suas raças expirariam e onde se juntariam seus ossos*".[366] Se não fosse destruído desse modo, o indígena seria de outro, pela civilização, conforme ilustrou o próprio Catlin em *Chefe Wi-jún-jon antes e depois da visita a Washington* (fig. 185).

O índio apareceu na arte norte-americana bem antes do que na brasileira. Benjamin West expôs em 1770 sua grande tela *A morte do General Wolfe*, na qual um assunto histórico recente deu lugar de proeminência a um indígena (fig. 186).[367] Embora seja um anônimo, ao contrário de outras personagens do quadro, sua figura é sem dúvida a que mais chama a atenção. Já se especulou sobre sua identidade, e também se se tratava de uma alegoria da América (o que parece ser mais uma projeção de análise posterior),[368] insinuando-se mesmo, na figura do índio, a consciência do destino daquele povo. Seja como for, sua caracterização foi elogiada, sobretudo pelas vestimentas e adornos, extremamente cuidadosos, assim como a sua composição, que guarda uma pequena lembrança da *Melancolia* de Dürer, como foi notada por Vivien Fryd.[369]

---

fosse selvagem ou nobre, ele iria ser substituído inevitavelmente pela civilização branca e seus benefícios. A transição de natureza bruta e selvagem para o jardim domesticado do oeste americano era tido como tão certo quanto foi o movimento de progresso ocidental na história europeia." *Ibid.*, p. 92.

[365] Segundo Berkhofer, para os brancos norte-americanos daquele tempo, tanto os maus quanto os bons índios morreriam inevitavelmente, fosse por bebida, pela doença ou à bala, quando não pela "passagem do tempo, rumo ao modo de vida presumivelmente superior dos brancos." Além disso, "artistas e autores norte-americanos jamais poderiam abraçar o primitivismo profundo dos homólogos europeus". *Ibid.*, p. 91.

[366] A declaração de Catlin é de 1841. *Ibid.*, p. 89.

[367] Ver também *Tratado de Penn com os índios*, de 1771-2 (detalhe, fig. 187). Sobre West, ver: GALT, John. *The Life, Studies, and Works of Benjamin West*. Edimburgo: T. Cadell and W. Davis, Strand, booksellers to the Royal Academy and W. Blackwood, 1820. ABRAMS, Ann Uhry. *The Valiant Hero. Benjamin West and Grand-Style History Painting*. New directions in American art; vol. 1. Washington, D.C.: Millard Meiss Publication Fund of the College Art Association of America / Smithsonian Institute Press, 1985. HONOUR, Hugh. "Benjamin West's 'Indian Family'". *The Burlington Magazine*, Vol. 125, No. 969. Londres: The Burlington Magazine Publications, Dec., 1983, pp. 726, 728-733. FRYD, Vivien Green. "Rereading the Indian in Benjamin West's "Death of General Wolfe"". *American Art*, Vol. 9, No. 1. Washington D.C.: Smithsonian American Art Museum, Spring, 1995, pp. 72-85.

[368] A alegorização da América foi vista por Robert Broomley, citado por Vivien Fryd. FRYD. *Op. cit.*, pp. 8 e 13.

[369] *Ibid.*, p. 12.

A imagem melancólica do indígena tem longa história, passando por alegorias da América (fig. 188 e 190)[370] cuja condição contemplativa e sorumbática imputou-se por muito tempo como natural aos selvagens.[371] Joseph Wright of Derby pintou uma *Viúva indígena* (fig. 191)[372] poucos anos depois de West ter feito seu índio meditativo. A tela de Wright of Derby mostra uma mulher sozinha numa paisagem desoladora, acentuando seu estado pessoal e também seu lugar num mundo inóspito, no qual uma árvore igualmente solitária apoia as lembranças do companheiro morto. Contudo, mais do que derivar da *melancolia*, a *Viúva indígena* baseia-se no emblema da *malinconia* (fig. 189), correspondendo em muitos aspectos à sua descrição.[373] A *Viúva indígena*, ainda, colocada ao lado de uma antiga alegoria da América, na qual um altivo Vespúcio parece estimular a índia a sair da rede, formariam em conjunto uma espécie de antes e depois da chegada do homem branco (fig. 192).[374]

Uma das primeiras obras a retratar efetivamente o selvagem moribundo, renovando a antiga imagem do *Gaulês agonizante* de inúmeras cópias, é a escultura de Peter Stephenson, *Índio ferido*, modelada entre 1848 e 49 e vertida ao mármore em 1850. Exposta no Palácio de Cristal de Londres, em 1851, ela fez grande sucesso (fig. 194). Sendo um anônimo, o indígena pode ser compreendido de forma mais generalizante à raça, com um detalhe inequívoco de autodestruição:

---

[370] Ver: LE CORBEILLER, Clare. "Miss America and Her Sisters: Personifications of the Four Parts of the World". *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, New Series, Vol. 19, No. 8. (Apr., 1961), pp. 209-223. AMBROSINI, Federica. "Rappresentazioni allegoriche dell'America nel Veneto del Cinque e Seicento" *Artibus et Historiae*, Vol. 1, No. 2. (1980), pp. 63-78.

[371] Antigas ideias gregas sobre os quatro fluidos principais foram cientificamente recorrentes até o seculo e teriam corroborado determinadas crenças, conforme observam Jean-Jacques Courtine e Roy Porter: "As interações entre os quatro fluidos importantes explicavam fenômenos tangíveis da existência animada [...]. Quente e movimentado, o sangue era como o fogo; quente e seca, a bílis era como o ar; fria e úmida, a fleuma sugeria a água; fria e seca, a bílis escura ou melancolia assemelhava-se à terra. Essas analogias concordavam com outras facetas do mundo natural [...]... Cada fluido tinha também seu matiz colorido – o sangue, vermelho; a bílis, amarela; a fleuma, pálida; a melancolia, sombria. Essas colorações eram responsáveis pelo aspecto exterior do corpo: indicavam por que as diferentes raças eram brancas, negras, vermelhas ou amarelas, e por que alguns indivíduos eram mais claros, outros mais morenos, mais avermelhados, mais amarelos..." PORTER, Roy. COURTINE, Jean-Jacques. *Op. cit.*, p. 444.

[372] Sobre Wright of Derby, ver: NICOLSON, Benedict. "Two Companion Pieces by Wright of Derby". *The Burlington Magazine*, Vol. 104, No. 708. (Mar., 1962), pp. 113-115, 117.

[373] "An old Woman full of Grief, in pitiful Cloths, without Ornament; sitting upon a Stone; her Elbows upon her Knees, and both Hands under her Chin; a Tree by her, without Leaves./ Old, because Youth is *jovial*; she is poorly clad, which suits with the Tree, without Leaves. The Stone shews that she is *barren*, in Words and Deeds; but though she seems *listless* in the Winter, in politick Actions, yet in the Spring, when there is need of wise Men, then pensive Men are found, by Experience, to be *judicious*." RIPA, Cesare. *Iconologia: or, Moral Emblems, by Caesar Ripa*. Londres: Pierce Tempest, 1709. In *Portraits of Melancholy — IV*. Emblems for Melancholy & Pensiveness, 1709. Disponível em http://www.she-philosopher.com/gallery/melancholyP4.html. Acesso em 02/02/2010.

[374] Sobre essa alegoria, ver: TATSCH, Flavia Galli. ""Vespúcio descobre a América", de Jan Van der Straet, dito Giovanni Stradano. Representação da modernidade ou do corpo do mundo?". XXIV Simpósio Nacional de História. São Leopoldo: 15 a 20 de julho de 2007.

o ferimento causado por uma flecha, não uma bala, mostrando "*a convicção de que o seu destino final foi determinado por sua própria natureza*".[375]

Outra escultura retratando um indígena à beira da morte é *Tecumseh agonizante* (fig. 193) de Ferdinard Pettrich.[376] Modelado entre 1837 e 46 e esculpido em mármore em 1856, o chefe apoia-se num *tomahawk* de cobre pintado, com os olhos e a boca entreabertos. Tecumseh ou Pantera Saltando foi uma figura histórica, um importante unificador de tribos. Morto em batalha em 1813, seu corpo não foi encontrado.[377] A escultura o apresenta de forma digna, mas não deixa de retratar um índio "seguramente morto".

Tecumseh foi uma espécie de antecedente real ao personagem-título do poema de Longfellow, *A Canção de Hiawatha*, que para Berkhofer é o ponto alto dessa tendência romântica de retratar o selvagem seguramente morto.[378] A história de *Hiawatha* antecede a chegada do homem branco à América. O herói é um jovem índio, que busca unir as tribos e pacificá-las. Uma de suas ideias-base, portanto, é a dos indígenas guerrando entre si, destruidores deles mesmos – parecida com a de Alencar n'*Os filhos de Tupã*, e também com a *Confederação dos Tamoios*, de 1856, embora este já com a presença europeia. O épico de Gonçalves de Magalhães, embora muito diverso das obras norte-americanas, tem na personagem de Aimberê o equivalente aos bravos Hiawatha e Tecumseh, pelo empenho em unir diferentes tribos. Mas o fim de Aimbirê reitera o de seu povo: vendo ele o extermínio dos seus e de sua mulher, Iguassu, o tamoio lançou-se ao mar, sem dar a chance aos portugueses de lhe tirarem a vida ou a liberdade, ato sem dúvida heroico, mas também de algum modo enfático do extermínio.

O *Chefe agonizante* de Thomas Crawford (1856) é talvez a escultura americana mais famosa desse tema (fig. 195 e 196). Feita para o frontão do Capitólio de Washington ela se insere numa narrativa. O *Chefe agonizante* está próximo a um lenhador, cujo machado em riste está prestes a golpear um tronco. Espremido no espaço exíguo da aresta, esse índio maduro em melancólica meditação parece concluir o percurso pelo qual passaram as mais jovens figuras da *Morte de Wolfe* e da *Viúva indígena*.

---

[375] *Crysler Museum of Art Website*. Disponível em http://www.chrysler.org/ricau05.asp. Acesso em 20/12/2009.
[376] Luciano Migliaccio apresentou uma palestra sobre obras de Pettrich no seminário *O selvagem e o civilizado nas artes, fotografia e literatura do Brasil*, ocorrido em maio de 2009 no IFCH Unicamp.
[377] YENNE, Bill. *Indian Wars*: The Campaign for the American West. Yardley, Pensilvânia: Westholme, 2008, pp. 14-16.
[378] BERKHOFER JR. *Op. cit.*, p. 90.

Uma rara representação feminina na escultura americana foi feita por Hiram Powers, cuja primeira versão em mármore esculpiu-se entre 1867 e 74. Ela não está morta, ou mesmo ferida. Ao contrário disso, em pose ereta e vivaz, foi congelada num movimento incomum, rotacionando elegantemente o corpo. Não deixa de ser uma ação estranha, como se ela estivesse indecisa aonde ir, vacilante e receosa. Não possui traços indígenas, mas sua magnífica saia e o mocassim conferem-lhe um exotismo acordes ao título: *A última da tribo* (fig. 197 e 198). Contemporânea de *Moema*, mas diferente dela e dos irmãos agonizantes, essa jovem indígena foi poupada da representação mais dramática. Contudo, claramente perdida e com o busto à mostra, não devia deixar de estimular o auxílio pelas mãos redentoras da civilização.

Alguns pontos podem ser observados nessas obras norte-americanas de meados do século 19, dentre os quais a presença maior de homens e guerreiros e a ausência de nus de corpo inteiro, como é o caso do *Gaulês agonizante*. As exceções femininas são seminuas: como vimos, *A última da tribo* – disfarçada da cintura para cima como uma Vênus – e ainda *Pocahontas* – nesse caso, uma *Diana caçadora* (fig. 200).[379] Certamente seria necessário fazer um levantamento maior das representações norte-americanas. Mas não parece haver nus femininos mortos (lembrando-se que Minnehaha, em seu leito, está vestida). Uma conjunção de fatores talvez explique essa ausência. Um deles, mais óbvio, seria o puritanismo norte-americano. Outro, a afirmação do poderio branco e militar como superior ao dos selvagens (que evidentemente deveriam ser homens, e quanto mais bravos retratados, maior não só o respeito ao perdedor como também o valor do vencedor). Tais dados, em comparação com o que ocorreu na arte brasileira do século 19, na qual houve mais retratos de índias nuas e mortas do que de índios mortos, poderiam levar a outras

---

[379] Pocahontas, como se sabe, para além do mito norte-americano, é personagem histórica dos século 16 e 17. Sobre a imagem de Pocahontas na cultura e arte americanas e a exposição dedicada a ela em 1994 na Virginia Historical Society, ver MURPHY, Kevin D. "Resenha ao catálogo *"Pocahontas: Her Life and Legend": An Exhibition Review*"" de William M. S. Rasmussen e Robert S. Tilton. *Winterthur Portfolio*, Vol. 29, No. 4. Chicago: University of Chicago Press, Inverno, 1994, pp. 265-275. "A lenda de Pocahontas tem todos os elementos que a tornam especialmente relevante aos debates correntes na história e na história da arte. Uma índia powhatan, Pocahontas alegadamente interferiu numa disputa entre os ingleses e os índios em defesa do capitão John Smith – implorando a seu pai, o chefe indígena, que poupasse a vida do inglês. A exposição mostra como, de forma obsessiva, essa cena foi trabalhada por artistas que frequentemente imaginaram uma atração amorosa entre as duas figuras para explicar a intervenção de Pocahontas nessa disputa entre os homens. Capturada pelos britânicos, Pocahontas casou-se com John Rolfe, foi batizada como "Rebecca" na fé cristã e por fim levada e apresentada na Inglaterra, onde morreu repentinamente, em 1617. Pocahontas tem inspirado abordagens recentes de sua vida nos termos das questões acadêmicas de gênero, sexualidade e etnicidade. De fato, esses temas atravessam tanto a exposição quanto o catálogo, mas, ao evitar as polêmicas, a Virginia Historical Society por pouco não explorou plenamente algumas das questões provocativas levantas pela história de Pocahontas." *Op. cit.*, pp. 265-266.

questões, que extrapolariam o âmbito deste trabalho. De todo modo, *Moema* seria talvez a precursora em seu gênero (um quadro de grandes dimensões, com uma índia morta e nua), provavelmente não só no Brasil como até mesmo na história da arte de forma geral.

Essa aparente proeminência na arte norte-americana retratando a *vanishing race* principalmente pela imagem dos homens mortos,[380] assim divulgada e visível nos estudos, abriria outra hipótese, a de que a salvação da raça era particularmente mais fácil e concebível às mulheres, já que elas seriam "por natureza" conciliadoras. A exemplo disso, basta evocarmos Pocahontas e, no Brasil, Paraguaçu. Não espantam, nesse sentido, as semelhanças entre as iconografias de ambas as índias no século 19 (fig. 202 a 204), sobretudo quando vestem longos vestidos brancos e estão em posições claramente cristãs.

O papel de Moema diante de Paraguaçu já foi esclarecido por Antonio Candido. Mas pensando-se numa certa equivalência entre Paraguaçu e Pocahontas, onde encontraríamos o paralelo de Moema na América do Norte?

Considerando-se ainda que a personagem de Moema celebrizou-se e conquistou maior simpatia do que a de Paraguaçu, haveria uma "Moema norte-americana" mais célebre e simpática do que Pocahontas?

Essas questões também ultrapassariam o escopo deste trabalho. Mas o simples fato de não haver nas artes dos EUA (como tampouco parece haver na literatura) uma personagem como Moema nas compleições e dimensões brasileiras já seria sugestivo. À essa ausência poderia corresponder o gosto do público: talvez uma personagem como Moema não fosse desejável, pertinente ou oportuna na cultura norte-americana. Seja como for, no Brasil houve Moema e Paraguaçu, que agradaram ao público e tiveram suas imagens difundidas – com Moema tomando a frente de Paraguaçu.

---

[380] Haveria ainda uma série de pinturas de Thomas Cole representando cenas extraídas do livro *O Último dos Moicanos*, de Fenimore Cooper, dentre as quais há uma "morte de Magua" (fig. 206). Ver PARRY III, Ellwood C. "Thomas Cole and the Problem of Figure Painting". *American Art Journal*, Vol. 4, No. 1. Kennedy Galleries, Inc., Verão, 1972, pp. 66-86. O livro de Cooper inspirou até mesmo Félix-Émile Taunay numa pintura intitulada *Cora e Alice*, entre o final da década de 1820 e o começo de 30. A questão é tratada por Claudia Valladão de Mattos em um estudo inédito sobre essa obra desaparecida de Taunay, cf. MATTOS, Claudia Valladão de. ""Cora e Alice" reflexões sobre o encontro entre o selvagem e o civilizado em um quadro perdido de Félix-Émile Taunay". In *O selvagem e o civilizado nas artes, fotografia e literatura do Brasil*. Campinas: CHAA-IFCH-Unicamp (no prelo).

Outras raças

A crença na extinção dos indígenas foi usada na defesa ao escravismo dos negros no Brasil. Na década de 1860, uma onda contra o trabalho escravo se ergueu em todo o mundo. Os EUA, maior nação escravista do século 19, decretou o fim do sistema em 1865. O Brasil tornou-se o único país de dimensões continentais adepto da escravidão e viu-se pressionado a erradicá-la.

Em 1866, o Comitê Francês de Emancipação pediu a D. Pedro II o fim do escravismo. A Liga Progressista do Império, orientada por ele, respondeu ao Comitê que agiria rapidamente, o que gerou grande polêmica no Brasil. Joaquim Nabuco sintetizou, anos depois, a repercussão entre as elites: "*Ninguém esperava um tal pronunciamento. Tocar assim na escravidão pareceu a muitos na perturbação do momento, uma espécie de sacrilégio histórico, de loucura dinástica, de suicídio nacional*."[381]. Entre junho de 1867 e março do ano seguinte, José de Alencar escreveu uma série de cartas que foram agrupadas em livro – *Ao imperador: novas cartas políticas de Erasmo* (publicado em 1868 e reeditado somente em 2008). Nelas, Alencar defendeu a manutenção do "*elemento servil*" para evitar que o país sofresse, segundo ele, consequências desastrosas.[382]

Segundo Tâmis Parron, organizador da nova edição das *Cartas*, Alencar faz uso da História, tomando a escravidão como instituição equivalente às do passado, com objetivo preciso: o progresso do homem.[383] Para Alencar, "*quando o ser humano é colocado no mundo pela primeira vez para viver no estado natural, irrompe nele um sentimento intrínseco de aperfeiçoar-se, que o impele ao domínio do mundo físico, ao melhoramento material e à elevação moral.*" O princípio da *necessidade*, observa Parron, seria para Alencar parte da natureza humana, portanto

---

[381] LYRA, Heitor. EULÁLIO, *Op. cit.*, p. 164.
[382] Na primeira carta, Alencar censurou D. Pedro II por ter sugerido abdicar do trono no final de 1866. A abdicação ocorreria pela oposição do imperador à proposta de um acordo de paz com o Paraguai ("*uma paz que nossa honra não permite*"), feita por políticos do Brasil e Argentina em setembro do mesmo ano, após a pior derrota das forças brasileiras, argentinas e uruguaias no conflito. Para Alencar, mesmo que a manifestação do imperador fosse ainda discreta, aumentaria gradativamente e ecoaria de forma perturbadora por todo o país. ALENCAR, José de. PARRON, Tâmis (org.). *Cartas a favor da escravidão*. São Paulo: Hedra, 2008, pp. 40 (nota 2) e 18.
[383] *Ibid.*, p. 19.

imutável e a-histórico. À *necessidade*, Alencar agrega outro princípio, o do *interesse próprio*, com os quais "*o autor passa então a decifrar a causa das desigualdades entre os povos*":

> Graças à escravidão, afirma ele [Alencar], o Oriente (a Ásia, mas também a África) tinha conservado a vida dos prisioneiros de guerra, acumulando contingente humano para preencher seus vastos territórios, a despeito do solo estéril e do clima abrasador. Totalmente distinto era o caso da América. Em que pese a natureza propícia e acolhedora, era quase despovoada antes dos descobrimentos, pois os índios, amantes que eram da liberdade, não sofriam o cativeiro. Imolavam os homens capturados em combate e consumiam, irracionalmente, seu próprio capital humano.[384]

O indígena, na interpretação de Alencar, não impunha às tribos inimigas a escravidão, tanto quanto não se sujeitava a ela. Havia duas razões: uma negativa (a antropofagia) e outra positiva (o amor à liberdade). A primeira era generalizada e equivocada, e unia-se à última, evidentemente romântica, com a força e o lastro de verdade consumada. De todo modo, embora Alencar reconhecesse a repugnância da escravidão,[385] apenas o fazia para, logo depois, em reconstituição histórica plurimilenar, justificá-la mesmo em seu tempo. Para ele, era "*uma fase do progresso; um instrumento da civilização*".[386] Alencar invocou o exemplo da antiguidade e imediatamente o relacionou aos indígenas:

> Se a escravidão não fosse inventada, a marcha da humanidade seria impossível, a menos que a necessidade não suprimisse esse vínculo por outro igualmente poderoso. Desde que o interesse próprio de possuir o vencido não coibisse a fúria do vencedor, ele havia de imolar a vítima. Significara, portanto, a vitória na Antiguidade uma hecatombe; a conquista de um país, o extermínio da população indígena.
>
> As raças americanas, cheias de tamanho vigor, opulentas na seiva, haurindo a exuberância de uma natureza virgem, estavam não obstante a extinguir-se ao tempo da descoberta. Entretanto, no Oriente, num clima enervador, sob a ação funesta da decadência física e moral, uma raça caquética e embrutecida pululava com espantosa rapidez.
>
> Ignoram os filantropos a razão?
>
> A América desconhecia a escravidão. O vencido era um troféu para o sacrifício. No selvagem amor da liberdade, o americano não impunha, e menos suportava, o cativeiro. No Oriente, ao contrário, a escravidão se achava na sua pátria. A guerra era uma indústria; uma aquisição de braços. O primeiro capital do homem foi o próprio homem.[387]

Em prosa riquíssima, Alencar arrolou suas razões. Entre os argumentos, no que toca ao indígena, ele adaptou a crença da "raça extinta":

---

[384] *Ibid.*, pp. 20-21.
[385] Disse Alencar: "A escravidão se apresenta, hoje, ao nosso espírito, sob um aspecto repugnante. Esse fato do domínio do hoeme sobre o homem revolta a dignidade da criatura racional." *Ibid.*, p. 64.
[386] *Ibid.*, p. 65.

> Se a raça americana suportasse a escravidão, o tráfico não passara de acidente, e efêmero. Mas por uma lei misteriosa, essa grande família humana estava fatalmente condenada a desaparecer da face da terra, e não havia para encher esse vácuo senão a raça africana. Ao continente selvagem, o homem selvagem. Se este veio embrutecido pela barbaria, em compensação trouxe energia para lutar com uma natureza gigante.[388]

Alencar não sabia o porquê, mas "*essa grande família humana estava fatalmente condenada a desaparecer da face da terra*". Para Alencar, os indígenas tinham os dias contados; era necessário substituí-los como força de trabalho e, ao mesmo tempo, civilizar a nova força que os substituía.

Moema não constitui essa narrativa; não há no quadro elementos acenando a chegada de novos povos, e mesmo a morte da índia tem causa conhecida: o afogamento – seja ele resultado da coragem de Moema em enfrentar o mar, seja por suicídio ou, em última instância, o desgosto. Tampouco a representação a faz fraca ou debilitada, pelo contrário, é uma mulher forte, fisicamente íntegra e perfeita. Nesse sentido, vale a pena considerar um texto de outro autor, embora com finalidades distintas às de Alencar, e publicado alguns anos depois de suas cartas.

O general Couto de Magalhães, ao contrário de Alencar, acreditava no aproveitamento econômico dos indígenas. No discurso *Região e Raças Selvagens*, proferido por ele no Instituto Histórico em 1874, explanou sobre a proposta de integrá-los à civilização, o que seria conseguido somente pelo estudo e compreensão de sua língua e costumes. Esclareceu desde as primeiras palavras ao leitor o seu propósito científico, sem a "*ambição de gloria litteraria, e sim com a de ser util, concorrendo com uma pedra para o edificio na grandeza de nossa patria*".[389] Couto de Magalhães pesquisou *in loco* as tribos, refletindo sobre os problemas, propondo na prática as formas de trazê-las ao progresso, de aproveitar seus "*milhões de braços*" espalhados pelo território brasileiro. O discurso foi publicado e deve ter feito sucesso, pois "*esgotou-se em pouco mais de 3 mezes*".[390] Daí a sua reedição em 1876, integrando uma obra maior e igualmente bem sucedida, *O Selvagem*.[391]

---

[387] *Ibid.*, p. 66.
[388] *Ibid.*, p. 69.
[389]. MAGALHÃES, José Vieira Couto de. *O Selvagem*. Trabalho preparatorio para aproveitamento do selvagem e do solo por elle occupado no Brazil. Rio de Janeiro: Typographia da Reforma, 1876 (reprodução fac-similar constante na reedição de 1975), p. VII.
[390] *Ibid.*, p. 284 da primeira parte.
[391] O livro foi reeditado em 1913. Ver também JORGE, Miguel. Couto de Magalhães: a vida de um homem. Goiânia: Departamento Estadual de Cultura, 1970, p. 103.

Para Vivaldi Moreira, o general Couto de Magalhães contribuiu para retirar "*o tema do índigena do pitoresco, do plano simplesmente sentimental a que o romance de Alencar e a poesia de Gonçalves Dias, sem dúvida respeitáveis, o haviam conduzido*".[392] Ainda assim, permaneceu pelo menos um traço:

> 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 flacidas, e de temperamento lymphatico; se, sem robustez physica a intelligencia não é sã – a raça branca não póde conservar sua superioridade sem estes cruzamentos provídenciaes que, no decurso do tempo, lhe hão de communicar esse gráo de força de que ella necessita para resistir á acção deleteria do clima de nossa terra.
>
> Os estudos a este respeito tem descido já a grandes minuciosidades, e sabe-se hoje, que o melhor mestiço é aquelle que resultar do tronco branco, no qual se haja infiltrado um quinto de sangue indigena.
>
> Não devemos conservar pois apprehensões e receios a respeito dos futuros habitantes do Brasil. Cumpre apenas não turbar, partindo de prejuizos de raças, o processo lento, porém sabio, da natureza. Nosso grande reservatorio de população é a Europa; não continuamos a importar os africanos; os indigenas, por uma lei de selecção natural, hã de cedo ou tarde desapparecer; mas, se formos previdentes e humanos, elles não desappareção antes de haver confundido parte do seu sangue com o nosso, communicando-nos as immunidades para resistir a acção deleteria do climo intertropical que predomína no Brasil.[393]

Couto de Magalhães acreditava na incontornável extinção da raça. E se era inútil salvá-la, urgia mesclá-la à branca, resultando numa mistura que herdaria os caracteres próprios dos indígenas à sobrevivência em terras brasileiras. A descrição que faz dos homens brancos transplantados como "*magros e nervosos, ou gordos, de carnes e musculação flacidas, e de temperamento lymphatico*" é contraposta a necessidade da "*robustez physica*" (para a saúde mental daqueles), concluindo pela capacidade dos indígenas de lhes transmitirem essa qualidade, ainda a tempo.

O corpo de Moema corresponde a essa "*robustez physica*"; nem "*magra*" nem "*gorda*", nem "*flacida*" nem "*lymphatica*". A constituição de seu corpo poderia ilustrar, nos termos de Magalhães, o que seria esse aspecto saudável do indígena. Ela corresponde à imagem que se tinha do índio, fosse pelo lado mais romântico e ideal, como o de Alencar, fosse pela ciência propalada por Magalhães.

---

[392] MOREIRA, Vivaldi. "Prefácio da presente edição – Couto de Magalhães e *O Selvagem*". *O Selvagem*. Edição comemorativa do centenário da 1ª edição. São Paulo: Edusp / Livraria Itatiaia Editora Ltda., 1975, p. 10.

As alegorias indígenas nos periódicos

A presença de desenhos com o indígena alegórico ao Brasil e suas províncias é frequente em meados dos anos de 1860 (fig. 208 a 234).[394] Uma grande parte desses indígenas está seminua e algumas das ilustrações são sérias ou retóricas. Frequentemente elas são irônicas ou jocosas, embora dificilmente caricatas ou grosseiras. Esse é um ponto revelador, pois ainda que seja geralmente uma crítica política, tratando-se de uma representação da nação e seus estados, mantém-se a nobreza da imagem indígena, transferida às instituições.

Em nossa pesquisa (não ampla e rigorosa o bastante para conclusões maiores), essas alegorias são representadas geralmente como um índio ou uma índia jovem.[395] Os cabelos são longos e escuros, e o corpo (embora em alguns desenhos canhestro) é bem constituído e saudável. Pouco mais da metade delas representa mulheres, algumas viris. Quando são homens, por outro lado, seus traços físicos costumam ser delicados. Os enfeites variam: podem usar colares, braceletes, braçadeiras e tornozeleiras (raramente brincos; os encontramos apenas numa alegoria do rio Amazonas – brincos com penas – uma das mais interessantes, feita por Henrique Fleiuss[396]). Em todos os casos, vestem um saiote e, na cabeça, uma tiara de penas, semelhante muitas vezes a uma chama.

Algumas alegorias vestem uma espécie de camisa, em particular nas ocasiões de decoro, como nas relações exteriores, mas a maior parte tem o busto aparente. No caso das mulheres, os seios são ora redondos e volumosos, ora pequenos ou disfarçados.

---

[393]. MAGALHÃES, José Vieira Couto de. *O Selvagem*. Trabalho preparatorio para aproveitamento do selvagem e do solo por elle occupado no Brazil. Rio de Janeiro: Typographia da Reforma, 1876 (reprodução fac-similar constante na reedição de 1975), pp.100-101 da segunda parte. Ver também, dessa parte, as pp. 1-19.

[394] Pesquisou-se ilustrações nos seguintes periódicos microfilmados: *Diario do Rio de Janeiro*, *Jornal do Commercio*, *A Pacotilha* e *O Pandokeu* (em exemplares de 1866 e alguns de 1863); *A Semana Illustrada* (todos os microfilmados entre 1863 e 1866). Os microfilmes são do AEL IFCH Unicamp, feitos pela Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. Ver o levantamento feito por Lilia Moritz Schwarcz abrangendo também outros anos. SCHWARCZ, Lilia Moritz. *As barbas do Imperador. D. Pedro II, um monarca nos trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

[395] Encontramos "alegorias do Banco do Brasil", figuradas como um homem branco e velho, barba branca, trajado como índio: é o visconde de Jequitinhonha (Francisco Gê Acayaba de Montezuma), que fora nomeado presidente do Banco do Brasil em abril de 1866. Mesmo a instituição financeira era vestida pelos cartunistas com divertidos caracteres nacionais (fig. 223 e 224). FRANCO, Afonso Arinos de Melo Franco. PACHECO, Claudio. *História do Banco do Brasil*: história financeira do Brasil desde 1808 até 1951. Banco do Brasil, 1979.

[396] Na *Semana Illustrada*, grande parte dessas alegorias são assinadas por um "H. F.", Henrique Fleiuss, um dos proprietários da revista.

O rio Amazonas

Uma das alegorias indígenas mais emblemáticas nos periódicos entre 1864 e 66 foi a do rio Amazonas. O agitado processo de abertura de sua navegação a outros países (que a reivindicavam havia muitos anos) acentuou-se justamente nesse período. O avanço das ideias liberais no Brasil juntou-se ao clamor de alguns políticos pela franquia do Amazonas. Paulo Roberto Palm estudou as condicionantes externas, principalmente dos EUA e Inglaterra sobre o Parlamento Brasileiro e deste sobre a Coroa.[397] O decreto de abertura ocorreu em dezembro de 1866,[398] "*já afastadas as nuvens sombrias da década anterior*", quando a "*imagem do Império estava salvaguardada*", bem como "*a integridade territorial do Brasil*".[399]

A franquia do Amazonas foi exaltada e cantada em versos.[400] Mas ela foi também questionada por intelectuais e políticos conservadores, como José de Alencar, que ironizou o monarca, "*ídolo de seu povo e o melhor entre todos os reis da terra*".[401] As ilustrações dos periódicos, por seu lado, constituíram uma manifestação ressabiada e jocosa. Representadas por uma figura indígena acompanhada de um grande vaso, do qual jorra o abundante Amazonas, elas sintetizam visualmente as inquietações que deviam perpassar o público.

Uma dessas imagens responde ao primeiro ato efetivo de abertura, o Relatório do Ministério dos Negócios Estrangeiros de janeiro de 1864, afirmando que "*o governo, convencido de que convém o quanto antes dar maior desenvolvimento à navegação e ao comércio do Amazo-*

---

[397] Para Palm, a abertura do Amazonas ocorreu graças aos parlamentares liberais e à opinião pública, cuja pressão estimulou o Executivo. PALM, Paulo Roberto. *A abertura do rio Amazonas à navegação internacional e o parlamento brasileiro*. Brasília: Fundação Alexandre de Gusmão, 2009, p. 69.

[398] A Câmara dos Deputados e o Senado divergiram quanto à questão, demonstrando "que a tendência liberalizante era crescentemente majoritária entre os congressistas, o que não podia ser ignorado pelo Gabinete." Em 3 de dezembro de 1866, a sessão plenária do Conselho de Estado examinou o parecer de 17 de dezembro de 1865, favorável à franquia, emitido pela Seção dos Negócios Estrangeiros do Conselho. O decreto do Executivo, de 7 de dezembro de 1866, franqueou "aos navios mercantes, o Amazonas até a fronteira, mas também o Tocantins até Cametá, o Tapajós até Santarém, o Madeira até Borba, o Negro até Manaus e o São Francisco até Penedo."CERVO, Amado L. *O Parlamento Brasileiro e as Relações Exteriores (1826-1889).* Brasília: Editora da UnB, 1981, p. 223. *Apud Ibid.*, p. 68.

[399] *Ibid.*, pp. 10-11.

[400] SERRA, Joaquim. *Abertura do Amazonas. Canto*. São Luiz do Maranhão, 1867.

[401] Na carta de 15 de julho de 1867 a D. Pedro II, escreveu Alencar: "O jornalismo europeu rende neste momento ao imperador do Brasil aquelas homenagens da admiração pródiga e inexaurível, que saúda a ascensão de todos os astros da moda. O estrangeiro vos proclama um dos mais sábios e ilustres dos soberanos. Não há muitos dias leu o país o trecho da mensagem que o presidente dos Estados Unidos, aludindo à franquia do Amazonas, vos considerou

nas, tinha resolvido tornar franca essa navegação a todas as bandeiras".[402] Na ilustração de Fleiuss, uma indígena convidativa, ao lado de um representante do governo igualmente acolhedor, recebem as diversas nações que respondem sem titubear ao chamado (fig. 232).

Após o aceno do Relatório, poucos deputados defenderam maior contrapartida ao Brasil.[403] Referindo-se aos EUA, um deles, Franco de Almeida, indagou: "*vamos conceder a navegação e o comércio do primeiro rio do mundo à nação que tem ainda trancado os portos dos rios que possui?*" O mesmo valia aos países europeus, pois não seria muito lhes pedir "*que nos compensem em seus riachos*".[404] Para Franco de Almeida, a navegação do Amazonas interessava muito mais às outras nações que ao Brasil. Além disso, o projeto solicitava ajustes apenas aos estados justafluviais: "*não se pode conceder a uma bandeira estrangeira mais do que se concede aos ribeirinhos, porque os ribeirinhos têm mais direito, muito mais interesse de navegar os rios comuns*".[405]

Alguns deputados receavam também por uma "invasão" estrangeira na Amazônia,[406] preocupados com os interesses nacionais e provavelmente correspondendo à defesa de Tavares Bastos feita desde 1861 à franquia internacional da navegação no Amazonas. Para Tavares Bastos, cujas ideias guiaram muitos liberais naqueles anos,[407] ela traria uma imigração positiva, bem como uma consequente e benéfica miscigenação, aproximando o jovem brasileiro das "*sciencias physicas*" e afastando-o dos "*mestres pedantes de latim e rhetorica*". A ideia era fazer dele não "*um desprezivel solicitador de empregos publicos, um vadio, um elemento de desordem*", mas

---

entre os primeiros estadistas do mundo." ALENCAR, José de. PARRON, Tâmis (org.). *Cartas a favor da escravidão*. São Paulo: Hedra, 2008, p. 57.

[402] *Ibid.*, p. 54.

[403] "Junqueira Júnior, quase isoladamente, esforçou-se ainda por combater o projeto, espicaçado pela mordacidade de Tavares Bastos. Demonstrou, apoiado em discurso de seu oponente, que o Congresso de Viena não fora decisivo sequer para os europeus, visto que um de seus rios mais notáveis, o Danúbio, só seria livremente navegado por disposição do Tratado de Paris, de 1856; e, ainda mais, que a extraordinária atividade de navegação no Mississipi produzira-se sem a sua abertura a outras bandeiras: por que não poderia o mesmo ser feito no Brasil?" *Apud ibid.*, p. 67 (*Anais da Câmara dos Deputados*, sessão de 23/04/1864, vol. 4, pp. 261-262).

[404] *Anais da Câmara dos Deputados*, sessão de 09/06/1864, vol. 5, pp. 90-92. *Apud idem*.

[405] ALMEIDA, Franco de. *Anais da Câmara dos Deputados*, sessão de 09/06/1864, vol. 5, p. 90. *Apud idem*.

[406] Junqueira Júnior e Carvalho Reis foram alguns a manifestarem esse receio. *Anais da Câmara dos Deputados*, sessão de 20/02/1864, vol. 2, pp. 161-162. *Ibid.*, p. 66.

[407] "De outra parte, a campanha orquestrada pelo liberalismo prosseguia em várias frentes, dirigindo-se à opinião pública sobretudo através de jornais como o Correio Mercantil, que veiculava as idéias "progressistas" de Tavares Bastos, as quais incluíam reforma na educação, na administração, no culto religioso, enfim, na própria "alma" brasileira. O "Solitário", em suas eloqüentes cartas, dizia, da região Amazônica: "O que era um deserto será um mundo. O que hoje é o receio dos estadistas, a liberdade da navegação, será a ventura dos nossos vindouros". E suas palavras

sim "*um cidadão util á patria, um industrioso, um empresario, um machinista, como é o inglez, como é o norte-americano, como é o allemão*":

> Entre a physionomia viva e animada de um povo assim constituido, e a face triste e descarnada do nosso povo semi-barbaro das provincias, que differença enorme, meu amigo!
>
> Nada póde ser mais antipathico ao estrangeiro do que o atraso moral de nossa população. Sem os emigrantes da Allemanha e da Grã-Bretanha, nunca o Brasil progredirá; é preciso que o sangue puro das raças do norte venha disinvolver e remoçar a nossa raça degenerada.[408]

O objetivo de Tavares Bastos com a abertura do Amazonas extrapolava, portanto, o lucro advindo das trocas comerciais e políticas:

> A immoralidade é tradicional em nossa raça. Querem que o paiz prospere? Comecem pela base, comecem pelo cruzamento de raças. Não vos cause estranheza esta excentricidade: não ha nada mais exacto.
>
> Nossos males são muitos; porém o verdadeiro, o fundamental, consiste no nosso espirito timido, chinez, preguiçoso, tardio, inimigo da novidade, descançado e commodista.
>
> É preciso mudar de habitos, é preciso pôr outra alma no corpo do brazileiro. E eu não conheço sinão um meio efficaz para isso, a saber: abrir francamente as portas do imperio ao estrangeiro. Collocar o Brazil no mais estreito contacto com as raças virís do norte do globo, facilitar as communicações interiores e exteriores, promover a emigração germanica, ingleza e irlandeza, e promulgar leis para a mais plena liberdade religiosa e industrial.
>
> É sob este ponto de vista, é por bem do progresso, ou, antes, da reforma moral do paiz, que eu desejo ardentemente as mais rapidas communicações entre o Brazil e os Estados-Unidos da America do Norte.[409]

Franco de Almeida, que também defendia as "*conquistas da civilização moderna*", afirmou não ter "*medo de absorção, de predomínio de estranha raça*". Mas esclareceu não querer "*a liberdade do Amazonas cedendo o mínimo direito de soberania*".[410] Esta, juntamente ao pedido por uma compensação mais justa ao Brasil (como a abertura de rios estrangeiros à navegação brasileira) eram os pontos cruciais da questão.

Outra ilustração de Henrique Fleiuss, publicada após o parecer de dezembro de 1865 da Seção dos Negócios Estrangeiros, favorável à franquia, refere-se à vitória da propaganda de Bas-

---

calavam fundo em muitos de seus pares, que, talvez, julgando que seu país não fosse digno deles, deixavam-se conquistar pela sedutora retórica do deputado alagoano." *Apud ibid.*, p. 65.

[408] TAVARES BASTOS, Aureliano Candido. "Carta IV" (de 17 de outubro de 1861) *Cartas do Solitario*: Estudos sobre Reforma administrativa, Ensino religioso, Africanos livres, Trafico de escravos, Liberdade da cabotagem, Abertura do Amazonas, Communicações com os Estados Unidos, etc. Rio de Janeiro: Typographia da Actualidade, 1863, p. 38 (obs.: as cartas foram enviadas para o redator do *Correio Mercantil*).

[409] "Carta XXX" (de 30 de março de 1862) *Ibid*., p. 344.

[410] Anais da Câmara dos Deputados, sessão de 23/04/1864, vol. 4, pp. 261-262. *Apud ibid.*, p. 66.

tos. Novamente o rio caudaloso e uma indígena, mas dessa vez com o semblante exausto (ou enfadado) e a posição menos altiva. Bastos está sentado sobre ela, protegido sob uma sombrinha (fig. 233). A última charge publicada na *Semana Illustrada* é o desfecho do caso, com a eloquente transformação da alegoria representada num "*antes*" e "*depois da influencia e abertura a civilização*" (fig. 234).

Nas três ilustrações encontradas (duas índias e um índio), a figura alegórica do rio Amazonas é acompanhada do jarro profuso d'águas. *Moema*, embora não seja uma alegoria, tem a seu modo água em abundância, imóveis contudo, em "*quietação morta*" para usar uma expressão romanesca de Gonzaga Duque.[411] *Moema* contrasta com essas alegorias, que por sua vez lembram *A Carioca*.

Índios guerreiros

É muito expressiva a quantidade e a variedade de alegorias indígenas referentes à guerra do Paraguai. Elas retratam ora um índio, ora uma índia, representando o Brasil ou províncias. Há desde o indígena burocrata, alistando voluntários, até o guerrilheiro e o que se enlutece pela morte de Lincoln. Há o retrato de "*dous indios*" servindo a nação. O índio é muitas vezes um bravo nessas imagens. Nas situações mais infelizes, ele se encontra cabisbaixo ou adoecido. Há uma imagem com uma mulher desfalecida e um bebê; um índio a socorre e combate o monstro López (fig. 209). Outra mostra uma espécie de alegoria do Paraguai caída, em posição semelhante à da figura anterior. Não parece ser indígena e segura uma boleadeira (fig. 210). Não há, em suma, indígenas mortos representando o Brasil.

[411] O romance é *Mocidade Morta* (1894-95) e o termo está no último parágrafo do livro. DUQUE-ESTRADA, Luis Gonzaga. *Mocidade Morta*. São Paulo: Editora Três, 1973, p. 282.

"Vaga Vênus"

Não deixa de ser notável que uma quantidade expressiva de índias nuas tenha circulado no cotidiano das pessoas.[412] Se essas representações foram publicadas tantas vezes nos periódicos e aparentemente aceitas pelo público, podemos nos perguntar: por que *Moema* não repercutiu como, por exemplo, *A Primeira Missa no Brasil*? Há diferenças evidentes que precisam ser ressaltadas, dentre as quais a da *Primeira Missa* ser um quadro "positivo", que exalta a nação. As alegorias nos periódicos estão seminuas e vivas, enquanto *Moema* é uma pintura de grandes dimensões, colorida, "realista", muito mais despida e sobretudo morta. Talvez outro motivo esteja no fato de ela não ser, como parte dessas alegorias, irônica – e decerto não poderia sê-lo. *Moema* é absolutamente séria.

Manifestar-se sobre *Moema* devia ser delicado, principalmente relacionando-a ao estado da nação. Num exemplo diverso, podemos entender que mesmo um gesto público, em particular de um político, relacionando um assunto nacional com uma imagem alegórica (o que *Moema* não é), pudesse ser considerado uma atitude imprópria ou ridícula pelos pares. Uma manifestação como essa teria ocorrido na sessão de 30 de junho de 1871, na Câmara dos Deputados. Discutia-se a "*questão servil*". O deputado monsenhor Pinto de Campos era o relator do projeto de "*lei de emancipação gradual do elemento servil*", por parte do governo, propondo "*a liberdade dos filhos de escravas, dali por diante nascidos*". Raimundo de Menezes transcreveu o parecer, supostamente de José Feliciano de Castilho, e a resposta ao parecer feita pelo arquinimigo de Castilho, José de Alencar:

> "A própria moral cristã [teria dito Castilho] está pedindo, a grandes brados, o aniquilamento de uma escola de perdição. Rodeia-se geralmente o cativeiro do mais asqueroso cortejo de desmoralização" (...) "Vaga Vênus arroja aos maiores excessos aquele ardente sangue líbico; e o concubinato em larga escala é tolerado, quando não animado, facultando-se assim aos jovens de ambos os sexos, para espetáculo doméstico, o mais torpe dos exemplos".
>
> Alencar aproveita a deixa e, em meio a prolongada hilaridade, comenta sempre mordaz:
>
> "Se uma lei semelhante fosse cotada, eu não poderia comparar senão a essa Vaga Vênus de que se fala no parecer da ilustrada comissão. Eu não a poderia comparar senão a essa Vaga Vê-

[412] Seria interessante comparar a circulação dessas imagens no Brasil com a de outros países no mesmo período para se ter uma ideia do quanto e como elas seriam recebidas pelos respectivos públicos.

> nus, se a deidade pagã tivesse o arrojo de apresentar-se perante uma sociedade cristã com a máscara da virgindade".[413]

O efeito da figura de linguagem depende da habilidade do orador, e Alencar mostrou como aplicá-la, aproveitando-se da desastrosa investida do oponente. A figura alegórica e feminina, sensual e provocante, era desconfortável ao problema que se discutia na Câmara – exceto como deboxe, a exemplo do que fez Alencar. Transpô-la ao debate nacional exigia o domínio oratório. De todo modo, o lugar próprio de uma Vênus eram as paredes de um museu, as páginas de um livro ou de um periódico. Empregá-la como metáfora política seria possível. Mas afirmá-la gravemente, de forma pública e aberta numa questão como a do "*elemento servil*" não devia ser tarefa das mais fáceis.

Outra questão

O quadro de Meirelles, sendo tão circunspeto, foi respeitado. No tempo em que foi pintado e exposto não parece ter sido feita qualquer relação dele, pelo menos publicamente, com as condições em que estava o Império. Pintada e exibida em meio aos acontecimentos por um artista que devia muito ao imperador, é difícil afirmar que *Moema* foi feita precisamente como crítica ao governo, glosa ou metáfora a ele. Pouco antes de pintar *Moema*, contudo, Meirelles esboçou um quadro laudatório (a seu modo) a atuação de Pedro II na Questão Christie. Sobre esse esboço, escreveu Argeu Guimarães:

> Ao memorar na tela o gesto patriótico de Pedro II diante do povo aglomerado em frente ao Paço, vibrante de indignação pela famigerada Questão Christie, em que o Brasil, graças ao seu monarca, saiu desafrontado e de cabeça erguida em face de Albion, não pôde chegar a termo, porque o presidente do Conselho, marquês de Olinda, temeu suscetibilizar a rainha britânica com a apresentação pública de um documento comprovador de nossa dignidade cívica. O esboceto é de 1864.[414]

---

[413] Menezes prossegue: "O historiador Hélio Viana busca na biografia escrita por Solidônio Leite a resposta que teria dado o deputado monsenhor e que os *Anais* não registram: – "Quem é essa *Vaga Vênus*? Só o ilustre relator, monsenhor Pinto de Campos, no-lo podia informar" – teria inquirido Alencar. O sacerdote, que não tem papas na língua, responde bruscamente: – "Ninguém a conhece mais do que V. Ex.ª. É a mãe daquele seu *Demônio Familiar*, o tal moleque endiabrado". MENEZES, Raimundo de. *Op. cit.*, p. 288.

[414] GUIMARÃES, Argeu. *Op. cit*., p. 86.

Talvez houvessem mais motivos para que o quadro não chegasse a termo, pois o que significaria a imagem, bastante evidente no primeiro plano, à esquerda, de um rapaz negro que parece pouco se importar com a comemoração do povo junto ao imperador? Ele caminha decididamente para fora do quadro, tendo próximo um imponente cavaleiro, arma em riste, observando a movimentação. Seu cavalo branco é a figura mais iluminada do quadro e contém o passo, o que confere ao conjunto certa tensão. O imperador, central na tela, não olha para essa cena. Seu rosto volta-se para o outro lado, onde se encontra um grupo de negros, que tampouco participa da comemoração. Há uma quase troca de olhares entre um desses homens e o imperador (fig. 235 e 236).

Se o quadro sobre a Questão Christie seria ou não uma crítica ao imperador diante da "*questão servil*" – embora a resposta possa parecer positiva – é um problema certamente a se resolver. *Moema* também. Lembremos que *Moema* não foi, aparentemente, um quadro encomendado, mas foi levado a termo e exposto. Como ninguém o teria adquirido, Meirelles o doaria a um particular, como forma de gratidão. *Moema* afastou-se do ambiente artístico público, até, ao que parece, 1896. Talvez tanto isso quanto as possíveis críticas contidas no quadro tenham convergido e resultado no relativo silêncio e ostracismo com relação à *Moema*.

Com o passar do tempo, ainda no século 19, ela poderia ter sido vista como representação figurada das condições brasileiras nos anos de 1860 e 70, levando a manifestações a respeito. Mas nada foi encontrado, se é que algo existe. Dificilmente, talvez, *Moema* seria tomada como uma alegoria "atemporal" do Brasil, como hoje é mais fácil compreendê-la. Salvo engano, somente se publicou um texto com algo desse sentido em 1928 – e o mais incrível: aplicado não ao quadro, mas ao episódio épico de Santa Rita Durão.

5

Outras Moemas

Parece que foi Povina Cavalcanti o primeiro a cunhar a "*significação symbolica*" de Moema:

> As anthologias têm recolhido do episodio popular da morte de Moema. É, realmente, uma passagem commovente, de graciosa e communicativa melancholia. Resalta, aliás, na historia literaria dos poetas mineiros, uma coincidencia curiosa: a paixão e a desdita de suas três Evas amorosas: Moema, Marilia e Lindoya.
>
> Qualquer dellas foi muito infeliz, tendo amado muito. Das tres, Marilia, a unica contemporanea dos árcades brasileiros, a doce Marilia bella de Dirceu, teve este glorioso soffrimento maior: inspirar ella propria o seu pastor anacreontico!
>
> Moema e Lindoya, são, apenas, ficções pungitivas de lyrismo: mas, existissem ou não, ellas vivem na nossa sensibilidade, meigas e infelizes, cheias de puro e inalcançado amor, martyres romanticas, em cujo peito desconsolado morreu, batendo por outro, o coração oppresso...
>
> No *Caramuru*, o celebre episodio tem uma significação symbolica. A intenção do poeta ainda não foi comprehendida, máo grado tantos annos sobrevindos a sua obra.
>
> Moema é mais do que uma figura de arrebatada amorosa; ella é a propria terra americana, condoida da ausência do valoroso europeo, de quem temia a volubilidade e a ingratidão. [grifos meus][415]

Prossegue o crítico:

> Não foi só ao desesperado encontro do amante; seguia-na um cortejo de donzellas, somente ella tendo perecido, "entre as salsas escumas".

[415] POVINA CAVALCANTI, Carlos. *Telhado de vidro*. Rio de Janeiro: Off. graph. d'a Pernambucana, 1928, pp. 93-94.

> Copiosa multidão da náo franceza
> Corre a ver o espectaculo assombrada;
> E, ignorando a occasião de estranha empreza,
> *Pasma da turba feminila que nada.*
> *Uma, que ás mais prende em gentileza,*
> Não vinha menos bella do que irada;
> Era Moema, que de inveja geme,

Esta turba feminil é toda a sensibilidade do povo brasileiro que o poeta victoriou naquella exquisita e bizarra procissão de nadadoras, debatendo-se contra as ondas para contemplar o varão dominador cujo poder tinha a força do raio. A morte de Moema exalta o espirito de sacrificio da raça; é um fim epico digno da historia de nossa formação.

O sentido symbolico, que lhe deu Santa Rita Durão não podia consistir num simples motivo lyrico, numa passagem de mero episodio amoroso, tanto mais quanto em todo o seu exhaustivo poema, elle teve a preoccupação absorvente do patriotismo.

O espirito da brasilidade esta subentendido. Medite-se na exprobação que se contem nestes versos:

> Tão dura ingratidão menos sentira,
> E esse fado cruel doce me fôra,
> Se a meu despeito triumphar não vira
> *Essa indigna, essa infame, essa trahidôra!*

Os epithetos são dirigido á "vil Paraguassú", que acompanhava Diogo na sua ida ao Velho Mundo. Por que indigna, infame, trahidora?

Porque o amor do Caramurú não devia expatriar-se, a menos que Moema o acompanhasse, levando comsigo a alma, o transporte da sua gente. Paraguassú era branca como a neve; emquanto Moema é uma synthese das qualidades predominantes do caracter do gentio, qualidades sensiveis ao valor, á bravura indomita do guerreiro branco.

O celebrado episodio encerra, pois, mais esta virtude literaria: o sentimento da nacionalidade.

Não é pela forma exterior, mas pelo estilo e condições intrinsecas da vitalidade e de suggestão, que a obra se define.

E apezar dessa subserviencia, quantas flôres de originalidade e de graça não odóram os canteiros deste poema, onde abrem os seus calices gentis, dão mel ás abelhas andejas da nossa inspiração e do nosso bom gosto?![416]

As linhas anteriores constam de um ensaio cujo título ajuda a esclarecê-las: *"Relendo o "Caramurú" e o "Uruguay"* [sic]. *O pensamento de brasilidade nos poemas classicos de Durão e Basilio da Gama"*. A preocupação de Povina Cavalcanti era investigar a ideia de nacionalidade nessas epopéias, e Moema tornou-se, para ele "*a propria terra americana, condoida da ausência do valoroso europeo*".

A compreensão de Povina Cavalcanti só foi possível após um longo processo de transformação da personagem, ao qual contribuíram não só a pintura de Meirelles como também diferentes obras literárias, artísticas e operísticas nas quais Moema se destacava. Embora o crítico

mencione somente o poema de Durão, negligenciando ou ignorando as demais apropriações da heroína, elas certamente contaram à concepção. Uma de suas possíveis fontes a ela seria a análise de Sílvio Romero ao *Caramuru*:

> O valor do *Caramurú*, como producto nacional, está em ser uma especie de resumo da vida historica do Brasil nos tres seculos em que fomos colonia; está em fazer assistir á fundação da nossa mais antiga cidade, a velha capital, e acompanhar o crescimento da nação até quase os nossos dias, tudo como um phenomeno natural, como um producto do sólo e das tres raças. Por este lado o quadro, por exemplo, de nossas antigas provincias é excellente, como é a descripção de nossas riquezas naturaes, como é a narração da lucta contra os hollandezes. O poema tem, além disto, bellos especimens de poesia. O episodio de *Moema* é d'este genero.
>
> O auctor tem altas e bôas idéas. Elle canta *Portugal renascido no Brasil*, mas canta tambem o povo do Brasil *convulso*.[417]

Romero interpreta o *Caramuru* como um todo, não o episódio de Moema como "*especimen*" de "brasilidade", mas sim de beleza poética. Quanto ao "*povo convulso*", o crítico explica em nota que se refere ao canto I, estrofes VII e VIII. A "descoberta" de Povina pode ter derivado da ideia geral de Romero. Seja como for, o achado de Povina não parece ter sido relevado em estudos literários, mas Carlos Rubens, no seu livro sobre Victor Meirelles, mencionou Povina e a "*significação symbolica*" de Moema.[418] Essa significação, contudo, ao que parece não proclamada no século 19, é também uma construção do século 20.

Nova "conversão do gentio"

Quando em sua interpretação ao *Caramuru* Povina Cavalcanti observou que não era "*pela forma exterior, mas pelo estilo e condições intrinsecas da vitalidade e de suggestão, que a obra se define*", ele minimizou as qualidades poético-sintáticas para valorizar "*a surpreza de vida nova da terra e do povo do Brasil*".[419] Não seria nenhuma nova constatação: os críticos do início dos oitocentos, como vimos, valorizaram justamente a descrição da natureza e do nativo ameri-

---

[416] *Ibid.*, pp. 95-97.
[417] ROMÉRO, Sylvio. *Op. cit.*, p. 232.
[418] RUBENS. *Op. cit.*, p. 50.
[419] POVINA CAVALCANTI. *Op. cit.*, p. 138. É justo frisar que o autor, ainda assim, faz interessantes análises à estrutura e à qualidade poética de trechos do *Caramuru*.

canos. É o sentido dessa "*surpreza*" relacionado ao período entre-guerras no qual o crítico escreveu que dá a novidade à "descoberta" de Povina.[420]

O sentido era evidentemente metafórico. A morte de Moema tornava-se, em linhas gerais, uma ideia-síntese da nação. Povina transgredia a essência do episódio-épico (no sentido dado por Durão) para ilustrar, talvez de forma precursora na crítica literária, uma alegorização que ocorreria também, e com força maior, com a personagem de Iracema.

O modo como Povina entendeu Moema corresponderia, em alguns aspectos, à forma do público leitor entendê-la nas próximas décadas. Sua compreensão da indígena como imagem da terra brasileira, contudo, dificilmente seria extraída apenas do *Caramuru*. Não há nos versos da "morte de Moema" alusões nesse sentido. Tampouco o crítico extraiu da epopéia outras passagens que o reforçassem.[421] Foi talvez a confluência com a pintura de Meirelles ou suas derivações que deu a Povina os principais subsídios de formulação.

Antes de avançarmos é importante abordar sucintamente algumas obras correlatas a *Moema* na arte oitocentista brasileira. Uma delas não é mulher, mas sim *O último tamoio*, de Rodolpho Amoedo (fig. 237).

"Tamoio sou"

O último tamoio (1884)[422] derivou claramente de *Moema* e corresponde à outro episódio épico: o trecho final d'*A Confederação dos Tamoios* (1856), de Gonçalves de Magalhães.

---

[420] Para esclarecê-lo um pouco mais, em outro de seus ensaios ("*Notas á margem do movimento literario moderno*"), há um trecho sobre o "*papel da America na hora crepuscular da Europa*" e do "*Novo Mundo, no espectaculo universal*". *Ibid.*, pp. 21-33.

[421] Povina menciona apenas uma estrofe, questionável ao seu propósito, "em que Santa Rita Durão affeiçoou seu estro á gloria obscura da nossa natureza", e que para o crítico tem "um valor nativista insuperavel", "o espirito de brasilidade, a intenção, aliás realisada, de exaltar a terra virgem da patria". Eis o começo da estrofe: "Das frutas do paiz a mais louvada/ É o regio ananás, fruta tão bôa,/ Que a mesma natureza namorada/ Quis como a rei cingi-la da corôa [...]". *Ibid.*, p. 107.

[422] Sobre a obra, ver: COLI, Jorge. *A Batalha... Op. cit*. MIGLIACCIO, Luciano. "Rodolfo Amoedo. O mestre, deveríamos acrescentar." *19&20*, Rio de Janeiro, v. II, n. 2. CAVALCANTI, Ana Maria Tavares. "O último tamoio e o último romântico". *Revista de História da Biblioteca Nacional*. Novembro de 2007. SCRICH, Eduardo. "O último tamoio, de Rodolfo Amoedo". *Atas do V Encontro de História da Arte do IFCH Unicamp* (no prelo).

Contrapondo-se à *Moema*, notam-se mais do que as semelhanças os modos distintos das pinturas. *Moema* é idealista e longilínea; bela, mas paradoxalmente áspera. *O último tamoio* busca a matéria, é mais compacto e, como diria Gonzaga Duque, macio. Suas posições nos quadros diferem de forma significativa, assim como os semblantes: Moema aparenta estar estranhamente adormecida, o tamoio desmaiado, atordoado, de forma mais nitidamente sem vida. Foi uma sátira, como sempre, dessa vez feita por Angelo Agostini, que captou bem essa aparência:

> Frei Octaviano Hudson encontra Aymbire estendido na praia, de perna muito inchada e côr algum tanto faisandé [apodrecida]. Desconfiando do máu estado de saude do pobre Aimberê, frei Hudson approxima sua cabeça da do indio, e recita-lhe alguns versos da "Musa do Povo."
> Vendo porem, que Aymbire nem estremece, nem pestaneja, frei Hudson convence-se de que o infeliz Tamoyo está morto e bem morto![423]

Ana Maria Tavares Cavalcanti explica a presença do "frei Hudson":

> A alusão a Octaviano Hudson era uma brincadeira de Angelo Agostini com um colega de profissão. A "Musa do povo" mencionada por Agostini era uma seção satírica do *Jornal do Commercio* assinada por Octaviano Hudson, poeta e jornalista carioca, entusiasta de todas as causas que lhe parecessem nobres.[424]

Na comparação do *tamoio* com *Moema*, as conformações dos corpos também são diversas. O tamoio o tem mais íntegro, as partes se ligam ao todo de modo mais coeso. Moema chega a ter na junção com a cabeça algo de levemente bizarro.[425] A situação pode ser identificada em outra obra de Meirelles: a *Bacante* (fig. 240). Curiosamente a "desconjunção" incidiu em seus dois únicos nus femininos, derivando certamente dos procedimentos próprios da prática acadêmica. O tamoio, por outro lado, resultaria da observação direta ao modelo.[426]

Uma diferença importante está no sentido de cada personagem. Moema não consumou o enlace com o estrangeiro, como tampouco participou de lutas. O tamoio – Aimbirê –, pelo contrá-

---

[423] *Revista Illustrada.* Rio de Janeiro, 13 de setembro de 1884. *Apud* SILVA, Rosangela de Jesus. *A crítica de arte de Angelo Agostini e a cultura figurativa do final do Segundo Reinado*.Campinas: IFCH Unicamp, 2005 (dissertação de mestrado), p. 157.
[424] CAVALCANTI. *Op. cit.*
[425] Argeu Guimarães observou a estranha junção da cabeça de Moema ao corpo. Leticia Squeff e Luciano Migliaccio notaram a este estudo uma possível evocação nessa cabeça de Moema dos indígenas de Louis Rochet, do monumento equestre a D. Pedro II.
[426] "[...] o corpo poderoso e esplêndido, sem dúvida observado sobre modelo vivo." COLI. *A Batalha de Guararapes... Op. cit.*, p. 322.

rio, é personagem histórica, conhecida pela aliança com os franceses. Durante o combate, na epopéia, morre Iguaçu, a esposa do tamoio. Aimbirê furioso,

> 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 cadáv'res
> Por entre o inimigo, e ao mar lançou-se!...[427]

No poema, Anchieta encontrou os corpos de Iguaçu e Aimbirê,[428] mas Amoedo não a pintou. Restaram os homens no quadro, índio e branco – morto um, vivo o outro –, resultado constante dessas alianças.

Iracemas e Marabás

Amoedo expôs *Marabá* (fig. 241)[429] no Salão de 1884. Gonzaga Duque, num texto sobre o artista, a abordou:

> Eis o papel do artista na atualidade; tende ele a ser um homem moralizado e útil.
>
> Tenho, para mim, certeza de que o sr. Rodolfo Amoedo está em pleno poder destas verdades, tanto mais que vive no país em que elas, mais do que em qualquer outra parte, são expendidas com a maior liberdade, com a maior convicção.
>
> Agora aos seus trabalhos.
>
> Em primeiro lugar, A marabá. Uma índia repousando sobre a relva, completamente nua, apoiando o tronco sobre os braços. Está silenciosa e triste como se a vida fosse-lhe um fardo de desgraças, um chuviscar perene de desilusões.
>
> Não sei se o artista inspirou-se na delicada poesia do cantor dos Timbiras ou se, sabendo o que fosse em dialeto selvagem uma marabá, produzisse aquela figura, guiado por este conhecimento.

---

[427] GONÇALVES DE MAGALHÃES, Domingos José. *A Confederação dos Tamoios.* In TEIXEIRA, Ivan (Org.). *Op. cit.*, 2008, pp. 1081-1082.
[428] *Ibid.*, p. 1082.
[429] Ver: COLI. *A Batalha... Op. cit*. MIGLIACCIO, Luciano. "Rodolfo Amoedo. O mestre... *Op. cit*.

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 têm mais alvura, não têm 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 cascavéis.

Tanto que, diz vaidosa, a heroína procurando excitar paixão:

- Meus olhos são garços, são cor das safiras,
- Têm luz das estrelas, têm meigo brilhar;

Depois fala do colo que se encurva engraçado:

- Como hastea pendente do cactos em flor;

E dos seus cabelos louros, e do seu andar macio, e, apesar deste conjunto de atrativos não encontrando um homem na fronte do qual possa colocar um raminho de acácia, sente a dor do abandono, a letargia da solidão e o crepúsculo do exclusivismo.

Já a Marabá que pintou o Sr. Amoedo não é assim. Tem pele morena, cabelos corridos e olhos pardos.

Não creio que o Sr. Amoedo quisessse 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.

Nos primeiros cruzamentos das raças, raríssimas são as vezes que os filhos perdem os característicos 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 marabá de Gonçalves Dias, mais apurado ainda pelas suas exigências poéticas e, portanto, menos comum do que o que apresenta o Sr. R. Amoedo.

Em quanto ao estudo do corpo, a figura apresenta muito bom desenho e muita espontaneidade na maneira de pintar.[430]

Gonzaga Duque observou bem a transfiguração proposta por Amoedo, que "corrige" pelo viés do realismo a descrição física de Marabá no poema. Mas nele, Marabá metaforiza-se com atributos da natureza, mesmo que seus traços fossem menos indígenas e justamente para reforçar o seu elo com os elementos naturais.

---

[430] GONZAGA DUQUE. "Quadros e telas: Almeida Júnior e R. Amoedo". *O Globo*, Rio de Janeiro, 16 de novembro de 1882 (subscrito "15 de novembro de 82"). Republicado em *Impressões de um amador*. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa / Ed. UFMG, 2001, pp. 69-71.

Duas pinturas de Iracema[431] foram expostas respectivamente em 1884 e 1909, de José Maria de Medeiros[432] e Antonio Parreiras (fig. 242 e 246). Muito distintas uma da outra, ambas não deixam de retratar a mesma cena, extraída da obra literária: o instante em que a heroína, caminhando pela praia, encontra uma flecha; espetados, um caranguejo e um ramo de maracujá. É o recado de Martim, amado colonizador português: para que Iracema o esqueça. Preterida, a "virgem dos lábios de mel" reincide no sacrifício e alto custo em favor de outros interesses. Sua representação pictórica, justamente no momento de abandono, não é casual; é o marco significativo da frustração da mulher que, pondo o mundo de lado, dedicou-se integralmente a um homem. Iracema junta-se a Moema, às donzelas literárias européias e a tantas outras figuras míticas pelas quais o século 19 se fascinou, todas abandonadas por aqueles a quem se doaram.

Baptista da Costa expôs uma *Marabá* em 1922, com a pose semelhante não só à da *Iracema* de Medeiros como também à do *Mondamin* de Frederic Remington, de uma edição da *Canção de Hiawatha* de 1890 (fig. 243 e 244). A pose, em todos os quadros, denota um movimento truncado, uma parada vacilante. A pose de *Iracema* foi observada por Angelo Agostini com ironia (fig. 245).[433] Em todos esses casos, e particularmente nos de Iracema (já que a história de Marabá é outra), as índias não estão mortas nos quadros. Foi Moema a escolha recorrente a esse fim.

---

[431] Parece haver também uma gravura intitulada *Iracema*, de Augusto Girardet, que foi exposta na Escola Nacional em 1897, juntamente com um gesso do busto de Alencar, também de Girardet. *Catálogo da Exposição Geral da Escola Nacional de Belas Artes* - 1897. In *19&20*. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/catalogos/catalogos.htm. Acesso em 23/07/2008.

[432] No artigo da *Revista Illustrada* há uma confusão, que aponta o "Sr. Duarte" como autor de *Iracema*: "O Sr. Duarte, expoz só um quadro, *Iracema*, e, lá para que digamos, não se sahio muito mal. Se bem que a figura não seja capaz de inspirar-nos uma paixão, todavia reconhecemos na sua execução bastante progresso e uma differença enorme de uma celebre Lindoia ou Pinoia que o mesmo expoz no Lycêo de Artes e Officios./ Não sendo obrigado a ficar em extasis diante da *Iracema*, os nossos olhos percorreram o resto do quadro e admiraram o vasto horisonte, o céo, o mar, a vegetação, a praia, e, digamol-o em honra do Sr. Medeiros: ficamos muito satisfeitos; nem esperavamos tanto." X (autor). "Salão de 1884 - IV". *Revista Illustrada*. Rio de Janeiro, ano IX, n.393, 1884, p. 3. In "Anexo: Notas e artigos sobre crítica de arte na *Revista Illustrada*". *Apud* SILVA, Rosangela de Jesus. *Op. cit.*, p. 273.

[433] Ver SILVA, Rosangela de Jesus. *Op. cit.*, p. 153

A *Moema* de Pedro Américo

De início aponta-se um problema de datação. A *Moema* de Pedro Americo (fig. 247) é considerada no catálogo da coleção Fadel como de 1859.[434] Pedro Americo a teria pintado com cerca de dezesseis anos,[435] façanha notável por ela ser também, nesse caso, a primeira pintura de Moema de que se tem notícia.

Não se trata de um erro de impressão do catálogo, pois este o esclarece:

> De origem literária anterior a esse nativismo é o quadro *Moema*, da primeira juventude de Pedro Américo, inspirado no trecho mais célebre do poema *Caramuru*, [...], a morte de Moema, nos rastros do navio no qual parte o herói Diogo Álvares, episódio que adapta brasilicamente algo do virgiliano abandono de Dido por Enéias [...]
>
> [...] A composição da figura por Pedro Américo, de um Romantismo quase simbolista, lembra o de certos seres retorcidos e fantasmais que encontramos em William Blake, Gustave Moreau ou Redon. Com o mesmo tema e título, de quatro anos depois, é a pintura célebre de Vítor Meireles, uma Moema de traços faciais ameríndios e corpo grego numa praia batida pelas ondas, que nos faz recordar também o belo quadro de Rodolfo Amoedo, *O último tamoio*, que tem como inspiração o mesmo episódio que deu origem à epopéia de Gonçalves de Magalhães, *A confederação dos tamoios*. Também com o mesmo título e tema existe uma *Moema*, bronze Rodolfo Bernardelli, no Museu Nacional de Belas Artes.[436] [grifos meus]

Considerando a datação da *Moema* de Meirelles em 1863, que vimos ser equivocada, o catálogo da coleção Fadel data a *Moema* de Américo em 1859. Ponderemos a data e tentemos outras aproximações.

A *Moema* de Pedro Americo, se comparada às de Meirelles e Bernardelli, é a que possui menor fortuna crítica, certamente também por ser a menos conhecida. Suas dimensões são muito menores, o que lhe confere a aparência de um estudo.[437] Além disso, ao contrário das outras duas Moemas, integradas há muitos anos em instituições museais, ela pertence a uma coleção particu-

---

[434] BUENO, Alexei. *O Brasil do século 19 na Coleção Fadel*. Apresentação de Jorge de Souza Hue. Rio de Janeiro: Instituto Cultural Sergio Fadel, 2004, pp. 223 e 301.
[435] Seria, nesse caso, em torno à sua viagem para a Europa: "Em fins de 1859, seguiu para a Europa, onde se demorou até 1864". FREIRE, Laudelino. *Op. cit*.
[436] BUENO, Alexei. *Op. cit.*, p. 223.
[437] Luciano Migliaccio refere-se à obra como um esboço. MIGLIACCIO, Luciano. "O século XIX". *Mostra do Redescobrimento*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2000 (Catálogo de exposição), p. 106.

lar e circulou no mercado das artes até pelo menos 1941, informação que se encontra em catálogo de venda do mesmo ano,[438] no qual a tela de Américo não é datada.

Em 1916, Laudelino Freire informou que Pedro Américo pintou *Moema* entre 1878 e 82, e talvez a expôs em 1884.[439] A datação nesse intervalo parece mais plausível por elementos que confluem ao quadro, como veremos depois. O catálogo ilustrado da Exposição de 84, contudo, não informa que *Moema* esteve entre as obras à mostra do pintor.

Não foram encontradas informações produzidas até o início do novecentos sobre a *Moema* de Pedro Américo,[440] exceto a curta crítica publicada curiosamente no mesmo ano em que Freire se referiu a ela. Essa crítica, feita por Monteiro Lobato, inseria-se num discurso construído principalmente para elevar Almeida Júnior, minimizando, para isso, o lugar de Pedro Américo.[441] Instrumental, portanto, ela volta-se menos às qualidades do quadro do que à sua excepcionalidade temática no conjunto da obra de Américo:[442]

> A patria merece-lhe um só minuto de atenção: — *Moema*, quadro noturno em que sob os reflexos da lua boia na onda um cadaver de mulher, enquanto se alonga mar afóra uma caravela. Mas, como na *Carioca*, a *Moema* de Moema só tem o titulo.[443]

---

[438] Agradeço à Camila Dazzi por ter me informado sobre o catálogo da coleção de Djalma da Fonseca Hermes, de 1941, no qual aparece a reprodução fotográfica de *Moema* e a referência: "*293 — Pedro Americo — Delicada pintura a oleo — Moema — 22x27*", sem página.

[439] "Voltando a Florença, continuou o grande artista a trabalhar incessantemente, sendo numerosa a lista dos quadros que fez de 1878 a 1882. Eis os mais importantes: *A Batalha de San-Martino, Menina espanhola de 1600, Os filhos de Eduardo 4º de Inglaterra, D. Inês de Castro, Judite e a cabeça de Holofernes, D. Catarina de Ataíde, D. João 4º Infante, A noite acompanhada dos gênios do amor e do estudo, Joana D'Arc, Menina pintora, Jocabed levando ao Nilo seu filho Moisés, O voto de Heloisa, Moema,* etc. Para a grande exposição de 1884, mandou muitos desses quadros." FREIRE. *Op. cit*. Além disso, em 1917, Freire discursou no Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro relembrando o elogio de Guimarães Júnior à *Carioca* (feito em sua biografia do pintor) e apontando que Américo fizera "como" Meirelles a sua Moema: "Como Victor, Pedro Americo transportou também para a tela o infortunio de Moema, rolando á flor das aguas, em uma suave transparencia de belleza e graça." *Revista do Instituto Historico e Geographico Brasileiro*, Volume 82. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1917, p. 753.

[440] No final do século 19 parece haver apenas uma menção, feita por José Manuel Cardoso de Oliveira em 1898 (e retomada em 1943; *op. cit.*, p. 193). No século 20, além de Freire, poucos escreveram sobre a *Moema* de Américo, dentre os quais Monteiro Lobato, Argeu Guimarães, Yolanda Lhullier dos Santos (*Op. cit.*, p. 57) e Luciano Migliaccio. Não tive acesso à biografia de Pedro Américo feita por Guimarães Júnior, mas aparentemente o biógrafo não a mencionou. Os críticos que a utilizam (Freire e Cardoso de Oliveira) não a citam como fonte (embora os críticos da época não costumassem mesmo citar fontes).

[441] MONTEIRO LOBATO, José Bento. "Pedro Americo". *Idéias de Jéca Tatú*. Obras completas de Monteiro Lobato, 1ª série, Literatura geral, vol. 4. São Paulo: Editora Brasiliense, 1946, p. 75 (publicado originalmente em *Revista do Brasil*, ano 1, vol. 3, n. 11, pp. 256-272, nov. 1916).

[442] "Entre nós Almeida Junior será sempre grande, e cada vez maior, porque nunca, em fase nenhuma de sua carreira, oficiou no altar do convencionalismo, erro que sombreia a obra do maior gênio pictural do continente, Pedro Americo." MONTEIRO LOBATO, José Bento. "Almeida Junior". *Idéias de Jéca Tatú*, p. 87.

[443] *Ibid.* p. 75.

Lobato lamentou que o talento de Pedro Américo se devotasse ao "helenismo" e ao "hebraísmo",[444] isto é, aos assuntos estrangeiros. Por ser um tema nacional, *Moema* seria extraordinária na obra do artista. Ainda assim, para Lobato, ela era apenas um nu feminino genérico, como o seria também a *Carioca*:

> A discutidíssima *Carioca* só o é no titulo. Fóra daí, um simples nú, uma ninfa, uma banhista, uma fonte tão carioca como as mil co-irmãs que abarrotam todas as pinacotecas europeias. Com alguma boa vontade achareis em seus olhos negros um vislumbre do olhar morno de certas guanabarinas.[445]

"*A* Carioca *nunca dirá nada a ninguém*", insistiu ele; "*é um nu, mudo e vasio*". Por outro lado, Lobato tinha convicção de que "*a viuva das* Saudades [de Almeida Júnior] *falará sempre, e sempre será compreendida. Enquanto houver corações dentro do peito humano aquela simples figura de mulher comoverá profundamente*."[446]

Como ocorrera décadas antes com a *Moema* de Victor Meirelles, tanto a *Carioca* quanto a *Moema* de Pedro Américo eram citadas especialmente pelo ótica negativa da crítica, para realçar outro pintor e qualificá-lo como superior. Ainda assim, a crítica de Lobato parece ser a primeira a dedicar mais do que duas ou três palavras ao pequeno quadro de Américo; e talvez o escritor somente teria lhe dedicado mais linhas se o quadro fosse irônico, ao modo como Lobato desenvolveu, poucos anos depois, em sua própria obra, uma paródia ao indianismo.[447]

Uma expressiva crítica foi feita a essa pintura somente em 1977, por Argeu Guimarães, reveladora do raro conhecimento público sobre ela:

> O buliçoso rival de Meireles invadiu-lhe a seara florida do fim dramático da desdenhada amante do primeiro brasileiro, na era pré-cabralina. Procuro em vão, na *Moema* de Pedro Américo, da antiga galeria de Laudelino Freire, quadro de cuja existência nem desconfiava, a interpretação do mesmo motivo animado por diversa sensibilidade; em Américo, como de esperar, não há praia nem floresta, mas o corpo a boiar nas águas plácidas acariciadas pelo luar e ao longe a galera

---

[444] *Ibid.* p. 73.
[445] *Idem.*
[446] Essa comparação desvela em parte a análise de Lobato. Diante das telas eróticas de Américo, sob uma justificativa sentimental, nacionalista e cabocla, sem dúvida sincera, estão também o pudor e o moralismo. Mas Lobato, acima de tudo, usava o exemplo de Américo para valorizar o pintor ituano: "Entre nós Almeida Junior será sempre grande, e cada vez maior, porque nunca, em fase nenhuma de sua carreira, oficiou no altar do convencionalismo, erro que sombreia a obra do maior gênio pictural do continente, Pedro Americo." MONTEIRO LOBATO. "Almeida Junior". *Op. cit.*, p. 87.
[447] Em 1923, Lobato publicou o conto *Marabá*, no qual parodiou, além da personagem de Gonçalves Dias, Moema e outros indígenas. MONTEIRO LOBATO, José Bento. *O macaco que se fez homem*. Rio de Janeiro: Globo, 2008.

> do perjuro. Falta ao painel um toque de emoção na superfície líquida com a mulher abandonada sem a riqueza plástica de um nu sem a exaltação de outras criações do pintor no mesmo gênero.[448]

... "*em Américo, como de esperar, não há praia nem floresta*". Acompanhando a convicção de Argeu Guimarães de o pintor não ser um hábil paisagista, a ausência da natureza exuberante foi tida como providencial ao artista. Porém, quase cem anos antes dessa crítica, houve um correspondente poético à pintura de Pedro Américo – ou talvez melhor: *Moema* poderia ser um correspondente pictórico a um soneto. Identificado por Maria do Carmo Couto da Silva,[449] seus versos são de Luiz Guimarães Júnior, biógrafo de Pedro Americo,[450] cujo título é *A voz de Moêma*:

> Gemem as ondas mansamente; — a quilha
> Do barco ondeia, ao som da vaga clara;
> Cai do pharol a luz longínqua e rara,
> E a Lua cheia sobre as ondas brilha.
>
> Do mar na ardente e luminosa trilha
> Nem um batel por estas horas pára:
> Sonha a Bahia, ao longe, — a altiva e cara
> Joia dos deuses, de Colombo filha.
>
> Tudo é silencio e calma. O bardo, emtanto,
> Que tudo vê, e em tudo colhe o thema
> Que amor produz no flaccido quebranto,
>
> Ouve pairar no ar sons d'um poema...
> Ai! é a voz, — a voz, rouca de pranto,
> A triste voz da pallida Moêma!
> *A Bordo.*[451]

O soneto parece ter sido publicado pela primeira vez em 1880 e é difícil afirmar se Guimarães Júnior se inspirou na pintura *Moema* ou se Pedro Americo se inspirou no soneto.[452] Pode-se arriscar que o pintor se baseou no poema, talvez como uma forma de homenagem seu biógra-

---

[448] GUIMARÃES, Argeu. *Op. cit.*, p. 84.
[449] SILVA, Maria do Carmo Couto da. "Representações do índio na arte brasileira do século 19". In *Revista de História da Arte e Arqueologia*, n. 8, jul/dez 2007. Campinas: Centro de História da Arte e Arqueologia / IFCH Unicamp, 2007, p. 66.
[450] Guimarães Júnior foi também biógrafo de Carlos Gomes. Uma análise de sua poesia encontra-se em SALLES, Antonio. "Luiz Guimarães". *Revista brazileira*, vol. 16, núm. 84, 1898, pp. 50-66.
[451] Entre o título *A voz do Moêma* e a primeira estrofe, são reproduzidos os versos: ""Ah Diogo cruel!" disse com mágoa,/ E sem mais vista ser soveu-se n'água./ — DURÃO — Caramurú," GUIMARÃES JÚNIOR, Luiz. *Sonetos e rimas*. Roma: Typographia Elzeviriana, 1880, p. 57.

fo. Seja como for, as correlações são muitas: a lua cheia, o barco – nada de vegetação ou praia – e diferente da versão bronzeada de Meirelles, uma indígena pálida, como um triste fantasma.

Se nos versos de Guimarães Júnior a presença assombrante de Moema se expressa pelos gemidos e lividez, na pintura a índia é quase um ectoplasma fulgurante, vagando com os olhos imprecisos ou ausentes. Seu corpo sugere uma forma chorosa, convexa, posicionada entre o barco e a lua: dois olhos imprecisos como os de Moema, desenhando, em conjunto, a forma abstrata de um rosto.

A *Moema* de Pedro Américo corresponde também ao simbolismo literário naquela passagem dos anos de 1880 aos 90. Embora Gonzaga Duque pareça nada ter publicado sobre a *Moema* de Pedro Américo,[453] seu romance *Mocidade Morta* (escrito entre 1894 e 95) possui um trecho que lembra aspectos do quadro. É o último parágrafo do livro, reportando o fim angustiante e enigmático do artista Camilo Prado, personagem central do romance, desenganado no amor e no ofício:

> O plenilúnio — alma do esoterismo, transformada em astro — estranhamente belo como uma esfíngica e régia coroa de fantástica ninféia luminosa, levada pelo bafejo sussurrante da loucura sobre a quietação morta de uma lagoa infinita, ia flutuando, boiando, deslizando serena e indiferentemente, banhada do seu halo de pérolas lucifeitas, a aveludar as ilusões dos que põem os olhos nos céus, a esmaecer nos sonhos as almas meigas dos que lhe vão na esteira macia da sua luz nostálgica, a esvair na sucessão de enganos os que a seguem, pela Terra, fascinados... fascinados... fascinados!... Para onde?...[454]

O trecho está longe de ser uma descrição de *Moema*, carregando muito mais na monomania lunática sobre a "*quietação morta*" das águas. Mas seu tom evoca a atmosfera do quadro, bem como os ornamentos de Gonzaga Duque encontram eco nos adereços indígenas de Pedro Américo, e ainda: os finais trágicos de Camilo e Moema são parecidos, ambos solitários e desiludidos, entregues de forma voluntária às águas.

É das artes plásticas, contudo, que o quadro mais se alimenta. A posição do corpo é calcada das formas artísticas. Sobre algumas possíveis referências pontuou Luciano Migliaccio:

---

[452] "Em muitas outras composições, como o *Pharol*, *A voz de Moema*, *Os albatrozes*, *O sol no mar*, *A bordo*, *As vozes da noite*, *Veneza*, etc., o mar é o chão do quadro [...]" SALLES, Antonio, *Op. cit.*, p. 60.
[453] Não foram encontrados comentários em *Arte brasileira*, *Contemporaneos* e *Impressões de um amador* (que reproduz o artigo "Pedro Américo" da revista Kosmos n. 11, de novembro de 1905).
[454] DUQUE-ESTRADA, Luis Gonzaga. *Op. cit.*, p. 282.

> [A *Moema* de Pedro Américo] quase sugere uma referência ao *Sardanapalo* de Delacroix, constituindo uma citação literal da obra de Cabanel. As Iracemas e Marabás de Rodrigues Duarte, de Amoedo e de Parreiras ecoam a mesma triste poesia, que Meirelles soube, primeiro, intuir. Demonstram que Meirelles tocou um nervo sensível da imaginação do povo brasileiro.[455]

Migliaccio também considera o quadro de Américo posterior ao de Meirelles,[456] evocativo, como Meirelles, ao *Nascimento de Vênus* de Cabanel. Mas ao contrário de Meirelles, Américo a aproximou das carnaduras e torções[457] da *Morte de Sardanapalo* (fig. 250). A forma convexa do corpo da indígena, de fato, lembra também a *Mulher picada por uma cobra* (fig. 249),[458] de Clésinger, e principalmente uma escultura exibida no *Salon* em 1872 (fig. 248), descrita por Zola como "*um desmaio feito de mármore, que o público enternecido rodeia com gravidade*":

> É *A jovem tarentina*, do sr. [Alexandre] Schoenewerk. Que delicadeza! O artista deitou sobre um rochedo essa amante de quem André Chénier nos fala, que ia em direção ao amor e que só encontrou a morte; a onda empurra à margem seu cadáver, apenas, onde seu amado a esperava. Com o quadril erguido, a cabeça virada, a face já amolecida e como que apagada pela água, o cadáver se dissolve de uma maneira completamente terna e poética. Ele está maduro para qualquer necrotério do ideal. As damas de seda cinza e os senhores condecorados ficaram encantados com essa delicadeza na putrefação.[459]

Esse "*desmaio de mármore*" possui uma impressionante semelhança com a *Moema* de Pedro Americo, não obstante serem semelhantes também as histórias da jovem tarentina da poesia homônima de André Chénier e a de Moema, em mais de um aspecto importante:

La Jeune Tarentine[460]

Pleurez, doux alcyons ! ó vous, oiseaux sacrés,
Oiseaux chers à Thétis, doux alcyons, pleurez !

---

[455] MIGLIACCIO, Luciano. "O século XIX". *Op. cit.*, p. 106.
[456] "Pedro Américo foi o primeiro a retomar o tema num pequeno esboço, hoje na coleção Fadel, no Rio". *Idem*.
[457] O sentido dessas torções femininas foi amplamente abordado sob o termo que Djikstra cunhou como "the broken back". Ver DJIKSTRA. *Op. cit*., pp. 96-109.
[458] A escultura de Clésinger foi considerada tão carnal (com marcas de celulite), que o artista foi acusado de moldá-la sobre uma mulher. Ver: HÉRAN, Emmanuelle. "Nu". GUÉGAN, Stéphane. Et all. *l'ABCdaire du musée d'Orsay*. Paris: Institut du Monde Árabe/Flammarion, 1996, p. 77. ZERNER. *Op. cit.*, p. 134.
[459] ZOLA, Émile. "Cartas parisienses". Artigo originalmente publicado em *La Cloche*, de 12 de maio de 1872. *A batalha do impressionismo...*, p. 155.
[460] CHÉNIER, André. *Poésies*. Ed. L. Becq de Fouuières. Paris: Charpentier, 1862, pp. 54-56. Apud MARTINS, Heitor. "Quando uma virgem morre uma estrela aparece à direita". *Do Barroco a Guimarães Rosa*. Coleção Ensaios Vol. 12. Belo Horizonte / Brasília: Itatiaia / Instituto Nacional do Livro e Fundação Nacional Pró-Memória, 1983, p. 195.

Elle a vécu, Myrto, la jeune Tarentine !
Un vaisseau la portait aux bords de Camarine :
Là, l'hymen, les chansons, les flûtes, lentement,
Devaient la reconduire au seuil de son amant.

Une clef vigilante a, pour cette journée,
Sous le cèdre enfermé sa robe d'hyménée,
Et l'or dont au festin ses bras seront parés,
Et pour ses blonds cheveux tes parfums préparés.

Mais, seule sur la proue, invoquant les étoiles,
Le vent impétueux qui soufflait dans les voiles
L'enveloppe. Étonnée, et loin des matelots,
Elle crie, elle tombe, elle est au sein des flots.
Elle est au sein des flots, la jeune Tarentine !
Son beau corps a roulé sous la vague marine.
Thétis, les yeux en pleurs, dans le creux d'un rocher,
Aux monstres dévorants eut soin de le cacher,
Par ses ordres bientôt les belles Néréides
L'élèvent au-dessus des demeures humides,
Le portent au rivage, et dans ce monument
L'ont au cap du Zéphyr déposé mollement.
Et de loin, à grands cris appelant leurs compagnes,
Et les nymphes des bois, des sources, des montagnes,
Toutes, frappant leur sein et traînant un long deuil,
Répétèrent, hélas ! autour de son ceucueil :

Hélas ! chez ton amant tu n'es point ramenée,
Tu n'as point revêtu ta robe d'hyménée,
L'or autour de tes bras n'a point serré de nœuds,
Et le bandeau d'hymen n'orna point plus tes cheveux.[461]

A Jovem Tarentina

Chorai, doces alcíones![462] vós, aves sagradas, alcíones caros a Tétis, chorai! Ela viveu, Myrto, a jovem tarentina! Uma barca a levava para as praias de Camarina: lá, o himeneu, as canções, as flautas, lentamente deviam levá-la à soleira da casa de seu amado. Uma chave vigilante, para esta viagem, guardou no cedro (isto é, numa caixa de cedro) seu vestido de noiva, e o ouro que ornará seus bra-

[461] Há versões em francês com pequenas diferenças de palavras, pontuações ou versos. Uma delas tem no último verso uma variante significativa, talvez mais interessante: "Les doux parfums n'ont point coulé sur tes cheveux." (algo como: "Os doces perfumes não podem mais perpassar os teus cabelos", tradução minha). Disponível em http://fr.wikisource.org/wiki/La_Jeune_Tarentine. Acesso em 24/11/09.
[462] Os *alcyons* são os martins-pescadores. (N. A.)

> ços no festim e os perfumes preparados para seus louros cabelos. Mas, sozinha na proa, invocando as estrelas, o vento impetuoso que soprava seus véus envolve-a, espantada, e longe dos marinheiros ela cai, ela grita, ela já está no seio das águas, a jovem tarentina! Seu belo corpo caiu debaixo da vaga marinha. Tétis, com os olhos lacrimosos, procurou, no côncavo de um rochedo, escondê-los aos monstros vorazes. Por ordem sua, logo as belas nereidas sobem das suas húmidas moradas, lançam-no à praia e neste monumento depositaram-no suavemente no cabo do Zéfiro; e de longe, chamando suas companheiras com altos gritos, e as ninfas dos bosques, das fontes, das montanhas, todas batendo no seio e arrastando um longo luto, repetiram – ai! – em volta do seu túmulo: 'Ai! não foste levada à casa de teu amado, não vestiste teu vestido de noiva, o ouro não fechou seus nós em torno a teus braços e a grinalda não ornou teus cabelos.[463]

Numa brilhante relação estabelecida por Heitor Martins, autor da precedente tradução, *A Jovem Tarentina*, de Chénier, ecoa no soneto de Olavo Bilac,[464] *Virgens Mortas*:

> Quando uma virgem morre, uma estrella apparece,
> Nova, no velho engaste azul do firmamento:
> E a alma da que morreu, de momento em momento,
> Na luz da que nasceu palpita e resplandece.
>
> Oh vós, que no silencio e no recolhimento
> Do campo conversaes a sós, quando anoitece,
> Cuidado! – o que dizeis como um rumor de prece,
> Vae sussurrar no céo levado pelo vento.
>
> Namorados que andaes, com a bocca transbordando
> De beijos, perturbando o campo desolado
> E o casto coração das flores inflammando,
>
> Piedade! – Ellas veem tudo, entre as moitas escuras!
> Piedade! – Esse impudor offende o olhar gelado
> Das que viveram sós, das que morreram puras!...

O soneto de Bilac foi publicado pela primeira vez na *Revista Illustrada* em setembro de 1895. Os versos repercutiram tão bem que, poucas semanas depois, na própria *Revista Illustrada*, publicou-se uma tradução ao francês.[465]

O poema se abre com uma imagem de transfiguração: de uma mulher morta – e casta – para um elemento luminoso, aéreo, como recompensa pela sua inocência. Mas logo se apresenta

---

[463] Tradução literal de MARTINS, Heitor. *Op. cit.*, p. 199.
[464] Bilac, por sua vez, bebeu d'*A Jovem Tarentina* por intermédio de José-Maria de Hérédia, pelos versos de *La jeune morte*, publicados em *Les Trophées*, em 1893. Heitor Martins os relacionou com igual brilho. *Ibid.*, pp. 194-197 (Obs.: Martins também os relacionou ao epigrama da morte de Lisídica, visto no cap. 3).
[465] *Ibid.*, pp. 194-195.

o lado ruim da recompensa: observar, do alto, a impossibilidade do amor, para sempre perdido. Acompanhando o sentido do soneto e emoldurando-o, estão o retrato da morta junto às estrelas, não propriamente observando o que se passa na Terra, e o de um casal enamorado, tampouco "*entre as moitas escuras*" como diz um dos versos (fig. 251). A representação visual, portanto, não corresponde tão literalmente à descrição poética. A poesia pôde evocar com mais liberdade os sentidos carnais; a representação visual, por sua vez, minimizou-os, ao invés de equivaler-lhes ou acentuá-los. Para isso, valeu-se de um repertório conhecido: a jovem no céu é uma Elaine, uma Lady de Shalott, uma Minnehaha; embaixo estão Paulo e Virgínia, Ceci e Peri etc. Ilustrações que servem, portanto, não só para atenuar o sensualismo do soneto como também a imagem do poeta, candidamente postado ao lado de sua obra.

Outra transformação: do luar de Guimarães Júnior e Pedro Américo para as estrelas de Olavo Bilac. A "imagem estelar",[466] como sabemos, é constante na obra de Bilac – e as estrelas, tão caras ao imaginário republicano, incorpararam-se havia séculos na tradição poética com sentido de transfiguração feminina. Não remontando demais, Eugênio Gomes apontou, nessa tradição, um poema de sabor nativista, *Almas errantes* (1881), de Macedo Soares, possível fonte a *Virgens Mortas*. Mas ao contrário de Bilac, Soares faz com que os espíritos das índias voltem à terra, "*de flor em flor*", retornando livremente às "*regiões do condor*", como num ciclo de vida.[467] De fato, as estrelas de Bilac, mais fixas, indicam outro rumo. Para Heitor Martins, *Virgens Mortas* coincide ao início da "*maturidade intelectual de Bilac*", levando à construção de uma obra como"*caminho ideológico ao país*", mostrando "*pelo seu estoicismo (que é, antes de tudo, amor da ordem estabelecida)*", o "*exemplo aos homens do futuro.*"[468]

Algo dessas estrelas e luares encontra-se também na *Jovem mártir*, de Delaroche. A auréola, símbolo de pureza, reluz como um farol, iluminando o corpo sobre o rio, assim como a Moema de Pedro Américo é banhada por uma luz que não se sabe de onde vem. No caso de *Moema*,

---

[466] "A respeito da presença e gênese da imagem estelar em Bilac (e nas "Virgens Mortas"), Eugênio Gomes tem agudas e valiosas observações em *Visões e revisões*". *Ibid.*, p. 199.

[467] GOMES, Eugênio. *Visões e revisões*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1958, pp. 147-148.

[468] MARTINS, Heitor. *Op. cit.*, p. 199. Em nota, na p. 201, Martins prossegue: "Antes de 1926, Plínio Salgado, posteriormente fundador e chefe do integralismo brasileiro, já escrevia sobre a influência de Bilac em seu *alter ego* romanesco: "Juvêncio ouviu, como a trombeta de Josafá, a palavra do Príncipe dos Poetas. Tal um toque a rebate, ressoava pela amplidão do Brasil imerso no ópio do sensualismo, na indiferença pelos ideais coletivos" (Plínio Salgado. O Estrangeiro. 5a. ed. São Paulo: Companhia Editora Panorama, 1948, p. 91). E, ainda há pouco, o crítico brasileiro Jesus Belo Galvão afirmava: "O seu exemplo (isto é, de Bilac) merece ser apontado aos jovens, para o bem

porém, não se trata de pureza, e sim de mistério, já que ela é uma espécie de alma vagando pelo oceano.

Qualquer que seja a fonte luminosa – estrela ou lua, de pendor cristão ou místico –, ela se faz companheira dos mortos. Resíduo espiritual, pulsando como centelha, o que dificilmente se encontra na *Moema* de Rodolpho Bernardelli.

A *Moema* de Rodolpho Bernardelli

Poucas semanas depois de *Virgens Mortas* aparecer na *Revista Illustrada*, Olavo Bilac publicou uma crônica no periódico *A Cigarra*, intitulada *Faceira* e mencionando a escultura homônima de Rodolpho Bernardelli, sobretudo para adornar as suas próprias ideias:

> Oh! o leque! – essa fragil, essa tenue, essa invencivel arma que, ás mãos da mulher faceira, secunda com tanta arte o meneio dos olhos e dos labios!... Realmente, o anjo Rebelde concedeu á creatura do sexo amavel muito mais do que lhe havia Deus concedido. A belleza só nada póde... Eu, por exemplo, obrigado a escolher entre a maravilhosa Venus de Medicis e a provocadora *Faceira* de Bernardelli Rodolpho, não hesitaria um minuto... [469]

Lembrada por Bilac anos depois de suas primeiras aparições na Academia, em 1882 e 84,[470] a *Faceira* servia ao "Príncipe dos Poetas" como uma metáfora. Ele aproveitou-se sardonicamente de uma obra que já carregava em si alguma ironia,[471] à qual Gonzaga Duque tampouco deixara de reparar em sua crítica à *Faceira*:

---

do Brasil" (*Apud* Virginius da Gama e Melo. *O alexandrino Olavo Bilac*, João Pessoa, PB: Universidade Federal, 1965, p. 17.)."

[469] BILAC, Olavo. "Faceira". *A Cigarra*, Rio de Janeiro, 31 de outubro de 1895, p. 3 (artigo no anexo).

[470] A *Faceira* foi produzida em 1880 e exaltada desde então, embora com ressalvas. Ver SILVA, Maria do Carmo Couto da. *Op. cit.*, p. 65. Na p. 68, em nota: "A obra original consta da coleção do Museu Nacional de Belas Artes e uma cópia em bronze integra o acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo". Ver também a dissertação de mestrado de Couto da Silva.

[471] Maria do Carmo também o interpreta desse modo. "Em meu entender, a *Faceira* pode ser considerada uma imagem que simboliza a nação brasileira, mas estava, sem dúvida, mais próxima das representações do Brasil nos periódicos humorísticos da época, em que um índio de cocar e saiote de penas é colocado em situações extravagantes e até mesmo ridículas, em um contexto de crítica à situação política contemporânea, como, por exemplo, nos desenhos da *Revista Illustrada*,de Angelo Agostini." SILVA. Maria do Carmo Couto da. *Ibid.*, p. 66.

> [Bernardelli] ameaçou desviar-se da arte caindo na caricatura, ao gosto de Grévin. A "Faceira", estátua em gesso exposta em 1880, nasceu dessa fase, veio desse transviamento. A concepção do artista parece ter sido uma e a execução foi outra. Desviaram-se opostamente. 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. Mas, para característico do tipo nos deu apenas — olhos oblíquos! Vestiu a sua figura com adornos selvagens; dependurou-lhe às orelhas rodelas 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, quero dizer, movimentou-a com tal garridice de gestos que de forma alguma podem acudir à voluptuosidade de uma índia.
>
> 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 do 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 seduções e que estudam ao espelho atitudes provocadoras. Falta-lhe, portanto, naturalidade. A cabocla, mesmo a mestiça, a marabá, tem característicos étnicos. A região pubiana, que na "Faceira" é pobre de tecido adiposo, é desenvolvida e túmida; os cabelos, e isto forma um característico de grande valor, são bastos, ásperos e lisos, muito lisos e ásperos, impossíveis de sujeitarem-se a penteados caprichosos, como é o penteado que a estátua tem; seus pés são espalmados; quase sempre cambados pelas contínuas marchas, pelo exercício de subir às árvores, escalar serros, grimpar-se aos outeiros, pisar terreno espinhoso, falso ou pedregulhos; seu olhar é sonolento e contemplativo pelas influências do clima e pela forma externa dos olhos; os exercícios da pesca e da caça, e a fabricação penosa dos arcos, a edificação das malocas, afeiam-lhe as mãos e dão a seus músculos a rigidez dos atletas, a conformação bem acentuada dos tendões como em uma anatômica figura sem pele.
>
> Nenhum desses traços possui a "Faceira", e se a reduzisse em seu tamanho, ter-se-ia uma perfeita produção à Grévin.[472]

Gonzaga Duque contrapôs a *Faceira* (fig. 252) às cópias em mármore das *Vênus Calipígia* e *de Médicis*, feitas por Bernardelli em 1882 e 85, obras superiores a *Faceira*, segundo o crítico. Foi esse o contexto da glosa de Bilac.

No momento da publicação dessa crônica, era outra obra de Bernardelli que se encontrava na Exposição Geral da Academia. Tratava-se de *Moema*, recentemente concluída, mas cuja ideia surgira ao escultor na década de 1870.[473]

---

[472] GONZAGA DUQUE. "Escultura". *A Arte Brasileira.* Campinas: Mercado de Letras, 1995 (antiga edição: Rio de Janeiro: H. Lombaerts & Cia., 1888), pp. 253-254.

[473] Francisco Villaça enviou a Bernardelli um volume do *Caramuru*: "é um livro raríssimo, e, além disso, pode servir-te muito, dele foram tirados os quadros da Primeira Missa, Desterrados e Moema, e ainda ultimamente serviu de assunto ao Sr. Taunay (filho) para compor um poemeto que remeteu a Carlos Gomes para escrever uma ópera brasileira; quanto aos jornais ilustrados que me pedes e à História do Brasil, remeter-te-hei por outro correio." Carta de Francisco Villaça a Rodolpho Bernardelli. Rio de Janeiro, 14 de julho de 1877. Arquivo Histórico do Museu Nacional de Belas Artes/Arquivo Pessoal de Rodolfo e Henrique Bernardelli. APO 97. *Apud* SILVA, Maria do Carmo Couto da. *Op. cit.*, p. 65.

Exposta em 1895, quando Bernardelli era o diretor da Escola Nacional de Belas Artes já havia cinco anos,[474] *Moema* não parece ter provocado o debate que provocara a *Faceira*. Gonzaga Duque aparentemente não escreveu sobre ela. *Moema* seguiu quase que só mencionada, mesmo ao longo do século 20.[475] Apenas Maria do Carmo Couto da Silva – e Migliaccio – a relacionou com possíveis fontes e referências:

> Para Luciano Migliaccio, a escultura de Bernardelli se diferencia por sua composição formal em que a figura da Moema, em tamanho natural, está disposta horizontalmente na base, à maneira de um relevo. Dessa forma, o artista dá um novo tratamento à obra, que a afasta da concepção de uma frisa, e solicita do espectador novas maneiras de olhar.
>
> Há nesse trabalho o contraste entre a representação realista de certas partes do corpo da índia que submergem das águas e a indefinição de outras, que estão imersas e se misturam com água. Essa maneira de trabalhar a escultura faz lembrar o contato do artista com a escultura italiana contemporânea, em especial com alguns trabalhos de Vincenzo Gemito (1852-1929).
>
> Em relação ao tema da obra, acredito que o escultor, além da leitura essencial do livro *Caramuru* de Santa Rita Durão, possa ter se inspirado também em um poema de Luís Guimarães. Bernardelli estreitou a amizade com aquele escritor em Roma, entre 1873 e 1880, período em que esse exercia funções diplomáticas naquela cidade e publicava seu livro *Sonetos e rimas* (1880). A escolha do momento a ser representado pode ter surgido ao artista a partir do poema *A voz de Moema*, que se inicia com uma citação de um dos trechos mais famosos do *Caramuru*: "'Ah Diogo cruel!' disse com mágoa. E sem mais vista ser sorveu-se n'água". Nessa obra é possível notar que Bernardelli preferiu recorrer ao momento em que o corpo da índia afogada ainda não chegou completamente à praia, dando dessa forma grande intensidade dramática à cena.[476]

Domicio da Gama publicou um artigo sobre a Exposição de 1895, interessado mais pelo "*caracter da nacionalidade na arte brazileira*". Mencionou apenas *Moema*:

> [...] tendo escolhido entre as obras mais significativas a meu ver na actual exposição poderia acaso encontrar entre ellas o traço de similhança, por obscuro que fosse, servindo para estabelecer o caracter da nacionalidade na arte brazileira?
>
> Parece que não. Ha arte no Brazil, não ha arte brazileira. Contentemo-nos com o que nos dão artistas estrangeiros de nascimento ou de educação, emquanto os seus discipulos brazileiros de sangue e de sentimento nos não revelam o caracter da arte nacional.
>
> Essa rêvelação não é ainda bem seguro que elles façam. O derradeiro traço característico de uma escola de arte é a nacionalidade, si por nacionalidade entendermos essa classificação polí-

---

[474] SILVA, Maria do Carmo Couto da. *Ibid.*, p. 66.

[475] "As principais referências acerca do artista são o livro de Celita Vaccani, no qual a autora aborda os dados biográficos e a trajetória artística, e também apresenta um levantamento da produção do escultor; e a dissertação de Suely Weisz, em que a autora analisa os principais monumentos públicos realizados por ele no Rio de Janeiro". Em nota, Maria do Carmo as cita: VACCANI, Celita. *Rodolpho Bernardelli*. Rio de Janeiro, 1949. WEISZ, Suely de Godoy. *Estatuária e ideologia*: monumentos comemorativos de Rodolpho Bernardelli no Rio de Janeiro. Dissertação de Mestrado em História da Arte. Rio de Janeiro: EBA-UFRJ, 1996. *Apud* SILVA, Maria do Carmo Couto da. *A obra* Cristo e a mulher adúltera *e a formação italiana do escultor Rodolfo Bernardelli*. Campinas: Programa de Pós-graduação em História IFCH/UNICAMP, 2005 (dissertação de mestrado), p. 1.

[476] *Idem*, pp. 66-67.

> tica convencional e precaria, que a natureza rompe quando chega a hora do grito da paixão ou da manifestação poetica ou artistica. Mas ainda mesmo para com a nacionalidade que traduz a communhão de sentimentos e maneiras de ver, que se define nos traços de costumes, a arte conserva a sua independencia de sensação e de ideal. Aos artistas brazileiros não deve preoccupar sinão a expressão do que lhes suggere o assumpto escolhido, que seja brazileiro ou estrangeiro: a apuração de escolas só se faz com o tempo. É porventura um indianista o Sr. Rodolpho Bernardelli? A *Faceira* e *Moema* poderiam levar-nos a classifical-o assim. E no entanto *Moema* é mais do que uma *Cabocla afogada*, é o *Amor vencido*. Entre Leandro e *Moema* o esculptor escolheu a forma mais bella da mulher, que a onda veste a meio,
>
> *Et la femme et la mer unissant leur beauté.*
>
> É uma imagem que faz scismar.
>
> Não sei si a evocação do nome entra principalmente na admiração dessa contemplação, sei que entre os nossos olhos e o corpo da morta sempre se mette um véu prestigioso de poesia, que é talvez simplesmente a suggestão do *sonho* de belleza ali representado.[477]

Domicio da Gama tomou o exemplo de *Moema* por se tratar de um assunto pátrio, adotado por um "estrangeiro".[478] E embora seu comentário seja breve ele é também esclarecedor. O "*véu prestigioso de poesia*" que "*entre os nossos olhos e o corpo da morta sempre se mette*" é ~~a~~ o sinal de sua abordagem encabulada à escultura. A posição da índia com as nádegas proeminentes era a "*imagem que faz scismar*", contemplada somente com a "*suggestão do* sonho *de belleza*" evocada pela história de Moema.

Com *Moema*, Bernardelli talvez quisesse ir ao extremo da representação naturalista, ao modo como fora cobrada por Gonzaga Duque da *Faceira* e da *Moema* de Victor Meirelles. Mas a *Moema* de Bernardelli acabou enquadrando-se não só à equação sono-morte como à particular recorrência internacional das mulheres retratadas de bruços (fig. 253 a 256). *Moema* comparti-

---

[477] GAMA, Domicio da. "A Exposição de Bellas-Artes". *Revista brazileira*, vol. 4, 1895, pp. 98-99.

[478] Na sequência do trecho, prossegue Gama: "É balda de critico sentir a falta de imaginação nos pintores. Estes lhe podem responder que nem a *Gioconda* nem o *Angelus* tem imaginação. O que nos não impede de pensar que os cultores da imagem devem ser imaginosos. Seria talvez necessario para completar o artista que no pintor se ajuntasse um poeta entendendo o mundo e sentindo a suggestão clara ou obscura das coisas. Mas, não sendo muito communs esses exemplares de humanidade, seria conveniente, e isso é infinitamente mais facil, que o artista fosse educado na veneração da idéa e no seu culto esthetico, que sentisse a intelectualidade do seu officio social. Isso lhe traria certamente a imaginação e pela imaginação, a affectividade provocada pelas formas e horizontes familiares agindo sobre elle, o caracter nacional da sua obra poderia apparecer. Infelizmente, porém, a dispersividade do trabalho de cada artista parece-me um symptoma bem grave da falta de fé. Não provirá isso de serem feitos avulsamente todos esses trabalhos, sem destino preciso e nem certeza de aproveitamento? A decoração de uma palacio ou de um templo, occupando pintores e esculptores numa obra systematica, não faria mais pela arte do que a grande quantidade de quadros de cavallete e de pedaços avulsos, que dão a impressão de fragmentos, magnificos embora, de varios livros desunidos e incompletos? Ou este inacacabamento e esta dispersão são proprios da arte, larga e humana, inquieta e tacteante, anciosa, forçadamente incompleta? Questões abertas, a discutir sinão a resolver por sabios ou poetas, por competentes." GAMA, Domicio da. *Op. cit.*, pp. 99-100.

lhava a pose explorada por artistas tão díspares quanto Paul Chabas e Gauguin.[479] Assim como as Moemas de Meirelles e Américo corresponderam às obras internacionais de seus anos, a de Bernardelli seguia a moda do tempo, cujas feições do rosto são ainda quase as de uma criança. Nesse sentido, Bernardelli possuía antecedente em sua própria obra (fig. 268 e 269).

Outro texto, muito mais extenso e totalmente dedicado à escultura de *Moema* foi publicado por Coelho Neto, acompanhado de uma pequena nota: "*Diante da escultura de Rodolpho Bernardelli*".[480] Eis o artigo, intitulado *Moema*:

> Quem, mal conhecendo as formosuras da nossa história primeva, parar um instante junto dessa esplêndida figura de mulher nua, de borco, para o sempre adormecida na onda como numa rede de balouço eterno, não voltará sem curioso desejo de saber-lhe o romance: quem era, que perfídia a lançou às águas vastas, de que morte pereceu, se por gosto a buscou, se foi buscada.
>
> Na atitude em que a prostrou o artista: o peito na vaga, a boca engolfada na espuma, o rosto mal se lhe descobre. É belo, posto que selvagem, de grossos lábios grávidos de beijos; os cabelos e a espuma marinha derramavam-se-lhe na face fria, velando-a piedosamente ou resguardando-a da profanação faminta dos que giram no mar, aos mil, serenamente. A água, estremecendo, leva a boa mergulhada ainda como quando confessou, chorando, ao mar choroso, o dolorido segredo do seu coração; e vai indo para a primeira praia, muda e fria, sem a intumescência deformadora dos afogados por que a água a não penetra, faz-lhe o enterro, leva-a com o carinho com que arrasta um álgido *iceberg*.
>
> Coroa-a um ramo verde, um galho fino, de mistura com a renda da mortalha nítida de espumas – é como uma lembrança saudosa da selva materna. Vai nua como a inocência.
>
> Donde veio essa morte a moça que ali vedes, irmã gêmea de Leandro na paixão desvairada? De que rocha se arrojou ao mar? Do Amor.
>
> Era selvagem, nascida na floresta grande; seu coração, meigo como a jaçanã dos rios, errava ainda pela inocência, quando dois olhos negros, despedindo cintilas, feriram-no venenosamente.
>
> Homem do raio, Caramuru! Caramuru, senhor da ubira flamejante, não só as aves tontas derrubaste, não só fizeste nascer no bosque mudo um eco nunca ouvido, não só assustaste o cangassu das grotas, feriste também o coração das moças virgens, não com a arma estrondosa, senão com os olhos do teu rosto, branco como o peito das garças.
>
> Desde que te avistaram as púberas das ocas não houve mais guerreiro irão que as merecesse. Soassem maracás, uivassem inúbias, plumas hilares tremessem em enduapes, tangapemas troassem entrebatidas, olhos de Caramuru fazíeis tudo esquecer às moças virgens, éreis o horizonte de todos os olhares, buscavam-vos, com ânsia, todas as raparigas.
>
> Moema entre elas, mais apaixonada que todas, seguia os passos que ias deixando nas trilhas, misterioso senhor do fogo, ia pelo palpitar do teu coração como o jaguar persegue o índio pelo crepitar da folhagem pisada.

---

[479] Parte desse repertório internacional, em verdade anterior em quase um século, foi também elencado por Maria do Carmo Couto da Silva. Ver a relação de obras a partir da p. 142, em SILVA, Maria do Carmo Couto da. *A obra* Cristo e a mulher adúltera... *Op. cit.*

[480] COELHO NETO, Henrique. "Moema" (sem data). LEANDRO, Eulálio de Oliveira (org.). *A mulher na visão humanística de Coelho Neto*. Imperatriz, MA: Ética, 2004, pp. 47-51.

Outras caboclas, com ela, perseguiam o moço lusitano; ele, entanto, indiferente no gineceu da selva que se mobilizava na sua sombra, apenas tinha olhares para Paraguassu. E partiu.

Já a nau, velas ao vento, maruja a postos, escarva o mar como um ginete ansioso por andar, range a madeira, ringe a mastreação, a proa encrava-se na onda, e Caramuru, d'olhos despedidos para a terra, olha a brenha que fica e o povo de índios que da praia o fita. Que aflição não comporta a alma das moças! Só Paraguassu está perto do bem amado, sorrindo; outras, ao longe, choram, e a nau, velas tufadas, levanta o ferro e singra. Súbito, porém, como um bando de ninfas entrando no mar, as índias precipitam-se n'água, que se alegra e festina ao recebê-la, qual com mais pressa os braços atirando, ajoujadas algumas, outras solitárias, braços nus, dorsos nus, luzindo ao sol como nereidas de coral d'água emergidas.

Copiosa multidão da nau francesa
Corre a ver o espetáculo assombrada,
E ignorando a ocasião da estranha empresa
Pasma da turba feminil que nada:
Uma que às mais precede em gentileza
Não vinha menos bela do que irada;
Era Moema que de inveja geme
E já vizinha a nau se apega ao leme.

Oh rêmora! Quão grande foi a tua fragilidade que não pudeste sustar a marcha da nau roubadora do teu amor, presa ao leme seguiste e o que disseste ao ingrato mal se percebeu com a celeuma e o tumulto da faina na galé que os ventos abalavam.

Rêmora! Quão grande foi a tua fragilidade! Que doce e meigo apelo lhe mandaste, tu, meio em mergulho e mais afogada em lágrimas do que em águas, ele, à popa altiva da nau, olhando-te, emperdenido e frio:

Enfim tens coração de ver me aflita
Flutuar moribunda entre estas ondas,
Nem o passado amor teu peito incita
A um ai somente como que aos meus respondas
Bárbaro, se esta fé teu peito irrita
(Disse vendo-o fugir) ah! Não te escondas,
Dispara sobre mim teu cruel raio!...
E indo a dizer o mais, cai num desmaio.

Perde o lume dos olhos, pasma e treme,
Pálida a cor, o aspecto moribundo,
Com mão já sem vigor soltando o leme,
Entre as salsas escumas desce ao fundo,
Mas na onda do mar que irado freme
Tornando a aparecer desde o profundo:
"Ah! Diogo cruel!" Disse com mágoa,
E sem mais vista ser volveu-se [sic] n'água...

Ei-la agora à tona, grande Durão, poeta do Caramuru, ei-la agora e para o sempre a flux, a morta de amor. Tem a mão que se prendeu ao leme ainda crispada; flutua pelo mar estuante onde o artista a chamou, arrancando-a ao profundo esquecimento, mais fundo que o leito dos oceanos, coberta d'algas ainda, fazendo-a renascer, tirando-a, para a Eternidade, da espuma geradora da Vênus que a mira, vendo nela uma irmã, a Anadyomene da Morte, embalada nos braços brandos de Thetys.

> Se a *Faceira* é o oriente, a mulher púbere, forte, abrasada, d'olhos incendidos e maliciosos, de feição lânguida, na atitude altiva de uma vencedora, Moema é o ocaso, é a morte, morte de amor.
>
> Uma é o epitalâmio, outra é a nênia; uma ri com a alegria vivida na mocidade, a outra, de bruços, calada e imota, vai silenciosa, águas em fora, como uma Ofélia bárbara, ambas, porém, filhas da Pátria antiga.
>
> A glória de as ver assim reunidas na reprodução da Arte, como dois símbolos, uma na vida, outra na morte, enche-nos o coração de um justo e santo orgulho, por sentirmos que agora começa o movimento propriamente nacional, que impele os evocadores do passado heróico e ingênuo da terra que nos deu o calor e o carinho para chamar à vida simbólica os vultos dos que aqui vierem marcando a marcha da evolução nacional: aqui o herói, ali o místico, além a amorosa *Moema* nas águas, *Anchieta* nas praias aclarando as almas pagãs; na selva o bandeirante talando os troncos para abrir caminhos aos povoadores e amanhã talvez, na tela ou no mármore, o Bequimão concitando o povo à liberdade.
>
> *Moema* é, não só um acontecimento artístico, como um incentivo para a exploração de um veio quase virgem – a Grande Poesia da Pátria.

Descrição esmerada e rica, sobretudo da cena de *Caramuru*, a escultura de Bernardelli ganhou contornos ainda mais vivos graças a habilidade do escritor. Ocorre aqui o oposto do que fora feito em *Virgens Mortas*: é o artigo de Coelho Neto que atenua a sensualidade do bronze, sem jamais desfazê-la e, pelo contrário, investindo-a de novos sentidos, suavizados e doces. Envolve a obra com imagens sugestivas: "Ofélia bárbara", "Anadiomene da Morte". Mesmo a transcrição dos versos de Durão, à primeira vista desnecessária, mostra-se sabiamente inserida, renovando as possibilidades de leitura. Evocou Anchieta, talvez aludindo ao *Tamoio* de Amoedo. Invocou bandeirantes, personagens ascendentes no pincel de Henrique Bernardelli. Criou, assim, uma espécie de grande galeria em prosa poética, com *Moema* paradoxalmente luzidia, contraditoriamente venturosa e ondeante, ao invés da figura escura e encalhada que vemos na estátua.

Um detalhe importante em *Moema* é a ramagem, único elemento "paisagístico" num bronze que funde só corpo e água, contrastando ao cenário imenso feito pelo escritor. Importava, de certo modo, exaltar o "sonho *de belleza*" da escultura, na expressão de Domicio da Gama. Suavizando-a pelo comentário, o texto de Coelho Neto (assim como a ilustração ao soneto de Bilac) prova que o equilíbrio das contradições é o modo mais eficaz de se fazer apreciar uma obra plasmada de perversões.

Nesse sentido, nenhum comentário à *Moema* elucidou-a tanto quanto uma charge, publicada também n'*A Cigarra* poucos dias antes da crônica de Bilac (fig. 292). Nela, a escultura é velada por um séquito de homens pesarosos, numa pretensa atitude de respeito à índia morta. Além do sarcasmo ao episódio e ao tema (reforçado nos textos da legenda e na "guirlanda-boia", na qual se lê "*Caramurú a Moema - Ouf! Finalmente*"), podemos compreender também o sar-

casmo à atitude daqueles senhores cabisbaixos: com a escultura colocada num lugar tão alto, eles jamais a observariam como de fato, provavelmente, prefeririam observá-la.

A charge poderia simbolizar também, de algum modo, o relativo silêncio com que a obra foi recebida. Mas mesmo a charge, em seu humor desapiedado e perturbante, não pôde fugir à misoginia da maioria das manifestações que, silenciosas ou não, deviam se dirigir a *Moema*.

***

Em 1903, Mucio Teixeira publicou um poema intitulado "*O Amor*". As primeiras personagens citadas são Moema e Lindoia:

O AMOR

Vive nas côrtes e nas aldeias;
Encontra Fadas... ouve Sereias...

Dorme em palacios, sonha em cabanas,
Abraça Infantas, beija serranas.

Faz mil loucuras...¡ e faz poemas!
Tem afogado tantas Moemas...

Aos seus olhares ardeu Lindoya;
¡E em labaredas crepitou Troya!...

Tem os espelhos incandescentes
Com que ARCHYMEDES pasmava as gentes,

Quando incendiava com arrogancia,
As naus da frota surta á distancia.

Fluctua em ondas de magnetismo,
Voando em fundo somnambulismo...

Agita um facho que inflamma as almas
E faz mais verdes florirem palmas.

Quando em seus labios se enfloram risos,
Abrem-se portas de Paraisos.

Das mais formosas não sai de perto,
Vivendo sempre num ceu aberto.

Tem, nas viagens maravilhosas,
Galeras d'oiro num mar de rosas.

E abrindo as velas ás tempestades
Provoca as fúrias das Divindades.

Em noites frias, nos Pampas... *¡upa!*
Vôa em cavallos que dão garupa...

Tem, em Veneza gôndolas, onde
O seu thesouro discreto esconde.

E dos palácios á luz da lua
Trémula a sombra n'agua fluctua.

Faz diabruras: desenha olheiras
Nas maceradas faces das freiras.

Faz sacrilegios: em nichos santos
Rasga ás Madonas os longos mantos...

Subjuga as forças da Natureza,
Como a poetisa SANTA THERESA.

Senhor despótico, humilde escravo,
Domina, e cede... ¡covarde, e bravo!

Em serenatas, por horas mortas,
Gemem guitarras e rangem portas...

Mulheres novas, ardentes, bellas.
Correm afflictas para as janellas:

¡E nas sombrias, desertas ruas,
Lampejam folhas de espadas nuas!...

Brancas Ophelias bóiam, sombrias,
Engrinaldadas, nas aguas frias...

Romeus e Faustos, de braços dados,
Seguem Hamletos allucinados...

E estas palavras repete o vento:
« ¡Vai para a cova... para o convento! »

Frescos pomares, grutas floridas,
¡Ai, Julietas e Margaridas!

Paolo e Francesca, sempre abraçados,
Num vôo eterno de condemnados,

Rasto de sangue deixam nos ares...
¡Mas levam n'alma — sóes e luares![481]

Nessa elegia às forças amorosas, sobretudo destruidoras, Mucio Teixeira descreveu uma miríade de cenários e figuras, emaranhando-as num vórtice de desilusões. Tantas vezes afogada, Moema incorporava-se definitivamente ao estranho universo sádico do decadentismo, ao lado de referências internacionais da literatura.

O modelo de Bernardelli

Em meio à pesquisa, encontrou-se uma referência ao possível modelo que posou à *Moema* de Bernardelli. É uma pequena nota biográfica, entre muitas outras coligidas na biografia dedicada ao engenheiro Henrique Halfeld, publicada em 1975. Essa personagem que teria posado ao escultor foi casada, segundo o biógrafo, com "Eduardo Bouch Varella", talvez, na verdade, Edmundo Bouch Varella,[482] por sua vez possível parente de Carlos Arthur Busch Varella, advogado de prestígio no Rio de Janeiro, na segunda metade do século 19. Eis a breve nota:

> 1.3. Olga Bouch Varella — que se casou, no Brasil, com o francês Eduardo Bouch Varella (dr.), passando a residir, depois, em Paris, onde se separou do marido. De rara beleza, pousou [sic] para Bernardelli, na confecção da estátua "Moema", da coleção da Escola de Belas Artes, no Rio de Janeiro. Depois de ter residido em Paris, durante vinte anos, onde deixou seus filhos, voltou ao Brasil inteiramente falha de recursos financeiros, mas sempre com a marca de uma vida de requintado luxo, como a que levara na capital francesa. Faleceu no Rio de Janeiro. Seus filhos:
> 1.3.1. Elza.
> 1.3.2. Carlos Bouch Varella.
> 1.3.3. Léa.[483]

---

[481] TEIXEIRA, Mucio. "O amor". *Poesias*. Vol. 2. Paris, Rio de Janeiro: H. Garnier, 1903, pp. 217-220. Ver também, embora com grafia muito diversa: MELLO MORAES FILHO, Alexandre José de (org.). *Poetas brasileiros contemporaneos*. Paris, Rio de Janeiro: H. Garnier, 1903, pp. 271-273.

[482] Ou Edmundo Bush Varella (as grafias variam), engenheiro que integrou a "comissão nomeada pelo Governo Provisório em janeiro de 1890 para organização do plano geral de viação federal." Ver CASTILHO, Engº. Arthur (diretor geral do Departamento Nacional de Estradas de Ferro). *Estradas de Ferro do Brasil 1945*. Suplemento anula da Revista Ferroviária, p. 45. Disponível em http://doc.brazilia.jor.br/HistDocs/1945RFrede.htm. Acesso em 11/12/2009.

[483] BASTOS, Wilson de Lima. *O engenheiro Henrique Guilherme Fernando Halfeld, sua vida, sua obra, sua descendência*. Juiz de Fora: Edições Paraibuna, 1975, p. 120. Há outra versão dessa nota biográfica, no mesmo livro, na p. 54: "3. Olga Bouch Varella, que se casou, no Brasil, com o francês Eduardo Bouch Varella (dr.), passando a resi-

Embora tenha pouquíssimos elementos, a nota é suficiente para estimular uma pesquisa inteira sobre essa personagem, seja sobre questões de gênero, na história da arte ou demais campos. Ainda sobre Olga, outra possível referência foi encontrada:

> Um documento existe, que nos mostra hoje o destemor, o desassombro com que agiam os republicanos de Santos, não recusando assinar em público e raso a prova da sua "traição ao regime monárquico": é um grande álbum de 33 folhas em papelão acetinado, dourado e pautado, com uma riquíssima capa em ardósia grossa e bronze cinzelado, o barrete da República ao centro sobre armas também de bronze, e a sub-capa em couro legítimo chapeada do mesmo metal, oferecido a um dos grandes companheiros de jornada.
>
> A 15 de agosto de 1888, um ano e quatro meses antes do advento republicano, os idealistas de Santos ofereceram-no ao apóstolo da campanha contra o terceiro reinado, o ardoroso Silva Jardim, como estímulo e admiração à sua coragem cívica, com a seguinte dedicatória:
>
> Os republicanos de Santos
> Ao democrata
> Dr. Antonio da Silva Jardim - 1888
>
> [...]
>
> Após estas assinaturas, o referido *Álbum* contém, a começar de maio de 1889, conceitos e orações assinados por propagandistas e republicanos do Rio de Janeiro e de Santos, sendo o primeiro conceito da série emitido por Assis Brasil:
>
> "Tudo pela Pátria, quer dizer: Pela República! - Rio, 27 de maio de 1889 - *Assis Brasil*",
>
> continuando, depois, os de Sampaio Ferraz, Magalhães Castro, A. Varella [...], Olga H. Busch Varella, A. M. A. Jardim, Martim Francisco, dr. Cosme Moreira de Almeida, J. A. Pedreira Franco, Carvalho Lobo, Ed. B. Varella [Eduardo ou Edmundo Busch Varella?], Milcíades Mário de Sá Freire, Camilo Vieira [...].
>
> Este *Álbum* acha-se hoje na Biblioteca da Sociedade Humanitária dos Empregados no Comércio, em Santos, como um atestado vivo da fé dos que não temiam os efeitos de uma confissão pública, verificada em pleno Império, das suas convicções republicanas, servindo ao mesmo tempo para trazer sempre aos olhos do povo muitos daqueles cujos nomes, de outra forma, desapareceriam sob o pó do tempo, alheados do merecimento da campanha vencida e do ideal pátrio realizado, o que não seria justo. [grifos meus][484]

É interessante que existam menções a um retrato de corpo inteiro "*do distincto Advogado, Dr. Busch Varella*"[485] feito por Victor Meirelles sob encomenda dos amigos do advogado que o

---

dir, depois, em Paris, onde se separou do marido. De rara beleza, pousou para Bernardelli, na confecção da estátua "Moema", da coleção da Escola de Belas Artes, no Rio de Janeiro—GB. Depois de ter residido em Paris, durante vinte anos, onde deixou seus filhos, voltou ao Brasil inteiramente falha de recursos financeiros, mas sempre com a marca de uma vida de requintado luxo, como a que levara na capital francesa."

[484] "Histórias e lendas de Santos – Santos 1888/89. A cidade e a República. A campanha republicana, sua eclosão e desenvolvimento." Disponível em http://www.novomilenio.inf.br/santos/h0313b.htm. Acesso em 07/12/09.

[485] Trata-se provavelmente de Carlos Arthur Busch Varella. Ver http://www.literaturabrasileira.ufsc.br/Consulta/Autor.php?autor=13921. Acesso em 07/12/2009.

homenageavam, exposta na Academia em 1867,[486] demonstrando que a relação efetiva dessa família com as artes no Brasil não seria pontual. As histórias sobre essa e outras relações ainda estão para serem contadas.

Paraguaçu guerreira

Entre outras esculturas de tema indianista (fig. 273 e 274),[487] Bernardelli moldou uma *Paraguaçu* (fig. 275). *Paraguaçu* tem dimensões menores que as de *Moema* (menos de meio metro de altura), representando-a em pé, vestida com o "manto de algodão", um seio à mostra, face severa e arcabuz, como uma Marianne brasileira.[488] Ela porta um crucifixo, sinal de sua conversão, assim como um adereço inusitado na cabeça, aparentemente incomum na representação de índios na arte: duas asas abertas. Lembram talvez os adornos de elmos de soldados gauleses, como Vercingétorix. Se for isso, nem mesmo com seu semblante severo Paraguaçu escapou do deboche do escultor.

Apenas mais uma obra foi identificada retratando-a como guerreira. É uma estátua que compõe o conjunto do *Monumento ao Dois de Julho*, na praça do Campo Grande de Salvador (fig. 276). A ideia de uma obra homenageando a luta pela independência da Bahia surgiu nos anos de 1850, mas sua construção começou em 1888.[489] Ela foi inaugurada em 1895, com quase 26 metros de altura. No topo de uma coluna de bronze está a figura de um índio (provavelmente uma alegoria do Brasil) com quatro metros de altura, semelhante a um Apolo combatendo a serpente. Abaixo, ao lado do pedestal, estão os bronzes de *Catharina* (com um seio à mostra, assim como a de Bernardelli, mas com escudo e "dardo agudo", como descreve o poema) e da *Bahia*

---

[486] As menções encontram-se em S. PAIO. *Op. cit.*, p. 348 (na qual está datada em 1866), e no catálogo da exposição de 1867, com a legenda "Retrato do Sr. Dr. Busch Varella; oeferecido por seus amigos por ocasião da brilhante defeas no processo *d'Illyon*".

[487] Sobre essas obras e Paraguaçu, ver SILVA, Maria do Carmo Couto da. "Representações do índio na arte brasileira do século 19". *Op. cit.*, pp. 63-71.

[488] Em *Um episodio da Retirada da Laguna*, de Firmino Monteiro, exposta no Salão de 1884, há uma mulher empunhando uma espingarda, toda vestida, com um pequeno menino ao lado e aos pés um homem inerte. Agostini ironizou: "Para afugentar o inimigo, não precisava lançar mão da espingarda, bastava simplesmente mostrar a cara." *Apud* SILVA, Rosangela de Jesus. *Op. cit.*, p. 152.

(uma índia envolta numa bandeira). Há também dois garotos índios, além de quatro leões, dois relevos com embarcações e duas alegorias de rios: uma do Paraguaçu e outra do São Francisco (dois homens velhos com barbas). O autor é o escultor italiano Carlo Nicoli.

As estátuas de Paraguaçu e da Bahia não possuem feições indígenas. Apenas os dois meninos as têm, muito leves. Ainda assim, é interessante que a alegoria da Bahia seja uma indígena, já que em meados do século 19 a alegoria era uma mulher branca e de cabelos escuros, num longo vestido (fig. 282 e 282). Não há no conjunto, contudo, a representação do negro.

Miscigenações

Moema permaneceu como um tema artístico retratado no século 20. Podemos observá-la em versões tão diferentes quanto às de Pedro Bruno (fig. 283),[490] ainda nos moldes celebrizados por Meirelles (mas, curiosamente, numa versão que confunde – de propósito ou não – Moema e Iracema) e a de Anita Malfatti (fig. 285),[491] numa surpreendente pose talvez inédita e precursora, se de fato for Moema, muito viva e em pé, acompanhada de um lagarto, atributo recorrente de algumas alegorias da América.

Essas duas Moemas ilustrariam as transformações na apreensão das personagens. Mas não só elas representam visual e materialmente a compreensão de sentidos diversos em Moema como a própria observação à pintura de Meirelles e outros artistas foi capaz de gerar equívocos.

A exemplo disso, a aparente confusão de Bardi é interessante:

> Às vezes acompanho pessoas de uma certa cultura na visita à Pinacoteca do Masp e, por exemplo, diante do esplêndido Vuillard, *Retratos de Sacha Guitry e de Ivonne Printemps*, observo o desinteresse dos hóspedes. É evidente que o não nada saber das aventuras teatrais dos dois personagens não provoca curiosidade pela tela.
>
> Mas, chegando à Moema, de Victor Meirelles, o entusiasmo se revela, pois lembram a lenda, o autor José de Alencar, o Romantismo e até mesmo quanto foi pago pela tela (em 1948,

---

[489] PEREIRA, Suzana Alice Silva. *A pintura baiana na transição do Barroco ao Neoclássico*. Salvador: UFBA, 2005 (dissertação de mestrado), pp. 23-26.

[490] Os quadros de Pedro Bruno foram informados por Arthur Valle, a quem agradeço. Arthur também forneceu gentilmente a fotografia da fig. 283.

[491] Agradeço à Leticia Squeff, que informou sobre a *Moema* de Anita Malfatti.

> custou mais do que os seis Modiglianis juntos, mais do que os Gainsborough, Constable, Turner juntos etc.) Por quê? Mistério.[492]

O "*autor José de Alencar*" como sabemos é pai de outra indígena, Iracema.

Lapso ou não, pouco importa, pois Bardi poderia se referir a todo o movimento indianista.[493]

Um lapso efetivo ocorreu nas páginas da enciclopédia ilustrada *Grandes Personagens de Nossa História*, de 1972.[494] Entre as belas reproduções coloridas, encontram-se as fotografias de duas obras do MASP: *Moema*, de Victor Meirelles, e *Iracema*, de Antonio Parreiras. Suas legendas, contudo, estão trocadas; a imagem de Moema está identificada como Iracema, e Iracema como Moema.

As confusões entre essas imagens de Moema e Iracema são comuns na internet, talvez decorrentes do olhar apressado, do desconhecimento das particularidades e narrativas às quais pertencem. Mas as confusões explicam também o processo de transformação das personagens desde o século 19, de trocas mútuas, absorções e miscigenações. Elas compartilham, em síntese, uma mesma história: ambas muito belas, se apaixonam por europeus e morrem por eles. Não obstante as diferenças, as confusões mostram que a memória, de modo geral, guarda a narrativa básica que as une. Trata-se de um *topos* literário,[495] ao qual se enquadram, num sentido mais amplo,

---

[492] O artigo de Bardi reproduz a fotografia de *Moema*. BARDI, P. M. "As manias do público. Quais são os critérios artísticos dos visitantes dos museus?" *Revista Senhor*, 123. São Paulo, 27 de julho de 1983, p. 83.

[493] A obsevação de Bardi é extremamente esclarecedora por demonstrar que parte do público do museu tinha (e talvez ainda tenha) mais interesse em apreciar um quadro cuja história conhece, sobretudo brasileiro, do que outro, com uma narrativa que pode ser tão interessante quanto à de *Moema*, mas cujos detalhes, além de poucos saberem, não dizem respeito ao seu país. O valor de compra de *Moema*, tão alto, corresponderia também a esse apreço do público, decerto tocado ainda pelo sentimento romântico e, claro, pelo belíssimo nu.

[494] *Grandes Personagens de Nossa História.* Abril Cultural, 1972, vol. 2. Possivelmente, a primeira reprodução em cores de *Moema* foi feita no início da década de 1940, em ACQUARONE, Francisco. VIEIRA, Adão de Queiroz. *Primores da pintura no Brasil*. Fascículo 1, pp. 33-36. Reprodução de *Moema* na p. 35, em cores. (Obs.: a edição em livro é de 1942).

[495] Iracema obedeceria também aos "modelos mitológicos europeus": "Iracema aparece em um contexto europeizante do idílio do *locus amoenus* como a beldade que sai do banho". Ela surgiria como "Afrodite ou Artemis a banhar-se", e após o seu tiro de amazona contra Martim ela se transforma aos poucos na "*femme fatale* da floresta" (p. 64) seduzindo-o pelo que só a ela caberia "tornar-se culpada". (p. 66) Mas se reabilitaria por sua imediata e "incondicional prontidão para o sacrifício" em favor do "estrangeiro", o que levaria à "dominância, que não mais seria abalada, do representante da cultura'". (p. 65)" SCHWADERER, Richard. "José de Alencars indianische Romane O Guarani (1857) und Iracema (1865). Erzaehlstrukturen und Ideologie". In *Aufsaetze zur portugiesischen Kulturgeschichte*. Vol. 18. Muenster: Aschndorffsche Verlagsbuchhundlung, 1985, pp. 53-69. *Apud* SCHWAMBORN. *A recepção dos romances indianistas de José de Alencar*. Tradução de Carlos Almeida Pereira. Fortaleza: UFC, 1990, p. 170.

Pocahontas Paraguaçu e Malinche (esta, porém, de forma extremamente diversa),[496] embora as últimas não morram em decorrência de seus amores, o que as diferenciam de Moema e Iracema.

Moema não teve um filho com um europeu, como Iracema, Pocahontas e Paraguaçu tiveram. Essa é uma especificidade de Moema. Independente disso ela teria sido um importante reforço à estrutura da personagem de Iracema (não à estrutura do romance ou "Lenda do Ceará"),[497] assim como Iracema serviu de apoio à Moema, erigindo-se ambas, paralelamente, como duas colunas. O ano de 1865 é o momento em que as fundações dessas colunas foram abertas. É o ano em que Victor Meirelles pintou *Moema* e no qual *Iracema* foi publicado. Ambas as obras foram mornamente recebidas naqueles anos.[498] Ambas permaneceram assim, mais ou menos juntas, ao longo do tempo.

Iracema conheceu uma espécie de renascimento pela crítica, passando a suplantar *O Guarani* e tornando-se a grande obra-prima de Alencar.[499] Mas isso ocorreu de forma lenta, sobretudo a partir dos anos de 1920, após o debate político, literário e artístico para a escolha dos temas de comemoração à Independência e da Semana de Arte Moderna. Foi então que o índio retornou, novamente alegórico, à arena de discussão nacional e regional, contudo de forma bem mais modesta que em meados do século 19.

Paulo Knauss observa um caso particular da retomada dos símbolos indígenas naqueles anos:

---

[496] Ver no anexo deste trabalho uma breve referência à Malinche, com algumas imagens.

[497] Lembremos que na própria obra de Alencar houve uma personagem semelhante a Iracema e antecedente a ela em quase nove anos, precisamente n'*O Guarani*: trata-se do amor passageiro de D. Antônio de Mariz com uma índia, cujo fruto foi Isabel.

[498] Vimos o caso de *Moema*. Quanto a *Iracema*: "Enfrentando de início estranheza generalizada e passando pelo entusiasmo de alguns poucos literatos (Araripe Junior), chegou a uma espécie de canonização no tempo do *modernismo* (a partir de 1922); hoje, Iracema passou a ser uma verdadeira epopéia nacional, e a "virgem dos lábios de mel" transformou-se na mais conhecida das brasileiras, cuja realidade histórica quase não se chega a questionar. Na época da publicação de Iracema, apenas Machado de Assis, então ainda um jovem crítico desconhecido, vislumbrou nesta obra tão singular, principalmente sob o aspecto lingüístico, uma "obra-prima" que haveria de conquistar o futuro. Durante muitos anos ele permaneceu sozinho com a sua opinião." SCHWAMBORN, Ingrid. *Op. cit.*, pp. 10-11.

[499] É interessante a comparação que Ingrid Schwamborn fez, nesse aspecto, entre os três romances indianistas de Alencar: "*O Guarani*, de 1857, correspondeu exatamente as expectativas dos leitores, que conheciam os romances históricos de Walter Scott e os romances de índios de Chateaubriand e Cooper e por isso transformou-se de imediato num *best-seller*, enquanto *Ubirajara*, em 1874, foi escrito inteiramente "contra a corrente", isto é, contra o "espírito literário do tempo", que se fizera mais realista, encontrando uma acolhida para além de "fria"; mesmo hoje esta obra não consegue manter o passo com *O Guarani* nem com *Iracema*." *Ibid.*, p. 10. Podemos dizer, contudo (já que o estudo de Ingrid Schwamborn foi publicado em 1990), que *Ubirajara* vem encontrando seu merecido público, graças a novas edições e também a novos estudos. Ver ABREU, Mirhiane Mendes de. *Ubirajara, herói épico*. Campinas: IEL Unicamp, 1997 (dissertação de mestrado).

> A ausência à referência indígena por parte do discurso oficial foi quase absoluta, havendo apenas um registro, ainda que discreto, acerca das culturas indígenas e do processo colonizador. Essa exceção coube ao governo do México que ofereceu à sociedade brasileira uma estátua de Cuauhtémoc, o último rei azteca, que foi derrubado pelos colonizadores espanhóis. A figura indígena em bronze é representada com manto e capacete, empunhando uma lança, na posição de guerra reunindo no mesmo emblema a referência indígena e clássica. [...] Importa frisar que o emblema mexicano deveria representar a solidariedade dos dois povos a partir da associação com o passado pre-colombiano e a imposição do domínio colonial na América. O fato é que a iniciativa mexicana repercutiu no meio da classe política do Brasil.[500]

Knauss informa que foi a escultura mexicana um dos motivos da proposta apresentada na Câmara dos Deputados, em 30 de setembro de 1922, sugerindo a escolha de um índio não tanto "*para simbolizar o Brasil livre*" (o que o autor do projeto, Tavares Cavalcanti, considerava anacrônico), como se fizera no século 19, quanto para "*render um culto de reconhecimento e de afeto a uma raça quase extinta*", nas palavras de Cavalcanti.[501] Antonio Felipe Camarão,[502] o Poti, foi a personagem histórica escolhida, sugerindo-se ainda a inclusão de sua mulher, Dona Clara Camarão.[503]

Poti é muito diferente de Cuauhtémoc, em suma, porque o "brasileiro" lutou ao lado dos brancos e o "mexicano" se opôs a eles, até o final de sua vida.[504] Como ao longo do século 19, no Brasil, novamente era o indígena conciliador o herói de seu povo. E mesmo que tenha havido um intenso debate sobre qual personagem histórica seria homenageada – pois não se podiam minimizar os vultos de Araribóia e Tibiriçá, entre outros que os deputados mencionaram –, somente foram lembrados aqueles que se puseram ao lado das "forças brasileiras", fato que em nenhum momento, aparentemente, se questionou.

O ponto chave da discussão, nas palavras de Knauss, foi a "*representação da unidade nacional no tempo e no espaço*".[505] Por isso nenhuma tribo, na discussão da Câmara, poderia ser esquecida. Essa ideia de representatividade unitária corresponde ao pressuposto de um coletivis-

---

[500] KNAUSS, Paulo. "A imagem do índio brasileiro: escultura, regionalismo e disputa simbólica". In: ROCHA, João Cézar de Castro. (Org.). *Nenhum Brasil existe: pequena enciclopédia*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2003, pp. 1051-1052. Devo à Maraliz Christo a recomendação desse artigo.

[501] *Ibid.*, p. 1052.

[502] Felipe Camarão, como sabemos, ~~foi retratado n'*O Guarani* de Alencar~~ e na *Batalha dos Guararapes* de Meirelles. Sua personagem, embora importante nas duas obras, não as protagoniza. Sobre a personagem histórica há inúmeras obras. Para a compreensão no século 19 é interessante ver SILVA, J. M. Pereira da. *Os varões illustres do Brazil durante os tempos coloniáes*. Vol. 1. Paris: A.Franck/Guillaumin, 1858.

[503] KNAUSS. *Op. cit.*, p. 1055.

[504] Cuauhtémoc morreu às mãos de Hernán Cortés, que narrou o episódio. Ver CORTÉS, Hernán. SÁNCHEZ-BARBA, Mario Hernández (org.). *Cartas de relácion*. Crónicas de América. Madri: Dastin Ediciones, 1985.

mo ("*em que devem estar igualmente representados todos os indígenas de todas as épocas e de todas as regiões do Brasil*", disse Cavalcanti).[506] Mais do que a atenção com o herói individualizado, contou o poder de se abarcar todos os índios em um só, genericamente representativo. Dentre os aspectos importantes da escolha, certamente a bravura e o empenho na luta em favor dos portugueses era um dos mais valorizados, sobretudo se pago com a própria vida.

Foi alguns anos após o debate sobre esse monumento (por fim, não construído)[507] que Moema e Iracema surgiram também como alegorias de certo modo atemporais e genéricas, abrangentes a todo o país e todos os tempos. Além disso, outros eventos ocorreram:

> [...] desenvolvimento da obra musical de Heitor Villa Lobos, por exemplo, ou do grupo antropofágico, reunido em 1928, em torno da liderança de Oswald de Andrade e da máxima "*tupy or not tupy*". Do ponto de vista da escultura, Victor Brecheret destacou-se ao expor o modelo de seu monumento comemorativo da Independência, que integrava na composição escultórica figuras indígenas, tematizando a nação a partir do mito fundador das três raças.[508]

Em 1928, além da "descoberta" de Povina Cavalcanti, publicou-se um pequeno livro de poemas de Eugênio Gomes, intitulado *Moema* ("*Porque o corpo de Moema guardava o segredo da terra immatura!...*").[509] E precisamente em outubro de 1929,[510] a *Moema* de Victor Meirelles foi retirada da Escola Nacional de Belas Artes. *Moema* voltou ao mercado das artes. Parece um claro indício de que a revalorização do quadro ocorreu em mais de um sentido e acompanhada de um sentimento mais amplo: a revalorização dessas indígenas, desprezadas por seus amantes, para que fossem amadas como um símbolo da nação.[511]

***

Em 1922 publicou-se *Despertar!*, de Hermes Fonseca, com versos dedicados a Moema:

---

[505] KNAUSS. *Op. cit.*, 1057.
[506] *Idem*.
[507] *Ibid.*, p. 1059.
[508] *Ibid.*, p. 1050.
[509] No anexo deste trabalho estão reproduzidas algumas páginas do livro de Eugênio Gomes. GOMES, Eugênio. *Moema*. Bahia: A Nova Graphica, 1928.
[510] Observamos o fato no início do cap. 1. Carta manuscrita a Bardi, de Donato Mello. Rio de Janeiro, 5 de novembro de 1967. MASP.
[511] Veja-se também uma *Iracema* de Lucilio de Albuquerque, de 1924 (fig. 286).

Moema

Rosa rubra dos Tropicos... Moema!
Alma-virgem das lendas brasileiras!
Irmã – pela constancia – de Iracema...

Romantica-selvagem! Flôr de idyllio,
antes havido só nas verdadeiras
Amorosas de Homéro e de Virgilio!

Predestinada, passional Moema!
Amor sacrificado! Dôr vivida nos sete
espinhos de amoros poema!

Virginal Dido-Elissa das florestas,
mais do que abandonada – incomprehendida
no amor de sacrificio, a que te aprestas!

Caramurú partiu... E, como Enéas,
foi para sempre! Mas não foi sozinho,
arrebatado a novas epopéas.

Foi entre os braços de outra – amante e amado –
abrindo sobre as ondas o caminho
á galera feliz do seu noivado.

Vendo esbater-se no horizonte a nave,
tentou-te o Mar. E, entregue á tua sorte,
foste boiando á correnteza suave...

Oh! que desgraça! E que belleza, a tua!
– "Tanto era bella, no seu rosto, a Morte".
e, no teu corpo, a virgindade núa!
Bem mais feliz que tu, Martyr obscura,
foi aquella purissima Lindoya;
tua irmã em martyrio e formosura:

Deu-lhe a Morte esplendor: viu-a dormente
e fêl-a desmaiar – humana joia
no engaste das espiras da serpente.
Quando a alma está nas espiraes do Sonho,
que importa ao corpo em trégoas se lhe enrosque
hera, roseira em flôr, reptil medonho!?

Feliz foi ella! Exhausta de fadiga,
adormeceu, morreu em pleno bosque,
com a attitude de uma estatua antiga.

Mas tu, cabello solto e a alma em desfolhos,
tu mesma, déste a hora derradeira
e viste a imagem tragica em teus olhos!

Ias, como as nymphéas da ribeira,
boiando no teu tumulo fluctuante,
immaculada Ophelia brasileira!

Pobre Ophelia abórigine! Viveste,
morta gloriosa, para o amor constante,
para o sonho de um mundo acima deste!

E renasces nas almas amorosas
e velas do alto do celeste engaste
a agonia dos lirios e das rosas.

E's, Moema, de certo, a Ophelia triste,
que em dôr e em pensamento transmigraste
e no nosso hemispherio refloriste.

E, dos braços do Mar – feliz coveiro –
foste aos céos: bruxoleias entre os braços
luminosos e eternos do Cruzeiro...

Bruxoleias e hesitas, que ainda sentes
frias, frias as mãos! e os olhos, baços
de vigilias e lagrimas recentes:

Porque, – formosa, passional Moema,
alma santificada e constellada
nas sete dôres de teu proprio poema!

Entre as estrellas, na ansia da alvorada,
vês que a ventura só está, Moema,
só está em amar e ser amada![512]

O poeta "irmanou" Moema, Iracema e Lindoia. No monumento de 22, o "*pensamento era mesmo irmanar os índigenas do sul com o norte*", nas palavras do deputado Tavares Cavalcanti.[513] Por outro lado, Fonseca qualificou Moema como "*Ophelia*" transmigrada, "*brasileira*" e "*abórigene*", além de "*Virginal Dido-Elissa das florestas*". Moema também passou a velar "*do alto do celeste engaste / a agonia dos lirios e das rosas*", numa clara lembrança aos versos de *Virgens Mortas*, de Bilac.

Povina Cavalcanti publicou em 1964 um livro sobre a vida e obra de Hermes Fonseca,[514] no qual não deixou de observar que o poeta "*preferiu vê-la* [Moema] *simplesmente amorosa; e a*

[512] FONTES, Hermes. *Despertar!* Rio de Janeiro: Jacintho Ribeiro dos Santos Editor, 1922, pp. 51-55. Há também um poema intitulado *Pery*, dedicado à personagem d'*O Guarani*, nas pp. 72-78
[513] *Apud* KNAUSS. *Op. cit.*, 1057.
[514] Antes dessa obra, em 1932, Povina Cavalcanti *Hermes Fontes, Conferência*, pela Imprensa Nacional do Rio de Janeiro. POVINA CAVALCANTI, Carlos. *Hermes Fontes. Vida e Poesia*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1964.

sua poesia transfigurou-a naquela doce e inimitável Ofélia triste, boiando no seu túmulo flutuante". E insistiu:

> Santa Rita Durão, quando escreveu o seu canto, fundiu na imagem da infeliz Moema a dor nativista, como perene símbolo de brasilidade. Hermes viu a heroína de um ângulo romântico, nem por isso menos belo.
>
> Aliás as três Evas amorosas e idílicas da Escola Mineira – Moema, Lindóia e Marília – são a luz e a graça da poesia daquele tempo.[515]

Povina reiterou a tese da "*significação symbolica*" de Moema, mas não mencionou Iracema. A omissão do autor é significativa. Provavelmente ele estivesse a par de outra descoberta, dessa vez com relação a Iracema.

Terra e nome

O impulso definitivo à elevação de *Iracema* pela crítica surgiu em 1931, com a publicação de uma descoberta de Afrânio Peixoto, em seu livro *Noções da Literatura Brasileira*.

Conforme observa Ingrid Schwamborn, o crítico exaltou *Iracema* sobre todas as obras de Alencar, resumindo-a e destacando seu "*aspecto "brasileiro"*". Dando a palavra a Afrânio Peixoto:

> [*Iracema*] Descreve a paixão de um conquistador branco, o aventureiro lusitano Martim Soares Moreno, na região periequatorial do Ceará, terra de luz e de fogo, com uma virgem india, que lhe corresponde, até o sacrifício. Dessas nupcias nasce o primeiro brasileiro, baptizado Moacyr, "filho da dor", symbolo desses primeiros brasileiros, os mamelucos, martyres da civilização, que atraiçoaram a raça autochtohona, da qual já não eram, para serem maltratados pela raça invasora, a qual ainda não pertenciam. (p. 163)

Nesta história ele enxerga um símbolo de toda a "conquista":

> Iracema é o poema das origens brasileiras, noivado da Terra Virgem com o seu Colonisador Branco, pacto de duas raças na abençoada Terra da America. (p. 163)
>
> Em seguida, Afrânio Peixoto escreve as frases com as quais ele se ligou irrevogavelmente a *Iracema*, tão estreitamente como Machado [de Assis], [Franklin] Távora, Araripe Júnior e, depois dele, apenas Cavalcanti Proença [...]:

[515] *Ibid.*, pp. 145-146.

> Não foi, pois, sem emoção, que descobri, nessa "Iracema", o anagramma de "America", symbolo secreto do romance de Alencar, que repito, é o poema épico, definidor de nossas origens, histórica, ethnica, sociologicamente. (p. 163)

Teria sabido Alencar que Iracema é um anagrama de América? É possível, mas não provável.[516]

Em nota, Ingrid Schwamborn continua:

> OSCAR MENDES refere na introdução a *José de Alencar. Romances indianistas*. Nossos Clássicos, nº 95, Livraria Agir, Rio de Janeiro, 1980, 2ª edição, p. 12, que ele teria visto o manuscrito de *Iracema* em casa do neto de Alencar, Dr. Rui de Alencar. Na lista dos personagens como primeira figurava "Aracema", e no pé da página Alencar teria então modificado o nome para "Iracema", com a explicação "virgem dos lábios de mel". Ele haveria escolhido este nome por motivos de "eufonia", e procurando em seguida dar-lhe "foros de etimologia tupi". "Não pensava em América, está claro."[517]

Iracema, exultou Peixoto, é "*o anagramma de "America", symbolo secreto do romance de Alencar*", "*poema épico, definidor de nossas origens, histórica, ethnica, sociologicamente.*"

Três anos antes, Povina Cavalcanti esclarecia a "*significação symbolica*" de Moema: "*mais do que uma figura de arrebatada amorosa; ella é a propria terra americana*".

O raciocínio subsequente de Peixoto equivale também ao de Povina:

> Recebemos a intelligencia, as ciencias, as artes, as industrias, sim; mas aqui ellas acharam liberdade, ousadia, emprehendimentos, que não conhecem o passado, tradição, rotina (...) (Ao lado dos norte-americanos, pertenceríamos ao número daqueles grandes povos) que serão os donos do mundo, já hoje e mais ainda amanhã. (p. 165)[518]

Muitos críticos seguiram a interpretação eponímica de Afrânio Peixoto. Entre eles Silviano Santiago, talvez o maior defensor, depois de Peixoto, do sentido alegórico de Iracema.[519] O artigo de Santiago foi publicado em 1965, um ano após a do livro de Povina Cavalcanti sobre Hermes Fonseca, no qual ele ignorou a citação do poeta a Iracema. Santiago tampouco cita Moema.

---

[516] *Ibid.*, pp. 110-111.
[517] *Ibid.*, p. 111.
[518] *Idem*.
[519] SANTIAGO, Silviano. "Alegoria e palavra em Iracema". *Luso-Brazilian Review*. Vol. 2, n.º 2, Dezembro de 1965, pp. 55-68. Ver também RIBEIRO, Renato Janine. *Op. cit.*, pp. 405-413. Mas Janine Ribeiro observou não querer "reduzir as riquezas do livro", lembrando "a importância da linguagem, em que Alencar acertada e pioneiramente valoriza fatores de tradição não européia, como a parataxe e as metáforas e figuras de modo geral" (p. 405).

Santiago evocou a silva *À Ilha de Maré* (1705), de Manuel Botelho de Oliveira,

> na qual a terra do Brasil, como Vênus, emerge das ondas e é amada por Netuno, o oceano, o que por sua vez faz lembrar o gigante Adamastor dos Lusíadas (p. 63). Botelho de Oliveira até na costa brasileira teria enxergado formas femininas, "fazendo com que o mar'botando-lhe os braços dentro dela / A pretend(a) gozar per ser mui bela'" (p. 63)
>
> Ver o Brasil como uma mulher a conquistar não era, portanto completa novidade, porém isto não é mencionado por Alencar em parte alguma, de modo que levou mais de sessenta anos até que Afrânio Peixoto descobrisse a alegoria escondida atrás da encantadora virgem indígena, que nos é apresentada de maneira tão concreta.[520]

O Novo Mundo como mulher a conquistar é uma imagem antiga também nas artes. A conhecida gravura de Stradanus mostra Vespúcio abordando uma indígena na rede (fig. 287). A natureza que os envolve não é a mesma inventariada por Botelho. O desenho da gravura, contudo, unifica os elementos, em particular pelas formas curvas e ondulantes na paisagem e mesmo na flâmula do europeu, nas velas e proas das embarcações, como que sugerindo sua adequação (ou "apropriação") ao lugar. O desbravador profere o nome (seu próprio) pelo qual a terra será conhecida. Materializado no ar, o nome dirige-se à indígena, como numa Anunciação renascentista. Melhor metáfora visual de fecundação das novas terras certamente não há.

Migrações

Em 1990 Luiz Dantas observou uma passagem de *O cortiço* (1890), de Aluísio Azevedo, no qual se descreve a personagem Rita Baiana, cheia de encantos:

> [...] ela era a luz ardente do meio-dia; ela era o calor vermelho das sestas da fazenda; era o aroma quente dos trevos e das baunilhas, que o atordoara nas matas brasileiras; era a palmeira virginal e esquiva que não se torce a nenhuma planta; era o veneno e era o açúcar gostoso; era o sapoti mais doce que o mel e era a castanha de caju, que abre feridas com o seu azeite de fogo; ela era a cobra-verde e traiçoeira, a lagarta viscosa, a muriçoca doida, que esvoaçava havia muito em torno do

[520] SCHWAMBORN. *Op. cit.*, p. 154. Uma relação interessante é feita em *Paulo e Virginia*, no qual há uma montanha de três picos, chamada "das Três Mamas", cuja denominação é explicada em nota por Saint-Pierre: "Ha muitas montanhas, cujos cumes tem a feiçaõ de mamas, e em todas as linguas tem o nome dellas; saõ com effeito verdadeiras mamas, porque dellas manaõ muitos rios, que derramaõ a abundancia pela terra, e saõ os mananciaes dos principaes rios que a regaõ, e daõ constantemente bastante agua, atrahindo as nuvens á roda do pico de rochedo mais elevado que ellas no seu centro, como o bico do peito." SAINT-PIERRE. *Op. cit.*, pp. 49-50.

corpo dele, assanhando-lhe os desejos, acordando-lhe as fibras embambecidas pela saudade da terra, picando-lhe as artérias, para lhe cuspir dentro do sangue uma centelha daquele amor setentrional [...] [521]

Em seguida, Dantas comenta:

Do ponto de vista da história literária brasileira, essa passagem é uma curiosa mistura do novo e do velho. De um lado, ela prolonga uma tradição bem enraizada, as enumerações das singularidades de nossa terra, que remontam aos primeiros viajantes cronistas, mantém-se viva na literatura encomiasta dos tempos da colônia, e culmina nas celebrações românticas: um fio que, sem dúvida, Aluísio Azevedo parece não querer desatar. Existe aí, todavia e fortemente, a contradição, a negação desse caráter edênico da natureza brasileira, dadas pelas notas dissonantes que, numa modulação, terminam por prejudicar progressivamente o idílio com a paisagem dos trópicos, ou, em todo caso, inserir nele o deletério e o pecaminoso. Claramente, eu diria exemplarmente, o valor ambíguo da experiência exótica está aí representado.

A personagem da sedutora é metáfora, hipóstase, prolongação da paisagem. Mais significativo ainda, o complexo de elementos naturais que lhe serve de atributo (Antonio Candido qualifica de "telúrica", Rita Baiana) não se limita a surgir no romance no momento único da dança, como imagens pontuais, tão somente. Todos os gestos de Rita Baiana, os perfumes do seu corpo, de seu hálito, o emaranhado dos cabelos se acham integrados à natureza, emanam dela, formam com ela um tecido de correspondência, compõem a sua essência. O jogo cerrado das comparações e das imagens termina por transformá-la numa espécie de mulher-flora, mulher-flor, mulher-mata. A criatura silvestre, porém, não é só encantos; Rita Baiana é marcada pelo mesmo estigma que torna a aproximação da natureza tropical uma empresa cheia de riscos. Por trás da beleza exuberante, espreitam veneno e dissolução.[522]

E então relaciona:

Há nessas observações, como pressuposto, a comparação com um texto-chave de nosso Romantismo, que permaneceu implícita até aqui. Trata-se de *Iracema*, de José de Alencar (1865), que é impossível não se ter em vista: a própria passagem de *O cortiço* citada há pouco prestava-lhe homenagem. Iracema e Rita Baiana, a índia e a mulata, em que pese a brasilidade racialmente diversa das duas heroínas, são quase irmãs. Elas têm em comum a qualidade de filhas das florestas, duas ninfas perfumosas das nossas matas, com algo das divindades da abundância antigas, carregadas de frutos e de flores, encarnando a amenidade e a opulência da terra. Ambas estão envoltas por um erotismo poderoso. A estreiteza do contato, entretanto, está em proporção inversa aos valores manifestos nas duas obras. Os breves 25 anos que separam a publicação de uma e outra estendem um fosso entre elas. Iracema, que Martim, o fidalgo português, surpreende em sua nudez esplêndida e ensolarada, ao contrário de Rita Baiana, se acha protegida e dignificada por sua inocência, um dos traços valorizadores dessa natureza romântica, mundo de bondade e beleza edênicas. Não há aí pecado, nem culpa: estamos em plena infância ou virgindade do mundo.[523]

---

[521] AZEVEDO, Aluísio. *O cortiço*. Rio de Janeiro: Ed. de Ouro, s.d., pp. 96-97. *Apud* DANTAS, Luiz. "As armadilhas do paraíso". In NOVAES, Adalto (Org.). *O desejo*. São Paulo: Companhia das Letras, Rio de Janeiro: Funarte, 1990, pp. 459-460.

[522] DANTAS, Luiz. *Op. cit.*, pp. 460-461.

[523] *Ibid.*, pp. 462-463. É importante observar que Silviano Santiago havia esboçado a relação de *Iracema* com *O cortiço*. SANTIAGO. *Op. cit.*

Lembrança

Restou a Lindoia ser menos representada nas artes (fig. 284).[524] Embora a crítica considere *O Uraguai* superior ao *Caramuru*, Lindoia não se tornou um símbolo de brasilidade, pelo menos não de maneira tão forte quanto Moema e Iracema. Talvez pese o fato de ela não ter esposado um estrangeiro e sim amado um dos seus, Cacambo. Talvez conte a preterência do episódio de sua morte ao de Moema.[525] Seja como for, Machado de Assis percebeu em Lindoia algo como o seu "significado simbólico". Em *Ocidentais* (1880) ele publicou um soneto tendo-a como título, mas não só dedicado a ela:

LINDÓIA

Vem, vem das águas, mísera Moema,
Senta-te aqui. As vozes lastimosas
Troca pelas cantigas deleitosas,
Ao pé da doce e pálida Coema.

Vós, sombras de Iguaçu e de Iracema,
Trazei nas mãos, trazei no colo as rosas
Que o amor desabrochou e fez viçosas
Nas laudas de um poema e outro poema.

Chegai, folgai, cantai. É esta, é esta
De Lindóia, que a voz suave e forte
Do vate celebrou, a alegre festa.

Além do amável, gracioso porte,
Vede o mimo, a ternura que lhe resta.
Tanto inda é bela no seu rosto a morte

Assim como Machado foi um dos únicos a valorizar *Iracema* imediatamente após a sua publicação, nesse soneto de simbolismo enxuto e elegante ele mostrou uma rara sensibilidade às indígenas da literatura. Na síntese de Ivan Teixeira, "*a heroína de* O Uraguay *possui o privilégio*

[524] Devo o conhecimento dessa obra ao prof. Jorge Coli.
[525] Ver a comparação de comentários aos respectivos excertos no capítulo 1 e também RAZZINI, Marcia de Paula Gregório. *Op. cit.*, pp. 195-199.

e o condão de recepcionar, na eternidade, todas as demais criaturas da galeria feminina do nosso indianismo literário".[526]

Foi para Machado de Assis que o misterioso conde de la Hure enviou uma carta, em 1866, confundindo a *Moema* de Meirelles com "*Lyndoya*". Ambos talvez compartilhassem essa preferência, que o grande escritor soube expressar.

***

A fortuna de Moema foi maior que a de Lindoia nas artes, na literatura e na crítica, assim como foi a sua transformação ao longo dos anos. Victor Meirelles é o principal intérprete e renovador de seus sentidos. Sua *Moema*, direta ou indiretamente, pode ter subsidiado a compreensão da personagem como metáfora do Brasil. Mas outra indígena, igualmente marcante, surgiu para lhe fazer frente: Iracema. Ambas parecem lançadas numa espécie de batalha silenciosa e cordata pelo posto de um poderoso símbolo: o de alegoria mítica nacional. Pelo filho mestiço e o poder do nome e romance, venceu a heroína de Alencar, pelo menos entre os críticos. A interpretação alegórica de *Iracema*, porém, vem sendo redimensionada, sobretudo recuperando-se os aspectos propriamente históricos e linguísticos do romance.[527] O mesmo deve se aplicar a Moema.

***

Partindo-se das primeiras exposições da *Moema* de Victor Meirelles, passando pelas diversas releituras do tema até chegar aos nossos dias, em comparação às demais obras do pintor, poucos autores souberam apreciá-la. Mas uma vez vista a tela, conhecendo-se a história que con-

---

[526] "Machado usara já o mesmo esquema argumentativo, em 1877, num outro soneto comemorativo, por ocasião da morte de José de Alencar, no qual, de construção mais feliz, Iracema é flagrada em sua ascensão para junto de Lindoya, no eterno espaço azul da fama." TEIXEIRA, Ivan (org.). *Obras poéticas de Basílio da Gama.* São Paulo: Edusp, 1996, p. 30.

[527] Sobre o recente redimensionamento desses aspectos em *Iracema*, ultrapassando a questão do mito, ver: ABREU, Mirhiane Mendes de. *Ao pé da página*: a dupla narrativa em José de Alencar. Campinas: IEL Unicamp, 2002 (tese de doutorado). PARRON, Tâmis. "Iracema, uma nova linguagem".In ALENCAR, José de. *Iracema*. São Paulo: Hedra, 2006. FRANCHETTI, Paulo. "O indianismo romântico revisitado: *Iracema* ou a poética da etimologia". *Estudos de literatura brasileira e portuguesa*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007. CAMILO, Vagner. "Mito e história em Iracema. A recepção crítica mais recente". *Novos Estudos*, nº 78. CEBRAP, julho de 2007, pp. 169-189.

ta, não há como lhe ser indiferente. Seja pelo menosprezo, pelo moralismo ou modernismo que se a tenha relegado frequentemente a mera referência iconográfica, seu relativo ostracismo não é desprovido de significados.

Entre as percepções de S. Paio e Coli vão-se mais de cem anos. Nesse intervalo, *Moema* estimulou poucos textos reveladores, dentre os quais se destacam os de Carlos de Laet, Carlos Rubens[528] e particularmente Argeu Guimarães.[529] Luciano Migliaccio assinalou valiosos caminhos. Não se pode esquecer Pietro Maria Bardi, que compreendeu ser importante levar *Moema* ao MASP. Um quadro que apenas dois autores disseram ser o mais importante da obra de Victor Meirelles: Rangel de S. Paio e Jorge Coli. Mas o último foi mais longe:

> *Moema* é a grande obra prima do século 19 brasileiro. A tela conjuga a grande obsessão sensual do tempo,[530] que se repete incansavelmente nas artes internacionais, com o romantismo indianista, que se carrega aqui de maresias longínquas. Porque Meirelles opera a transfiguração estilística capaz de conduzir a imagem para a fronteira tênue entre a sedução sensível e a beleza da forma.[531]

---

[528] Foram esses os cometários de Carlos Rubens: "O corpo de Moema, moreno e núbil, vai dar à praia, sob a renda branca das espumas que as ondas tecem./ Aí pintou-a Vitor Meireles./ O quadro é maravilhoso no poema de amor que perpetua e na beleza com que foi feito, desde o corpo estendido na praia à natureza formosa que serviu de cenário ao sacrifício inútil." (p. 48). "Realmente. De todo o trabalho, com o sentimento do motivo, aflui uma fina emoção e uma lânguida poesia. É o quadro mais formoso e mais humano do pintor brasileiro. E um dos mais esplêndidos devidos a pincel nosso." (p. 51). RUBENS. *Op. cit.*

[529] "[...] Isabey, afamado miniaturista, fez mais uma marinha que outra cousa – enquanto Moema, no mistério vegetal que a envolve, monopoliza a atenção: é o motivo central e a essência mesma da idéia de Meireles./ O dilúculo envolve-a poupando o estridor da gama solar no corpo paradisíaco. O ponto vulnerável da composição estaria, segundo o implacável Gonzaga Duque, em que o corpo parece demasiado estuante para evocar um cadaver. As formas pareceram demasiado macias a Gonzaga Duque para sugerir a rigidez cadavérica, e a cor se lhe afigura demasiado quente para traduzir a carnação de uma afogada. Falta-me o *lorgnon* daquele crítico-pintor para dizer até que extremo ele enxerga aí a verdade. Porque para mim Moema, no seu lírico simbolismo, não está desaparecida para os artistas, e Meireles, na revivescência da lenda, quis deixar dons de vida naquela mocidade morta mas ainda fascinante. Há realmente uma suave melancolia em volta da heroína e do bosque que a protege no desamparo do nirvana, um halo de tristeza e volúpia a que Meireles soube insuflar um alento de revivescência." GUIMARÃES, Argeu. *Op. cit.*, p. 84.

[530] Coli observou recentemente o quanto essa obsessão sensual se faria presente ainda na virada dos séculos, precisamente na ópera *Pelléas et Mélisande* (1902), de Debussy: ""*É perto da fonte de Mélisande que Pélleas murmura: "Há sempre um silêncio extraordinário... Ouviríamos a água dormir". Parece que, para bem compreender o silêncio, nossa alma tenha necessidade de ver alguma coisa que se cale; para ter certeza do repouso, tem necessidade de sentir perto dela um grande ser natural que dorme.*" Essas palavras são do velho filósofo francês Gaston Bachelard, em seu livro "A Água e os Sonhos". "Pelléas et Mélisande", história de amor impossível e de ciúmes, como tantas nas óperas. Contém paixões e violência. Tudo isso é disposto, porém, num mundo impalpável, cheio de fantasmas, cuja tênue consistência é a mesma dos que ficam na memória, no imaginário [...] funde arquétipos entre si: a aliança e o mar, [...] os cabelos... Ah! os cabelos, tema humano, aquático e vegetal a um tempo, que se mistura com as águas, como algas; com as árvores, como galhos. Cabeleira graciosa, cabeleira sensual, cabeleira feminina odiada por tantas religiões como instrumento do pecado: Golaud punirá Mélisande puxando-lhe pelos cabelos." COLI, Jorge. "A selva de cabelos". *Folha de S. Paulo*, caderno Mais! São Paulo, 3 de maio de 2009.

[531] COLI. *A Batalha de Guararapes... Op. cit.*, p. 320.

Considerações

Moema é morta?

Moema, de Victor Meirelles, inaugurou um motivo artístico no Brasil e, ao que parece, internacionalmente. Antes de *Moema*, não há pinturas ou esculturas retratando uma índia nua, inerte, em grandes dimensões.[532]

A narrativa elaborada por Meirelles foi igualmente nova. No *Caramuru*, o episódio de Moema acaba na imersão, enquanto no quadro o corpo é levado à praia, assim como surgem dois pequenos grupos de índios. Um deles encontra o corpo de Moema; o outro despede-se de uma minúscula mancha no horizonte, o navio que leva o casal de *Caramuru* à França. Meirelles "*representa o final deste drama tão patético, omitido pelo poeta*",[533] como notou o parecer da academia, que o elogiou pelo desenho, colorido e a melancolia da composição.

Nos pareceres e críticas imediatos, o fato de haver uma índia nua não foi observado. E os indígenas ao fundo do quadro, entre a vegetação, atravessaram os anos desapercebidos.

---

[532] Uma pintura equivalente, além d'*O último tamoio* que não é uma mulher, é a *Caçadora dos Andes*, do final do século 19. Se houverem outras obras semelhantes, estão escondidas ou são muito pouco conhecidas.

[533] *Apud* RUBENS, Carlos. *Op. cit.*, p. 49. Sobre a invenção de Meirelles, Argeu Guimarães observou: "Resolveu afinal compor com o pincel est'outra estrofe que faltava a Durão, mostrar a tupinambá morta e nua, no dilúculo da praia do Recôncavo, prolongando a poesia para além da vida. Construiu em torno uma natureza merencórea, penetrada do mistério do amor e da morte. Tal o fecho que faltava ao velho fabulário, que o frade não teria jamais a coragem de reviver." GUIMARÃES, Argeu. *Op. cit.*, p. 80.

O incômodo de *Moema*

Não parece ter sido difícil a Meirelles pintar o grupo de indígenas, cujo desenho estabeleceu no estudo preparatório. Por outro lado, a posição do corpo de Moema demandou esforço.

As representações de nus femininos na Europa proliferaram nos anos de 1860. Ao mesmo tempo surgiram inúmeros quadros de mulheres mortas, algumas em meio às águas. Na maioria deles o pudor levou ao encobrimento total ou parcial dos corpos. São raros os nus sensuais mortos, em comparação com as mulheres mortas vestidas. Meirelles articulou a representação do nu idealizado à da mulher inerte – algo entre Vênus e Ofélia –, agregando o assunto nacional. *Moema* conteve, desse modo, os elementos que se achavam necessários à aceitação do público.

Sua repercussão, contudo, ficou consideravelmente aquém às da *Primeira Missa no Brasil* e da *Batalha dos Guararapes*, não só no século 19 como até ao final do século 20. A temática de *Moema*, embora nacional, não é de exaltação. Parece haver algo de incômodo em *Moema*, certamente ultrapassando a questão do nu. O quadro é perturbador em seu todo, da paisagem desoladora e artificial – elogiada por ser realista nas primeiras críticas – até ao modo em que a índia repousa, como se estivesse em suspensão. Argeu Guimarães disse que o pintor foi à baía Cabrália estudar *in loco* o cenário da obra.[534] Mas *Moema* é onírica, espécie de miragem dos trópicos. Seu mundo não é o da matéria, como tampouco seria o imaterial. Victor Meirelles a pintou num momento indefinível, no qual a índia, avistada pelos índios, parece estranhamente unida à natureza.

Algo desse aspecto foi observado por Argeu Guimarães: "*Mesmo na simbolização de Moema tanto vale o nu como a paisagem: em ambos combina a espiritualidade da idéia.*"[535] Ou na frase lapidar de Luciano Migliaccio: "*O corpo, poderíamos dizer, é a paisagem*".[536] Essa equivalência que evoca as antigas personificações do território encontra em *Moema* um prolongamento e uma ruptura, pois se a relação entre o corpo e a paisagem é harmônica, sua qualificação é dúbia: *Moema* pode ser vista tanto positiva quanto negativamente. Em outros termos, mesmo que a natureza e a índia se correspondam em suas formas robustas (o que deve ter levado aos primeiros

[534] *Idem*.
[535] *Ibid.*, p. 82.
[536] MIGLIACCIO, Luciano. "O século XIX". *Op. cit.*, p. 106.

elogios pela "*exata imitação da natureza em seus mais belos aspectos*"),[537] o tratamento pictórico[538] as contraria, em particular pelo uso das cores e pela "*intuição atmosférica*" da qual fala Jorge Coli.[539] Esse procedimento paisagístico, iniciado em *Moema*, tornou-se uma marca na obra de Meirelles, em particular em alguns retratos.[540] Mas em nenhum deles o retratado possui a simbiose com a paisagem como em *Moema*.

O comentário da princesa Leopoldina à princesa Isabel é esclarecedor ao sentimento das cores em Meirelles, naqueles anos: "*Papai me disse que o Victor Meirelles tinha exposto dois retratos de nós duas que são dois monos e de cor terrível*".[541] Sobre *Moema*, a condessa de Barral foi direta: "*horrível* [...] *não posso tragar a Moema cor de abóbora espar*[r]*alhada*".[542]

Alma e morada

A pequena *Moema* de Pedro Américo não tem "paisagem". Sua índia é um fantasma no mar, vagando como assombração, assim como nos versos de Guimarães Júnior. As formas do corpo são recorrentes em diferentes obras, participando de um arquétipo sintetizado por Djikstra na expressão "*broken back*",[543] a coluna partida.

A *Moema* de Bernardelli é a mais perturbadora. Ele não a fez espiritualizada; impôs-lhe a matéria. Virada para baixo, ela tem as pernas abertas e as nádegas proeminentes. Moema ganhou

---

[537] *Apud* RUBENS, Carlos. *Op. cit.*, p. 48.
[538] Migliaccio observa nesse tratamento de *Moema* – muito diverso ao das inúmeras Ofélias – uma possível continuidade em Almeida Júnior: "Decerto, faltam a Meirelles as assonâncias e transparências que as Ofélias pré-rafaelistas exibirão em suas floreadas representações. Talvez, porém, seu valor resida justamente nisto: quanto dessa luz crua e áspera, que quase nos fere os olhos, não irá passar às telas repletas de sol e de heróis camponeses de Almeida Júnior? O mito heróico do índio, fundador da nacionalidade brasileira, encarnado pelas famílias de titãs hercúleos do monumento de Rochet, dissolve-se na elegia, na fraca lamúria fúnebre cantada pelas ondas na baía solitária." MIGLIACCIO, Luciano. "O século XIX". *Op. cit.*, p. 107.
[539] COLI, Jorge. "A linha e a mancha". TURAZZI, Maria Inez (org.). ROSSETTO, Lourdes (coord.). *Op. cit.*, p. 44.
[540] Por exemplo, nos retratos *O Provedor Zacarias de Góes e Vasconcellos* da década de 1870, e *Antonio Francisco Guimarães*, de 1873, ambos da Santa Casa de Misericórdia do Rio de Janeiro.
[541] Carta de d. Leopoldina a d. Isabel, Casa Avelar, 19 de fevereiro de 1865. Arquivo Grão Pará (XLVIII-2-2). Apud ARGON, Maria de Fátima Moraes. "O mestre de pintura da princesa regente". TURAZZI (org.). ROSSETTO (coord.). *Op. cit.*, p. 98.
[542] Carta da condessa de Barral a d. Isabel, sem local, 21 de maio de 1867. Arquivo Grão Pará (CCCXXXVII-1-7) *Apud ibid*., p. 105.
[543] DJIKSTRA. *Op. cit*., pp. 96-109.

no bronze contornos francamente naturalistas, decadentistas e pragmáticos, sobretudo menos piedosos. Essa escultura formidável é sua versão mais pungente. Ela congrega o pessimismo do fim-de-século e a manifestação concreta do imaginário inconfessavelmente perverso dos homens.

As três Moemas são talvez as únicas obras nas artes do Brasil a compartilharem o mesmo tema de inspiração nacional, baseando-se não num excerto literário pré-existente e sim numa narrativa artística criada pela pintura de Meirelles. Mas as Moemas de Américo e Bernardelli não acompanham a história de Meirelles. Em Pedro Américo, há algo da mescla paradoxal de corpo e espírito da primeira *Moema*, mas sua indígena sofre de forma mais clara. Em Bernardelli, para além do sofrimento, há quase um enterro; sua *Moema* é um ponto final: daqui não passa.

Moema e o contemporâneo

O "*topos* pictórico" das mulheres inertes, em superfícies úmidas e com os cabelos esparramados foi condensado por Coli em diversos textos. Esse *topos* chega ao século 21. Exemplo contundente encontra-se num filme de produção pan-asiática, de 2002, *Saam gaang* (Três).[544] Há uma sequência de um minuto na qual uma mulher é banhada por seu esposo. Ela está morta. Mas o homem usa uma solução com ervas, acreditando que assim a ressucitará. A cena lembra de imediato a arte do século 19 (fig. 288).

A obra de Janine Antoni insere-se de forma muito diversa nesse *topos*.[545] Mas os críticos a relacionam sobretudo com a produção artística dos anos de 1960, ignorando a sua ligação ampla com a história da arte. Silvia Kolbowski considerou a obra de Antoni "*reducionista*"[546] e Benjamin Buchloh foi mais longe, afirmando que ela não o seria apenas em "*termos pictóricos*".

---

[544] São três histórias diferentes. A que se refere é "Going Home", dirigida por Peter Chan (ou Peter Ho-Sun Chan).
[545] MIYOSHI, Alex. "Janine Antoni e a arte do século 19". *Atas do V Encontro de História da Arte do IFCH Unicamp* (no prelo).
[546] "[...] há o trabalho recente de alguém como Janine Antoni que eu realmente acho problemático em termos do modo como figura a relação com um paradigma anterior: você toma algo de seu valor pictórico, sem relação com o que ele signifique historicamente, e faz uma obra que o critica puramente em um nível pictórico. Em outras palavras a lógica é essa: o minimalismo foi despojado de "emoção" – e isso se amarra com a crítica jornalística – e temos de recolocar o corpo e a emoção na obra. É um equívoco da crítica da relação do objeto de arte com o corpo, bem como uma espécie de transposição iconográfica reducionista" KRAUSS, Rosalind. HOLLIER, Denis. MICHELSON,

Seu trabalho não teria "*uma emotividade específica*", ocupando-se antes em "*oferecer um produto que parece satisfazer tanto as demandas de uma teorização radical feminista quanto uma nova qualidade de objetos dramatizados*".[547]

Buchloh se refere a *Loving Care* (fig. 291),[548] de 1993, reduzindo-a injustamente a uma pequena variação de *Vagina painting* (fig. 292). Mas os vínculos de *Loving Care* expandem-se a períodos muito anteriores, em particular com o século 19. *Loving Care* extrai parte de sua força desses elementos: a ação de Janine Antoni contrapõe-se à imobilidade daquelas mulheres retratadas sem vida, fazendo uso enérgico não só do corpo como também dos cabelos,[549] convertidos em pincel, numa espécie de nova alegoria da pintura. De certo modo, *Loving Care* supera as referências modernas e vai além da crítica feminista: é uma crítica ao próprio fazer artístico, contemporâneo e de outros tempos.

O filme e a performance, embora muito distantes de *Moema*, ligam-se a ela por alterações. As três obras compartilham as duradouras formas desse *topos* pictórico universal.

Annette. FOSTER, Hal. KOLBOWSKI, Silvia. BUSKIRK, Martha. BUCHLOH, Benjamin. "The Reception of the Sixties." In *October*, Vol. 69. Cambridge: MIT Press, verão de 1994, pp. 14-15. Tradução livre.

[547] "O que acontece no trabalho de Antoni é, precisamente, a espetacularização da teoria feminista. E a espetacularização das práticas Fluxus. As duas convergem numa operação estratégica bem planejada. E, certamente, um modo fabuloso de ser bem sucedido é usar uma performance Fluxus de 1965, de Shigeko Kubota, modificando-a um pouco numa galeria elitizada de Londres, bancada para fazer uma performance feminista pública e radical. Estou me referindo à obra [de Antoni] com tintura de cabelo." *Op. cit.*, p. 15. Tradução livre.

[548] *Loving Care* é o nome da marca de tintura para cabelos que foi esfregada por Antoni no assoalho da galeria londrina.

[549] Cabe reproduzir um texto admirável de Georges Duby, sobre a sedução das cabeleiras soltas das mulheres, "emblema dos poderes femininos, dessa força inquietante cuja intensidade os homens conheciam e que se sentiam obrigados a subjugar. Na vida bem-ordenada, os cabelos das donzelas podiam livremente flutuar ao vento. Mas as damas deviam velar para que nada dos seus fosse avistado. Elas os mantinham dissimulados sob a murça, aprisionados como elas próprias o eram, submetidas ao poder de um marido. Terror dos homens à idéia de as ver, soltando suas tranças, tomar uma arma e brandi-la." DUBY, Georges. *Damas do século XII: a lembrança das ancestrais*. Tradução de Maria Lúcia Machado. São Paulo: Cia. das Letras, 1997, pp. 57-58.

As razões do silêncio

As razões ao relativo silêncio com que *Moema* foi recebida até meados dos anos de 1880 (quebrado na polêmica das *Batalhas*) não são muito claras. Uma que pode ter pesado é o pudor com a mulher nua e morta – pois se *A Carioca* e *Lucíola* foram consideradas licenciosas, o que se poderia dizer de *Moema*? Outra razão: não devia ser fácil manifestar-se sobre *Moema* naqueles anos de guerra, de "*questão servil*", de debate sobre a exploração dos recursos naturais e franquia do Amazonas, sendo o índio um símbolo do Império e algumas províncias. Mesmo os periódicos satíricos não o retratam morto. *Moema* foi provavelmente um comentário sutil de Meirelles a alguns desses aspectos, senão a todos eles: talvez como o esboço da Questão Christie poderia ser à "*questão servil*".

Em termos artísticos, o silêncio justifica-se também pela ausência do ambiente próprio ao debate. A partir da decáda de 1880 esse debate poderia ter ocorrido, mas sequer Gonzaga Duque manifestou-se, exceto pela breve queixa à falta de realismo de *Moema*. Em termos mais amplos, mesmo autores de outras áreas poderiam ter se servido dela, por exemplo, como forma de crítica ao Império. Mas não parece haver menções nesse sentido (embora uma pesquisa profunda deva ser feita para conclusões melhores).

Seja como for, raros artistas abriram mão de fazer nus (Américo e Bernardelli, por exemplo, fizeram-nos mais que Meirelles). Courbet e Manet produziram nus até a década de 1870, para não mais os pintar até o fim de suas vidas. Meirelles fez o mesmo em 1866, encerrando precocemente com *Moema*. Antes dela pintou somente a *Bacante*,[550] quadro de serenidade extrema, mesmo tendo um fauno sob as sombras, nada amedrontador. A bacante tem algo da languidez das mulheres de Courbet. Ela está completamente alheia, sem insinuações, um pouco como uma indígena que não se importa em ser vista nua.

[550] Meirelles pintou *Tarquínio e Lucrécia* e *O Amor Sacro*, mas essas obras são cópias.

As compreensões de Moema

Moema, a personagem, obviamente jamais deixou de ser compreendida como uma índia. Ela foi pouco a pouco integrando-se a um rol de figuras da cultura ocidental pelos laços que as unem: o amor inconcluso e a morte nas águas. Num primeiro momento (mais ou menos entre a terceira e a sexta décadas do século 19), Moema chegou a ser igualada a Ariadne e Dido. A comparação com Leandro e Ofélia fortaleceu-se tardiamente.[551] A donzela de Shakespeare, por fim, tornou-se um epíteto de Moema, ligando-se a ela pelos vínculos do *romantismo*.

Um ponto notável é que em nenhum momento a crítica imediata a *Moema* – e mesmo ao longo do século 19 – afirmou que o quadro fosse romântico, embora para nós o seja. O termo parece ter se aplicado a Moema, mesmo à personagem, somente no século 20. Um dos primeiros a afirmá-lo seria Hermes Fonseca, nos versos de *Moema* ("*Romantica-selvagem!*"), de 1922. Do mesmo modo, o termo *indianismo* parece ter surgido somente no final do século 19, principalmente de forma pejorativa, na obra de Silvio Romero. O estudo do lugar desses termos no oitocentos talvez possa revelar outras ideias sobre o modo de compreensão da obra naqueles anos.

Releitura

Uma pintura novecentista retoma a imagem de *Moema*. Feita por José Antônio Van Acker e exposta em 1986, seu título é *Homenagem a Vítor Meireles* (fig. 293).[552]

A tela transpôs a silhueta de Moema em pinceladas rápidas e retas. Mesmo os cabelos da índia perderam a flexibilidade. Ela está sobre um altar ou pedestal, adornado com volutas. A paisagem mudou completamente. Ao invés da baía e das árvores ao fundo, há algo que evoca o Passeio Nacional de Washington, com o obelisco centralizado, ponto focal do quadro. O monumento erege-se no eixo que passa pela virilha de Moema.

---

[551] Leandro nos versos de Castro Alves (1867) e na crítica de arte de Domicio da Gama e Coelho Neto (ambos em 1895); Ofélia, no mesmo texto de Coelho Neto e nos poemas de Mucio Teixeira (1905) e Hermes Fonseca (1922).

***

No século 19, a imagem do Império era representada pelo índigena, homem ou mulher,[553] mas principalmente homem. A *Alegoria do Império* (1872), de Chaves Pinheiro, e o que parece ser a alegoria do Brasil no *Monumento ao Dois de Julho* (1888-95), em Salvador, seriam exemplos dessa escolha, particularmente por serem esculturas de grandes dimensões, para exibição ao público. A República suplantou essa imagem com a efígie clássica e universalizante de uma mulher branca, num vestido alvo e longo.

A partir da década de 1920, um novo sentimento de nacionalidade fez surgir as teses de Povina Cavalcanti e Afrânio Peixoto, que restauraram e renovaram os sentidos da imagem alegórica do indígena: eram as nativas abandonadas pelo amante estrangeiro – e pela oficialidade dos governos –, não mais o índio forte e heroico, o símbolo sentimental e espiritual de todo o povo e território do Brasil.

Moema não é uma alegoria, não no sentido que deu Povina Cavalcanti. A transformação em símbolo do país é uma interpretação e, sobretudo, uma construção. O sentido de Moema para o autor do *Caramuru* foi o de valorizar a fábula épica pelo episódio, passagem de intenso drama, condição necessária ao gênero.

Para Meirelles, Moema foi um motivo. Seu quadro seria um poderoso comentário visual aos acontecimentos de seu tempo. O corpo e a paisagem do quadro corresponderiam às ideias de exaurimento da natureza e da raça indígena, assim como à percepção do fim de um projeto de nação.[554] Daí, talvez, uma das causas à repercussão discreta do quadro. O desinteresse do gover-

---

[552] A reprodução da pintura, da qual fizemos a fotografia, consta no catálogo da Galeria de Arte Chroma, de divulgação da exposição *Mito e Realidade*, de 9 a 24 de outubro de 1986. MASP.

[553] A *Semana Illustrada*, em suas alegorias indígenas do Brasil, faz uso dos dois sexos. Mas quando há diálogos geralmente é o "Sr. Brasil", não a "Sra. Brasil", o interlocutor.

[554] Devo essa ideia à profª. Izabel Marson. Certamente seria preciso aprofundá-la com as fontes adequadas. Propõe-se, de todo modo, uma reflexão livre à observação de Flavia Alaya para um triângulo amoroso muito diverso de Moema, Diogo e Paraguaçu. Tratam-se de Elaine, Lancelot e Guinevere, após o suicídio de Elaine: "Elaine, mulher exagerada e fraca em vida, exerce na morte um poder moral nada menos que apocalíptico. Seu gesto de autoimolação, sua autoconsumação na abundância do próprio amor mostra a Lancelot o espetáculo da depravação e decadência moral em conluio com Guinevere, dando-lhe a chave de uma visão desesperada que é a prefiguração da perdição de Camelot propriamente dita." Guardando-se as diferenças e proporções, talvez seja esse um dos sentidos de *Moema*, historicamente válido apenas para sua época e que nenhum contemporâneo teria percebido ou ousado manifestar. ALAYA, Flavia M. "Tennyson's "The Lady of Shalott": The Triumph of Art". *Victorian Poetry*, Vol. 8, No. 4. Morgantown: West Virginia University Press, Winter, 1970, p. 288. É importante observar a intuição de Migliaccio sobre esse ponto: "A relação idílica com a natureza primordial transforma-se em destruição, em contraste dramático

no em adquirir *Moema* e expô-la parece o indício de um duplo incômodo, político e moral. Mas em momento algum do século 19, salvo engano, houve uma interpretação do quadro como uma metáfora do Brasil,[555] ou mesmo do Império.

As criações literárias, origem das obras de arte estudadas, são as fontes principais de sua concepção. Mas as obras de arte foram capazes de imprimir nas criações literárias novos sentidos, de lhes dar novos rumos e entendimentos, de recriar as histórias. A narrativa inventada pelo quadro de Victor Meirelles transformou completamente, e para sempre, o modo de olhar àquela personagem, na verdade sem morte, já que Durão e Meirelles não lhe afirmaram esse fim. O quadro não se chama a "morte de Moema". O episódio, somente nas antologias, assim foi denominado,[556] pois Durão apenas diz: "*sorveo-se n'agoa*". Moema é uma personagem à qual se imputou um final trágico,[557] assim como a sua alegorização, em verdade recente, impôs todo um modo de compreensão que a tornou uma espécie de destino compartilhado. O quadro e o episódio não dizem isso. A observação e a leitura de Moema estão em busca de novos olhares. Moema, afinal, não está morta.

---

entre sentimento e história. Por isso, o corpo de Moema forma como uma dissonância na harmonia da paisagem ensolarada e de cores arenosas da baía." MIGLIACCIO, Luciano. "O século XIX". *Op. cit.*, p. 106.

[555] A única metáfora identificada nesse sentido, e não ao quadro, mas à personagem, foi vista no cap. 3. Ela está no poema *Quem dá aos pobre empresta a Deus* (1867), de Castro Alves, que descreve Moema como um espírito materno e guerreiro – portanto uma alegoria brava e altiva –, de forma rápida e secundária. Seria preciso ampliar o estudo à crítica literária da segunda metade do século 19 e início do 20 para investigar a presença de Moema e seu entendimento pela crítica.

[556] Algumas das exceções denominando-o "Moema" estão na *Seleção Literária* (1887, 1891) e no *Curso de Literatura Brasileira* (1902) de Mello Morais Filho. Ver RAZZINI. *Op. cit.*, p 195.

[557] É preciso lembrar uma obra recente na qual o final de Moema é muito diverso: ao invés de morrer, ela se torna amante de Diogo, com o consentimento de Paraguaçu. A obra é *Caramuru - A Invenção do Brasil* (2001), filme dirigido por Guel Arraes e com roteiro dele e Jorge Furtado.

Bibliografia

1. Arquivos e instituições

Arquivo Edgard Leuenroth - AEL/UNICAMP

Biblioteca da Escola de Belas Artes da UFBA.

Biblioteca da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP.

Biblioteca da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP.

Biblioteca do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da UNICAMP

Biblioteca de História da Arte da UNICAMP

Biblioteca Nacional da França, Paris.

Centro de Documentação e Biblioteca do Museu de Arte de São Paulo "Assis Chateaubriand". Coleção de obras raras e arquivo museográfico.

Instituto de Estudos Brasileiros da USP.

2. Jornais e periódicos do século 19 consultados*

Diario do Rio de Janeiro. AEL/UNICAMP

Jornal do Commercio. AEL/UNICAMP

A Pacotilha. AEL/UNICAMP

O Pandokeu. AEL/UNICAMP

*Revista Illu*strada. Rio de Janeiro. AEL/UNICAMP

A Semana Illustrada. AEL/UNICAMP

*Em particular, edições de 1863 a 1866; 1895.

3. Sobre arte e cultura visual brasileiras do século 19 e início do 20

ACQUARONE, Francisco & QUEIRÓZ VIEIRA, Adão de. *Primores da Pintura no Brasil*, Rio de Janeiro, 1941

_____. *História da Arte no Brasil*, Oscar Mano & Cia., Rio de Janeiro, 1939.

_____. *Mestres da Pintura no Brasil*. Rio de Janeiro: Paulo de Azevedo / Livraria Francisco Alves, s.d.

_____. *História das artes plásticas no Brasil*; atualizada por Leda Aquarone de Sá. Rio de Janeiro: edição do atualizador, 1980.

ARAÚJO, Emanoel (org.) *Um Olhar Crítico sobre o acervo do século XIX: reflexões iconográficas – memória*. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 1994.

Archivo Pittoresco. Semanario Illustrado. Volume 7. Lisboa: Editores Proprietarios, Castro Irmão & C.ª, 1864. (Original da Universidade de Michigan. Digitalizado em 21 ago. 2007. Disponível em http://books.google.com. Consultado em 17 nov. 2009.)

Artes no Brasil no século XIX: um ciclo de palestras - agosto-setembro de 1977. São Paulo: Secretaria de Cultura, Ciência e Tecnologia/Pinacoteca do Estado, 1977.

AULER, Guilherme. *Os bolsistas do Imperador*. Petrópolis: Tribuna de Petrópolis, 1956.

Arte no Brasil. São Paulo: Abril Cultural*,* 1979. 2 v. (fascículos)

AYALA, Walmir. *Dicionário de pintores brasileiros.* 2ª ed rev. e amp. Curitiba: UFPR, 1997.

BANDEIRA, Julio Bandeira. LAGO, Pedro Corrêa. *Debret e o Brasil* : obra completa, 1816-1831 / prefácio de José Murilo de Carvalho. Rio de Janeiro: Capivara, 2007.

BARDI, Pietro Maria. *História da arte brasileira, pintura, escultura, arquitetura e outras artes*. São Paulo: Melhoramentos, 1975.

_____. *Mestres, artífices, oficiais e aprendizes no Brasil*. São Paulo: Banco Sudameris Brasil, 1981.

_____. "As manias do público. Quais são os critérios artísticos dos visitantes dos museus?" Revista Senhor, 123. São Paulo, 27 de julho de 1983, p. 83.

BATISTA, Marta Rossetti. *Anita Malfatti no tempo e no espaço*. Catálogo de obras. São Paulo: Ed. 34 / EDUSP, 2006.

BOPPRÉ, Fernando C. "Victor Meirelles: quando ver é perder." *19&20*, Rio de Janeiro, v. IV, n.4, out. 2009. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/obras/vm_fboppre.htm>

BUENO, Alexei. *O Brasil do século XIX na Coleção Fadel*. Apresentação de Jorge de Souza Hue. Rio de Janeiro: Instituto Cultural Sergio Fadel, 2004.

CADORIN, Monica de Almeida. *A pintura de retratos de Victor Meirelles.* Rio de Janeiro: Programa de pós-graduação em Artes Visuais da EBA/UFRJ, 1998. (Dissertação de mestrado)

_____. "A pintura histórica de Vitor Meirelles". In: *Anais do Seminário EBA 180 (180 anos da Escola de Belas Artes).* Rio de Janeiro: Programa de pós-graduação da EBA/UFRJ, 1997. p.165-174.

CAMPOFIORITO, Quirino. *História da pintura brasileira no século XIX*. Rio de Janeiro: Pinakotheke, 1983, v.4.

CARDOSO, Rafael. *A arte brasileira em 25 quadros (1790 – 1930)*. Rio de Janeiro: Record, 2008.

CHAGAS, Manuel Pinheiro. *A primeira missa no Brazil: considerações sobre a reproducção chromo-oleographica do quadro de Victor Meyrelles, exposição do assunpto e rapida biographia do autor*. Lisboa: Lallemant, 1878.

CHRISTO, Maraliz de Castro Vieira. *Pintura, história e heróis no século XIX: Pedro Americo e "Tiradentes Esquartejado"*. Campinas: IFCH-Unicamp, 2005 (Tese de Doutorado).

COLI, Jorge. *A Batalha de Guararapes de Victor Meirelles e suas relações com a pintura internacional*. Campinas: Unicamp, 1997. (Tese de Livre docência).

_____. *Como estudar a arte brasileira no século XIX?* São Paulo: Senac Editora, 2005.

_____. "A Primeira Missa e a invenção da descoberta". In: Novaes, Adauto (org.). *A descoberta do homem e do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p. 107-127.

COSTA, Cristina. *A Imagem da mulher*: um estudo de arte brasileira. São Paulo: Senac, 2002.

_____. *O retrato feminino na pintura brasileira 1800-1950.* São Paulo: FFLCH-USP, 1985. São Paulo, 1985 (Dissertação de Mestrado).

DEBRET, Jean Baptiste. *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*. São Paulo: Livraria Martins, 1978.

DIAS, Elaine C. "A pintura de paisagem de Félix-Émile Taunay". *Revista Rotunda*. N. 1. Campinas: CEPAB / IA-Unicamp, 2003. Disponível em http://www.iar.unicamp.br/rotunda. Acesso em 11/09/2008.

DIENER, Pablo. COSTA, Maria de Fátima. *A América de Rugendas*. Obras e Documentos. São Paulo: Estação Liberdade/Kosmos, 1999.

DUQUE-ESTRADA, Luis Gonzaga. *A Arte Brasileira.* Tadeu Chiarelli (org.). Campinas: Mercado de Letras, 1995 (antiga edição: Rio de Janeiro: H. Lombaerts & Cia., 1888).

_____. *Contemporaneos*. Rio de Janeiro: Benedito de Souza, 1929.

_____. *Graves & frívolos (por assuntos de arte).* Vera Lins (org.). Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa / Sette Letras, 1997 (antiga edição: Lisboa: Livraria Clássica, 1910).

_____. *Impressões de um amador: textos esparsos de crítica (1882-1909).* Júlio Castañon Guimarães, Vera Lins (org.). Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa / Ed. UFMG, 2001.

_____. *Mocidade Morta*. São Paulo: Editora Três, 1973.

FREIRE, Laudelino. *Um Século de Pintura: 1816-1916. Apontamentos para a história da pintura no Brasil de 1816-1916*. Rio de Janeiro: Typ. Röhe, 1916.

_____. *A pintura no Brasil (Pedro II e a arte no Brasil)*. Rio de Janeiro: Cia. Ed. Nacional, 1917.

FRIAS, Paula Giovana Lopes Andrietta. *Almeida Júnior, uma alma brasileira?* Campinas: IA Unicamp, 2006 (dissertação de mestrado).

FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. *Tradição e ruptura. Síntese de Arte e Cultura Brasileiras*. Catálogo de exposição. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1984.

GALVÃO, Alfredo. "Alunos matriculados na Academia". In: *Arquivos da Escola Nacional de Belas Artes*. Rio de Janeiro: s.n.v. (VIII), 1962. p. 111-120.

_____. "Manuel de Araújo Porto Alegre: sua influência na Academia Imperial das Belas Artes e no meio artístico do Rio de Janeiro". In: *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, s.n.v. (14), 1959. p. 106.

_____. "Notas sobre as moldagens em gesso da Escola Nacional da Universidade do Brasil". In: *Arquivos da Escola Nacional de Belas Artes*, s.n.v. (III), 1957, p. 126-131.

GAMA, Domicio da. "A Exposição de Bellas-Artes". *Revista brazileira*, vol. 4, 1895, pp. 96-100.

Grandes Personagens de Nossa História. Abril Cultural, 1972, vol. 2.

GUARILHA, Hugo Xavier. *A questão artística de 1879*: um episódio da crítica de arte no segundo reinado. IFCH: Campinas, 2005 (dissertação de mestrado).

GUIMARÃES, Argeu. *Auréola de Vítor Meireles*. Rio de Janeiro: Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, 1977.

LEMOS, Carlos Alberto Cerqueira. TEIXEIRA LEITE, José Roberto. GISMONTI, Pedro Manuel. *The Art of Brazil*. Icon Editions. Harper & Row, 1983.

LIMA, Rangel de. "Um episodio da Batalha de Campo Grande". *Revista Artes e Letras*, n. 1, 1a. série, Lisboa: Editores Rolland & Semiond, janeiro de 1872, p. 5. Disponível em http://www.archive.org, acesso em 23/08/2008.

LIMA, Valéria Alves Esteves. *A Viagem Pitoresca e Histórica de Debret: por uma nova leitura*. Campinas: IFCH Unicamp (Tese de Doutorado), 2003.

LUSTOSA, Heloisa Aleixo (Org.) *Acervo do Museu Nacional de Belas Artes*. São Paulo: Banco Santos. 2002.

MACHADO, Vladimir. "Pedro Américo". *1871: A fotografia na pintura da Batalha de Campo Grande de Pedro Américo*. Rio de Janeiro, 2006, v-vi (edição do autor). Disponível em http://www.dezenovevinte.net/bios/bio_pa.htm. Acesso em 06/12/09.

MAFRA DE SOUZA, Alcídio (Org). *Victor Meirelles de Lima 1832-1903*. Rio de Janeiro: Ed. Pinakotheke, 1982.

MARCONDES, Marcos Antônio. *Almeida Junior: sua vida, sua obra*. São Paulo: Art Editora, 1979.

MARQUES, Luiz. *30 mestres da pintura no Brasil*. Catálogo de exposição. São Paulo: MASP/Credicard, 2001.

MELLO JR. Donato. *Pedro Américo de Figueiredo e Melo*: algumas singularidades de sua vida e de sua obra. Rio de Janeiro: Edições Pinakotheke, 1983.

MIGLIACCIO, Luciano. "O século XIX". *Mostra do Redescobrimento*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2000 (Catálogo de exposição).

_____. "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>.

MONTEIRO LOBATO, José Bento. *Idéias de Jéca Tatu*. São Paulo: Brasiliense, 1967.

OLIVEIRA, Claudia de. "*A Carioca* de Pedro Américo: alegoria ufanista e erotismo na construção de uma identidade visual brasileira no imaginário oitocentista." Resumo de comunicação ao I Colóquio de Arte Brasileira do século 19. Disponível em http://www.dezenovevinte.net/coloquio/resumos_comunicacoes/claudiaoliveira.htm. Acesso em 23/11/2009.

_____. "Imagens da nação: a *Carioca* de Pedro Américo entre o ufanismo e a licenciosidade". CAVALCANTI, Ana Maria Tavares. DAZZI, Camila. VALLE, Arthur. *Oitocentos*. Arte Brasileira do Império à Primeira República. Rio de Janeiro: EBA-UFRJ/DezenoveVinte, 2008, pp. 455-459.

OLIVEIRA, José Manuel Cardoso de. *Pedro Américo: sua vida e suas obras*. Rio de Janeiro: Ministério de Educação e Saúde/ Imprensa Nacional, 1943.

PEREIRA, Sonia Gomes. *Arte Brasileira no Século XIX*. Belo Horizonte: C/Arte, 2008.

PEREIRA, Suzana Alice Silva. *A pintura baiana na transição do Barroco ao Neoclássico*. Salvador: UFBA, 2005 (dissertação de mestrado). Disponível em http://biblioteca.universia.net. Acesso em 05/06/2009.

PESSANHA, José Américo. "Despir os nus". In: *O Desejo na Academia*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1992. Catálogo.

PONTUAL, Roberto. *Dicionário das artes plásticas no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

PRADO, J. F. de Almeida. *Jean-Baptiste Debret*. São Paulo: Companhia Editora Nacional / Edusp, 1973.

ROSEMBERG, Liana Ruth Bergstein. Da imagem retórica: a questão da visualidade na pintura de Pedro Américo no Brasil oitocentista. São Paulo: FAU-USP, 1998 (tese de doutorado).

RUBENS, Carlos. *Vítor Meireles: sua vida e sua obra*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1945.

RUGENDAS, Johann Moritz. *Viagem pitoresca através do Brasil*. João Maurício Rugendas; notícia prefácio, Mário Guimarães Ferri; tradução e notas, Sergio Milliet; notícia biográfica, Rubens Borba de Moraes. Belo Horizonte; São Paulo : Itatiaia: Universidade de São Paulo, 1979.

SILVA, Maria do Carmo Couto da. *A obra* Cristo e a mulher adúltera *e a formação italiana do escultor Rodolfo Bernardelli*. Campinas: Programa de Pós-graduação em História IFCH/UNICAMP, 2005. (dissertação de mestrado)

SILVA, Gastão Pereira. *Almeida Junior: sua vida, sua obra*. São Paulo: Editôra do Brasil, 1946.

SILVA, Rosangela de Jesus. *A crítica de arte de Angelo Agostini e a cultura figurativa do final do Segundo Reinado*.Campinas: IFCH Unicamp, 2005 (dissertação de mestrado).

SQUEFF, Leticia. *O Brasil nas letras de um pintor: Manuel de Araújo Porto Alegre*. Campinas,SP:. Editora da Unicamp, 2004.

_____. *Uma galeria para o Império: a "Coleção de Quadros Nacionais formando a Escola Brasileira"*. São Paulo: FAU-USP, 2005 (tese de doutorado).

S.PAIO, Rangel de. *O quadro da Batalha dos Guararapes*: seu autor e seus críticos. Rio de Janeiro: Typ. de S. J. Alves, 1880.

TEIXEIRA LEITE, José Roberto. *Dicionário crítico da pintura no Brasil*. Rio de Janeiro: Artlivre/Raul Mendes Silva, 1988.

TURAZZI, Maria Inez (org.). ROSSETTO, Lourdes (coord.). *Victor Meirelles: Novas Leituras*. Florianópolis, SC: Museu Victor Meirelles/IBRAM/MincC; São Paulo: Studio Nobel, 2009.

ZANINI, Walter (coord.). *História Geral da Arte no Brasil*. Vol. I. São Paulo: Instituto Moreira Salles / Fundação Djalma Guimarães, 1983.

ZANINI, Walter, SANTOS, Paulo *et alii*. *Século XIX: O Romantismo*. Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes, 1979.

4. Sobre arte e cultura visual internacional do século 19 e início do 20

ABBATE, Francesco et al. *L'Ottocento in Europa*: classicismo, romanticismo e naturalismo. Milão: Fratelli Fabri, 1966.

ABRAMS, Ann Uhry. *The Valiant Hero. Benjamin West and Grand-Style History Painting*. New directions in American art; vo. 1. Washington, D.C.: Millard Meiss Publication Fund of the College Art Association of America / Smithsonian Institute Press, 1985.

ADES, Dawn. *Arte na América Latina. A Era Moderna, 1820-1980*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1997.

ÁGUEDA, Mercedes. "Goya y Bernardin de Saint-Pierre". *Revista Virtual de La Fundación Universitária Española*. Cuadernos de Arte e Iconografia / Tomo IV – 8.1991. Disponivel em http://fuesp.com/revistas/pag/cai0817.html. Acesso em 12/04/2008.

ALLEMAND-COSNEAU, Claude. JULIA, Isabelle (org.). *Paul Delaroche*: Un peintre dans l'Histoire. Éditions de la Réunion dês musées nationaux, 1999.

ANDERSON, Jaynie. *Collecting connoisseurship and the art market in Risorgimento Italy: Giovanni Morelli`s letters to Giovanni Melli and Pietro Zavaritt (1866-1872).* Publicação do Istituto Veneto di Scienze, Lettere ad Arti. Padova: Tipografia "La Garangola", 1999.

BAROCCHI, Paola. *Testemunianze e polemiche figurative in Itália: Dal bello ideale al preraffaelismo – Dal divisionismo al Novecento.* Firenze: Casa Editrice G. D'Anna, 1972.(2.vl.)

BAUDELAIRE, CASTAGNARY, DURANTY *et alli*. *La promenade du critique influent, anthologie de la critique d`art en France 1850-1900.* Paris: Hazan, 1990.

BELLENGER, Sylvain. ET ALL. *Girodet. 1767-1824*. Paris: Gallimard / musée du Louvre Éditions, 2005.

BÉNÉDITE, Léonce. *La peinture au XIXe siécle*. Paris: Flammarion,1909. (12 fasc.)

BLANCHARD, Pascal. BANCEL, Nicolas. *De l'indigène à l'immigré*. Paris: Gallimard, 1998.

BOIME, Albert. *The academy and french painting in the nineteenth century*. Londres: Phaidon, 1971.

_____. "The teaching of fine arts and the avant-garde in France during the second half of the nineteenth century". In. *Art Magazine*, dezembro, 1985, pp. 45-57.

_____. "The teaching reforms of 1863 and the origins of modernism in France". In: *Art Quarterly*, Autumn, 1977.

_____. *The art of the Macchia and the Risorgimento. Representing Culture and Nationalism in the nineteenth-century Italy*. Chicago: University of Chicago Press, 1993.

_____.*Hollow Icons: The Politics of Nineteenth Century French Sculpture*. Kent State University Press, 1987

BONNET, Alain. *La réforme de l'École de Beaux-Arts de 1863, problémes de l'ensegnement artistique en France au XIXe siècle.* Paris: Université Paris X-Nanterre , 1993. (Thèse pour l'obtention du doctorat Nouveau Règime sous la direction de M. Le professeur Pirre Vaisse)

BOUILLON, Jean-Paul (dir.). *La critique d'art en France, 1850-1900*. Saint-Etienne: Cirec, 1989.

BRETTELL, Caroline et Richard Brettell. Les peintres et le paysan au XIXe siècle. Paris: Skira, 1983.

BROMBERT, Beth Archer. *Edouard Manet*. Rebelde de casaca. Trad. de José Guilherme Correa. Rio de Janeiro: Record, 1998.

BURNET, John. *Practical Hints on Composition in Painting. Illustrated by Examples from the Great Masters of the Italian, Flemish, and Dutch Schools*. Londres: W. H. Carpenter, Lower Brook Street, 1822. (Original da Harvard University. Digitalizado em 12 nov. 2007. Disponível em http: http://books.google.com. Consultado em 30 jul. 2008.)

CALLEN, Anthea. "The body and the diference: anatomy training at the Ecole des Beaux- Arts in Paris in the nineteenth century". In: *Art History*. Oxford/Boston: Blackwell Publishers, março 1997, vol.20, pp.23-60.

CACHIN, Françoise. *Gauguin*. "Ce malgré moi de sauvage". Paris: Gallimard, 1989.

CELEBONOVIC, Aleksa. *La pittura del realismo borghese*. Milano: Aldo Garzanti, 1974.

CHRIST, Ivan. *A arte no século XIX. A gramática dos estilos.* Lisboa: Edições 70, 1986. 2v.

CLARK, Kenneth. *The Nude*. Nova York: MJF Books, 1956.

CLARK, T. J. *A pintura da vida moderna: Paris na arte de Manet e de seus seguidores*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004 [1985].

CLAY, Jean. *Le Romantisme*. Paris: Hachette, 1980.

COLI, Jorge. *L'Atelier de Courbet*. Paris: Éditions Hazan, 2007.

_____. *Van Gogh e a noite estrelada*, São Paulo, Brasiliense, 1985.

_____. "Bom dia, senhor Courbet!". In NOVAES, Adauto. (org.). *Ética*. São Paulo, Cia das Letras, Secretaria Municipal de Cultura, 1992.

_____. "Dos libertinos aos estóicos". In: NOVAES, Adauto. *Libertinos, libertários*. São Paulo: Companhia das Letras. 1996.

_____. "Manet, o enigma do olhar". In NOVAES, Adauto. (org.). *O Olhar*. São Paulo, Cia das Letras, 1990.

_____. "Pintura sem palavras ou os paradoxos de Ingres". In: NOVAES, Adauto. (org.). *Artepensamento*. São Paulo. Cia. das Letras. 1994.

CONWAY, Christopher. "Gender, Empire and Revolution in "La Victoria de Junín"". *Hispanic Review*, Vol. 69, n. 3, verão de 2001, pp. 299-317.

CORBIN, Alain (Org.). *Histoire du corps. Tomo 2. De la Révolution à la Grande Guerre*. Paris: Seuil, 2005.

CRESPELLE, J. P. *Les maitres de la Belle Époque*. Librairie Hachette, 1966.

DAIX, Pierre. *Gauguin*. Porto Alegre: L&PM, 1991.

_____. *Historia cultural del arte moderno*. De David a Cézanne. Madri: Cátedra, 2002.

DIJKSTRA, Bram. *Idols of Perversity, Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siècle*. Nova Iorque: Oxford University, 1986.

DORRA, Henri. *Simbolist art teories. A critical anthology*. University of California Press, 1994.

EINSENMAN, Stephen F. *Nineteehth Century Art. A Critical History*. Londres: Thames and Hudson. 1994.

I Macchiaioli, Origine e affermazione della macchia 1856-1870. Roma: Edizioni De Luca, 2000 (Catálogo).

L'opera pittorica completa di Delacroix. Classici dell'arte Rizzolli 1972.

Le portrait dans les collections des Musées Rhône-Alpes. RMN, 2001.

FOCILLON, Henri. *La peinture au XIXe siècle*. *Du Réalisme à nous jours*. Paris: Flammarion, 1991 [1928].

FRANÇA, José-Augusto. *A arte em Portugal no século XIX.* Lisboa: Bertrand, 1990.

_____. *A arte portuguesa de Oitocentos.* Lisboa: Lisbona, 1979.

_____. *História da Arte em Portugal – O Pombalismo e o Romantismo*. Lisboa: Editorial Presença, 2004.

FRASCINA, Francis [et alii]. *Modernidade e Modernismo – A pintura francesa no século XIX*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1998 [1993].

GALT, John. *The Life, Studies, and Works of Benjamin West*. Edimburgo: T. Cadell and W. Davis, Strand, booksellers to the Royal Academy and W. Blackwood, 1820. (Original da Oxford University. Digitalizado em 23. jan. 2007. Disponível em http: http://books.google.com. Consultado em 29 abr. 2009.)

GUÉGAN, Stéphane. Et all. *l'ABCdaire du musée d'Orsay*. Paris: Institut du Monde Árabe/Flammarion, 1996.

_____. HADDAD, Michèle. *l'ABCdaire de Courbet et le réalisme*. Paris: Institut du Monde Árabe/Flammarion, 1996.

HARDING, James. *Artistes Pompiers. French academic art in the 19th century*. London: Academy Editions, 1979.

HASKELL. Francis. *La norme et le caprice*. Paris: Flammarion, 1986 [1976].

HEINICH, Nathalie. *Du Peintre a l'artiste, artisans et académiciens a l'age classique*. Paris: Minuit, 1993.

HOLLAND, Peter. "Touring Shakespeare". In WELLS, Stanley. STANTON, Sarah (eds.). *The Cambridge Companion to Shakespeare on Stage*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002, pp. 194-211.

HONOUR, Hugh. *Neoclassicism*. Harmondsworth, New York : Penguin Books, 1972.

_____. *El romanticismo*. Madri: Alianza Editorial, 1986.

HUREAUX, Alain Daguerre de. GUÉGAN, Stéphane. *l'ABCdaire de Delacroix et l'Orient*. Paris: Institut du Monde Árabe/Flammarion, 1994.

JOBERT, Barthélémy. *Delacroix*. Paris: Gallimard, 1997.

LANDON, Charles-Paul. *Annales du Musée et de l'Ecole moderne des beaux-arts*. Tome seconde. Paris: L'Imprimerie des Annales du Musée, 1808 (Salon de 1808, Desenho: *Funeral de Atala*. Original da Universidade de Michigan. Digitalizado em 18 mai. 2006. Disponível em http: http://books.google.com. Consultado em 7 jan. 2007.)

MALTESE, Conrado. *Realismo e verismo nella pittura italiana dell'Ottocento*. Milano: Fratelli Fabri Editori, 1967.

_____. *Ottocento di frontiera – gorizia 1780-1850.* Milano: Electa, 1995.

_____. *Storia dell'arte in Italia: 1785-1943.* Torino: Einaudi, 1960. p. 168-259.

MASP. *Degas o universo de um artista*. Catálogo de exposição. São Paulo: MASP. 2006.

MEURIS, Jacques. *René Magritte*. Benedikt Taschen, 1993, p. 37.

MINISTÈRE DE LA CULTURE ET DE L'ENVIRONNEMENT. *Gustave Courbet (1819-1877)*. Catálogo de exposição. Paris: Editions des musées nationaux, 1977.

MONTEVERDI, Mario. *Storia della pittura italiana dell'Ottocento*. Milano: Bramente Editrice,1984.

MONTI, Rafaele. I Postmacchiaioli. Roma: De Luca, 1991

MUSÉE CALVET. *La mort de Bara*. Avignon: Fondation du Muséum Calvet, 1989.

NOCHLIN, Linda. *Impressionism and Post-Impresionism, 1874-1904*. New Jersey: Prentice Hall,1966

_____. *Realism and tradition in art, 1848-1900*. New Jersey: Prentice Hall,1966.

_____. *Representing women*. London: Thames and Hudson, 1999.

OLIVEIRA, Elinês de A. V. e. ""Assim como o teatro é a pintura": representações de Ofélia no cenário Pré-Rafaelita". *Anais do XI Congresso Internacional da ABRALIC. Tessituras, Interações, Convergências*. São Paulo: USP, 13 a 17 de julho de 2008. Disponível em http://www.abralic.org.br/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/032/ELINES_OLIVEIRA.pdf. Acesso em 18/04/2009.

PARKES; Pollock. "Old Mistresses". In: FRANSCINA, Francis et al. *Modernidade e Modernismo*: a pintura francesa no século XIX. São Paulo: Cosac & Naify, 1998.

PINACOTECA DO ESTADO. *Camille Claudel 1864-1943 esculturas desenhos e pinturas*. Catálogo de exposição. São Paulo: Imprensa Oficial/Pinacoteca do Estado, 1997.

POPE-HENNESSY. *The portrait in the renaissance*. New Jersey: Princeton University Press, 1969.

Portraits de femmes. La femme dans la peinture au XIXème siècle. Carcassome: Musée des beaux-arts de Carcassome, 2000.

PRETTEJOHN, Elizabeth (Org.) *Sir Lawrence Alma-Tadema*. Amsterdam: Van Gogh Museum. 1996.

RABY, Peter. *Fair Ophelia: A Life of Harriet Smithson Berlioz*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

RAGAZZI, Alexandre. “Daumier e o silêncio de Baudelaire”. *Revista Letras*, N. 66. Curitiba: Editora UFPR, Maio/Ago. 2005, pp. 61-75. Disponível em http://www.letras.ufpr.br/documentos/pdf_revistas/ragazi.pdf. Acesso em 16/01/2010.

RÉUNION DES MUSÉES NATIONAUX. *La sculpture française au XIXe siecle*. Catálogo de exposição. Paris: Editions de la Réunion des musées nationaux, 1986.

ROSENBLUM, Robert. STEVENS, Maryanne. DUMAS, Ann. *1900: Art at the Cross-roads*. Catálogo de exposição. Nova Iorque: Harry N. Abrams, Incorporated, 2000.

ROCHET, André. *Louis Rochet*. Paris: Editions André Bonne Paris & André Rochet, 1978.

SÁ REGO, Stella de. HARRISON, Marguerite Itamar. *Modern Brazilian painting*. The Brazilian Curriculum Guide Specialized Bibliography, Series II, Jon M. Tolman, General Editor. Latin American and Iberian Institute. Albuquerque, NM: University of New Mexico, 1986.

SERULLAZ, Arlette. BONNEFOY, Yves. *Delacroix & Hamlet*. Paris: Éditions de La Réunion des Musées Nationaux, 1993.

SILLARS, Stuart. *Painting Shakespeare: The Artist as Critic, 1720–1820*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.

TABARANT, Adolphe. *La vie artistique au temps de Baudelaire*. Paris: Mercure de France, 1942 (reed. 1963).

THUILLIER, Jacques. *Peut-on parler d` une peinture ‘pompier’?*. Paris: Essais et conférences du Collège de France. Paris: PUF, 1984.

TIBURI, Marcia. “Branca de Neve ou corpo, lar e campo de concentração. As mulheres e a questão biopolítica”. TIBURI, Marcia. VALLE, Bárbara. *Mulheres, Filosofia ou coisas do gênero*. Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2008, pp. 53-73.

WARNER, Marina. *Monuments and maidens*: the allegory of the female form. Londres: Vintage, 1996.

WHITE, H. & C. *La carrière des peintres au XIXe siècle*. Paris: Flammarion, 1991 [1965].

WRIGHT, Beth S. *The Cambridge companion to Delacroix*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

YOUNG, Alan R. *Hamlet and the Visual Arts: 1709-1900*. Newaer: University of Delaware Press; London: Associated University Press, 2002.

ZOLA, Émile. *A batalha do impressionismo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.

Gauguin. Catálogo de exposição realizada em Paris. Paris: Éditions de la Réunion des musées nacionaux/Spadem, Adagp, 1989.

5. Sobre a representação do índio na literatura

ABREU, Mirhiane Mendes de. *Ubirajara, herói épico*. Campinas: IEL Unicamp, 1997 (dissertação de mestrado).

_____. *Ao pé da página*: a dupla narrativa em José de Alencar. Campinas: IEL Unicamp, 2002 (tese de doutorado).

ALENCAR, José de. “Cartas sobre “A confederação dos tamoios””. In: CASTELLO, José Aderaldo. A polêmica sobre “A confederação dos tamoios”. SP: FFCL/USP, 1953.

_____. *Obra completa*. RJ: Aguilar, 1960.

ALMEIDA, Manuel Antônio de. “Civilização dos indígenas - duas palavras ao autor do ‘Memorial Orgânico’”. In: ALMEIDA, Manuel Antônio de. *Obra dispersa*. Rio de Janeiro: Graphia, 1991. p. 7-17.

AMADO, Janaína. “Diogo Álvares, o Caramuru, e a fundação mítica do Brasil”. Versão enriquecida de texto originalmente publicado em: *Actas dos IV Cursos Internacionais de Verão de Cascais - Mito e*

Símbolo na História de Portugal e do Brasil. Portugal, Câmara Municipal de Cascais, 1998, pp. 175-209. Disponível em: http://www.cpdoc.fgv.br/revista/arq/282.pdf. Acessado em 10/08/2006.

AMOROSO, Marta R. SÁEZ, Oscar C. "Filhos do norte: o indianismo em Gonçalves Dias e Capistrano de Abreu". In: GRUPIONI, Luís D. B. e SILVA, Aracy L. da (orgs.). *A temática indígena na escola, novos subsídios para professores de 1° e 2° graus.* Brasília: MEC/MARI/UNESCO, 1995. p. 237-256.

BOSI, Alfredo. "O romantismo". In: BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira.* 35° ed. São Paulo: Cultrix, 1994. pp. 91-160.

CAMILO, Vagner. "Mito e história em Iracema. A recepção crítica mais recente". *Novos Estudos*, nº 78. CEBRAP, julho de 2007. Disponível em www.scielo.br/pdf/nec/n78/14.pdf. Acesso em 17/10/2008.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira. (Momentos decisivos).* 3a ed. São Paulo: Livraria Martins Ed., 1969. 2v.

_____. "Estrutura literária e função histórica". In *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. 5ª edição revista. São Paulo: Editora Nacional, 1976, p. 181. (Obs.: O texto de Candido foi publicado com o título "Estrutura e função do *Caramuru*". In *Revista de Letras*, nº 2, Assis, SP, 1961)

EDER, Rita. "*El sueño de la Malinche* de Antonio Ruiz y Maria Magdalena: algunas afinidades" in MEDINA, Cuauhtémoc. *La imagen política*. Volume 60 de Estudios de arte y estética. Ciudad de México: UNAM, 2006, pp. 93-112.

GALVÃO, Walnice Nogueira. "Indianismo revisitado". In: *Gatos de outro saco. Ensaios críticos*. São Paulo: Editora Brasilense, 1981, pp. 171-185.

NUNES, Benedito. *Crivo de papel*. 2° ed. São Paulo: Ática, 1988, p.205-247.

OLIVEIRA, Laura Nogueira. *Os Índios Bravos e o Sr. Visconde: os Indígenas Brasileiros na Obra de Francisco de Adolfo Varnhagen*. Belo Horizonte: Fafich/UFMG, 2000. (Dissertação de Mestrado). Disponível em http://www.bibliotecadigital.ufmg.br. Acesso em 08. ago. 2006.

POLAR, Antonio Cornejo. "O indigenismo andino". In VALDÉS, Mario J. *O condor voa: literatura e cultura latino-americanas*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2000.

RAMINELLI, Ronald. *Imagens da colonização: a representação do índio de Caminhas a Vieira*. Jorge Zahar, 1996.

RICARDO, Cassiano. *O Indianismo de Gonçalves Dias*. S. Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1964.

RODRIGUES, João Paulo Coelho de Souza. *A pátria e a flor: língua, literatura e identidade nacional no Brasil, 1840-1930*. Tese em História, IFCH-UNICAMP, Orientador: Sidney Chalhoub, IFCH-UNICAMP, 2002.

ROMÉRO, Sylvio. *Historia da Litteratura Brasileira* (1800-1830). Tomo Primeiro. Rio de Janeiro: H. Garnier, 1902.

_____. *Historia da Litteratura Brasileira*. Tomo Segundo (1830-1870). Rio de Janeiro: H. Garnier, 1903.

_____. RIBEIRO, João. *Compêndio de História da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1906.

SCHWAMBORN, Ingrid. *A recepção dos romances indianistas de José de Alencar*. Tradução de Carlos Almeida Pereira. Fortaleza: UFC, 1990.

SODRÉ, Nelson Werneck. "As razões do indianismo". In *História da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1960, pp. 244-245.

_____. "O indianismo e a sociedade brasileira". In *História da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1960, pp. 253-272.

6. Sobre a representação do índio nas artes

BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. *O Brasil dos viajantes*. São Paulo: Odebrecht, 1994. 3.v.

BERKHOFER JR, Robert F. *The White Man's Indian*: Images of the American Indian from Columbus to the Present. Nova Iorque: Vintage Books, 1979.

CAVALCANTI, Ana Maria Tavares. "O último tamoio e o último romântico". *Revista de História da Biblioteca Nacional*. Novembro de 2007. Disponível em http://www.revistadehistoria.com.br/v2/home/?go=detalhe&id=1241. Acesso em 02/02/2010.

CHRISTO, Maraliz de Castro Vieira. "A construção da gênese: independência, passado colonial e indigenismo no Brasil e México". *Conceptos en tensión: nuevos abordajes a las culturas políticas de las independencias y sus legados*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia / Francisco Ortega e Yobenj Aucardo Chicangana-Bayona, (no prelo).

COLI, Jorge. *Idealização do índio moldou a cultura nacional*. Disponível em: http:/www.uol.com.br/fol/brasil500/imagens5.htm. Acesso em: 01/07/2006.

ESMERALDO, Eugênia Gorini. "Moema" in MARQUES, Luiz (Org.) *Catálogo do Museu de Arte Assis Chateaubriand: arte do Brasil e demais coleções*. São Paulo: Prêmio, 1998, pp. 20-21.

GAUDIO, Michael. *Engraving the savage : The New World and Techniques of Civilization*. Minneapolis / Londres: University of Minnesota Press, 2008.

HARTMANN, Thekla Olga. *Contribuição da iconografia para conhecimento de índios brasileiros do século XIX*. Tese (Doutorado), 2 v. São Paulo, FFLCH-USP, 1970.

_____. *Contribuição da iconografia para conhecimento de índios brasileiros do século XIX*. São Paulo: Fundo de Pesquisas do Museu Paulista da Universidade de São Paulo, 1975.

HONOUR, Hugh. *The New Golden Land*. European Images of America from the Discoveries to the Present Time. Nova Iorque: Pantheon Books/Random House, 1975.

KNAUSS, Paulo. "A imagem do índio brasileiro: escultura, regionalismo e disputa simbólica". In: ROCHA, João Cézar de Castro. (Org.). *Nenhum Brasil existe: pequena enciclopédia*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2003, pp. 1049-1061.

NASCIMENTO, Fátima Regina. *A imagem do índio na segunda metade do século XIX*., Rio de Janeiro: Escola de Belas Artes, UFRJ, 1991 (Dissertação de Mestrado).

PICOLLI, Valéria. "As três raças do império". In: MARTINS, Carlos (Org.). *O Brasil redescoberto*. Rio de Janeiro: Paço Imperial, 1999.

REZENDE, Lívia Lazzaro. *Do projeto gráfico e ideológico*: a impressão da nacionalidade em rótulos oitocentistas brasileiros. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: PUC, 2003.

SANTOS, Yolanda Lhullier dos. *O ìndio na Pintura Acadêmica Brasileira do Século XIX*. São Paulo: ECA-USP, 1977. (Tese de Livre-Docência)

_____. *A imagem do índio; o selvagem americano na visão do homem branco*. São Paulo: IBRASA, 2000.

SEOANE, Carmem Sylvia Sicoli. *A aquarela do Brasil, estudo iconográfico e textual da natureza do índio em Debret e Rugendas (1816-1831).* Tese, UFF, 1990.

SILVA, Maria do Carmo Couto da. "Representações do índio na arte brasileira do século XIX". In *Revista de História da Arte e Arqueologia*, n. 8, jul/dez 2007. Campinas: Centro de História da Arte e Arqueologia / IFCH Unicamp, 2007, pp. 63-71.

SMITH, Henry Nash. *Virgin Land*: The American West as Symbol and Myth. Cambridge/Londres: Harvard University Press, 1998 (1950, prefácio de 1970).

TATSCH, Flavia Galli. ""Vespúcio descobre a América", de Jan Van der Straet, dito Giovanni Stradano. Representação da modernidade ou do corpo do mundo?". XXIV Simpósio Nacional de História. São Leopoldo: 15 a 20 de julho de 2007.

7. Catálogos de arte e outras imagens

ACADEMIA IMPERIAL DAS BELLAS ARTES DO RIO DE JANEIRO. *Catalogo das obras expostas no Palacio da Academia Imperial de Bellas Artes em 18 de fevereiro de 1866*. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1866.

Catálogos da Exposição Gerais de Belas Artes. In *19&20*. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/catalogos/catalogos.htm. Acesso em 23/07/2008.

Catalogo do Leilão da mais preciosa collecção de Objectos Historicos e de Arte dos mais notaveis que se têm realisado nesta capital e raramente offerecidos á venda, que constituem a primorosa e rara collecção cuidadosamente formada pelo conhecido e illustre collecionador Dr. Djalma da Fonseca Hermes constando de objectos historicos e de arte, pratas antigas, alfais, moveis antigos, ceramicas, porcelanas, crystaes, notavel e rara galeria de pinturas a oleo, de autores nacionaes e extrangeiros muitos "hors concours", etc. E que o leiloeiro Paula Affonso [...] venderá em leilão nos dias – 21 – 22 – 23 – 24 – 25 – 26 – 27 – 28 – 29 – 30 – 31 – de julho e 1º de agosto de 1941 com inicio ás 8 horas da noite nos grandes salões do "High-Lif Club" á 28 – Rua Santo Amaro – 28. Exposição franca de 15 a 20 de julho, das 15 às 18 horas.

SCUOTTO, Laís, BRAGA, José Afonso. *Die brasilianische literatur auf briefmarken = Brazilian literature on philately = A literatura brasileira na filatelia*. São Paulo: Câmara Brasileira do Livro, 1994 (Brasiliana de Frankfurt)

8. História e cultura do século 19 e início do 20

A.B. pseudônimo de FLORESTA, Nisia. *Opusculo Humanitario*. Rio de Janeiro, Typographia de M.A. Silva Lima, 1853 (Original da Biblioteca Pública de Nova York. Digitalizado em 5 out. 2006. Disponível em http: http://books.google.com. Consultado em 8 fev. 2008.)

AGULHON, Maurice. BONTE, Pierre. *Marianne*: les visages de la republique. Paris: Gallimard, 1992.

_____. *Marianne au combat*: l'imagerie et la symbolique republicaines de 1789 a 1880. Paris: Flammarion, 1979.

_____. *Marianne au pouvoir*: l'imagerie et la symbolique republicaines de 1880 a 1914. Paris: Flammarion, 1989.

AZEVEDO. Manuel Antonio Alvares de. "Discurso pronunciado na sessão da installação da Sociedade Academica. Ensaio philosophico. Em 9 de maio de 1850". *Obras*. Rio de Janeiro: Garnier, 1862, pp. 97-109 (Sem ilustrações. Original da Universidade de Michigan. Digitalizado em 30 jun. 2006. Disponível em http: http://books.google.com. Consultado em 7 jan. 2007.)

BARBOSA, Januário da Cunha. "Se a introdução dos escravos africanos no Brasil embaraça a civilização dos nossos indígenas, dispensando-se-lhes o trabalho, que todo foi confiado a escravos negros. Neste caso qual é o prejuízo que sofre a lavoura brasileira?" *Revista do IHGB*, Rio de Janeiro, tomo I, p.159-166, 1839.

_____. "Qual seria hoje o melhor sistema de colonizar os Índios entranhados em nossos sertões: se conviria seguir o sistema dos Jesuítas, fundado principalmente da propagação do Cristianismo, ou se outro do qual se esperem melhores resultados do que os atuais?" *Revista do IHGB*, Rio de Janeiro, tomo II, p.5-18, 1840.

BARRETO, Domingos Alves Branco Moniz. "Plano sobre a civilização dos índios do Brasil e principalmente para a capitania da Bahia". *Revista do IHGB*, Rio de Janeiro, tomo XIX, p. 33-98, 1856.

BERNARDES, Denis. *Um Império entre Repúblicas*. Brasil, Século XIX. São Paulo: Global, 1983.

CARNEIRO DA CUNHA, Manuela (Org.). *História dos índios no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

CARULA, Karoline. *A tribuna da ciência*. As conferências populares da Gloria e as discussões do darwinismo na imprensa carioca (1873-1880). São Paulo: FAPESP/Annablume, 2009.

CID, Maria Rosa Lopez. *O aperfeiçoamento do homem por meio da seleção*: Miranda Azevedo e a divulgação do darwinismo, no Brasil, na década de 1870. Rio de Janeiro; s.n; 2004. (Disponível em http://www.fiocruz.br/ppghcs/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm? sid= 16. Consultado em 10 jan. 2008.)

CORBIN, Alain. COURTINE, Jean-Jacques. VIGARELLO, Georges (org.). *História do Corpo*. 3 Vol. Petrópolis: Vozes, 2008.

COSTA, Emília Viotti. *Da Monarquia à Republica, momentos decisivos*. São Paulo: Ciências Humanas, 1979.

DOMINGOS, Simone Tiago. *Política e Memória: a polêmica sobre os jesuítas na RIHGB e a política imperial (1839-1889)*. Campinas: IFCH-Unicamp, 2009 (dissertação de mestrado).

FERREIRA, Loyane P. *A soma das luzes na construção da felicidade pública e a reflexão sobre o passado português: política e história na RIHGB (1838-1889)*. Campinas: IFCH-Unicamp, 2010 (dissertação de mestrado).

FRANCO, Afonso Arinos de Melo. *Conceito de civilização brasileira*. Bibliotheca pedagogica brasileira 5, sérieBrasiliana, v. 70. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1936.

FRANCO, Afonso Arinos de Melo Franco. PACHECO, Claudio. *História do Banco do Brasil*: história financeira do Brasil desde 1808 até 1951. Banco do Brasil, 1979.

GERBI, Antonello. *La disputa del Nuevo Mundo: historia de una polémica, 1750-1900*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.

GRUZINSKI, Serge. *A colonização do imaginário: sociedades indígenas e ocidentalização no México espanhol. Séculos XVI-XVIII*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

GUINSBURG, J. *O Romantismo*. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1985.

HUNT, Lynn. *Política, Cultura e Classe na Revolução Francesa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

KUHLMANN JÚNIOR, Moysés. *As grandes festas didáticas: a educação brasileira e as exposições internacionais - 1862-1922*. São Paulo: Programa de pós-graduação em História Social, USP,1996. (Tese de doutorado).

LOURENÇO, Jaqueline. *Política e Memória: representações do indígena na Revista do IHGB (1839-1860)*. Campinas: IFCH-Unicamp, 2006 (monografia).

LYRA, Heitor. EULÁLIO, Alexandre. *História de Dom Pedro II, 1825-1891*. Volume 2. São Paulo/Belo Horizonte: Editora da Universidade de São Paulo/Editora Itatiaia, 1977.

MAGALHÃES, José Vieira Couto de. *O Selvagem*. General Couto de Magalhães. Edição comemorativa do centenário da 1ª edição. São Paulo: Edusp / Livraria Itatiaia Editora Ltda., 1975.

MARINHO, Joaquim Saldanha. *O Rei e o Partido Liberal*. São Paulo: Editora Semente, 1981 (reedição do original de 1869).

MARSON, Izabel Andrade. *Política, história e método em Joaquim Nabuco*: tessituras da revolução e da escravidão. Uberlândia: EDUFU, 2008.

MORAES, Evaristo. *Da Monarquia para a República (1870-1889)*. Brasília: UnB, 1985 (2ª edição, cuja 1ª edição é de 1936).

NAXARA, Márcia. *Cientificismo e sensibilidade romântica.* Em busca de um sentido explicativo para o Brasil no século XIX. Brasília: EdUnB, 2004.

NEEDEL, Jeffrey D. *Belle Époque tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

NIMUENDAJU, Curt. *As lendas da criação e destruição do mundo como fundamentos da religião dos Apapocúva-Guarani*. Trad. Charlotte Emmerich, Eduardo Viveiros de Castro. São Paulo: Hucitec, 1987.

OLIVEIRA, Lúcia Lippi de. *A questão do nacional na Primeira República.* São Paulo: Brasiliense, 1990.

PÁDUA, José Augusto. *Um sopro de destruição: pensamento político e crítica ambiental no Brasil escravista, 1786-1888*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

PALM, Paulo Roberto. *A abertura do rio Amazonas à navegação internacional e o parlamento brasileiro*. Brasília: Fundação Alexandre de Gusmão, 2009 (dissertação de mestrado, UnB, 1984). Disponível em http://www.scribd.com/doc/18935256/A-Abertura-do-Rio-Amazonas-a-Navegacao-e-o-Parlamento-Brasileiro-FUNAG. Acesso em 19/12/2009.

PERRONE-MOISÉS, Beatriz. *O mito do bom francês: imagens positivas das relações entre colonizadores franceses e povos ameríndios no Brasil e no Canadá*. Estudos Avançados. Coleção Documentos. Série Estudos Brasil/França: São Paulo, n. 3, p. 14-23, jul. 1996. Disponível em <www.iea.usp.br/artigos>. Acesso em 02/07/2008.

PERROT, Michelle. "Na França da Belle Époque, os "Apaches", primeiros bandos de jovens". *Os excluídos da história*. Operários, mulheres, prisioneiros. São Paulo: Paz e Terra, 1988.

SALIBA, Elias Thomé. *As utopias românticas*. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

SCHNEIDER, Alberto 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/Record, 2008.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *As barbas do Imperador. D. Pedro II, um monarca nos trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

_____. *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil 1870 – 1930.* São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

_____. "As teorias raciais, uma construção histórica de finais do século XIX". O contexto brasileiro. In: SCHWARCZ, Lilia M e QUEIROZ, Renato da Silva (orgs.). *Raça e diversidade.* São Paulo: Edusp, 1996, p. 147 – 185.

SERRA, Joaquim. *Abertura do Amazonas. Canto*. São Luiz do Maranhão, 1867 (Edição digital: Biblioteca Virtual do Amazonas, 2004). Disponível em http://www.bv.am.gov.br/. Acesso em 19/12/2009).

SEYFERTH, Giralda. "A invenção da raça e o poder discricionário dos estereótipos". In: *Anuário Antropológico.* Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1995, vol. 93, p. 175-203.

SILVA, João Manuel Pereira da. *Os varões illustres do Brazil durante os tempos coloniáes*. Paris: A. Franck / Guillaumin et Cª, 1858. (Original da Universidade de Stanford. Disponível em http: http://books.google.com. Consultado em 31 jul. 2008.)

SOUZA E SILVA, Joaquim Norberto de. *Brasileiras celebres*. Rio de Janeiro: Garnier, 1862. (Original da Harvard University. Digitalizado em 21 mai. 2007. Disponível em http: http://books.google.com. Consultado em 7 jan. 2008.)

TAVARES BASTOS, Aureliano Candido. *Cartas do Solitario*: Estudos sobre Reforma administrativa, Ensino religioso, Africanos livres, Trafico de escravos, Liberdade da cabotagem, Abertura do Amazonas, Communicações com os Estados Unidos, etc. Rio de Janeiro: Typographia da Actualidade, 1863.

THIESSE, Anne-Marie. *A Criação das Identidades Nacionais*. Europa – Séculos XVIII-XX. Lisboa: Actividades Editoriais, 2000.

THOMAS, Keith. *O homem e o mundo natural*. Mudancas de atitude em relacao as plantas e aos animais (1500-1800). São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

TREECE, David. *Exiles, Allies, Rebels: Brazil's Indianist Movement, Indigenist Politics and the Imperial Nation-State*. Westport, Conn: Greenwood Publishing Group, 2000.

VAINFAS, Ronaldo. "Os historiadores esqueceram os índios". *Jornal do Brasil*, Caderno Idéias/Livros. Rio de Janeiro, p.6, 17 de jun.1995.

VARNHAGEN, Francisco Adolfo de. "O Caramurú perante a História". In *Revista Trimestral de Historia e Geographia ou Revista do Instituto Historico e Geographico Brazileiro*. Nº 10 – 2º trimestre de 1848, pp. 129-152.

YENNE, Bill. *Indian Wars*: The Campaign for the American West. Yardley, Pensilvânia: Westholme, 2008.

_____. *Sitting Bull*. Yardley, Pensilvânia: Westholme, 2008.

9. Livros gerais sobre história, história da arte e crítica de arte, como fundamento ao método de trabalho

ARGAN, G. C. *Arte Moderna.* São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

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

_____. *Histoire de peintures*. Paris: Denoel, 2004.

AUERBACH, Erich. *Ensaios de literatura ocidental*. Filologia e crítica. São Paulo: Livraria Duas Cidades / Editora 34, 2007.

_____. *Mimesis*. A representação da realidade na literatura ocidental. São Paulo: Perspectiv, 2007 (5ª edição, original de 1946).

BAXANDALL, Michael. *O olhar renascente. Pintura e Esperiência Social na Itália da Reanscença*. São Paulo: Paz e Terra, 1991.

_____. *Padrões de Intenção – a explicação histórica dos quadros*. São Paulo: Cia. das Letras, 2006.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora34, 1998.

DUBY, Georges. PERROT, Michelle (Orgs). *História das mulheres no ocidente*. Porto: Edições Afrontamento,1991.

_____. *Damas do século XII: a lembrança das ancestrais*. Tradução de Maria Lúcia Machado. São Paulo: Cia das Letras, 1997.

GINZBURG, Carlo. *O fio e os rastros*: Verdadeiro, falso, fictício. Tradução: Rosa Freire de Aguiar e Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. *Indagações sobre Piero*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.

_____. *Nenhuma ilha é uma ilha*: quatro visões da literatura inglesa. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

_____. *Mitos, emblemas, sinais*. Morfologia e história. São Paulo: Companhiadas Letras, 1991.

GOMBRICH, E. H. *Arte e Ilusão*: um Estudo de Psicologia da Representação Pictórica. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

PANOFSKY, E. *Significado nas Artes Visuais*, São Paulo: Perspectiva, 1979.

_____. *Estudos de Iconologia*, Lisboa: Estampa, 1982.

_____. *Idea: a Evolução do Conceito de Belo*. São Paulo: Martins Fontes.

_____.*Three Essays on Style* by, edited by Irving Lavin, with a memoir by William S. Heckscher, 1997

PASTOUREAU, Michel. *Le cochon. Histoire d'un cousin mal-aimé*. Paris: Gallimard, 2009.

VEYNE, Paul. *Como se Escreve a História*. 2ª ed. Brasília, Editora da Universidade de Brasília, 1992.

VIDAL-NAQUET, Pierre. *Atlântida*. Pequena história de um mito platônico. São Paulo: Ed. UNESP, 2008.

WOLFFLIN, Heinrich. *Conceitos Fundamentais da História da Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

10. Livros e artigos sobre literatura brasileira

ARARIPE JR, Tristão de Alencar. *José de Alencar* [1ª edição, 1882]. Rio de Janeiro: Fauchon & Cia livreiros-editores, 1894, pp. 60 e 107.

BLAIR, Hugh. *Lectures on rhetoric and belles lettres*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 2005.

BROCA, Brito. "O romance-folhetim no Brasil". In: ROMÂNTICOS, PRÉ-ROMÂNTICOS E ULTRA-ROMÂNTICOS. Vida literária e romantismo brasileiro. São Paulo: Polis, 1979.

BURKE, Edmund. *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas idéias do sublime e do belo*. Campinas: Papirus / Unicamp, 1993.

CASTELLO, José Aderaldo. *Textos que interessam à história do romantismo.* v.2. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1950-1963.

_____. *A polêmica sobre "A confederação dos Tamoios"*. Críticas de José de Alencar, M. A. Porto-Alegre, D.Pedro e outros, coligidos e precedidos de uma introdução. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da USP, 1953.

CAVALCANTI PROENÇA, M. "Alencar na Literatura Brasileira". In ALENCAR, José de. *Obras completas*. Volume I. Rio de Janeiro: José de Aguilar, 1958, pp. 13-115.

CHINARD, Gilbert. *L'exotisme Americain dans l'oeuvre de Chateaubriand*. Genebra: Slatkine, 1970 (fac-símile de 1918).

COUTINHO, Afrânio. *A polêmica Alencar-Nabuco*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1965.

DANTAS, Luiz. "As armadilhas do paraíso". In NOVAES, Adauto (org.). *O desejo*. Rio de Janeiro/São Paulo: Funarte/Companhia das Letras, 1990, pp. 457-470.

DENNIE, Joseph. *The Port Folio*. Volume 2. Philadelphia: The Editor and Asbury Dickens, 1813, pp. 296-299. (Desenho: *Atala*. Original da Harvard University. Digitalizado em 5 abr. 2007. Disponível em http: http://books.google.com. Consultado em 7 jan. 2008.)

ENDERS, Armelle. ""O Plutarco Brasileiro" - A Produção dos Vultos Nacionais no Segundo Reinado". *Revista do CPDOC*. Recebido para publicação em outubro de 1999. (Disponível em http://www.cpdoc.fgv.br/revista/. Consultado em 8 fev. 2008.)

FRANCHETTI, Paulo. *Estudos de literatura brasileira e portuguesa*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.

FREITAS, Marcos Cezar de. MELLO e SOUZA, Laura de (Org.). *Historiografia brasileira em perspectiva*. Bragança Paulista/São Paulo: Universidade São Francisco/Editora Contexto, 1998, 2000.

GAMA, Luciana. "A Retórica do Sublime no *Caramuru*: Poema Épico do Descobrimento da Bahia". *Revista USP*, Dossiê Brasil Colônia, n. 57, pp. 122-37, mar.-mai./2003.

GARRETT, João Baptista da Silva Leitão de Almeida. *O Parnaso Lusitano: ou, Poesias selectas dos auctores portuguezes antigos e modernos, illustradas com notas, precedido de uma historia abreviada da lingua e poesia portugueza. Tomo I*. Paris: J. P. Aillaud, 1826. (Original da Universidade de Michigan. Digitalizado em 01 out. 2007. Disponível em http: http://books.google.com. Consultado em 31 jul. 2008.)

_____. O *retrato de Venus e estudos de historia litterária*. Ensaio sobre a historia da pintura [1821, pp. 89-162] e Bosquejo da historia da poesia e lingua portugueza [1826, pp. 163-233]. 3ª ed. Porto: Ernesto Chardron, 1884. (Original da Biblioteca Nacional de Portugal. Disponível em http://purl.pt/969/3/. Consultado em 29 jul. 2008.)

_____. *Obras completas*. Edição revista, coordenada e dirigida pelo dr. Theophilo Braga. Lisboa: Empreza da historia de Portugal, 1904-14

LIMA, José Maria de. *Referências francesas na polemica Alencar x Nabuco*. São Paulo: FFLCH-USP, 1990 (dissertação de mestrado).

LIMA, Luiz Costa. "A aclimatação nacional do ideário romântico", in *O controle do imaginário: razão e imaginação nos tempos modernos*

LIMA, Renira Lisboa de Moura. *A morte de Moema: uma imprecação na literatura brasileira*. Maceió: EDUFAL, 2000.

LINDSTROM, Naomi. "Foreword". In ALENCAR, José de. *Iracema: A Novel*. Traduzido por Clifford E. Landers. Oxford University Press, 2006, pp. xi-xxiv.

MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. "*Iracema* de José de Alencar". Artigo publicado no *Diário do Rio de Janeiro* em 23 de janeiro de 1866. In MASSE, Jean-Michel (org.). *Dispersos*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1965.

MENEZES, Raimundo de. *José de Alencar, literato e político*. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1977 (2ª edição; a primeira é de 1965).

PEIXOTO, Afrânio. *Noções de história da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: F. Alves, 1931, p. 163.

MARCO, Valéria De. *A perda das ilusões: o romance histórico de José de Alencar*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1993.

MARTINS, J. Cândido. *O Naufrágio de Sepúlveda na narrativa romântica do brasileiro Pereira da Silva: "Jerónimo Corte-Real (Crónica do Século XVI)"*. s/l. s/d. (Disponível em http://alfarrabio.di.uminho.pt/vercial/zips/candid13.rtf. Consultado em 31 jul. 2008.)

MARTINS, Eduardo Vieira. *A fonte subterrânea. José de Alencar e a retórica oitocentista*. Londrina, São Paulo: EdUEL, EdUSP, 2005.

_____(Org.). "Apresentação". In ALENCAR, José de. *O guarani*. 1a. ed. Cotia: Ateliê Editorial, 1999.

MARTINS, Heitor. *Do Barroco a Guimarães Rosa*. Coleção Ensaios Vol. 12. Belo Horizonte / Brasília: Itatiaia / Instituto Nacional do Livro e Fundação Nacional Pró-Memória, 1983.

OLIVEIRA, Francisco Romão de. *Resposta apologetica ao poema intitulado O Uraguay, composto por José Basilio da Gama, e dedicado a Francisco Xavier de Mendonça Furtado, irmão de Sebastião José de Carvalho, Conde de Oeiras, e Marquez de Pombal*. Lugano (com licença dos superiores), MDCCLXXXVI (1786). (Original da Universidade Complutense de Madri. Digitalizado em 9 mar. 2009. Disponível em http://books.google.com. Consultado em 17 nov. 2009.)

PARRON, Tâmis. "Iracema, uma nova linguagem".In ALENCAR, José de. *Iracema*. São Paulo: Hedra, 2006.

PATO MONIZ, Nuno Alvares Pereira. *Exame analytico e parallelo do poema Oriente do R. do José Agostinho*. Lisboa: Typografia Lacerdina, 1815. (Original da Universidade de Michigan. Digitalizado em 5 jul. 2006. Disponível em http: http://books.google.com. Consultado em 7 jan. 2008.)

PICCHIO, Luciana Stegagno. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1997.

PINHEIRO, Joaquim Caetano Fernandes. *Curso elementar de litteratura nacional*. Rio de Janeiro: Garnier, 1862. (Original da Harvard University. Digitalizado em 2 nov. 2007. Disponível em http: http://books.google.com. Consultado em 7 jan. 2008.)

POVINA CAVALCANTI, Carlos. *Telhado de vidro*. Rio de Janeiro: Off. graph. d'a Pernambucana, 1928.

_____. *Hermes Fontes. Vida e Poesia*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1964.

PRAZ, Mario. *A Carne, a Morte e o Diabo na Literatura Romântica*. Campinas: Editora da Unicamp, 1996.

SALLES, Antonio. "Luiz Guimarães". *Revista brazileira*, vol. 16, núm. 84, 1898, pp. 50-66.

SANTIAGO, Silviano. "Alegoria e palavra em Iracema". In *Luso-Brazilian Review*. Vol. 2, n.º 2, Dezembro de 1965, pp. 55-68.

SÜSSEKIND, Flora. *O Brasil não é longe daqui*. O narrador, a viagem. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

VARNHAGEN, Francisco Adolfo de. *Florilegio da poesia brasileira ou collecção das mais notaveis composições dos poetas brasileiros fallecidos, contendo as biographias de muitos delles, tudo precedido de um ensaio historico sôbre as lettras no Brazil*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1850.

VENTURA, Roberto. *Escritores, escravos e mestiços em um país tropical: literatura, historiografia e ensaísmo no Brasil.* Munique: W. Fink, 1987. 204 pp

_____. *Estilo tropical: história cultural e polêmicas literárias no Brasil, 1870-1914*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991. 204 p

_____. “Um Brasil mestiço: raça e cultura na passagem da monarquia à República”. *In*: MOTA, Carlos Guilherme (Org.). *Viagem incompleta: a experiência brasileira (1500-2000)*. São Paulo: Senac, 2000, pp. 329-359

VERÍSSIMO, José. “José de Alencar” (publicado em *Estudos Brasileiros. Segunda Série – 1889-1893*. Rio de Janeiro Laemmert & Cia, 1894). In ALENCAR, José de. *Obras completas*. Volume III. Rio de Janeiro: José de Aguilar, 1958, pp. 11-17.

VINAJÉRAS, Antonio. “Atala”. *Obras de D. Antonio Vinageras*. Tomo primero. Paris: Baudry, 1855, p 443-458. (Original da Harvard University. Digitalizado em 22 mai. 2007. Disponível em http: http://books.google.com. Consultado em 7 jan. 2008.)

WOLF, Ferdinand. *Le Brésil littéraire*. Histoire de la littératura brésilienne suivie d’un choix de morceaux tirés des meilleurs auteurs bésiliens. Berlim: A. Asher & CO. (Albewrt Cohn & D. Collin), 1863

SILVA, João Manuel Pereira da. *Parnaso brazileiro: ou, Selecção de poesias dos melhores poetas brazileiros desde o descobrimento do Brasil*. Rio de Janeiro: Eduardo e Henrique Laemmert, 1843. (Original da Harvard University. Digitalizado em 23 mai. 2007. Disponível em http: http://books.google.com. Consultado em 7 jan. 2008.)

SOUZA SILVA, Joaquim Norberto. *Modulacoens poeticas, precedidas de um bosquejo da historia da poesia*. Rio de Janeiro: Typographia Franceza, 1841. (Original da Oxford University. Digitalizado em 08 jan. 2007. Disponível em http: http://books.google.com. Consultado em 08 jan. 2008.)

11. Literatura internacional

CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. *Dom Quixote*. Tradução de Almir de Andrade e Milton Amado. Rio de Janeiro/ São Paulo: Ediouro/ Publifolha, 1998

CAMÕES, Luis de. *Os Lusiadas: poema epico de Luis de Camões. Nova edição correcta, e dada á luz, conforme á de 1817, IN-4º, Por Dom Joze Maria de Souza-Botelho, Morgado de Matteus, Socio da Academia Real das Sciencias de Lisboa*. Paris: Officina Typographica de Firmino Didot, 1819. (Original da Oxford University. Digitalizado em 08 jan. 2007. Disponível em http: http://books.google.com. Consultado em 30 jul. 2008.)

CHATEAUBRIAND, François-Rene. *Atala*. Tradução de Theophilo Braga. Lisboa: A. M. Pereira, 1916.

_____. *O gênio do christianismo*. Tradução de Camilo Castelo Branco.

_____. *Atalá ou os amores de dous selvagens no deserto*. Bahia: Typog. de Manoel Antonio da Silva Serva, 1810. (Fonte: Biblioteca Nacional de Lisboa. Projeto Caminhos do Romance – IEL Unicamp / Fapesp. Disponível em http: http://www.caminhosdoromance.iel.unicamp.br/. Consultado em 12 jun. 2008.)

_____. *Itineraire de Paris a Jerusalem*. Chronologie et introduction par Jean Mourot. Paris: Garnier-Flammarion, 1968.

_____. *Itineraire de Paris a Jerusalém ; Melanges historiques*. Paris: Dufour et Mulat 1852.

_____. *Les Natches ; Poesies diverses*. Paris: Dufour et Mulat 1852.

_____. *Lectures choises*. Publiees avec une notice biographique et litteraire et anottees par René Nollet. Paris: Garnier, 1895.

_____. *Os martyres*. Tradução de Camilo Castelo Branco. Lisboa: A. M. Pereira, 1865.

_____. François-René. *Atala: René.* Ilustrado por Étienne Barthélemy Garnier. Paris: Chez Le Normant, Libraire, rue des prêtres Saint-Germain-l'Auxerrois (Chez Les Libraires Associés), MDCCV [sic]. (Original da Oxford University. Digitalizado em 8 fev. 2007. Disponível em http: http://books.google.com. Consultado em 7 jan. 2007.)

_____. François-René. *Atala: René; Les Abencérages, suivis du Voyage en Amérique.* Ilustrado por Étienne Barthélemy Garnier. Paris: Firmin Didot, 1859. (Original da Harvard University.

Digitalizado em 30 dez. 2005. Disponível em http: http://books.google.com. Consultado em 7 jan. 2007.)

_____. François-René. *Voyage en Amérique: suivi des Natchez.* Paris: Lefèvre/Ledentu, 1838. (Sem ilustrações. Original da Universidade de Michigan. Digitalizado em 6 jul. 2005. Disponível em http: http://books.google.com. Consultado em 7 jan. 2007.)

_____. François-René. *Les Natchez: roman indien.* Paris: H. Colburn, 1827. (Sem ilustrações. Original da Oxford University. Digitalizado em 12 fev. 2007. Disponível em http: http://books.google.com. Consultado em 7 jan. 2008.)

_____. *Atala ó los amores de dos salvages en el desierto. Tercera impression. Trad. P. G. R.* Valência: José Ferrer de Orga, 1813. (Original da Oxford University. Digitalizado em 26 set. 2007. Disponível em http: http://books.google.com. Consultado em 7 jan. 2007.)

CONDESSA DE GENLIS. *D. Inez de Castro*. Paris: Na Casa de V. J. P. Aillaud, Monlon & Ca, 1855

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Crime e castigo*. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Ed. 34, 2001.

_____. *Duas Narrativas Fantásticas. A Dócil* e *O Sonho de Um Homem Ridículo*. Tradução de Vadim Nikitin. São Paulo: Ed. 34, 2003.

GOETHE, Johann Wolfgang von. *Escritos sobre arte*. S. Paulo: Humanitas/Imprensa Oficial, 2005.

_____. *Viagem à Itália*. S. Paulo: Cia das Letras, 1999.

HUGO, Victor. *Do grotesco ao sublime*. Tradução do prefácio de *Cromwell*. S. Paulo: Perspectiva.

LONGFELLOW, Henry Wadsworth. *The Song of Hiawatha. Illustrated from designs by George H. Thomas, engraved on wood by W. Thomas and H. Harral.* Boston: Ticknor and Fields, 1860. (Original da Harvard University. Digitalizado em 1º de março de 2007. Disponível em http: http://books.google.com. Consultado em 5 jan. 2010.)

MACEDO, José Agostinho de. *O oriente: poema*. Lisboa: Impressão Regia, 1814. (Original da Universidade de Michigan. Digitalizado em 5 jul. 2006. Disponível em http: http://books.google.com. Consultado em 7 jan. 2008.)

SAINT-PIERRE. Jacques-Bernardin-Henry de. *Paul et Virginie*. Paris: L'Imprimerie de Monsier, 1789, Ilustrações às pp. 1, 34 e 124. (Original da Oxford University. Digitalizado em 10 jan. 2007. Disponível em http: http://books.google.com. Consultado em 7 jan. 2007.)

_____. Jacques-Bernardin-Henry de. *Paulo e Virginia: História fundada em factos, traduzida em vulgar. Nova edição*. Rio de Janeiro: Impressão Regia, 1811 (Disponível em www.caminhosdoromance.iel.unicamp.br. Consultado em 12 jun. 2008. Obs.: texto transcrito por Simone Cristina Mendonça de Souza, de um exemplar de coleção privada, mantendo a ortografia, pontuação e os erros tipográficos do original)

_____. Jacobo Bernardino Enrique de. *Pablo y Virginia. Traducion castellana.* Palma de Mallorca: Miguel Domingo, 1814 (Original da Taylor Institution. Disponível em http: http://books.google.com. Consultado em 7 jan. 2007.)

_____. *Paulo e Virgínia: historia fundada em factos, traduzida em vulgar*. Lisboa: Typ. Rollandiana, 1823. (Projeto Caminhos do Romance – IEL Unicamp / Fapesp. Disponível em http: http:// www.caminhosdoromance.iel.unicamp.br/. Consultado em 12 jun. 2008.)

_____. *Paul et Virginie: La chaumière indienne*. Paris: L'Imprimerie de Monsier, 1834 (Ilustrações disponíveis em http://www.textesrares.com. Consultado em 7 jan. 2007.)

_____. *Paul et Virginie*. Paris: L. Hachette et Cie, 1863. (Sem ilustrações. Original da Harvard University. Digitalizado em 29 dez. 2005. Disponível em http: http://books.google.com. Consultado em 7 jan. 2007.)

12. Literatura brasileira

ALENCAR, José de. "Benção Paterna" (preâmbulo a "Sonhos d'Ouro", 23 de julho de 1872). In *Obras completas*. Volume I. Rio de Janeiro: José de Aguilar, 1958, pp. 691-702.

ALENCAR, José de. PARRON, Tâmis (org.). *Cartas a favor da escravidão*. São Paulo: Hedra, 2008.

_____. "Como e porque sou romancista" (maio de 1873). In *Obras completas*. Volume I. Rio de Janeiro: José de Aguilar, 1958, pp. 125-155.

_____. "Os Filhos de Tupã" (1863). In *Obras completas*. Volume IV. Rio de Janeiro: José de Aguilar, 1958.

_____. "O Guarani". In *Obras completas*. Volume II. Rio de Janeiro: José de Aguilar, 1958.

_____. "O Gaúcho". In *Obras completas*. Volume III. Rio de Janeiro: José de Aguilar, 1958.

_____. "Iracema". In *Obras completas*. Volume III. Rio de Janeiro: José de Aguilar, 1958.

_____. "A Pata da Gazela". In *Obras completas*. Volume I. Rio de Janeiro: José de Aguilar, 1958.

_____. "O Tronco do Ipê". In *Obras completas*. Volume III. Rio de Janeiro: José de Aguilar, 1958.

_____. "Ubirajara". In *Obras completas*. Volume III. Rio de Janeiro: José de Aguilar, 1958.

ALVES, Castro. *Obra completa*. Organização, fixação de texto e notas de Eugênio Gomes. Ed. comemorativa do sesquicentenário. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004.

ALVES, Castro. RAMOS JÚNIOR, José de Paula (org.). *Espumas flutuantes*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1998.

BRITO, Francisco de Paula. *Poesias*. Rio de Janeiro: Typographia Paula Brito, 1863.

MONTEIRO LOBATO, José Bento. *O macaco que se fez homem*. Rio de Janeiro: Globo, 2008.

MORAES, Francisco de. *Palmerin d'Angleterre, chronique portugaise*. Romans portugais et brésiliens, traduits par Eugène de Monglave. Volumes 1 a 3. Paris: Eugène Renduel, 1829 (Original da Biblioteca Nacional da França. Disponível desde 13 nov. 2009 em http://gallica.bnf.fr/. Consultado em 18 nov. 2009.)

_____. *Cronica de Palmeirim de Inglaterra. Primeira, e segunda parte...* Tomo I. Lisboa: Officina de Simaõ Thaddeo Pereira, 1786 (Original da Biblioteca Pública de Nova York. Digitalizado em 22 ago. 2006. Disponível em http://books.google.com. Consultado em 18 nov. 2009.)

TÁVORA, Franklin. *Cartas a Cincinnato*. Estudos críticos de Sempronio sobre o Gaúcho e a Iracêma; Obras de Senio (J. de Alencar). Segunda edição, com extractos de Cartas de Cincinnato e notas do autor. Pernambuco: J.-W. de Medeiros, 1872.

TEIXEIRA, Ivan (Org.). *Épicos: Prosopopéia: O Uraguai: Caramuru: Vila Rica: A Confederação dos Tamoios: I-Juca-Pirama*. São Paulo: Edusp/Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008.

TITARA, Ladislau dos Santos. *Paraguassú: epopéia da Guerra da Independência na Bahia*. Edição comemorativa do sesquicentenário do 2 de julho de 1823 patrocinada pelo Conselho Federal de Cultura e Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (Reprodução fac-similar da edição original. Bahia: Typ. do Diário de G. J. Bizerra e Comp., 1835. Obras poéticas ; v. 4-5), 1973.

13. Artigos em periódicos internacionais sobre arte e/ou literatura

ALAYA, Flavia M. "Tennyson's "The Lady of Shalott": The Triumph of Art". *Victorian Poetry*, Vol. 8, No. 4. Morgantown: West Virginia University Press, Winter, 1970, pp. 273-289. Disponível em http://www.jstor.org/stable/40001448, acesso em 25/04/2009.

AMBROSINI, Federica. "Rappresentazioni allegoriche dell'America nel Veneto del Cinque e Seicento" *Artibus et Historiae*, Vol. 1, No. 2. (1980), pp. 63-78. Disponível em http://links.jstor.org/sici?sici=0391-9064%281980%291%3A2%3C63%3ARADNVD%3E2.0.CO%3B2-D. Acesso em 10/08/2007.

BOASE, S. R. “Illustrations of Shakespeare’s Plays in the Seventeenth and Eighteenth Centuries”. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Vol. 10, 1947, pp. 83-108. Disponível em http://www.jstor.org/stable/750396, acesso em 18/04/2009.

CRAVEN, Wayne.“Henry Kirke Brown: His Search for an American Art in the 1840’s”. *American Art Journal*, Vol. 4, No. 2, Nineteenth-Century American Sculpture. (Nov., 1972), pp. 44-58. Disponível em http://www.jstor.org. Acessado em 22 de março de 2007.

ELLIOT, Michael A. “Indians, Incorporated”. *American Literary History*, Vol. 19, n. 1, Oxford University Press, Verão de 2007, pp. 141-159. Disponível em http://alh.oxfordjournals.org/cgi/reprint/19/1/141. Acesso em 04/01/2010.

F. “A Painting by Daumier”. *Bulletin of the Art Institute of Chicago (1907-1951)*, Vol. 19, No. 5, Maio de 1925, pp. 60-61. Disponível em http://www.jstor.org/stable/4116075. Acesso em 16/01/2010.

FRYD, Vivien Green. “Rereading the Indian in Benjamin West’s “Death of General Wolfe””. *American Art*, Vol. 9, No. 1. Washington D.C.: Smithsonian American Art Museum, Spring, 1995, pp. 72-85. Disponível em http://links.jstor.org/sici?sici=1073-9300%28199521%299%3A1%3C72%3ARTIIBW%3E2.0.CO%3B2-J. Acesso em 10/08/2007.

HARES-STRYKER, Carolyn. “Lily Maids and Watery Rests: Elaine of Astolat”. *Victorian Literature and Culture*, Vol. 22. Cambridge: Cambridge University Press, 1994, pp. 129-150. Disponível em http://www.jstor.org/stable/25058327, acesso em 21/04/2009.

HILL, Marylu. ““Shadowing Sense at war with Soul”: Julia Margaret Cameron’s Photographic Illustrations of Tennyson’s “Idylls of the King””. *Victorian Poetry*, Vol. 40, No. 4. Morgantown: West Virginia University Press, Winter, 2002, pp. 445-462. Disponível em http://www.jstor.org/stable/40002355, acesso em 25/04/2009.

HOFMANN, Werner. “Ambiguity in Daumier (& Elsewhere)”. *Art Journal*, Vol. 43, No. 4, The Issue of Caricature. College Art Association. Inverno de 1983, pp. 361-364. Disponível em http://www.jstor.org/stable/776734. Acesso em 16/01/2010.

HONOUR, Hugh. “Benjamin West’s ‘Indian Family’”. *The Burlington Magazine*, Vol. 125, No. 969. Londres: The Burlington Magazine Publications, Dec., 1983, pp. 726+728-733. Disponível em http://links.jstor.org/sici?sici=0007-6287%28198312%29125%3A969%3C726%3ABW%27F%3E2.0.CO%3B2-H. Acesso em 10/08/2007.

HUNGERFORD, Constance Cain. “Meissonier’s Souvenir de guerre civile”. *The Art Bulletin*, Vol. 61, No. 2. Nova Iorque: College Art Association: Jun., 1979, pp. 277-288. Disponível em http://www.jstor.org/stable/3049893, acesso em 18/04/2009.

IVINS JR, William M. “The 1838 Paul et Virginie”. *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, Vol. 13, No. 11. Nova Iorque: The Metropolitan Museum of Art: Nov., 1918, pp. 238-240. Disponível em http://www.jstor.org/stable/3253905, acesso em 18/04/2009.

KAENEL, Philippe. ““Don Quichotte”, Daumier et la legende de l’artiste”. *Artibus et Historiae*, Vol. 23, No. 46. IRSA, 2002, pp. 163-177. Disponível em http://www.jstor.org/stable/1483704. Acesso em 16/01/2010.

KRAUSS, Rosalind. HOLLIER, Denis. MICHELSON, Annette. FOSTER, Hal. KOLBOWSKI, Silvia. BUSKIRK, Martha. BUCHLOH, Benjamin. “The Reception of the Sixties.” In *October*, Vol. 69. Cambridge: MIT Press, verão de 1994, pp. 3-21.

LAUGHTON, Bruce. “Daumier’s Drawings of *Don Quixote*”. *French Drawing from the Sixteenth to the Nineteenth Century. Master Drawings*, Vol. 34, No. 4 Inverno de 1996, pp. 400-413. Disponível em http://www.jstor.org/stable/1554274. Acesso em 16/01/2010.

LEBENSZTEJN, Jean-Claude. “Framing Classical Space”. *Art Journal*, Vol. 47, No. 1, The Problem of Classicism: Ideology and Power. Nova Iorque: College Art Association: Spring, 1988, pp. 37-41. Disponível em http://www.jstor.org/stable/776904, acesso em 18/04/2009.

LE CORBEILLER, Clare. “Miss America and Her Sisters: Personifications of the Four Parts of the World”. *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, New Series, Vol. 19, No. 8. (Apr., 1961), pp. 209-223.

Disponível em: http://links.jstor.org/sici?sici=0026-1521%28196104%292%3A19%3A8%3C209%3AMAAHSP%3E2.0.CO%3B2-Q. Acesso em 10/08/2007.

MOWER, David. "Antoine Augustin Préault (1809-1879)". *The Art Bulletin*, Vol. 63, No. 2, Jun., Nova Iorque: College Art Association, 1981, pp. 288-307. Disponível em http://www.jstor.org/stable/3050118, acesso em 21/04/2009.

MURPHY, Kevin D. "Resenha ao catálogo *"Pocahontas: Her Life and Legend": An Exhibition Review*"" de William M. S. Rasmussen e Robert S. Tilton. *Winterthur Portfolio*, Vol. 29, No. 4. Chicago: University of Chicago Press, Inverno, 1994, pp. 265-275. Disponível em http://links.jstor.org/sici?sici=0084-0416%28199424%2929%3A4%3C265%3A%22HLALA%3E2.0.CO%3B2-X. Acesso em 16/01/2010.

NICKERSON, Cynthia D. "Artistic Interpretations of Henry Wadsworth Longfellow's "The Song of Hiawatha", 1855-1900". *American Art Journal*, Vol. 16, No. 3., Verão, 1984, pp. 49-77. Disponível em http://links.jstor.org/sici?sici=0002-7359%28198422%2916%3A3%3C49%3AAIOHWL%3E2.0.CO%3B2-G. Acesso em 10/08/2007.

NICOLETTI, L. J. "Downward Mobility: Victorian Women, Suicide, and London's "Bridge of Sighs"" *Literary London: Interdisciplinary Studies in the Representation of London*. Disponível em http://www.literarylondon.org/london-journal/march2004/nicoletti.html. Acesso em 11/12/2009.

NICOLSON, Benedict. "Two Companion Pieces by Wright of Derby". *The Burlington Magazine*, Vol. 104, No. 708. (Mar., 1962), pp. 113-115, 117. Disponível em: http://links.jstor.org/sici?sici=0007-6287%28196203%29104%3A708%3C113%3ATCPBWO%3E2.0.CO%3B2-R. Acesso em 10/08/2007.

PARRY III, Ellwood C. "Thomas Cole and the Problem of Figure Painting". *American Art Journal*, Vol. 4, No. 1. Kennedy Galleries, Inc., Verão, 1972, pp. 66-86. Disponível em http://links.jstor.org/sici?sici=0002-7359%28197221%294%3A1%3C66%3ATCATPO%3E2.0.CO%3B2-Y. Acesso em 16/01/2010.

POTWIN, L. S. "The Source of Tennyson's the Lady of Shalott". *Modern Language Notes*, Vol. 17, No. 8. Baltimore, Maryland: The Johns Hopkins University Press. Dec., 1902, pp. 474-476. Disponível em http://www.jstor.org/stable/2917812, acesso em 23/04/2009.

RUBIN, James Henry. "Pierre-Auguste Cot's "The Storm"" *Metropolitan Museum Journal*, Vol. 14, Nova Iorque: The Metropolitan Museum of Art, 1979, pp. 191-200. Disponível em http://www.jstor.org/stable/1512746, acesso em 18/04/2009.

SCHARF, Aaron. "Daumier the Painter". *The Burlington Magazine*, Vol. 103, No. 701, Agosto de 1961, pp. 356-359. Disponível em http://www.jstor.org/stable/873452. Acesso em 16/01/2010.

SELLERS, Charles Coleman Sellers. PEALE, Charles Willson. "Charles Willson Peale with Patron and Populace. A Supplement to "Portraits and Miniatures by Charles Willson Peale". *Transactions of the American Philosophical Society*, New Ser., Vol. 59, No. 3. (1969), pp. 1-146. Disponível em: http://links.jstor.org/sici?sici=0065-9746%281969%292%3A59%3A3%3C1%3ACWPWPA%3E2.0.CO%3B2-M. Acesso em 10/08/2007.

SHARP, Lewis I. "American Paintings and Sculpture". *Notable Acquisitions (Metropolitan Museum of Art)*, No. 1965/1975. (1965 - 1975), pp. 11-19. Disponível em http://www.jstor.org. Acessado em 22 de março de 2007.

SOMMA, Thomas P. "The Myth of Bohemia and the Savage Other: Paul Wayland Bartlett's "Bear Tamer" and "Indian Ghost Dancer"". *American Art*, Vol. 6, No. 3. (Summer, 1992), pp. 14-35. Disponível em http://www.jstor.org. Acessado em 22 de março de 2007.

STENSLAND, Anna Lee. "The Indian Presence in American Literature". *The English Journal*, Vol. 66, No. 3. National Council of Teachers of English, Mar., 1977, pp. 37-41. Disponível em http://www.jstor.org/stable/815804, acesso em 04/01/2010.

WAKEFIELD, David. “Chateaubriand’s “Atala” as a Source of Inspiration in Nineteenth-Century Art”. *The Burlington Magazine*, Vol. 120, No. 898. The Burlington Magazine Publications. Jan., 1978, pp. 13-24. Disponível em http://www.jstor.org/stable/879073, acesso em 05/01/2010.

WECHSLER, Judith. *Performing Ophelia: the iconography of madness*. *Theatre Survey* 43:2. Cambridge: Journals of Cambridge, November 2002, pp. 201-221. Disponível em http://journals.cambridge.org/download.php?file=%2FTSY%2FTSY43_02%2FS004055740200011Xa.pdf&code=84b260f2fb46a99501f7ea49a2a202a6. Acesso em 18/04/2009.

14. Romances, contos e poesias que têm Moema como personagem

BARROS, João de (adapt.). DURÃO, José de Santa Rita. *Caramuru: aventuras prodigiosas de um Português colonizador do Brasil*. Adaptação em prosa do poema épico de frei José de Santa Rita Durão. Lisboa: Sá da Costa, 1953 (2ª edição).

DIAS, Gonçalves. *Poesia e Prosa Completas*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1998.

DURÃO, Frei José de Santa Rita. *Caramurú. Poema Epico do Descobrimento da Bahia.* Lisboa: Regia Officina Typographica, 1781.

_____. *Caramurú, ou La Découverte de Bahia*. Roman-Poème Brésielien, traduit par Eugène de Monglave. Volumes 1 a 3. Paris: Eugène Renduel, 1829.

_____. *Caramurú. Poema Epico do Descobrimento da Bahia.* Lisboa: Imprensa Nacional, 1836.

_____. *Caramuru. Poema Épico do Descobrimento da Bahia.* Introdução, organização e fixação de texto: Ronald Polito. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

FONTES, Hermes. *Despertar!* Rio de Janeiro: Jacintho Ribeiro dos Santos Editor, 1922.

GOMES, Eugênio. *Moema*. Bahia: A Nova Graphica, 1928.

GONÇALVES DIAS, Antônio. *Cantos*. Collecção de Poesias. Tomo I. Quarta Edicção. Leipzig: F.A. Brockhaus, 1865.

SAVARY, Olga. *Morte de Moema*. Rio de Janeiro: Impressões do Brasil, 1996.

_____. *Repertório selvagem*: obra reunida: 12 livros de poesia, 1947-1998. Rio de Janeiro: MultiMais, 1998.

15. Sobre a música e/ou ópera no século 19 e início do 20

ANDRADE, Ayres de. *Francisco Manuel da Silva e Seu Tempo: 1808-1865, uma fase do passado musical do Rio de Janeiro à luz de novos documentos*. 2 volumes, Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1967.

ANDRADE, Mário. *Aspectos da Música Brasileira*. São Paulo: Ed. Martins, 1975.

BARBOZA, Rodrigues. “A opera “Moema””. *Revista Brazileira*. Vol. 4, 1895, pp. 391-397.

CARLOS Gomes e “O Escravo”. *Gazeta de Noticias*. Rio de Janeiro, ano 11, n.299, p.1, 25 out. 1885. AEL/UNICAMP

CASTAGNA, Paulo. *A Imperial Academia de Música e Ópera Nacional* (HMB – Apostila 10). Apostila do curso *História da Música Brasileira*. Instituto de Artes da UNESP. Disponível em http://www.ia.unesp.br/docentes/castagna/hmb/HMB_2004_apostila10.pdf. Acesso em 08/04/2008.

GIRON, Luís Antônio. *Minoridade crítica*: A ópera e o teatro nos folhetins da corte, 1826-1861. São Paulo: Edusp, 2004.

GÓES, Marcus. *Carlos Gomes: a força indômita*. Belém, Secult, 1996.

KIEFER, Bruno. *História da Música Brasileira: dos primórdios ao início do século XX*. Porto Alegre: Editora Movimento, 1976.

ROBERTSON, James Alexander. *The Hispanic American historical review*. Volume 35. Board of Editors of the Hispanic American Review, 1955.

SILVA, Francisco Manoel da. *Examinando os trez librettos – Lindoya – Moema e Paraguassú – e Moema...* Manuscrito pertencente à BN-RJ. 1850. Disponível em http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_manuscritos/literatura/mss_I_07_21_012.pdf. Acesso em 01/09/2008.

WEGUELIN, João Marcos (org.). Coletânea de artigos publicados em jornais sobre a inauguração do Teatro Municipal, em 1909. *O Rio de Janeiro através dos jornais*. Disponível em http://www1.uol.com.br/rionosjornais/rj13.htm. Acesso em 29/11/09.

16. Sobre epigramas, antologias e livros de emblemas

HEROLD, A. Ferdinand. *A grinalda de Afrodite*. Epigramas amorosos da antologia grega. Tradução de Valdemar Cavalcanti. São Paulo: José Olympio, 1949 (edições anteriores, no original francês, de 1919 e 1923).

GOMES, Eugênio. *Visões e revisões*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1958.

GRIECO, Alfredo. "*Livros de emblemas*: pequeno roteiro de Alciati à *Iconologia* de Cesare Ripa". ALCEU. v. 3 - n. 6. Jan./Jun. 2003, pp. 79 a 92. Disponível em http://publique.rdc.puc-rio.br/revistaalceu/media/alceu_n6_Grieco.pdf. Acesso em 02/02/2010.

BARREIROS, Rubiana de Souza. *A presença de romances na Revista* Illustrada. Campinas, IEL Unicamp: 2009 (dissertação de mestrado).

SENNA, Janaína Guimarães de. *Flores de antanho*: As antologias oitocentistas e a construção do passado literário. Rio de Janeiro: PUC, 2006 (tese de doutorado). Disponível em http://ged1.capes.gov.br/CapesProcessos/926829-ARQ/926829_6.PDF. Acesso em 29/11/2009.

Vários autores. *Anthologie grecque: traduite sur le texte publié d'après le manuscrit palatin*. Vol. 1. Traduzido para o francês por Friedrich Jacob. Paris: Hachette, 1863. (Original da Universidade de Lausanne. Digitalizado em 2 out. 2008. Disponível em http://books.google.com. Consultado em 29 nov. 2009.)

Vários autores. *Poemas da antologia grega, ou palatina*: séculos VII a.C. a V d.C.. Seleção, tradução, notas e posfácio de José Paulo Paes. São Paulo: Cia. das Letras, 1995.

17. Livros gerais e biografias

BASTOS, Wilson de Lima. *O engenheiro Henrique Guilherme Fernando Halfeld, sua vida, sua obra, sua descendência*. Juiz de Fora: Edições Paraibuna, 1975.

Audiovisuais

Art:21. Art in the Twenty-First Century. Season 2 (2003) Executive director: Susan Sollins (documentário).

Caramuru - A Invenção do Brasil (2001). Direção: Guel Arraes. Roteiro: Guel Arraes e Jorge Furtado.

Saam gaang – Três (2002). Vários diretores.



Fig. 3: Autor desconhecido, episódios da vida de Diogo Álvares Correia, Salvador, acervo do Mosteiro de São Bento da Bahia, sacristia da igreja da Graça. Fotos: Alex Miyoshi

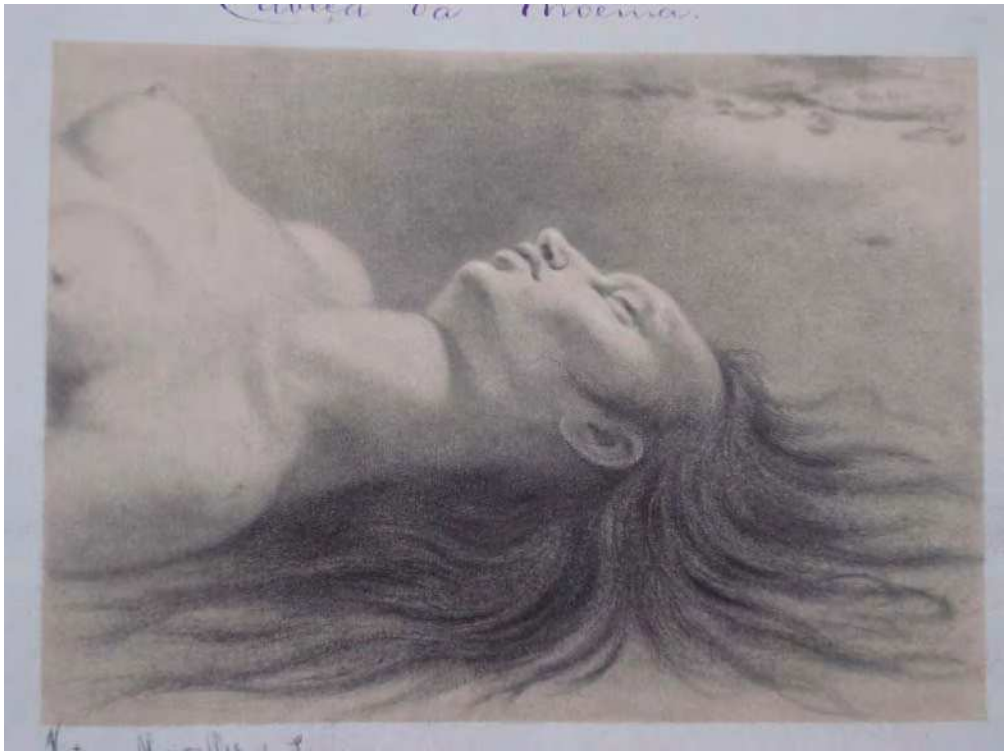


Fig. 4: Victor Meirelles de Lima, *Cabeça de Moema*, crayon sobre papel, 18,1 x 23,2 cm, Rio de Janeiro, Museu Imperial. (Obs.: o desenho integra um álbum em homenagem a Carlos Gomes)



Fig. 5: Victor Meirelles de Lima, *A Primeira Missa no Brasil*, 1860, óleo sobre tela, 268 x 356 cm, Rio de Janeiro, Museu Nacional de Belas Artes.



Estatua equestre de D. Pedro I erigida na praça da Constituição, do Rio de Janeiro

Fig. 6: Louis Rochet (gravura de Nogueira da Silva, depois de Coelho), *Estatua equestre de D. Pedro I erigida na praça da Constituição do Rio de Janeiro*, 1863, gravura, Archivo Pittoresco, vol. VI, Lisboa, 1863.



Fig. 7: *Maquette original doMonumento a D. Pedro I (Escultor Rochet e seu discípulo o Grande Rodin) – RIO PARANÁ – (Do Museu do Trocadero)*, Catálogo de Djalma Fonseca Hermes, 1941.



Fig. 8: *Maquette original doMonumento a D. Pedro I (Escultor Rochet e seu discípulo O grande Rodin) – RIO MADEIRA – (Do Museu do Trocadero)*, Catálogo de Djalma Fonseca Hermes, 1941.



Fig. 9: *Maquette original doMonumento a D. Pedro I (Escultor Rochet e seu discípulo o Grande Rodin) – RIO SÃO FRANCISCO – (Do Museu do Trocadero)*, Cat. de Djalma Fonseca Hermes, 1941.



Fig. 10: Candido Caetano de Almeida Reis (1838-1889), *O rio Paraíba do Sul*, 1866, Bronze, 146 x 120 x 97 cm, Rio de Janeiro, Museu Nacional de Belas Artes.



Fig. 11: Francisco Manuel Chaves Pinheiro, *Alegoria do Imperio Brasileiro*, 1872, terracota, 192 x 75 x 31 cm, Rio de Janeiro, Museu Nacional de Belas Artes.



Fig. 12: Félix-Émile Taunay, *Descoberta das águas termais de Piratininga (ou Pirapetinga)*, 1841, óleo sobre tela, 177,5 x 135cm, Rio de Janeiro, Museu Nacional de Belas Artes.



Fig. 13: *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, 3 de novembro de 1866, p. 3084.



Fig. 14: Paul Delaroche, *A jovem mártir*, 1855, óleo sobre tela, 170 x 148 cm, Paris, Louvre.



Fig. 15: Paul Delaroche, *Louise Vernet, femme de l'artiste, sur son lit de mort*, 1845, óleo sobre tela, Musée des Beaux-Arts de Nantes.



Fig. 16: Victor Meirelles de Lima, *A morta*, sem data, óleo sobre tela, 50,5 x 61,2 cm, Florianópolis, Museu Victor Meirelles.

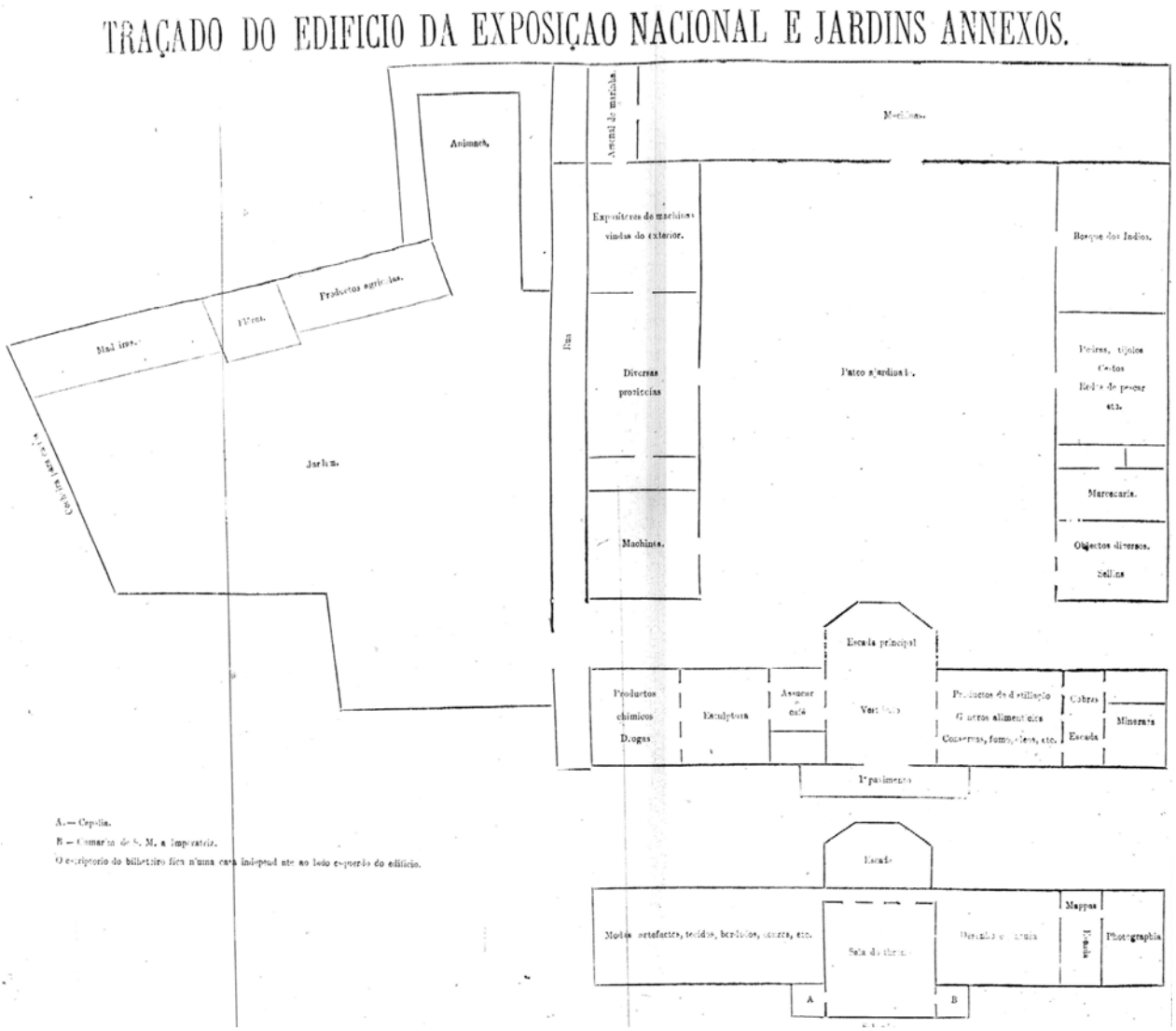
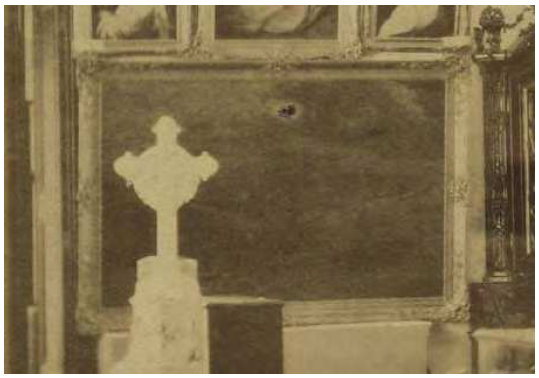


Fig. 17: Planta baixa e alta do edif. da Exp. Nac., *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 19 de outubro de 1866, p. 1.



Fig. 18: Recordação da Exposição Nacional de 1866, fotografia de Barboza & Lobo. Disponível em http://bndigital.bn.br. Acesso em 27/10//2009.



Detalhe 18a: *Moema*.



Detalhe 18b: *Jovem mártir.*

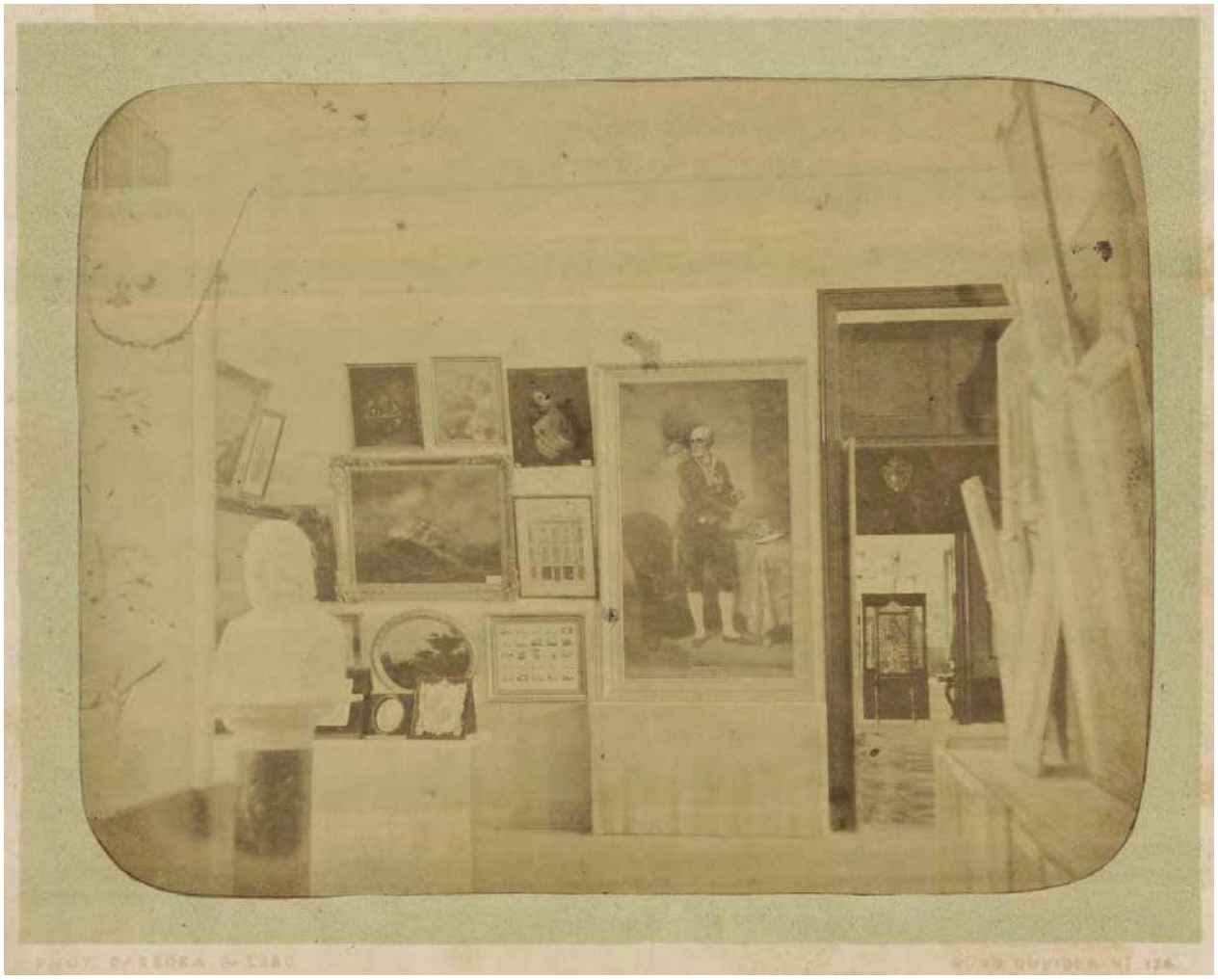


Fig. 19: Recordação da Exposição Nacional de 1866, fotografia de Barboza & Lobo. Disponível em http://bndigital.bn.br. Acesso em 27/10//2009.



— Estes são os unicos trabalhos que, a pesar de no cathalogo trazer os nomes de seus auctores, dispensariam isso.

— E' verdade : alli vejo, em primeiro lugar, o nome do inventor do methodo.

— Que grande maganão! Como já conhece o paiz!..

Fig. 20: *O pandokeu*, Rio de Janeiro, 23 de dezembro de 1866, p. 4.



Fig. 21: Recordação da Exposição Nacional de 1866, fotografia de Barboza & Lobo. Disponível em http://bndigital.bn.br. Acesso em 27/10//2009.



Vês aquelles magnificos trabalhos?! A não ser de pinceis, cujas escholas são tão conhecidas, não saberiamos seus auctores!
— E o catalago não explica?
— Qual, ficou para as kalendas!

Fig. 22: *O pandokeu*, Rio de Janeiro, 23 de dezembro de 1866, p. 4.



Fig. 23: Benjamin West, *Ophelia and Laertes,* 1792, óleo sobre tela, Cincinatti Art Museum, Ohio



Fig. 23a: Litogravura retratando a loucura de Ofélia, baseada na tela de Benjamin West, *The Dramatic Works of Shakespeare,* editada por George Steevens, 1802, Boydell Picture Gallery



Fig. 24: Achile Devéria e Louis Boulanger, *Folie d'Ophelia : Souvenirs du théâtre anglais à Paris* (litogravura aparentemente retratando Harriet Smithson no papel de Ofélia, em *Hamlet*, do ato IV, cena V), 1827, Cliché Bibliothèque nationale de France, Paris.

HAMLET.



Ophelia. **Good night, sweet ladies, good night.**
Act iv. Sc. 5.

FROM THE CHISWICK PRESS.
1826.

Fig. 25: John Thompson (gravador), a partir de desenhos de Thomas Stothard, Corbould, Harvey et al. Ilustração de *The Dramatic Works of William Shakespeare: Romeo and Juliet. Hamlet. Othello*. Vol. X. Chiswick: Charles Whittingham, College House, 1826 p. 150.

PERSONS REPRESENTED.

CLAUDIUS, King *of* Denmark.
HAMLET, *Son to the former, and Nephew to the present* King.
POLONIUS, *Lord Chamberlain.*
HORATIO, *Friend to* Hamlet.
LAERTES, *Son to* Polonius.
VOLTIMAND,
CORNELIUS,
ROSENCRANTZ,
GUILDENSTERN, } *Courtiers.*
OSRIC, *a Courtier.*
Another Courtier.
A Priest.
MARCELLUS,
BERNARDO, } *Officers.*
FRANCISCO, *a Soldier.*
REYNALDO, *Servant to* Polonius.
A Captain. *An* Ambassador.
Ghost *of* Hamlet's Father.
FORTINBRAS, Prince *of* Norway.

GERTRUDE, Queen *of* Denmark, *and Mother to* Hamlet.
OPHELIA, *Daughter to* Polonius.

Lords, Ladies, Officers, Soldiers, Players, Grave-diggers,
Sailors, Messengers, *and other* Attendants.

Fig. 26: *The Dramatic Works of William Shakespeare: Romeo and Juliet. Hamlet. Othello*. Vol. X. Chiswick: Charles Whittingham, College House, 1826 p. 156.



Fig. 27: A. de Valmont, *Mlle. Smithson, Role d'Offélia dans Hamlet*, 1827, The Harvard Theatre Collection, the Houghton Library



Fig. 28: *La Mort d'Ophélie*, frontspício da primeira versão para soprano ou tenor, Paris, 1848.



Fig. 29: Achile Devéria, Esboço para o mausoléu dos Capuleto, desenho aquarelado, 1827.



Fig. 30: Francis, Litogravura com Charles Kemble como Romeu, Harriet Smithson como Julieta, cena final, 1827.



Fig. 31: Richard Westall, *The death of Ophelia* (presumivelmente uma replica reduzida da pintura pertencente à Boydell Picture Gallery), 1793(?), aquarela, 180x127mm (à esq.); Litogravura de J. Parker retratando Ofélia no IV ato, cena VII, baseado em obra de Richard Westall, *The Dramatic Works of Shakespeare,* editada por George Steevens, 1802, Boydell Picture Gallery (à dir.)



Fig. 32: Henry Fuseli, um dos desenhos do *Roman Album*, *The Death of Ophelia* (inscrição com tinta marrom "Ophelia", numerada: "33"), 1770-1778, aguada e grafite, 288x353mm, The British Museum, Londres.





Fig. 34: Eugène Delacroix, *La Mort d'Ophélie*, 1853, óleo sobre tela, 23 x 30,5 cm, Louvre, Paris.



Fig. 35: Eugène Delacroix, desenho de *La Mort d'Ophélie*, sem data, 22 x 33,3 cm, Louvre, Paris.

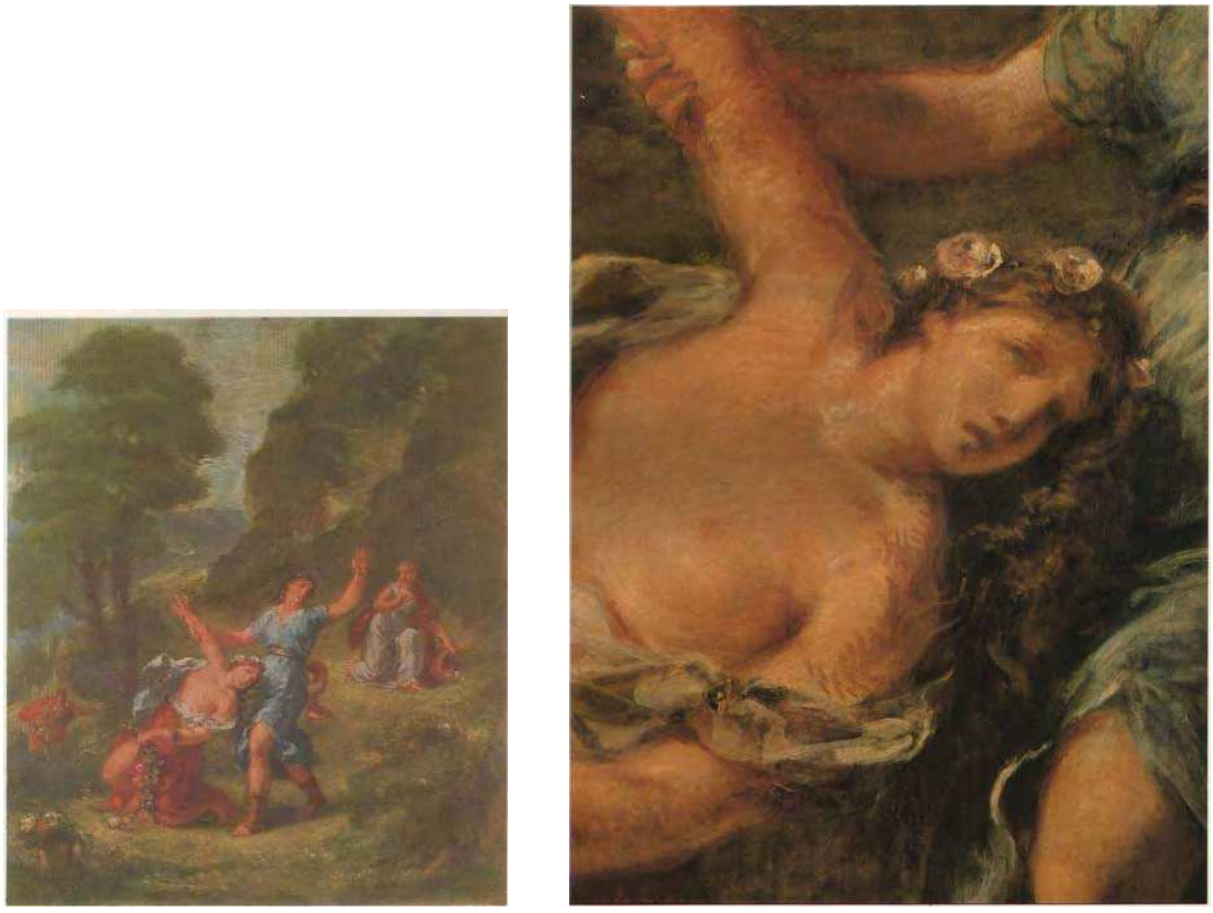


Fig. 36: Delacroix, *A primavera, Eurídice colhendo flores é mordida por uma cobra*, 1856-63, 196x166cm, MASP, São Paulo.



Fig. 37: Eugène Delacroix, *Mort d'Ophélie (Act.IV Sc.VII)*, 1843 (impressão de 1864), litogravura, 347x483mm, The British Museum, Londres



Fig. 38: Eugène Delacroix, *Le Chant d'Ophélie*, 1834, Cliché Bibliothèque nationale de France, Paris.



Fig. 39: Alexandre Cabanel, *Ofélia*, 1883, 77x117.5 cm, coleção privada.



Fig. 40: Auguste Préault, *Ophélie*, 1876, relevo em bronze,
75 x 200 x 20 cm, Musée d'Orsay, Paris.



Fig. 41: Auguste Préault, *Ophélie*, 1842, relevo em gesso.





Fig. 42: Detalhes de *Ophélie*, de Préault.



Fig. 43: Pierre Puget, *Milon de Crotona*, 1682, Louvre, Paris.



Fig. 44: Étienne-Maurice Falconet, *Milon de Crotona*, 1754.



Fig. 45: Joseph-Benoît Suvée, *Milon de Crotona*, final do século XVIII.



Fig. 46: Charles Meynier, *Milon de Crotona*, 1795, 61x50,5cm, Montréal, Musée des Beaux-Arts.



Fig. 47: John Everett Millais, *Ophelia*, 1852,Plymouth City Museum & Art Gallery.



Fig. 48: John Everett Millais, *Slight Sketch for the painting Ophelia*, 1852,The Pierpont Morgan Library, New York.



Fig. 49: John Everett Millais, *Study for the head of Elizabeth Siddall*, 1852,Birmingham, Museums and Art Gallery.



Fig. 50: John Everett Millais, *Ophelia*, 1851-2, óleo sobre tela, 76,2 x 111,8 cm, Tate, Londres.



Fig. 50a: Detalhes da obra de Millais



Fig. 51: John Everett Millais, *The Artist Attending the Mourning of a Young Girl*, 1847, óleo sobre tela, 187 x 257 mm, Tate, Londres.

Texto extraído do site da Tate Gallery (tradução livre): "Uma inscrição na parte de trás desta pintura (acima) descreve o evento aqui mostrado: 'A pintura representa um episódio da vida de Millais, quando pessoas desconhecidas a ele, mas que o conheciam como um jovem artista, pediram-lhe para desenhar o retrato de uma menina em seu caixão, antes do funeral. A cena o comoveu tanto que, quando ele voltou para casa, fez um esboço dele mesmo sendo solicitado a desenhar o retrato da menina.'"



Fig. 52: Paul Falconer Poole (1807-1879), *Esboço (Ofélia?)*, óleo sobre madeira,267 x 368 mm, Tate, Londres.



Fig. 53: James Bertrand (1823-87), *Mort d'Ophelie*, 1872, óleo sobre tela, 86 x 180 cm
(uma das oito pinturas da série "Grandes heroínas trágicas da história e ficção", de Bertrand)



Fig. 54: Georges-Jules-Victor Clairin (1843-1919), *Ophelia in the Thistles*



Fig. 55: Frances E. MacDonald, *Ophelia*, 1898, aquarela e lapis, 108,8 x 45,3 cm.



Fig. 56: Paul Albert Steck, *Ophelia*, 1895



Fig. 57: W. G. Simmonds, *The Drowning of Ophelia*, 1910.



Fig. 58: Joseph Severn, *Ophelia*, 1862, óleo sobre tela, 45 x 55 polegadas.



Fig. 59: Richard Redgrave, ***Ophelia***, 1842, óleo sobre painel, 30 x 25 polegadas, Victorian and Albert Museum, Londres.



Fig. 60: Arthur Hughes, *Ophelia*, 1852, 27 x 48 3/4 polegadas, Manchester City Art Gallery.



Fig. 61: Dante Gabriel Rossetti, *The First Madness of Ophelia*, 1868, aquarela, 11,5 x 16 polegadas, Oldham Art Gallery, Inglaterra.



Fig. 62: Reprodução de 1901 no periódico *The Art Journal*, da obra de Henrietta Rae, *Ophelia*, 1890, óleo sobre tela, 131,5 x 230,5 cm, Walker Art Gallery, Liverpool.



Fig. 63: Sarah Bernhardt *Ophelia*, arquivo fotog., The New York Public Library for the Performing Arts, Billy Rose Theatre Division (inscrição: "Copyright 1880 by N. Sarony". Obra exibida no Women's Building at the Chicago World's Fair de 1893).



Fig. 64: Jean-Baptiste Carpeaux, *Ophélie*, 1874, estudo em terracota, 5,3(h) x 18 x 8,9 cm, Paris, d'Orsay.



Fig. 65: Madeleine Lemaire (1845-1928), *Ophelia*, anos 1880



Fig. 66: Georges-Jules-Victor Clairin (1843-1919), *Ophelia*



Fig. 67: John William Waterhouse, *Ophelia* (1899)



Fig. 68: John William Waterhouse, *Ophelia*, 1910.



Fig. 69: John William Waterhouse, *Ophelia*, 1894.



Fig. 70: Jules-Joseph Lefevre (1836-1911), *Ophelia.*



Fig. 71: Arthur Hughes, *Ophelia and He Will Not Come Again*, 1863-4.



Fig. 72: Henri Gervex, *Ophelia.*



Fig. 73: Antoine-Auguste-Ernest Hebert (1817-1909), *Ophelia*, anos 1890, óleo sobre tela, Musée Hebert.



Fig. 74: Pascal Adolphe Jean Dagnan-Bouveret, *Ophelia*, 1910?



Fig. 75: Thomas Francis Dicksee, *Ophelia*, 1865.



Fig. 76: Thomas Francis Dicksee, *Ophelia*, 1861.



Fig. 77: Odilon Redon, *Ophélie dans les fleurs*, 1905-8, pastel, 64 x 91 cm, Tate, Londres.



Fig. 78: Dante Gabriel Rossetti, *Boatsmen and siren*, 1853, desenho, City Art Galleries Manchester (?).



Fig. 79: Claude-Joseph Vernet, *A morte de Virgínia*, 1789, óleo sobre tela, 87 x 130 cm, São Petersburgo, Hermitage.



Fig. 80: Charles-Melchior Descourtis (depois de Jean-Frederic Schall), *A morte de Virgínia*, 1795, aquarela, The William A. Whitaker Foundation.



Fig. 81: James Bertrand, *A morte de Virgínia*, 1869, óleo sobre tela (obs.: a obra da qual reproduz-se a imagem estava a venda em http://cgi.liveauctions.ebay.com/. Acesso em 26/08/2008)



Fig. 82: Augustin Legrand (depois de Michel Lambert), *La mort de Virginie*, 1794-1800, gravura colorida, Lorient, Musée de la Compagnie des Indes.



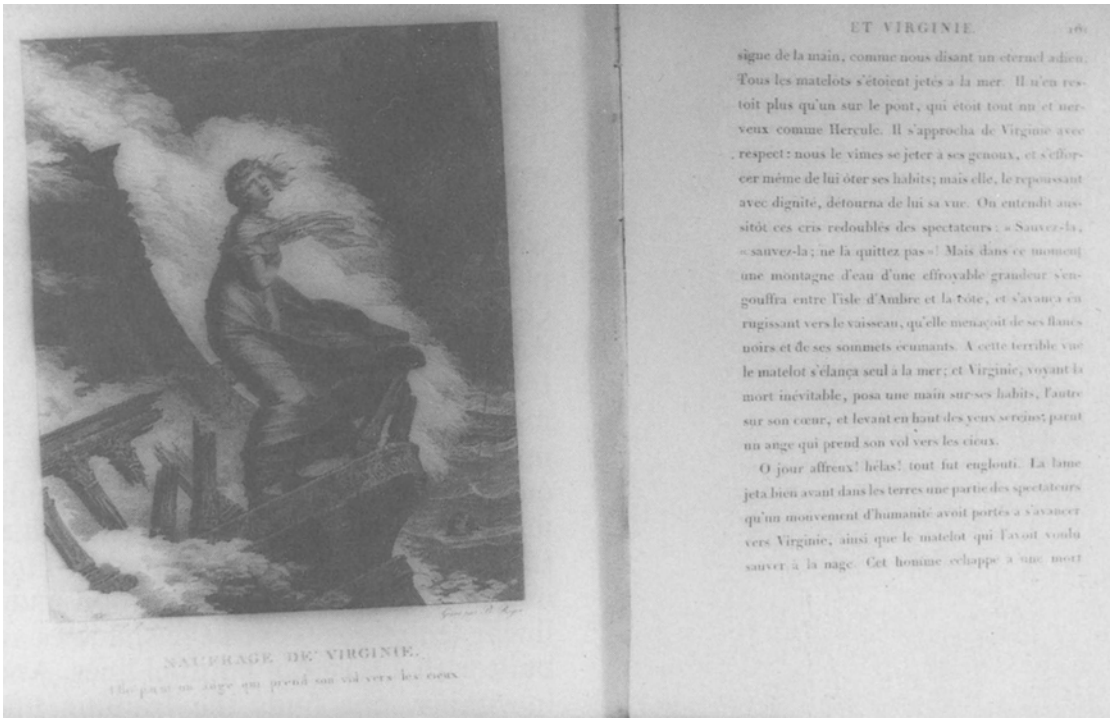
Fig 83: Antonio Parreiras, *Morte de Virgínia*, 1905, óleo sobre tela, 147,5 x 239,5 cm, Museu do Estado do Pará, Foto: Octávio Cardoso.



Fig. 84: Ilustrações de *Paul et Virginie*, edição francesa de 1789.



Fig. 85: Ilustrações de *Pablo y Virginia*, edição em castelhano de 1814.



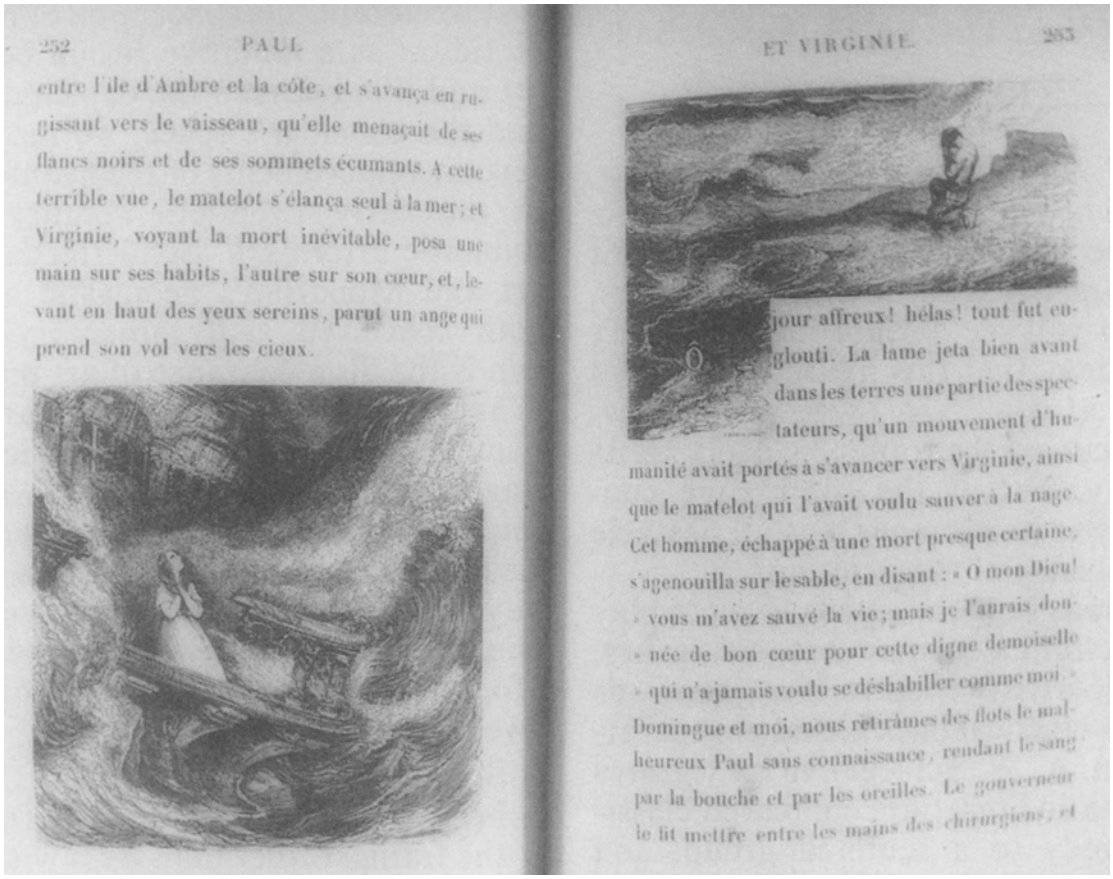
ET VIRGINIE. 261

signe de la main, comme nous disant un éternel adieu. Tous les matelots s'étoient jetés à la mer. Il n'en restoit plus qu'un sur le pont, qui étoit tout nu et nerveux comme Hercule. Il s'approcha de Virginie avec respect : nous le vîmes se jeter à ses genoux, et s'efforcer même de lui ôter ses habits; mais elle, le repoussant avec dignité, détourna de lui sa vue. On entendit aussitôt ces cris redoublés des spectateurs : « Sauvez-la, « sauvez-la; ne la quittez pas »! Mais dans ce moment une montagne d'eau d'une effroyable grandeur s'engouffra entre l'isle d'Ambre et la côte, et s'avança en rugissant vers le vaisseau, qu'elle menaçoit de ses flancs noirs et de ses sommets écumants. A cette terrible vue le matelot s'élança seul à la mer; et Virginie, voyant la mort inévitable, posa une main sur ses habits, l'autre sur son cœur, et levant en haut des yeux sereins, parut un ange qui prend son vol vers les cieux.

O jour affreux! hélas! tout fut englouti. La lame jeta bien avant dans les terres une partie des spectateurs qu'un mouvement d'humanité avoit portés à s'avancer vers Virginie, ainsi que le matelot qui l'avoit voulu sauver à la nage. Cet homme échappé à une mort

NAUFRAGE DE VIRGINIE.

Fig. 86: Pierre-Paul Proud'hon, "Virginia Lost at Sea", From Paul et Virginie, 1806, edição de Didot.



252 PAUL

entre l'île d'Ambre et la côte, et s'avança en rugissant vers le vaisseau, qu'elle menaçait de ses flancs noirs et de ses sommets écumants. A cette terrible vue, le matelot s'élança seul à la mer; et Virginie, voyant la mort inévitable, posa une main sur ses habits, l'autre sur son cœur, et, levant en haut des yeux sereins, parut un ange qui prend son vol vers les cieux.

ET VIRGINIE. 253

jour affreux! hélas! tout fut englouti. La lame jeta bien avant dans les terres une partie des spectateurs, qu'un mouvement d'humanité avait portés à s'avancer vers Virginie, ainsi que le matelot qui l'avait voulu sauver à la nage. Cet homme, échappé à une mort presque certaine, s'agenouilla sur le sable, en disant : « O mon Dieu! « vous m'avez sauvé la vie; mais je l'aurais don- « née de bon cœur pour cette digne demoiselle « qui n'a jamais voulu se déshabiller comme moi. » Domingue et moi, nous retirâmes des flots le malheureux Paul sans connaissance, rendant le sang par la bouche et par les oreilles. Le gouverneur le fit mettre entre les mains des chirurgiens, et

Fig. 87: Eugène Isabey, "The Prayer of the Sailor" from Paul et Virginie, 1838, edição de Curmer.



Fig. 88: Gravura baseada em quadro de Claude Gautherot, *Convoi d'Atala*, exposta no Salão de 1802, Paris, Cabinet des Estempes, Bibliothèque Nationale.

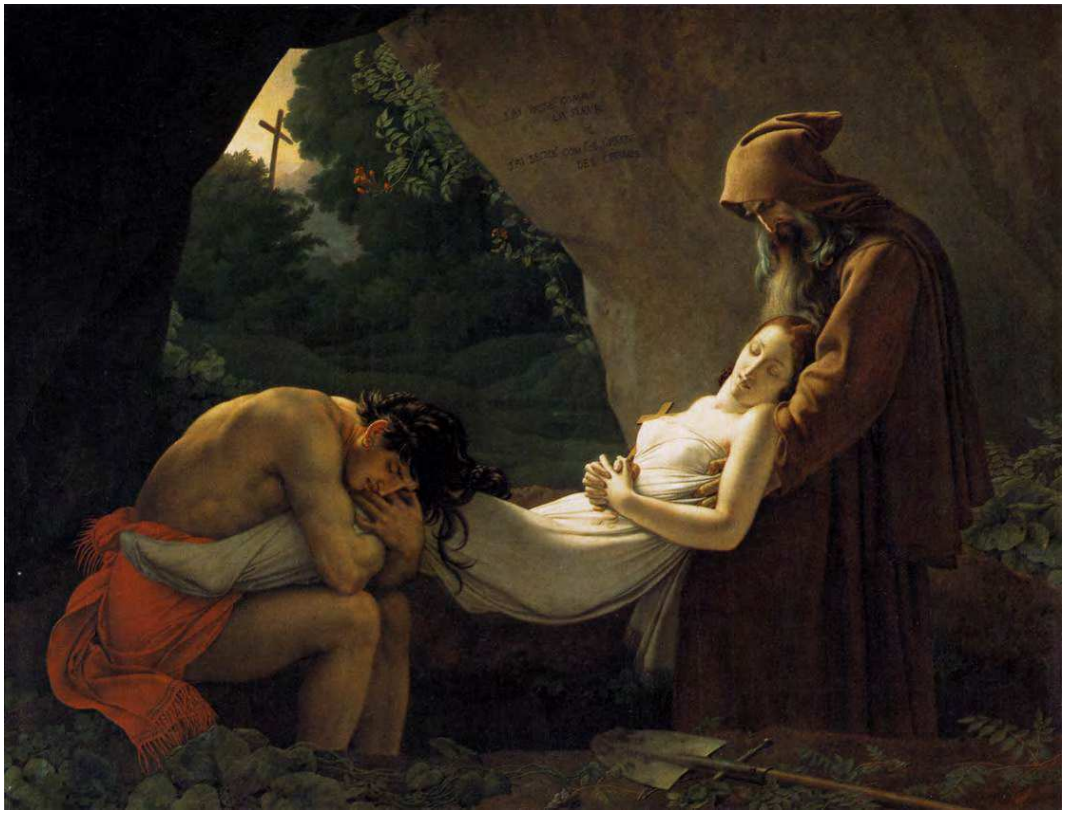


Fig. 89: Anne-Louis Girodet, *Atala au tombeau, dit aussi Les Funérailles d'Atala*, 1808, óleo sobre tela, 207 x 267 cm, Louvre, Paris.



Fig. 90: Girodet, desenho preliminar para *Exéquias de Atala*, tinta e lápis, Ottawa, National Gallery of Canada.



Fig. 91: Girodet, desenho preliminar para *Exéquias de Atala*, lápis, 42,5 x 58,8 cm, Paris, Cabinet des Dessins, Louvre.



Fig. 92: Cesare Mussini, *Atala*, 1835, óleo sobre tela, 73,5 x 91,5 cm, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna.



Fig. 93: Luis Monroy (1845-1918), *Ultimos momentos de Atala*, 1871, Museo Nacional de Arte Mexico.

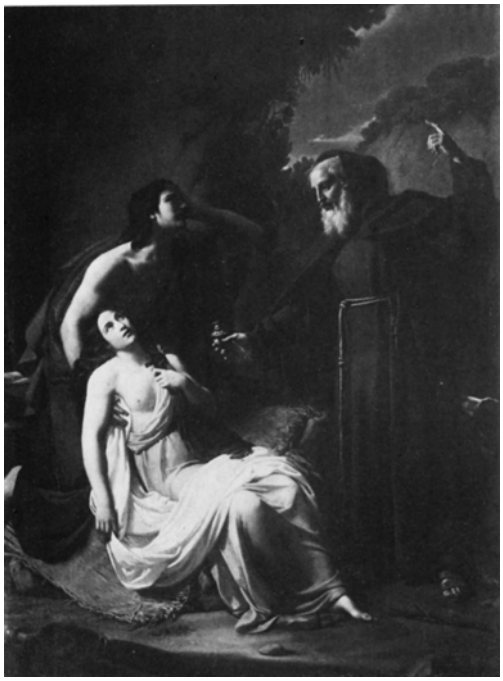


Fig. 94: Natale Carta, *Atala che riceve l'Estrema Unzione dal Padre Aubry*, 1833, Nápoles, Museo di Capodimonte.



Fig. 95: Natale Carta, *Atala portata al sepolcro*, 1833, Nápoles, Museo di Capodimonte.



Fig. 96: Rodolpho Amoedo, *Morte de Atala*, 1883, óleo sobre tela, 96 x 115 cm, São Paulo, coleção particular.

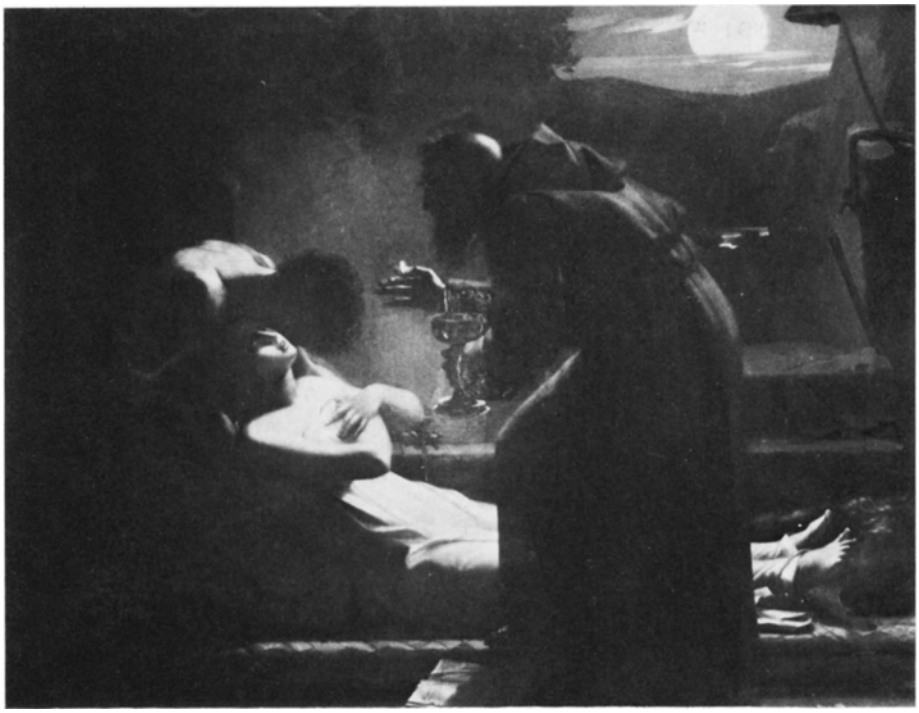


Fig. 97: P. J. Lordon, *Última Comunhão de Atala*, óleo sobre tela, Tremezzo, Villa Carlotta.

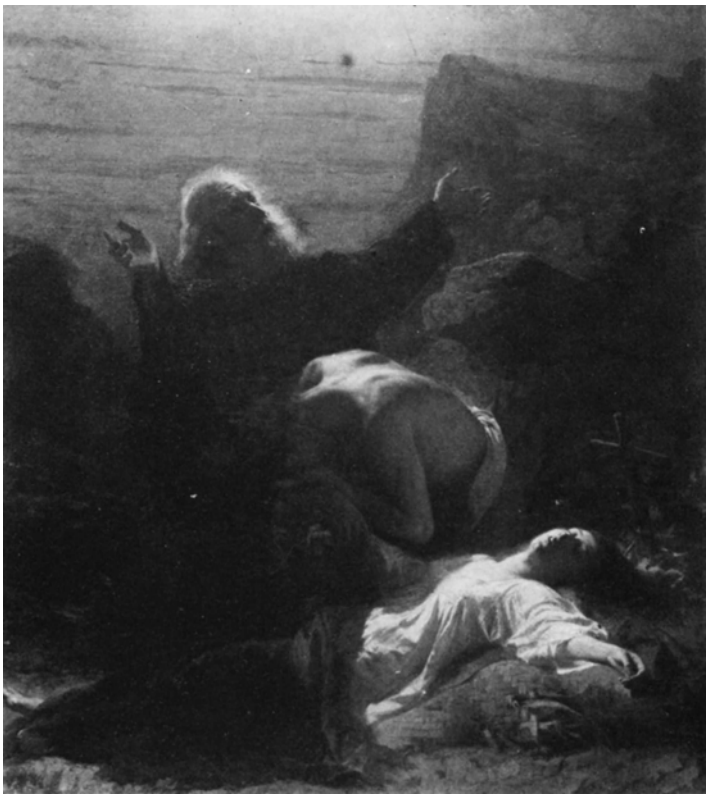


Fig. 98: Andrea Gastaldi, *Morte de Atala*, 1862, óleo sobre tela, 194 x 222 cm, Turim, Galleria civica d'arte moderna.



Fig. 99: Augusto Rodrigues Duarte, *Exéquias de Atala*, 1878, óleo sobre tela, 190x244,5cm, MNBA-RJ



Fig. 100: J. Cameron, *A morte de Minnehaha*, 1867, litogravura, publicado por Currier & Ives, Biblioteca do Congresso dos EUA.



Fig. 101: William de Leftwich Dodge, *A morte de Minnehaha*, 1892.

Seven long days and nights he sat there,
As if in a swoon he sat there,



Speechless, motionless, unconscious
Of the daylight or the darkness.
Then they buried Minnehaha;
In the snow a grave they made her,

Fig. 102: Xilogravura de W. Thomas e H. Harral, depois de George H. Thomas. *The Song of Hiawatha*. Boston: Ticknor and Fields, 1860.

On the dam of trunks and branches,
Through whose chinks the water spouted,
O'er whose summit flowed the streamlet.
From the bottom rose a beaver,



Fig. 103: Xilogravura de W. Thomas e H. Harral, depois de George H. Thomas. *The Song of Hiawatha*. Boston: Ticknor and Fields, 1860.



Fig. 104: Thomas Moran, *Morte de Pau-Puk-Keewis*, 1875, Tulsa, Oklahoma, The Thomas Gilcrease Institute of American History and Art.



Fig. 105: Dante Gabriel Rossetti (1828-1882), "The Lady of Shalott" from Alfred Tennyson, *Poems*. London: Edward Moxon, 1857. P. 75.

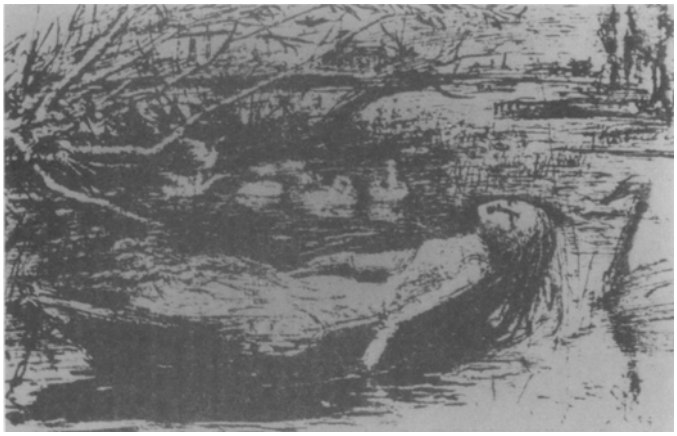


Fig. 106.
(O esboço acima foi extraído do artigo de Carolyn Hares-Stryker, que o credita como desenho preparatório a *Ophelia*, de John Everett Millais, feito em 1854. Contudo, o esboço parece ilustrar outro tema, o de *Lady of Shalott*: note-se o que parece ser um barco sobre o qual está o corpo, além dos cisnes que o rodeiam.)



Fig. 107: John La Farge, *The Lady of Shalott*, 1862, óleo sobre tela, 20,48 x 35.84 cm, The New Britain Museum of American Art, Nova Iorque.

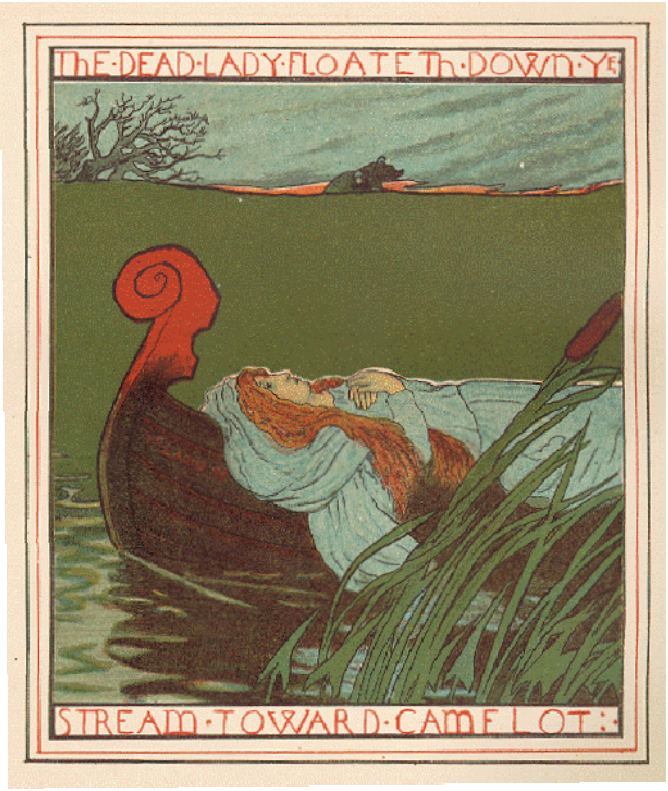


Fig. 108: Howard Pyle (1853-1911), "The Lady of Shalott" from Alfred Tennyson, *The Lady of Shalott*. Decorated by Howard Pyle. Nova York: Dodd Mead & Co., 1881.



Fig. 109: John William Waterhouse, *The Lady of Shalott*, 1888, óleo sobre tela, 153 x 200 cm, Tate, Londres.



Fig. 110: Gustave Doré, *The Body of Elaine on Its Way to King Arthur's Palace*, em *Elaine*, de Tennyson, 1868, Londres.

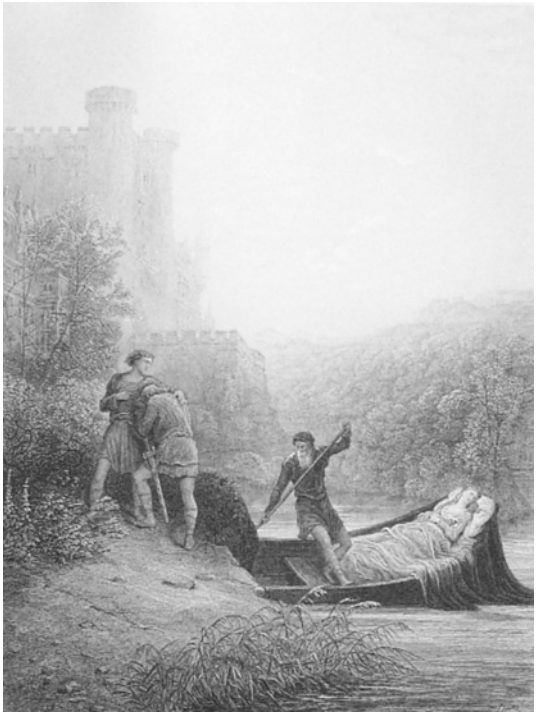


Fig. 111: Gustave Doré, *Torre and Lavaine Bid Farewell to the Body of Elaine*, *The Doré Gift Book: Illustrations to Tennyson's Idylls of the King*. London: E. Moxon, 188-.



Fig. 112: Sophie Anderson, *Elaine*, óleo sobre tela, Liverpool, Walker Art Gallery.



Fig. 113: John Moyr Smith, "Elaine", from a set of twelve tiles illustrating the *Idylls of the King*, Minton, c. 1875.



Fig. 114: Julia Margaret Cameron (1815-1879), “Elaine in the Barge”.
From *Illustrations to Tennyson's Idylls of the King*.
London: Henry S.King, 1875. Courtesy
George Eastman House.

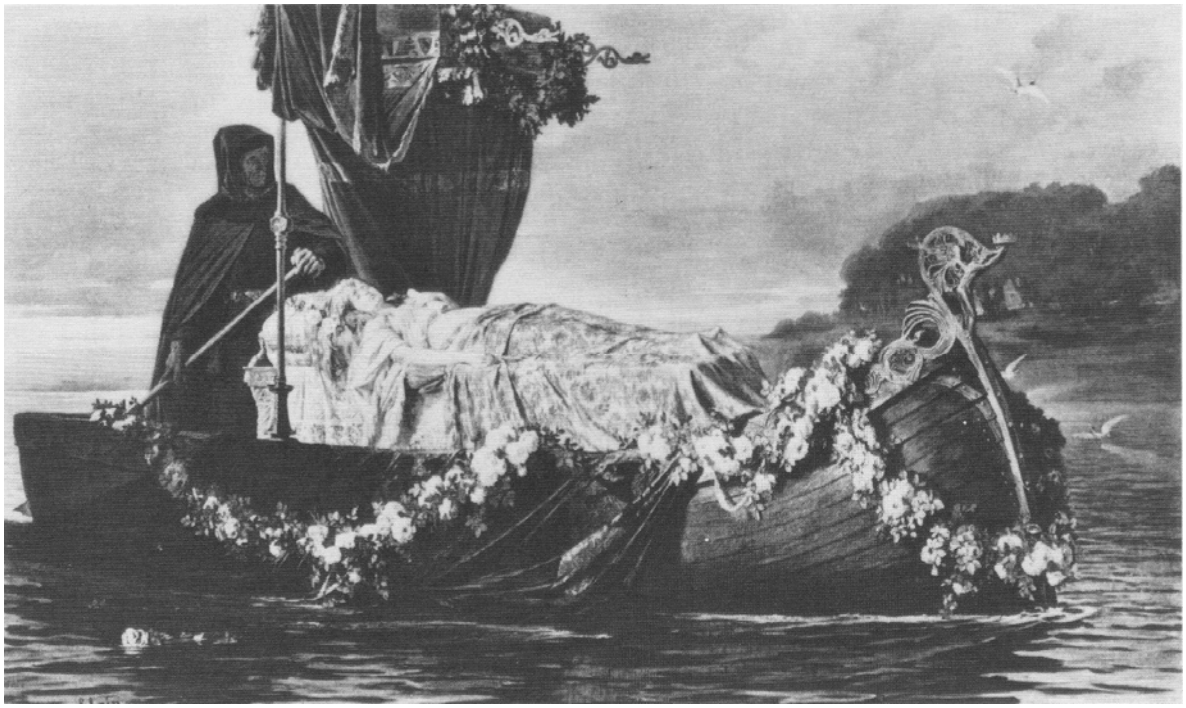


Fig. 115: Toby Rosenthal, *Elaine*, 1874-5, óleo sobre tela, coleção privada.



Fig. 116: John Atkinson Grimshaw, *Elaine*, 1877, óleo sobre tela, coleção privada.



Fig. 117: Edmund Blair Leighton, *Elaine*, 1899, coleção privada.

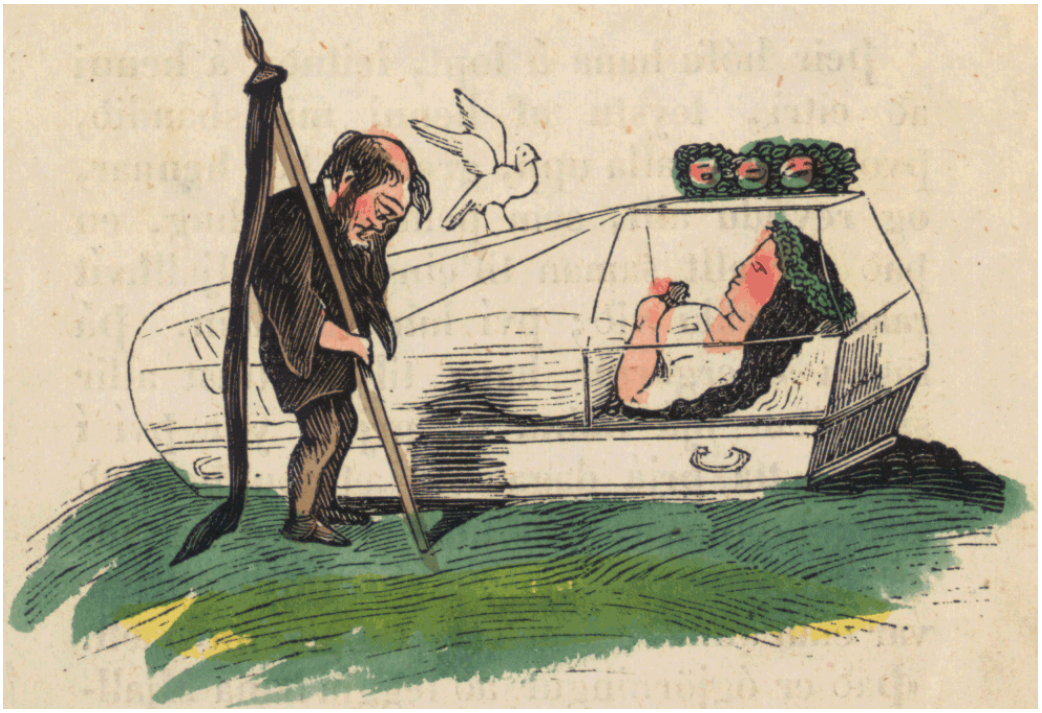


Fig. 118: Theodor Hosemann? (1807-1875)), *Snow White in her coffin*, Illustration from an 1852 edition of icelandic translation of Snow White (Mjallhvít). Artist unknown, translator of book was M. Grímsson. [http://www.gutenberg.org/etext/16846 View book] Image provided by [http://www.landsbokasafn.is/ Landsbókasafn



Fig. 119: Marianne Stokes? (1855-1927), *Schneewittchen (Snow white)*, 1880-1900, Wallraf-Richartz-Museum, Colônia.



Fig. 120: Lord Gerald Fitzgerald, “The Bridge of Sighs”, Plate 9 in *Junior Etching Club, Passages from the Poems of Thomas Hood*, 1858



Fig. 121: George Frederick Watts (1817-1904), *Found Drowned*, 1867, óleo sobre tela, The Main Gallery, the Watts Gallery, Compton.



Fig. 122: Vassily Grigorievich Perov, *The Drowned Woman*, 1867, óleo sobre tela, 26 3/4 x 42 3/4 polegadas, Tretyakov Gallery, Moscou.



Fig. 123: Honoré Daumier, *Don Quichotte et la mule morte*, 1867, óleo sobre tela, 132,5 x 54,5 cm, Paris, d'Orsay.



Fig. 124: Honoré Daumier, *Trois femmes nues couchées*, 1849-52, desenho sobre tela, 94 x 140 cm, Paris, d'Orsay.



Fig. 125: Honoré Daumier, *La République*, 1848, óleo sobre tela, 73 x 60 cm, Paris, d'Orsay.



Fig. 126: Honoré Daumier, *Carga (lavadora)*, 1853, óleo sobre cartão, 46 x 56 cm, Praga, Galeria Nacional.



Fig. 127: Honoré Daumier, *La Blanchisseuse*, 1863, óleo sobre madeira, 49 x 33 cm, Paris, d'Orsay.



Fig. 128: Honoré Daumier, cartum publicado na *Charivari*.



Fig. 129: Édouard Manet, *Le Déjeuner su l'herbe*, 1863, óleo sobre tela, 280 x 264 cm, Paris, D'Orsay.



Fig. 130: Alexandre Cabanel, *La Naissance de Vénus*, 1863, óleo sobre tela, 130 x 225 cm, Paris, D'Orsay.

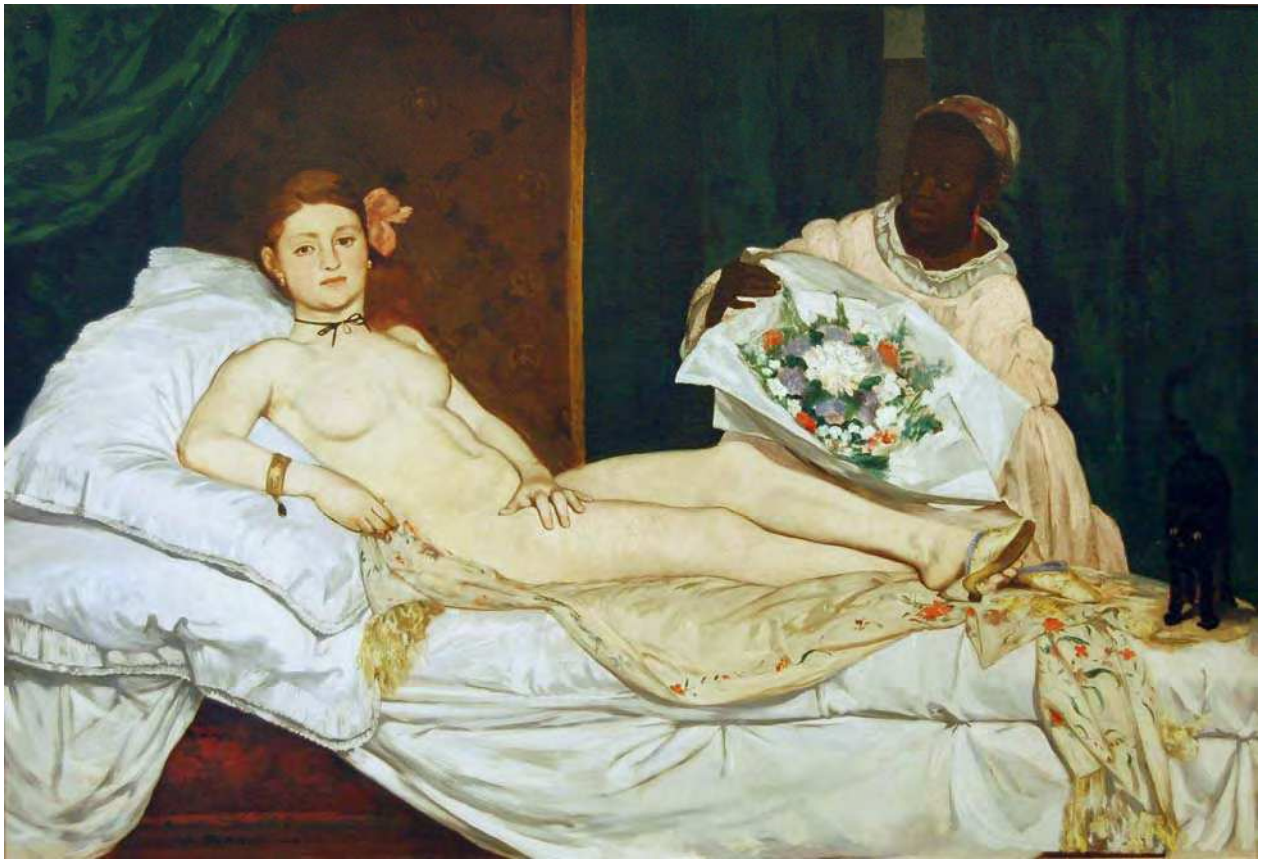


Fig. 131: Édouard Manet, *Olympia*, 1863, óleo sobre tela, 130 x 190 cm, Paris, D'Orsay.



Fig. 132: Frederic Leighton, *Venus disrobing*, 1866-67, óleo sobre tela.



Fg. 133: George Frederic Watts, *Tétis*, sem data, 193 x 53 cm.



Fig. 134: Frederic Leighton, *Actaea, the Nymph of the Shore*, 1868, óleo sobre tela, 57,2 x 102,2 cm, Ottawa, National Gallery of Canada.

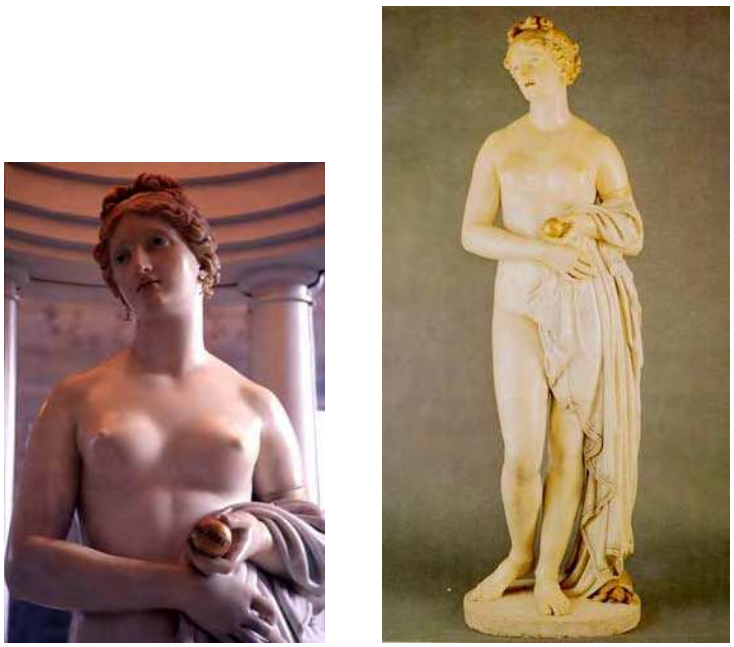


Fig. 135: John Gibson, *Tinted Venus*, mármore policromado, 175 cm de altura, Liverpool, Walker Art Gallery.



Fig. 136: Paul-Jacques-Aimé Baudry, *La Perle et la vague*, 1862, óleo sobre tela, 83 x 175 cm, Madri, Museu do Prado.



Fig. 137: Paul-Jacques-Aimé Baudry, *La Madeleine pénitente* (reprodução), 1859, óleo sobre tela, Nantes, Museu de Belas Artes.

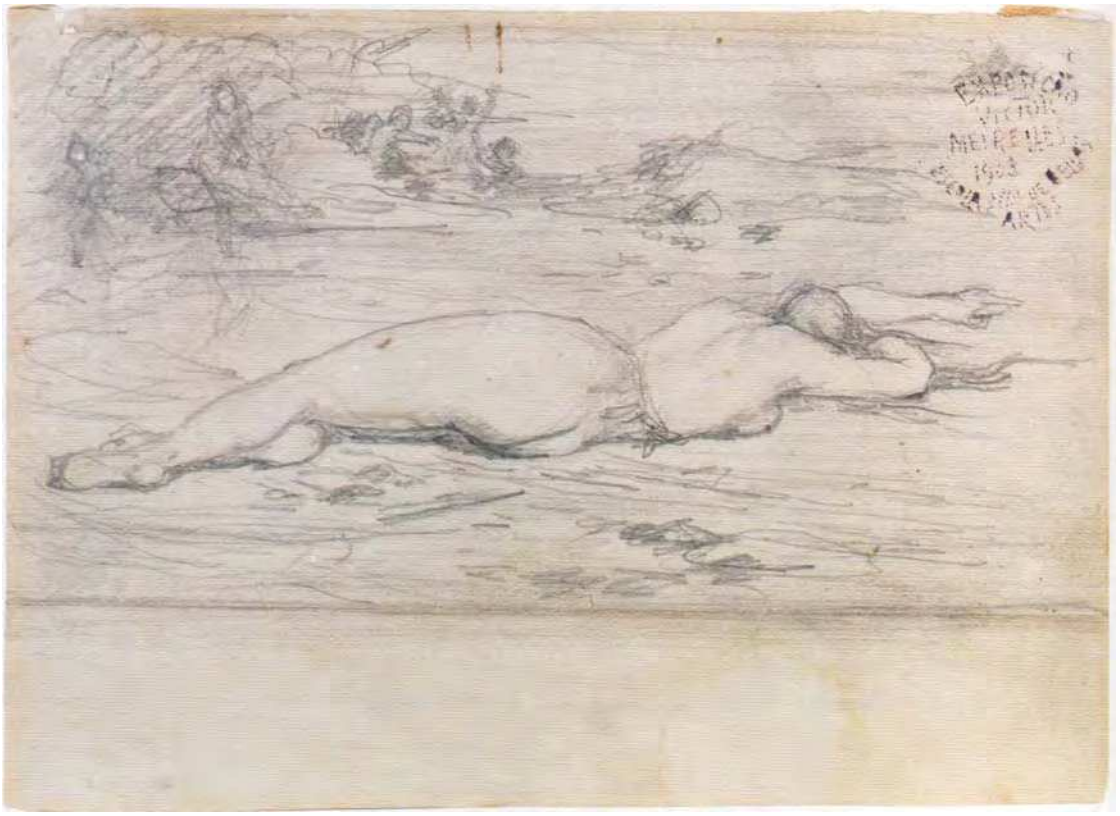


Fig. 138: Victor Meirelles, desenho preparatório de *Moema*, 15,4 x 21,2 cm, Rio de Janeiro, Museu Nacional de Belas Artes.

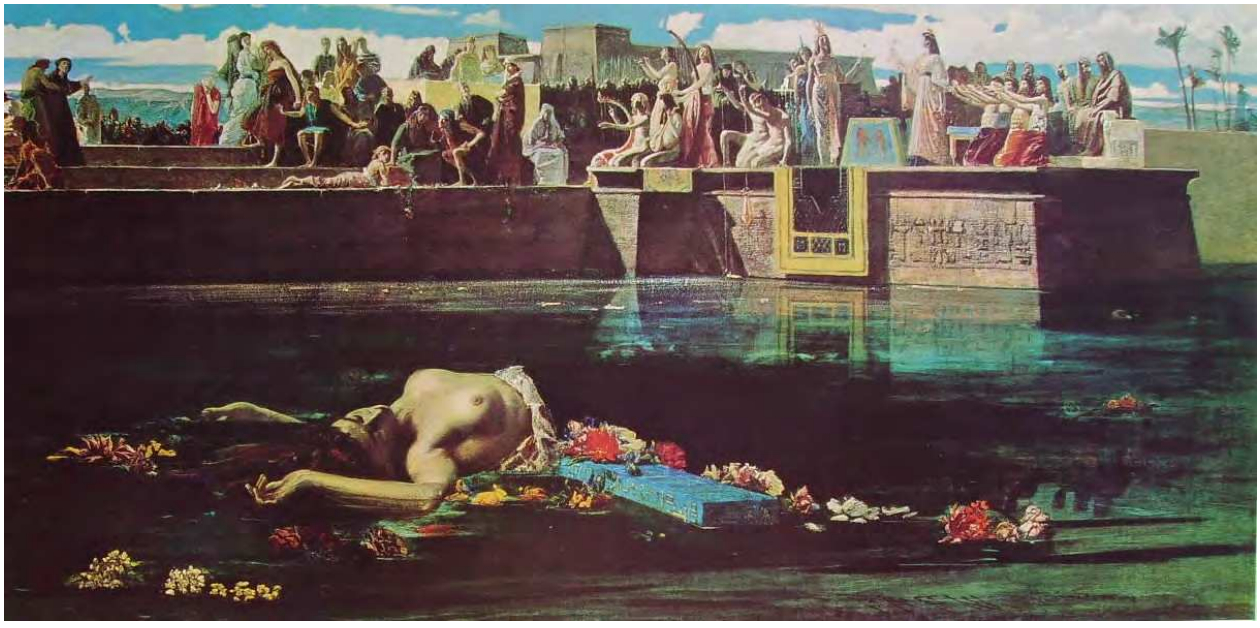


Fig. 139: Federico Faruffini (1831-1869), *Il sacrificio della Vergine al Nilo*, 1865, óleo sobre tela, 125 x 243 cm, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna. Disponível em http://www.frammentiarte.it. Acesso em 10/12/2009.

258. SIMONIDE. — Ceux-ci sur les bords de l'Eurymédon[1] firent autrefois le sacrifice de leur belle jeunesse en combattant avec la lance contre l'élite des archers mèdes, et sur terre et sur la flotte. Morts, ils ont laissé le plus glorieux souvenir de bravoure.

259. PLATON. — Nous sommes d'Érétrie en Eubée, et nous gisons près de Suse. Hélas ! que c'est loin de notre patrie !

260. CARPHYLLIDAS. — Étranger, que mon tombeau, près duquel tu passes, ne t'inspire aucune plainte; car même étant mort, je n'ai rien qui mérite la pitié. J'ai laissé des enfants de mes enfants; je n'ai eu qu'une femme qui a vieilli avec moi. J'ai donné à mes trois fils des épouses dont bien souvent j'ai bercé les enfants sur mes genoux, n'ayant eu à m'attrister ni de la maladie ni de la mort d'aucun d'eux; et ce sont eux qui ont rendu les derniers devoirs à leur aïeul fortuné, qui l'ont conduit vers le séjour des bienheureux pour y dormir d'un doux sommeil.

261. DIOTIME. — A quoi servent les douleurs de la maternité ? Pourquoi mettre au monde des enfants ? Qu'elle n'ait point d'enfants, celle qui doit les voir mourir. C'est sa mère qui a élevé un tombeau au jeune Bianor, et c'est de ce fils que sa mère aurait dû l'obtenir.

262. THÉOCRITE. — L'inscription vous dira quel est ce monument et quelles cendres il renferme. Je suis le tombeau de Glaucé, la célèbre citharède.

263. ANACRÉON. — Toi aussi, Cléanoride, l'amour de la terre natale t'a perdu. Trop confiant dans le souffle hivernal du Notus, tu t'es laissé surprendre par une saison perfide; et les flots ont englouti dans leurs tourbillons ton aimable jeunesse.

264. LÉONIDAS. — Je souhaite au navigateur une traversée heureuse; mais si le vent le pousse, ainsi que moi, aux rivages de l'Achéron, qu'il n'accuse pas la mer inhospitalière, mais sa propre audace, mais lui-même qui a détaché ses amarres de mon tombeau.

265. PLATON. — Je suis le tombeau d'un naufragé; en face

1. Rivière de Pamphylie, près de laquelle Cimon vainquit les Perses, 370 av. J. C.

Fig. 140 a 145: *Anthologie grecque: traduite sur le texte publié d'après le manuscrit palatin*. Vol. 1. Traduzido para o francês por Friedrich Jacob. Paris: Hachette, 1863, pp. 165-170 (ver páginas seguintes).

est celui d'un laboureur. Sur terre comme sur mer, Pluton exerce un commun empire.

266. Léonidas. — Je suis le tombeau du naufragé Dioclès. Quelle audace! des marins mettent à la voile en détachant de ma stèle leurs amarres.

267. Posidippe. — Matelots, pourquoi m'enterrez-vous près de la mer? C'est bien loin du rivage qu'il fallait creuser la tombe du pauvre naufragé. J'ai peur du bruit des vagues, cause de mon trépas. Mais ainsi même, salut et joie à vous qui avez pitié de Nicétas.

268. Platon. — Je suis un pauvre naufragé que la mer a eu honte et pitié de dépouiller de ses vêtements, seul bien qui me restât. Un homme, de ses mains impies, a osé me les enlever. Quelle profanation et pour quel bénéfice! Ah! puisse-t-il les revêtir, les porter aux enfers, et puisse Minos le voir avec mes dépouilles!

269. Le même. — Navigateurs, soyez heureux et sur mer et sur terre; mais sachez que vous passez devant le tombeau d'un naufragé.

270. Simonide. — Ils portaient[1] au nom de Sparte des prémices de guerre à Apollon, et la même mer, la même nuit, le même navire[2] ont présidé à leurs funérailles.

271. Callimaque. — Plût au ciel qu'il n'y eût pas eu de navires! Nous ne pleurerions pas le fils de Dioclide, Sopolis. Maintenant son cadavre est quelque part le jouet des flots; et nous, nous passons devant un tombeau vide où il n'y a que son nom.

272. Le même. — Lycus de Naxos n'est pas mort sur terre, mais dans les flots; il y a perdu à la fois son navire et la vie, en quittant Égine où il était venu pour son commerce. La mer est sa sépulture, et moi, tombeau qui n'ai que son nom, je proclame cette sentence de toute vérité : « Marchands et marins, gardez-vous de tout contact avec la mer au coucher des chevreaux. »

273. Léonidas. — Un coup de vent du sud-est, impétueux, terrible, la nuit et les vagues soulevées par Orion à son cou-

1. Voy. Pausanias, V, 25. — 2. Εἰς τάφος, mieux ἐν σκάφος.

cher ont fait sombrer mon navire. J'ai perdu la vie, moi Callæschros, courant des bordées au milieu de la mer de Libye, et mon corps ballotté par les flots sert de pâture aux poissons. Ce marbre [qui porte mon nom] est un imposteur.

274. ONESTE. — Je proclame le nom de Timoclès, regardant de tous côtés si j'aperçois quelque part son cadavre. Hélas! hélas! les poissons l'ont déjà mangé; et moi, marbre superflu, je porte en vain son nom gravé.

275. GÉTULICUS. — Entre la presqu'île de Pélops et l'orageuse Crète, les rochers à fleur d'eau du promontoire de Malée ont causé le trépas du fils de Damis, d'Astydamas de Cydonie. Depuis longtemps j'ai assouvi la voracité des monstres marins, et sur leur rivage mes concitoyens m'ont érigé un tombeau menteur. Qu'y a-t-il là d'étonnant, dans un pays de mensonges, en Crète, où l'on vous montre le tombeau de Jupiter?

276. HÉGÉSIPPE. — Des filets avaient ramené du fond de la mer un homme à demi dévoré, lamentable épave d'un navire; mais les pêcheurs ne profitèrent pas d'une pêche qui leur semblait inviolable et sacrée, et les poissons qu'ils avaient pris ils les enfouirent avec le cadavre sous un petit tertre de sable. O terre, tu as le naufragé tout entier; car pour ce qui manque de sa chair tu as les poissons qui l'ont mangée.

277. CALLIMAQUE. — [Pauvre] naufragé, Léontichus, étranger en ce pays[1], t'a trouvé mort ici sur la plage, et il t'a creusé cette tombe, en pleurant sur sa propre vie pleine de périls. Car lui, non plus, ne jouit pas d'une existence paisible, et comme une mouette il traverse les mers.

278. ARCHIAS. — Moi Théris, naufragé que les flots ont jeté à la côte, je n'oublierai pas même après ma mort les rivages où l'on ne peut dormir. Car sous des rochers battus par les vagues, près de la mer en fureur, j'ai obtenu de mains étrangères un tombeau. Mais toujours, et jusque chez les morts, infortuné j'entends le bruit odieux de la mer frémissante. L'enfer même ne me donne pas le calme et le sommeil; car seul, même après le trépas, je ne repose pas dans un tombeau tranquille.

279. ANONYME. — Renonce à peindre sur ce tombeau, hélas[2]! sur cette froide cendre, des rames et des proues : c'est la sépul-

1. En lisant avec Jacobs τῇ ξένος ὢν, ναυηγέ, ... σ' εὗρεν. — 2. Jacobs remplace ἀλέν par ἀΐ ἄϊ.

ture d'un naufragé. Pourquoi veux-tu rappeler encore à celui qui gît ici les désastres de la mer?

280. ISIDORE d'ÆGES. — Ce tertre, c'est une tombe. Retiens donc tes bœufs, laboureur, et retire le soc, car tu remues de la cendre humaine. Sur une telle poussière ne sème pas du blé, mais verse des larmes.

281. HÉRACLIDE. — Arrête, arrête ta charrue, ô laboureur! ne remue pas la poussière dans ce tombeau. Cette terre a été arrosée de larmes, et d'une terre ainsi arrosée il ne poussera jamais de beaux épis.

282. THÉODORIDE. — Je suis le tombeau d'un naufragé; mais toi, n'en navigue pas moins, et en effet lorsque mon navire a sombré, d'autres navires voguaient à pleines voiles sans accident[1].

283. LÉONIDAS. — Mer tumultueuse, pourquoi, après une si triste catastrophe, ne m'as-tu pas rejeté loin, bien loin de ta plage déserte? Habitant du ténébreux séjour d'Adès, moi Phillée fils d'Amphimène, je ne serais pas si voisin de tes flots.

284. ASCLÉPIADE. — Mer orageuse, ne me touche pas, tiens-toi à une distance de huit coudées, et siffle, écume, autant que tu voudras. Mais si tu renverses le tombeau d'Eumarès, qu'y gagneras-tu? Tu ne trouveras que des os et de la cendre.

285. GLAUCUS DE NICOPOLIS. — Érasippe n'a ici ni tertre, ni marbre; son tombeau, c'est cette vaste mer que tu vois, car il y a péri avec son navire. Quant à ses restes, où pourrissent-ils? Les mouettes seules pourraient le dire.

286. ANTIPATER. — Infortuné Nicanor, voué par les destins à la mer écumante, tu gis donc sur une plage lointaine ou sur des récifs. Tous ces beaux palais que tu possédais, que deviennent-ils? Combien est déçue l'espérance que fondait sur toi la cité de Tyr! Tes richesses n'ont pu te protéger, infortuné, et tu es, hélas! le jouet et la victime des poissons et des flots.

287. ANTIPATER. — Moi Lysis, enterré sous cette roche solitaire, je ne cesserai pas, même mort, d'être tourmenté par l'impitoyable mer, grondant à mes oreilles et près de mon tom-

1. En remplaçant αἱ par εὖ.

beau qui en est assourdi. Pourquoi, pêcheurs, m'avez-vous placé près de cette mer qui a englouti un pauvre marchand, naviguant non sur un gros navire, mais sur une barque à quelques rames? Je cherchais ma vie sur les flots, et sur les flots j'ai trouvé la mort.

288. LE MÊME. — Mon cadavre n'appartient tout entier ni à la terre ni à la mer; la terre et la mer ont de mon corps, chacune, une égale moitié. Car les poissons ont dans la mer mangé ma chair, et mes os ont été rejetés par les vagues sur cette triste plage.

289. ANTIPATER DE MACÉDOINE. — Anthée, ayant gagné de nuit l'embouchure du Pénée sur une frêle planche, avait échappé au naufrage, lorsque, d'un buisson, un loup furieux se précipita sur lui à l'improviste et l'étrangla. O terre, tu es plus perfide que les flots.

290. STATYLLIUS FLACCUS. — Un naufragé qui avait échappé aux coups de vent et à la fureur des vagues, était étendu sur une plage libyenne, non loin du rivage, tout nu, et dormait d'un sommeil profond comme un homme épuisé par les fatigues d'un naufrage, lorsqu'un affreux serpent le surprit et le tua. Pourquoi avait-il lutté contre les flots, se dérobant bien en vain à une mort qui lui était réservée sur la terre?

291. XENOCRITE DE RHODES. — Ta chevelure est encore toute ruisselante, infortunée jeune fille, Lysidice, pauvre naufragée qui as péri dans l'onde amère. Comme les vagues bondissaient avec fureur, épouvantée de la violence de la tempête, tu t'es élancée par-dessus le bord du navire, et maintenant on lit ton nom et celui de Cymé, ta patrie, sur un tombeau, tandis que ton corps est emporté sur une plage glacée. Quelle poignante douleur pour ton père Aristomaque, qui, devant te conduire à l'autel de l'hyménée, n'y a mené ni une fiancée ni un cadavre!

292. THÉON D'ALEXANDRIE. — Les alcyons, Lénée, prennent soin sans doute de tes funérailles. Pour ta mère, elle pleure, elle se lamente en vain sur une tombe qui irrite son désespoir.

293. ISIDORE D'ÆGES. — Ce n'est ni une tempête ni le coucher des Pléiades qui ont submergé Nicophème dans les flots de la mer Adriatique. L'infortuné, au milieu de sa navigation, retenu hélas! par un calme plat, a succombé aux tourments de la soif. Voilà l'ouvrage des vents! ô que de maux éprouvent ceux

qui courent les mers, soit que les vents soufflent, soit qu'ils ne soufflent point!

294. Tullius Lauréa. — Grynée, le vieux pêcheur, dont la pauvre barque, les hameçons et les filets, soutenaient la pénible vie, a été surpris par un terrible coup de vent et englouti dans les flots. Le lendemain, la mer a rejeté sur le rivage son cadavre, mutilé et sans mains. Qui pourrait après cela refuser de l'intelligence aux poissons, qui n'ont dévoré que les mains, seuls instruments de leur mort?

295. Léonidas de Tarente. — Théris, le vieux Théris, qui ne vivait que de sa pêche et qui allait à la mer plus souvent qu'une mouette, qui dans toutes leurs retraites, avec tous les engins, poursuivait à outrance les poissons, qui ne naviguait que sur une petite barque mal équipée, n'a point péri cependant dans une tempête; ce n'est point l'Arcture qui a précipité aux sombres bords le marin qui l'avait bravé si longtemps; non, il est mort dans sa hutte de jonc, il s'est éteint comme une lampe, de lui-même, consumé par le temps. Et ce tombeau, il ne lui a pas été élevé par ses enfants, par son épouse, mais par une troupe de pêcheurs compagnons de ses travaux.

296. Simonide de Céos. — Depuis que la mer a séparé l'Europe de l'Asie, depuis que l'impétueux Mars préside aux guerres des mortels, jamais les habitants de la terre n'avaient encore vu un pareil fait d'armes, ni sur terre ni sur mer. Ceux qui consacrent cette offrande[1] ont fait périr beaucoup de Mèdes en Chypre, et pris cent navires phéniciens avec tous les équipages. L'Asie, battue par une armée de terre et par la flotte, en a poussé de longs gémissements.

297. Polystrate. — Lorsque Lucius[2] eut dévasté la grande citadelle achéenne de Corinthe, astre de la Grèce, et le double rivage de l'isthme, les ossements des morts, victimes du siége, furent ensevelis sous un immense bloc de rocher[3]. Quant aux Achéens qui avaient incendié le palais de Priam, les descendants d'Énée les ont privés de funérailles.

1. En reconnaissance de la victoire remportée par Cimon, l'an 470, à l'embouchure de l'Eurymédon. Notez que Simonide de Céos était mort en 446; c'est donc une fausse attribution. — 2. Lucius Mummius prit et brûla Corinthe 146 ans avant J.-C. — 3. Les Corinthiens n'avaient pas pris part au siége de Troie.



Fig. 146: Isaac Fuller (autor do desenho), gravura da capa de *Iconologia: or, Moral Emblems, by Caesar Ripa*, ed. Pierce Tempest, 1709, Londres.



Fig. 147: Peter Paul Rubens, *Hero e Leandro*, 1605, óleo sobre tela, 128 x 217 cm, Dresden, Gemaldegalerie. Disponível em ttp://www.wga.hu/. Acesso em 29/11/2009.



Fig. 148: Peter Paul Rubens, *Hero e Leandro*, 1605, óleo sobre tela, 96 x 127 cm, New Haven, Connecticut, Yale Art Gallery. Disponível em ttp://www.wga.hu/. Acesso em 29/11/2009.

"No tempo de Rubens, a história de Hero e Leandro era mais conhecida pela versão latina de Ovídio, em sua *Heróides*, e também pela *Geórgicas* de Virgílio. Na Inglaterra, Christopher Marlowe escreveu um épico "menor", chamado *Hero e Leandro*, mas Rubens não o teria lido na época em que pintou a sua versão." Tradução livre de texto disponível em http://home.comcast.net/~stephen.gottlieb/milton/rubleand.html. Acesso em 29/11/2009.



Fig. 149: Domenico Fetti, 1621-22, *Hero beweint den toten Leander*, óleo sobre madeira, 42 x 96 cm, Viena, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie.



Fig. 150: David Teniers, o jovem, *Héro et Léandre : Léandre noyé retrouvé par les Néréides*, 1650-6, 23 x 31 cm, Paris, Louvre. Disponível em http://www.louvre.fr. Acesso em 29/11/2009.



Fig. 151: William Etty, *The Parting of Hero and Leander*, 1827, óleo sobre tela, 86,4 x 86,4 cm, Londres, Tate. Disponível em http://www.tate.org.uk/. Acesso em 29/11/2009.

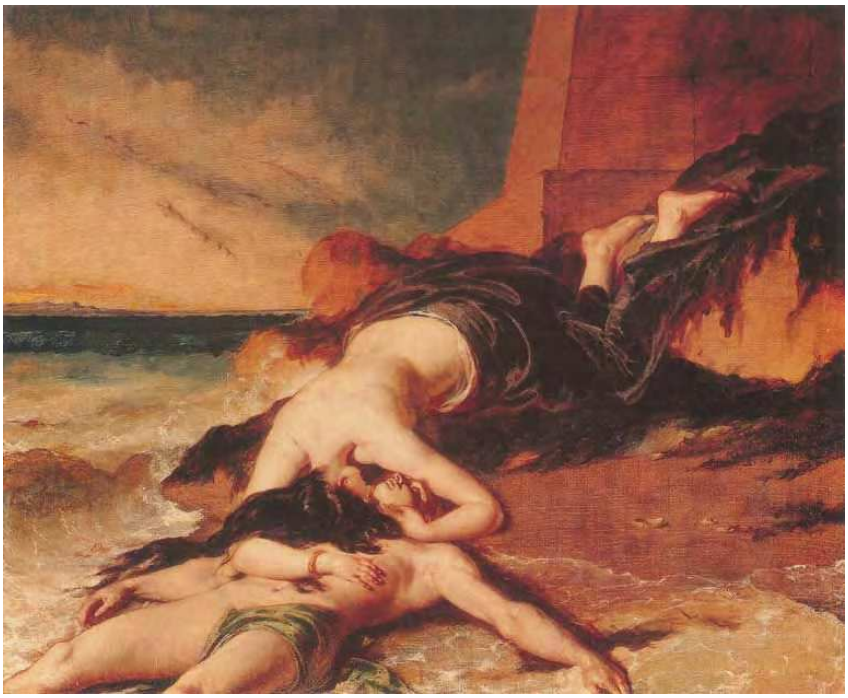


Fig. 152: William Etty, *Hero and Leander*, 1828-9, óleo sobre tela, 77 x 95 cm, coleção particular.
Disponível em http://www.mlahanas.de/Greeks/Mythology/HeroAndLeanderWilliamEtty.html. Acesso em 29/11/2009.



Fig. 153: William Turner, *The Parting of Hero and Leander*, 1837, óleo sobre tela, 146,1 x 236,2 cm, Londres, Tate.

"Turner apresentou essa pintura em 1837, com seus próprios versos recontando a história. A tela não foi bem recebida. Um crítico a chamou de "sonho de um gênio doente... o que todos aquele branco tem a ver com a imagem quebra a cabeça de quem queira descobrir" (da legenda de exposição, setembro de 2004)." Tradução livre de texto disponível em http://www.tate.org.uk/. Acesso em 29/11/2009.



Fig. 154: Théodore Chassériau, *Héro et Léandre, dit aussi Le poète et la sirène*, anterior a 1849, óleo sobre tela, 59 x 73 cm, Paris, Louvre. Disponível em http://www.louvre.fr. Acesso em 29/11/2009.



Fig. 155: Axel Anderson (também conhecido como Axel Acke), *Leander's body washed ashore*, 1884, óleo sobre tela, 119,3 cm x 179 cm, coleção particular.
Disponível em http://www.mlahanas.de/Greeks/Mythology/LeanderAxelAnderson.html. Acesso em 29/11/2009.



156: William Etty, estudo para *O dilúvio*, 1843, óleo sobre tela, 48,5 x 63,3 cm, Austrália, National Gallery of Victoria.
Disponível em http://www.ngv.vic.gov.au/. Acesso em 29/11/2009.



Fig. 157: H. F. (Henrique Fleiuss). *Semana Illustrada*. Rio de Janeiro, 21 de maio de 1865, p1848 (capa da edição).



Fig. 158: Victor Meirelles, Estudo para *Passagem de Humaitá*, 1868-70, óleo sobre madeira, 44,2 x 67,5 cm, Rio de Janeiro, Museu Nacional de Belas Artes.



Fig. 158: Manuel Lopes Rodrigues, *Sonho de Catarina Paraguaçu*, 1881,
forro da igreja da Graça, Salvador, BA. Foto: Alex Miyoshi.



Fig. 159: Manuel Lopes Rodrigues, *Sonho de Catarina Paraguaçu*, 1871, óleo sobre tela, Salvador, acervo do Mosteiro de São Bento da Bahia, sacristia da igreja da Graça.



Fig. 160: Júlio Simmonds, *O sonho de Catarina Paraguaçu*, 1891, óleo sobre tela, Salvador, Câmara Municipal. Fotos: Alex Miyoshi.



Fig. 161: fronstispício de *Caramurú, ou La Découverte de Bahia*. Roman-Poème Brésielien, traduit par Eugène de Monglave. Volumes 1 a 3. Paris: Eugène Renduel, 1829.

ROMANS PORTUGAIS ET BRÉSILIENS.

PALMERIN

D'ANGLETERRE,

PAR FRANCISCO MORAES.

I.



PARIS,

EUGÈNE RENDUEL, ÉDITEUR-LIBRAIRE,

RUE DES GRANDS-AUGUSTINS, N° 22.

1829.

Fig. 162: fronstispício de *Palmerin d'Angleterre*. Paris: Eugène Renduel, 1829.



Fig. 163: fronstispício de *Caramurú*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1836.



Fig. 164: fronstispício de *O Caramuru, Aventuras Prodigiosas de um Português Colonizador do Brasil*. Lisboa: Sá da Costa, 1953, 2ª edição.



Fig. 165: Pedro Américo, *A Carioca*, 1882, óleo sobre tela, 205 x 135cm, Rio de Janeiro, Museu Nacional de Belas Artes.



Fig. 166: Ingres, *La Source*, 1856, óleo sobre tela, 163 x 80 cm, Paris, Museu d'Orsay.



Fig. 167: Pedro Américo, *Socrates affastando Alcibiades do vício*, 1865, óleo sobre tela, 130,5 x 97cm, Rio de Janeiro, Museu Dom João VI EBA/UFRJ. Foto: Arthur Valle.



Fig. 168: Gustave Courbet, *La Femme au perroquet*, 1866, óleo sobre tela, 129,5 x 195,6 cm, Nova York, Metropolitan Museum of Art.



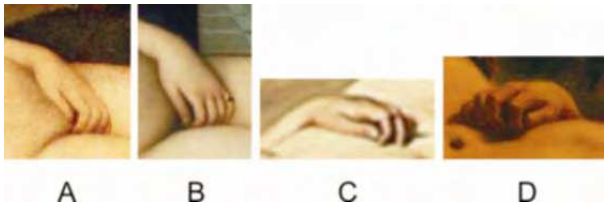
Fig. 168a: Gustave Courbet, *Les Demoiselles du bord de la Seine*, 1856, óleo sobre tela, 174 x 206 cm, Paris, Musée du Petit Palais.



Fig. 169: John Vardelyn, *Ariadne Adormecida na Ilha de Naxos*, óleo sobre tela, 221 x 174cm, The Pennsylvania Academy of Fine Arts.



Fig. 170: Felipe Gutiérrez, *A caçadora dos Andes*, 1891.



A – Giorgione, *Vênus adormecida*
B – Tiziano, *Vênus de Urbino*
C – Gutiérrez, *La cazadora de los Andes*
D – Meirelles, *Moema*

Fig. 171.



Fig. 172: Detalhe de *Moema* (tronco partido à extrema direita).



Fig. 173: Félix-Émile Taunay, *Mata Reduzida a Carvão*, 1830, óleo sobre tela, 135 x 195 cm, Rio de Janeiro, Museu Nacional de Belas Artes.



Fig. 174: Honoré Daumier, *Le chêne et les roseaux* (O carvalho e as canas), 5 de outubro de 1834, litogravura do *Charivari*.



Fig. 175: Honoré Daumier, *Pauvre France...Le tronc est foudroyé mais les racines tiennent bon!* (Pobre França… O tronco foi atingido por um raio, mas as raízes se mantêm firmes!), 1871, litogravura, 23,4 x 19,3 cm.



Fig. 176: Thomas Cole, *Lake with Dead Trees*, 1825, óleo sobre tela, 68,6 x 85,7 cm. Oberlin (EUA), Allen Memorial Art Museum.



Fig. 177: Thomas Cole, *Landscape with Tree Trunks*, 1828, óleo sobre tela, Rhode Island School of Design Museum.



Fig. 178: Pedro Americo, *Paisagem do Chaco*, 1871, óleo sobre tela, 198 × 240cm, Museu Histórico Nacional-RJ



Fig. 179: Victor Meirelles, *Passagem de Humaitá*, 1868-72, óleo sobre tela, 435 x 268 cm, Rio de Janeiro, Museu Histórico Nacional.



Fig. 180: Recordação da Exposição Nacional de 1866, fotografia de Barboza & Lobo. Disponível em http://bndigital.bn.br. Acesso em 27/10//2009.



Detalhe: natureza devastada?



Fig. 181: Eugène Delacrois, *Índia devorada por um tigre*, 1856, óleo sobre tela, 51 x 61 cm, Stuttgart, Staatsgalerie.



Fig. 182: James Ward, *Anaconda atacando um cavalo e seu cavaleiro,* 10 de junho de 1817.



Fig. 183: Delacroix, *Les Natchez*, 1822-35 (exposto no Salão de 1835), óleo sobre tela, 90,2 x 117 cm, MetMuseum, Nova York.



Fig. 184: George Frederick Watts (1817-1904), *The Irish Famine*, 1850, óleo sobre tela, 198 x 180.3 cm, The Main Gallery, the Watts Gallery, Compton.



Fig. 185: George Catlin, *Wi-jún-jon, Pigeon's Egg Head (The Light) Going to and Returning from Washington*, 1837-9, óleo, Smithsonian American Art Museum.



Fig. 186: Benjamin West, *The Death of General Wolfe*, 1770, óleo sobre tela, Ottawa, National Gallery of Canada.

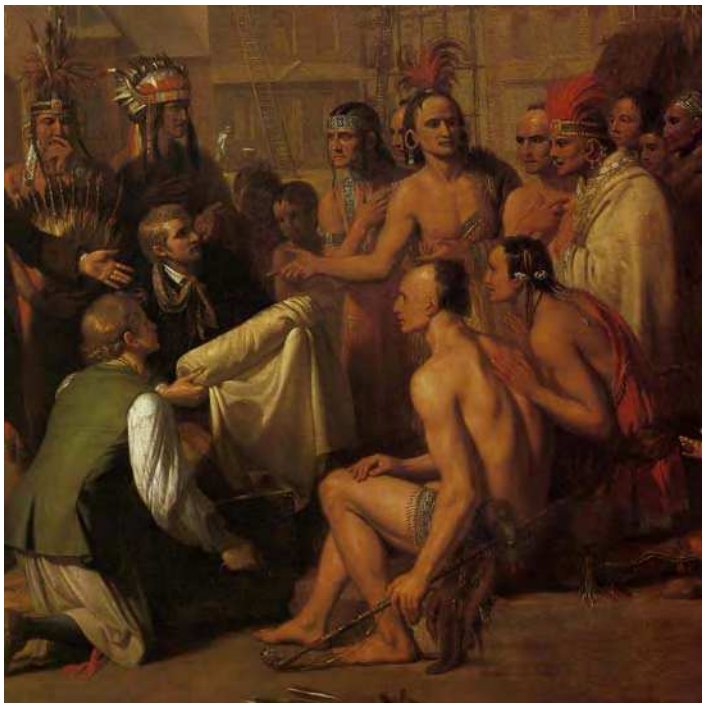


Fig. 187: West, *Penn's Treaty with the Indians*, 1771-2, óleo sobre tela, Filadélfia, The Pennsylvania Academy of the Fine Arts.



Fig. 188: Escola veneziana, *America*, século 17.



Fig. 189: *Pensiveness (Malinconia)*, de *Iconologia: or, Moral Emblems, by Caesar Ripa*, ed. Pierce Tempest, 1709, Londres



Fig. 190: Johannes Sadeler (depois de Dirk Barents), *America*, 1581, gravura.



Fig. 191: Joseph Wright of Derby, *The Indian Widow*, 1785, óleo sobre tela, 101,6 x 127 cm, Derby, Museum and Art Gallery.



Fig. 192: Theodor Galle (depois de Stradanus), *America*, 1580 (1575), gravura (foto: The Burndy Library, Norwalk, Conn.).



Fig. 193: Ferdinard Pettrich, *The Dying Tecumseh*, 1837-46 (modelado), 1856 (esculpido), mármore e *tomahawk* em liga de cobre pintado, Washington, National Gallery of Art. Foto: Charles Stutts.

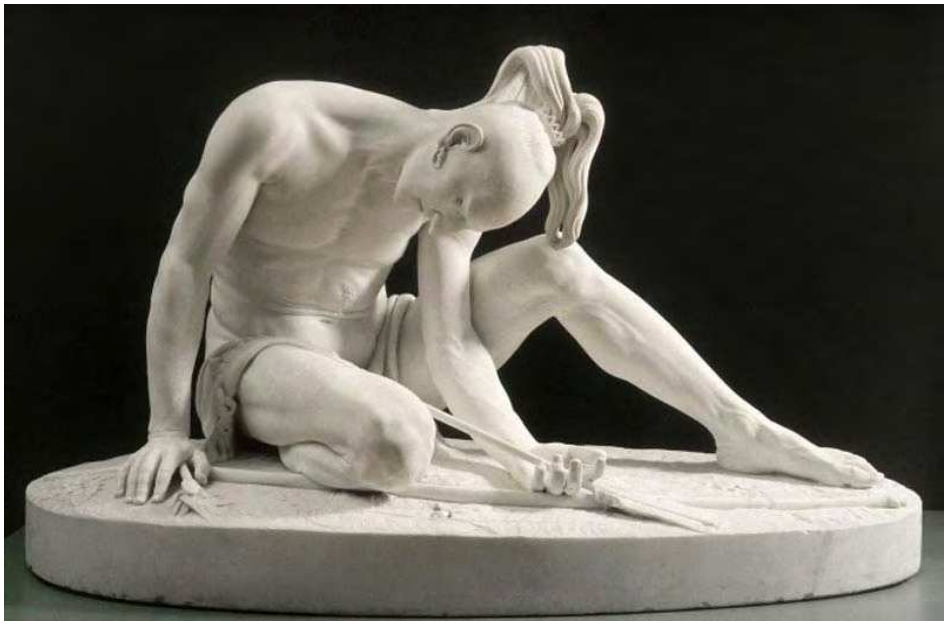


Fig. 194: Peter Stephenson, *The Wounded Indian*, 1848-49 (modelado), 1850 (esculpido), mármore, Norfolk, Virginia, Chrysler Museum of Art.

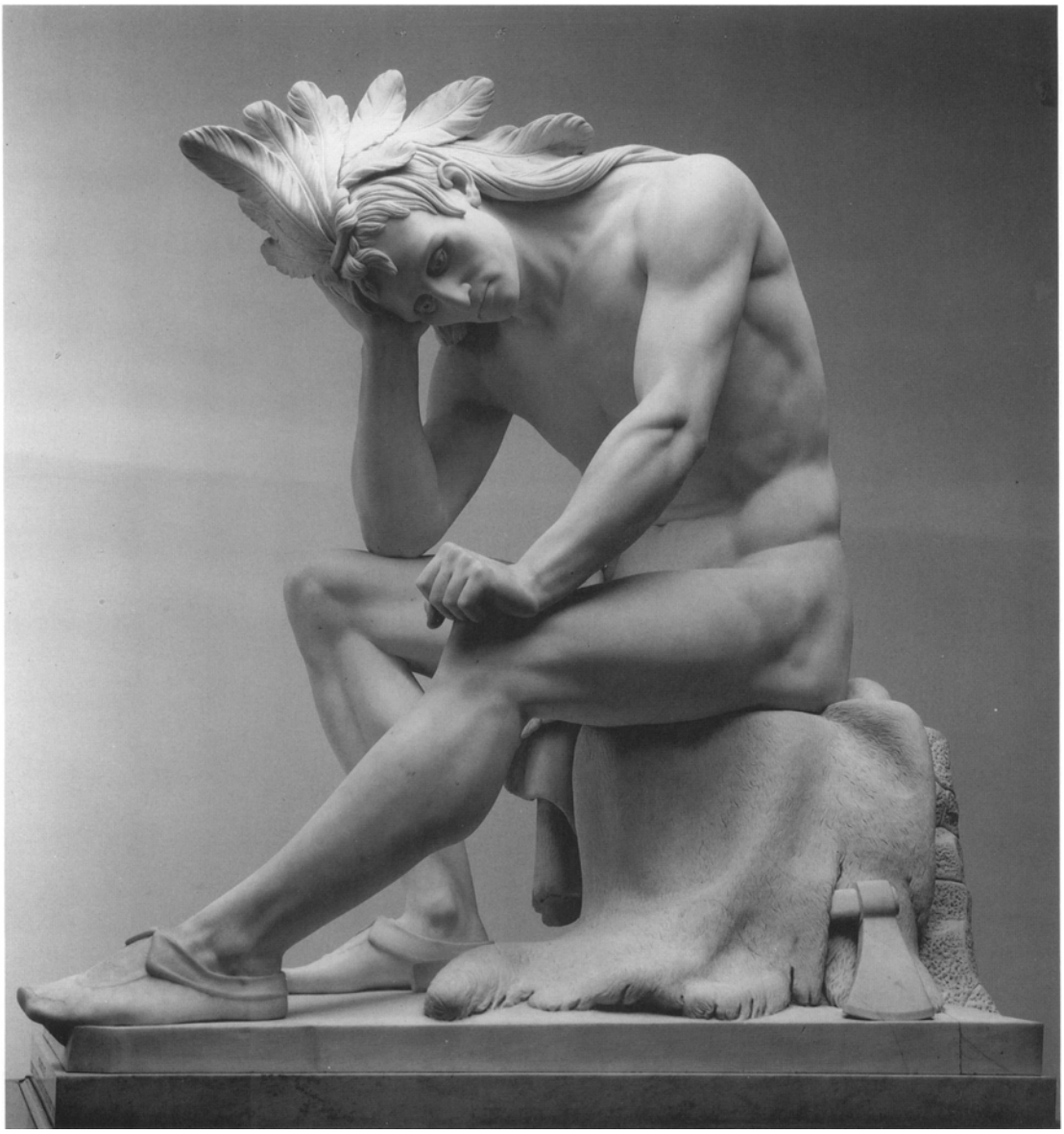


Fig. 195: Thomas Crawford, *The Indian* ou *The Dying Chief*, 1856, mármore, The New York Historical Society.



Fig. 196: Conjunto de esculturas no frontão do Capitólio de Washington, EUA.



Fig. 197: Hiram Powers, *The Last of the Tribe* (primeira versão), 1867-74, mármore, Houston, Texas, Museum of Fine Arts.



Fig. 198: Powers, *The Last of the Tribe* (segunda versão), 1870-72, mármore, Washington, National Gallery of Art.





Fig. 199: New England Chromo. Lith. Co., *Pocahontas saving the life of Capt. John Smith*, 1870, cromolitogravura, Washington, Biblioteca do Congresso.

Fig. 200: Joseph Moizer, *Pocahontas*, 1868 (a partir de molde de 1854), mármore, 121,8 cm de alt., Chicago, Art Institute.

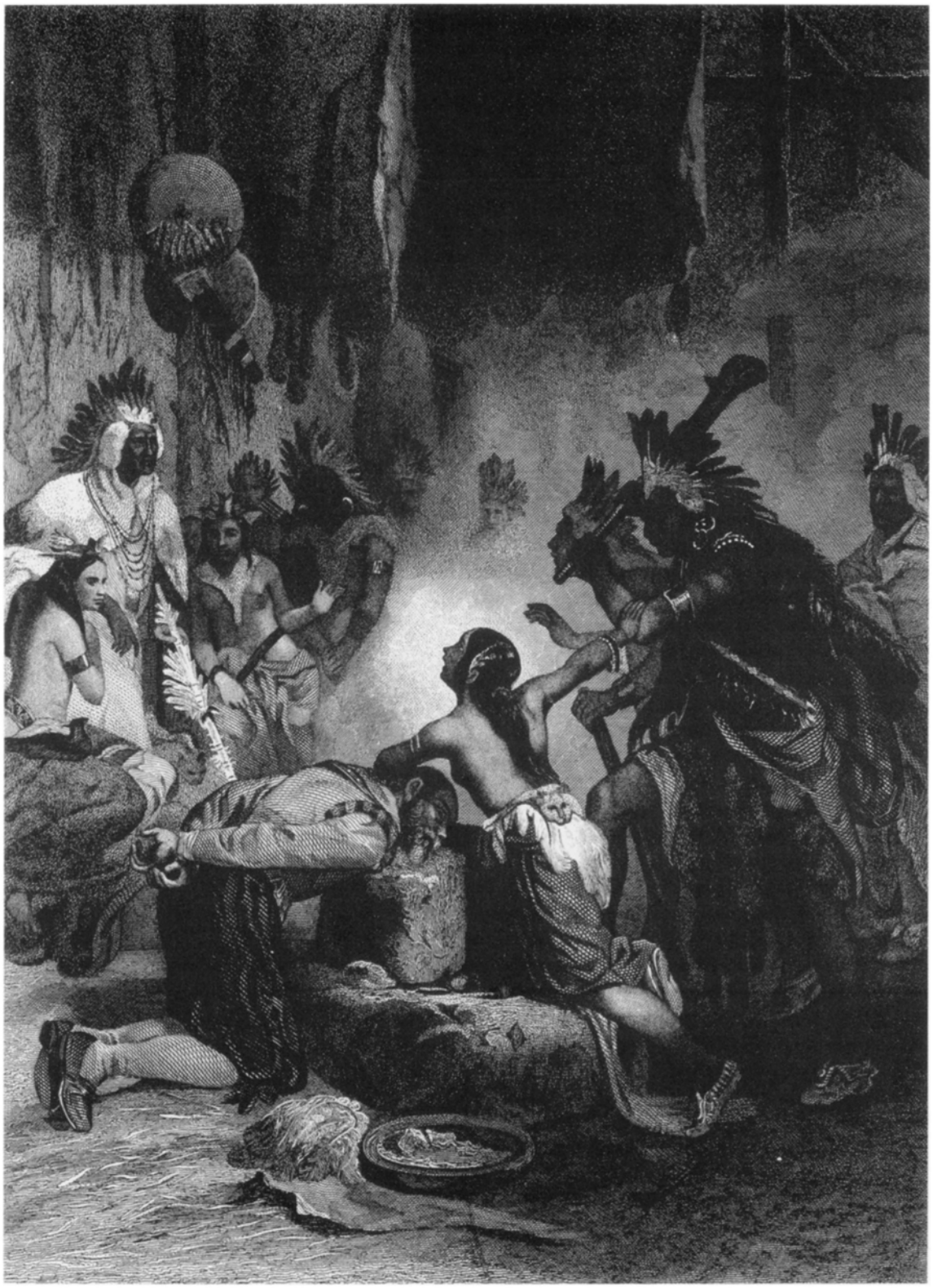


Fig. 201: Alonzo Chapel, *Pocahontas Saving the Life of Captain John Smith*, 1861, óleo sobre tela (reprodução em SPENCER, J. A. *History of the United States*, vol. 1. Nova York: Johnson, Fry, 1866), Agecroft Assoc. Richmond.



Fig. 202: Henry Brueckner, *The Marriage of Pocahontas*, 1855, óleo sobre tela, New York State Office of General Services.



Fig. 203: "Pocahontas. (Matoaka) 1595?-1617." *World noted women celebrated in history, poetry, and romance for beauty, character, and heroism*. Nova York: D. Appleton, 1881.



Fig. 204: John Gadsby Chapman, *The Baptism of Pocahontas*, 1836-40, óleo sobre tela, 365,76 x 548,64 cmWashington, Capitólio.



Fig. 205: Thomas Cole, *Cena do Último dos Moicanos: Cora ajoelhando-se aos pés de Tamenund*, 1827, óleo sobre tela, 64,4 x 89,1 cm, Hartford, Wadsworth Atheneum Museum of Art.



Fig. 205a: Detalhe de *Cora ajoelhando-se aos pés de Tamenund*.



Fig. 206: Thomas Cole, *Cena do Último dos Moicanos: Morte de Magua*, 1826, óleo sobre tela, Terra Foundation for Amercian Art.



Fig. 207: Thomas Cole, *Cena do Último dos Moicanos: Cora prepara-se para escapar dos índios saltando do penhasco*, 1827, óleo sobre tela, 91,5 x 121,9 cm Terra Foundation for Amercian Art.

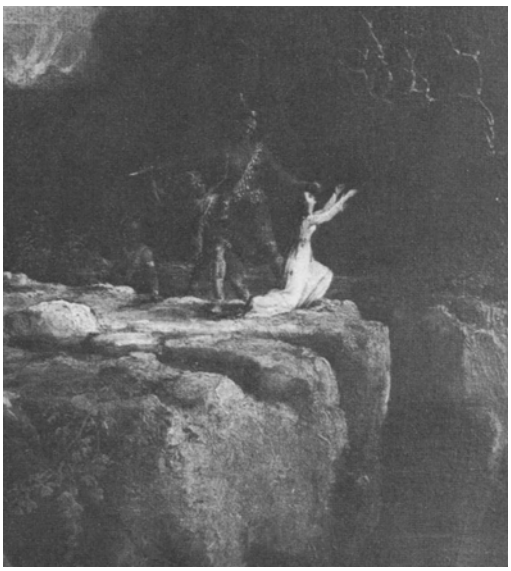


Fig. 207a: Detalhe de *Cora prepara-se...*



13 DE JUNHO.

Centesimo anniversario de José Bonifacio.

O amor da patria, o animo romano,
Da liberdade a devoção ardente,
Um labutar insano,
Para que o nome da brasilea gente
Entrasse um dia no congresso humano,
Tudo isso a cara patria penhorada
Guarda no coração e na memoria,
E a musa immaculada
Em nossa joven, scintillante historia,
Em nome da justiça, escreve, ANDRADA!

Fig. 208: Henrique Fleiuss, "13 de Junho. Centesimo anniversario de José Bonifacio", *Semana Illustrada*, 14 de junnho de 1863, p. 1048.



Fig. 209: Henrique Fleiuss, "Retribruição", *Semana Illustrada*, 1º de janeiro de 1865, p. 1696.



Fig. 210: Henrique Fleiuss, *Semana Illustrada*, 15 de janeiro de 1865, p. 1709.



S. SEBASTIÃO.

GUIANDO O BRASIL CONTRA OS INIMIGOS DA PATRIA.

Com passo firme e a mão valente armada
Brasil, guiar-te-hei ao céo da gloria.
Tens inimigos ? Toma a tua espada,
Deita-te ao campo e cantarás victoria!

Fig. 211: Henrique Fleiuss, "S. Sebastião guiando o Brasil contra os inimigos da Patria", *Semana Illustrada*, 22 de janeiro de 1865, p. 1724.



JONATHAS E BRASIL.

JONATHAS.—Sr. Brasil, tendes toda a rasão ; o direito está comvosco ; dou-vos as satisfações mais cordiaes.
BRASIL.—Obrigado, Sr. Jonathas ; isso é de um homem de bem.
JONATHAS.—Está claro. Não olho a força, nem fraqueza, olho ao direito. Fosse John Bull sem rasão, e veria....
BRASIL.—Bravo ! Juremos uma amizade eterna !
DR. SEMANA (*ao Moleque*).—Realmente, elles nascerão para serem amigos.

Fig. 212: Henrique Fleiuss, "Jonathas e Brasil", *Semana Illustrada*, 12 de fevereiro de 1865, p. 1741.



BRASILEIROS! A'S ARMAS!

Todas as provincias, com estes três á frente, marchão para a desafronta da patria. Em quanto houver uma gota de sangue, um braço e uma espada, a dignidade do Brasil não será ultrajada pelo estrangeiro. Briosas irmãas ! ao combate ! ao combate ! ao combate !

Fig. 213: Henrique Fleiuss, "Brasileiros! A's Armas!", *Semana Illustrada*, 19 de fevereiro de 1865, p. 1749.



ol. Nhonho quem é que ali vae
Dando ás de Villa Diogo?
Gato corrido á bodoque,
Parece que teme fogo!

Dr.S. Olá se teme! Se o pilha
O Tamoyo, que o fustiga
E' provavel que a Carreira
Lhe traga dor de barriga.

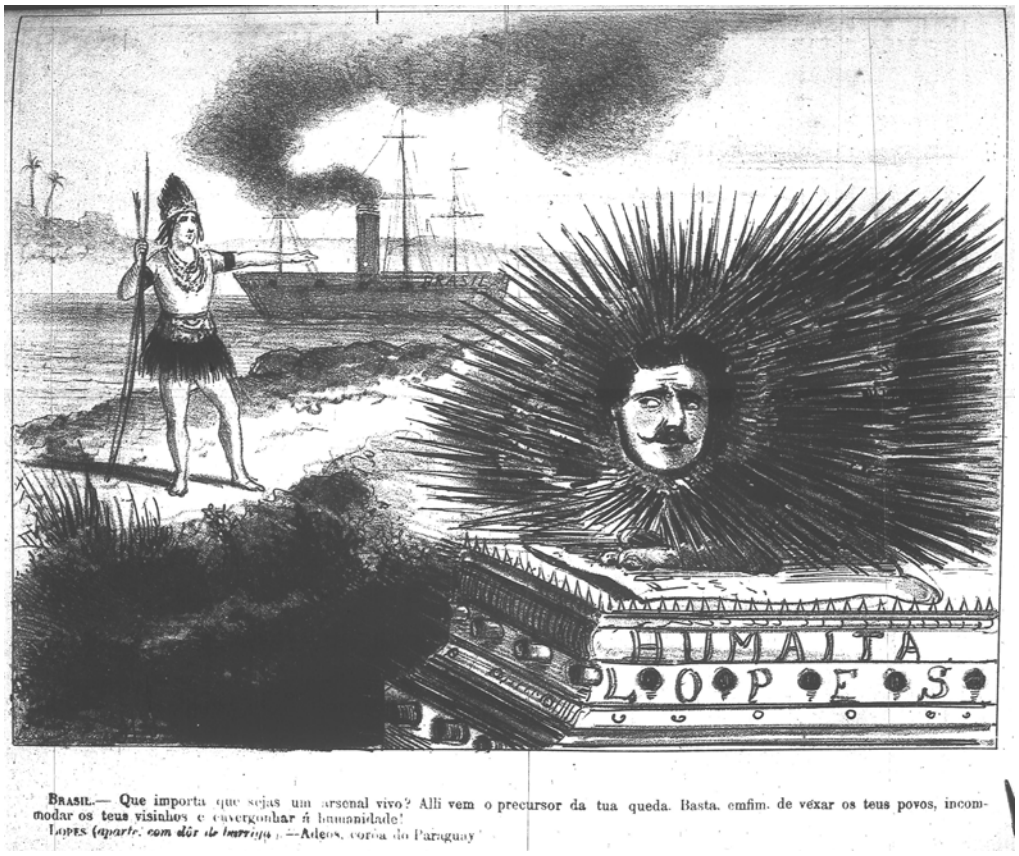
Assim são todos, moleque,
Esses farçolas vilões;
Contra os fracos mata mouros
Contra os fortes, fraqueirões.

Corre o Carrera ás carreiras,
Dão ás gambias Susvielas,
Aguirre, Berros e Lamas,
Amolão tambem canellas:

Mol. Mas aonde se metteu
Tanta gente, meu nhonho?

Dr.S. Em logar onde alguns delles
Terão noticias da avó.

Fig. 214: Henrique Fleiuss, *Semana Illustrada*, 5 de março de 1865, p. 1764.



Brasil.— Que importa que sejas um arsenal vivo? Alli vem o precursor da tua queda. Basta, emfim, de vexar os teus povos, incommodar os teus visinhos e envergonhar á humanidade!
Lopes (*aparte, com dôr de barriga*).—Adeos, coroa do Paraguay.

Fig. 215: Henrique Fleiuss, *Semana Illustrada*, 2 de abril de 1865, p. 1803.



DOMINGO DE PASCOA.

No dia de hoje, o Chefe Supremo da Christandade lança a benção papal URBI ET ORBI ao Imperio do Brasil, radiante de gloria e de triumphos, abençoa o seu Anjo da guarda.

Qual outr'ora surgiu p'ra resgatar-nos
O Filho desse Deos, que se humanára;

Taes surgem p'ra livrar um povo escravo
Os filhos do Brasil, da patria cara!

Fig. 216: Henrique Fleiuss, "Domingo de Pascoa", *Semana Illustrada*, 16 de abril de 1865, p. 1812.



Eia leões do norte! Sús a guerra! Esqueção-se queixas e dolorosas feridas! Do passado lembremo-nos apenas das nossas glorias. Voemos, pernambucanos, em defeza da terra que é berço commum de nós todos. Vamos levar a nossos irmãos do Sul sangue e braços!

A' guerra!

Fig. 217: Henrique Fleiuss, *Semana Illustrada*, 23 de abril de 1865, p. 1820 (capa).



O SENADO DO BRASIL FAZ SABER AO SENADO DOS ESTADOS-UNIDOS DA AMARICA QUANTO FOI PROFUNDA A MAGOA QUE SENTIO PELO HORROROSO ATTENTADO CONTRA O ILLUSTRE CIDADAO LINCOLN, PRSIDENTE DA UNIAO-AMERICANA.

(Sessão do senado em 3 de Junho de 1865).

Fig. 218: Henrique Fleiuss, *Semana Illustrada*, 11 de junho de 1865, p. 1879.



Frei Mariano em Miranda.

— Olhae, meus valentes: os padres paraguayos dizem que aquelle **povo é um povo de Achilles; estamos provando** que contra as nossas flechas nem ha calcanhar invulneravel.

Fig. 219: Henrique Fleiuss, *Semana Illustrada*, 9 de julho de 1865, p. 1907.



DOUS INDIOS.

O TENENTE AMARO. O CAPITÃO GABRIEL.

Voluntarios da Patria

Fig. 220: *Semana Illustrada*, 6 de agosto de 1865, p. 1939.



A liberdade e a oppressão.

Em quanto o Brasil recruta guerreiras que, nos campos da batalha, vão servir de vivandeiras, estimular a coragem, recompensar os feitos de bravura, animar os feridos, percorrer as enfermarias, preparar cartuchos, rir da metralha e zombar dos canhões; rufando o tambor—

Fig. 221: Henrique Fleiuss, *Semana Illustrada*, 3 de setembro de 1865, p. 1972.



Fig. 222: Henrique Fleiuss, *Semana Illustrada*, 21 de janeiro de 1866, p. 3035.



Os dous Jequitinhonhas.

Um JEQUITINHONHA encalha n'um banco d'areia, outro no banco do Brazil

Fig. 223: Henrique Fleiuss, *Semana Illustrada*, 6 de maio de 1866, p. 3155



A elevação e a quéda.

(QUADRO OFFERECIDO AOS ACCIONISTAS DO BANCO DO BRAZIL).

— Agora, sim, teremos dinheiro em abundancia.

Fig. 224: Henrique Fleiuss, *Semana Illustrada*, 26 de agosto de 1866, p. 2384.

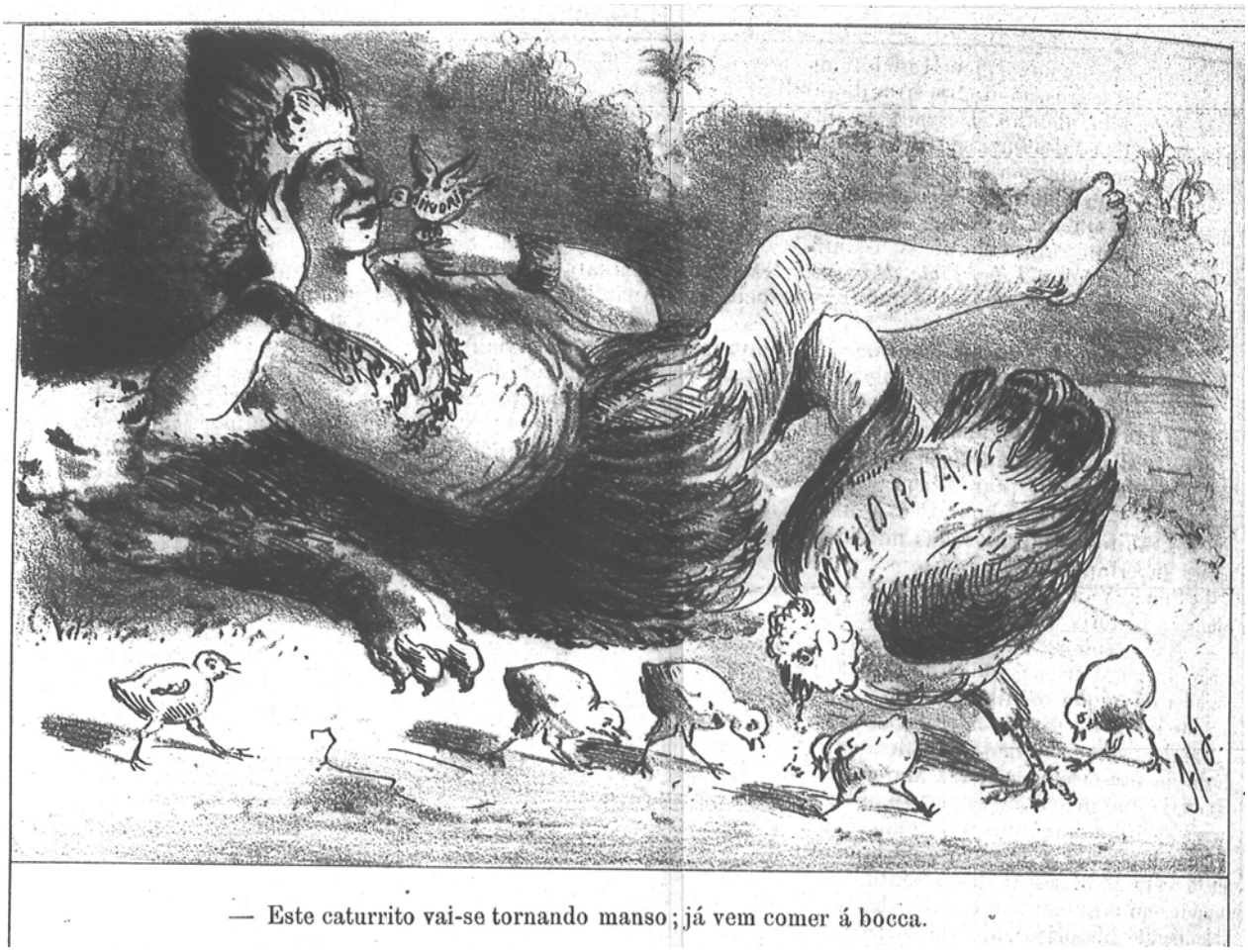
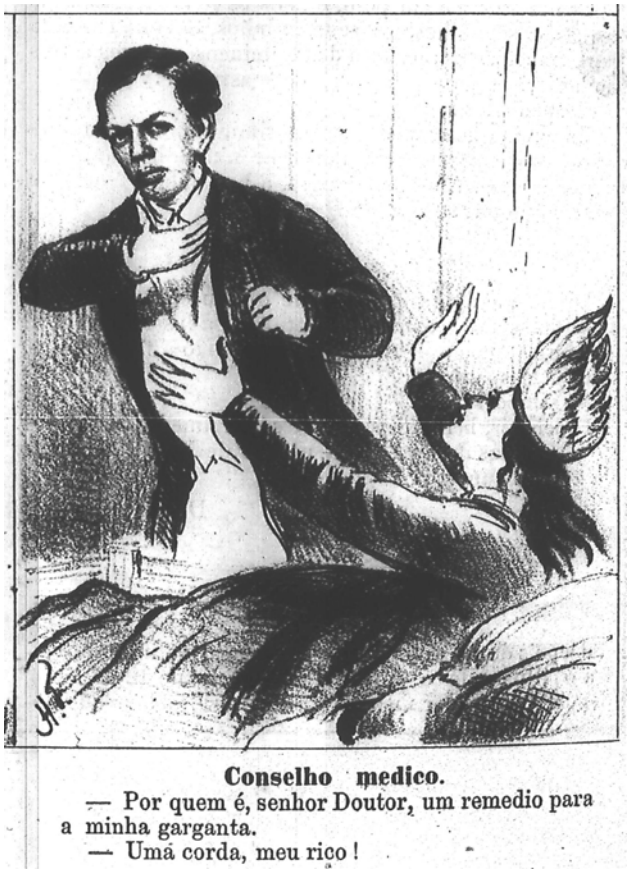


Fig. 225: Henrique Fleiuss, *Semana Illustrada*, 20 de maio de 1866, p. 3167.



Conselho medico.

— Por quem é, senhor Doutor, um remedio para a minha garganta.

— Umã corda, meu rico!

Fig. 226: Henrique Fleiuss, *Semana Illustrada*, 12 de agosto de 1866, p. 2364.

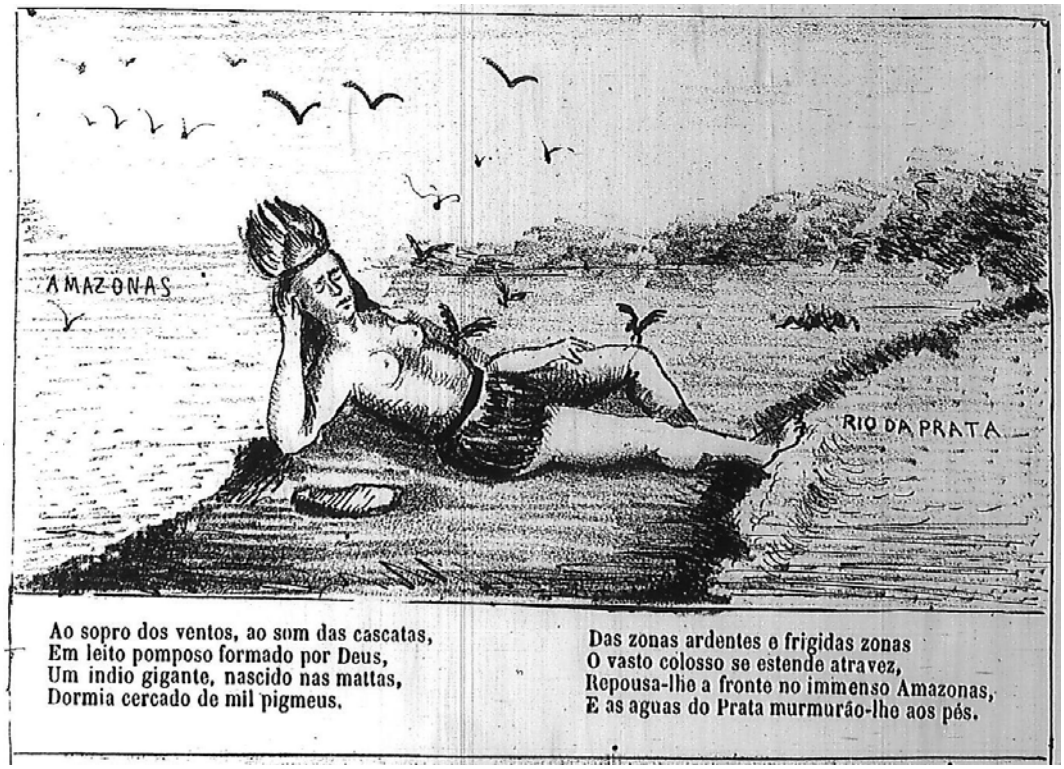


Fig. 227: *A Pacotilha*, 7 de setembro de 1866, p. 4.

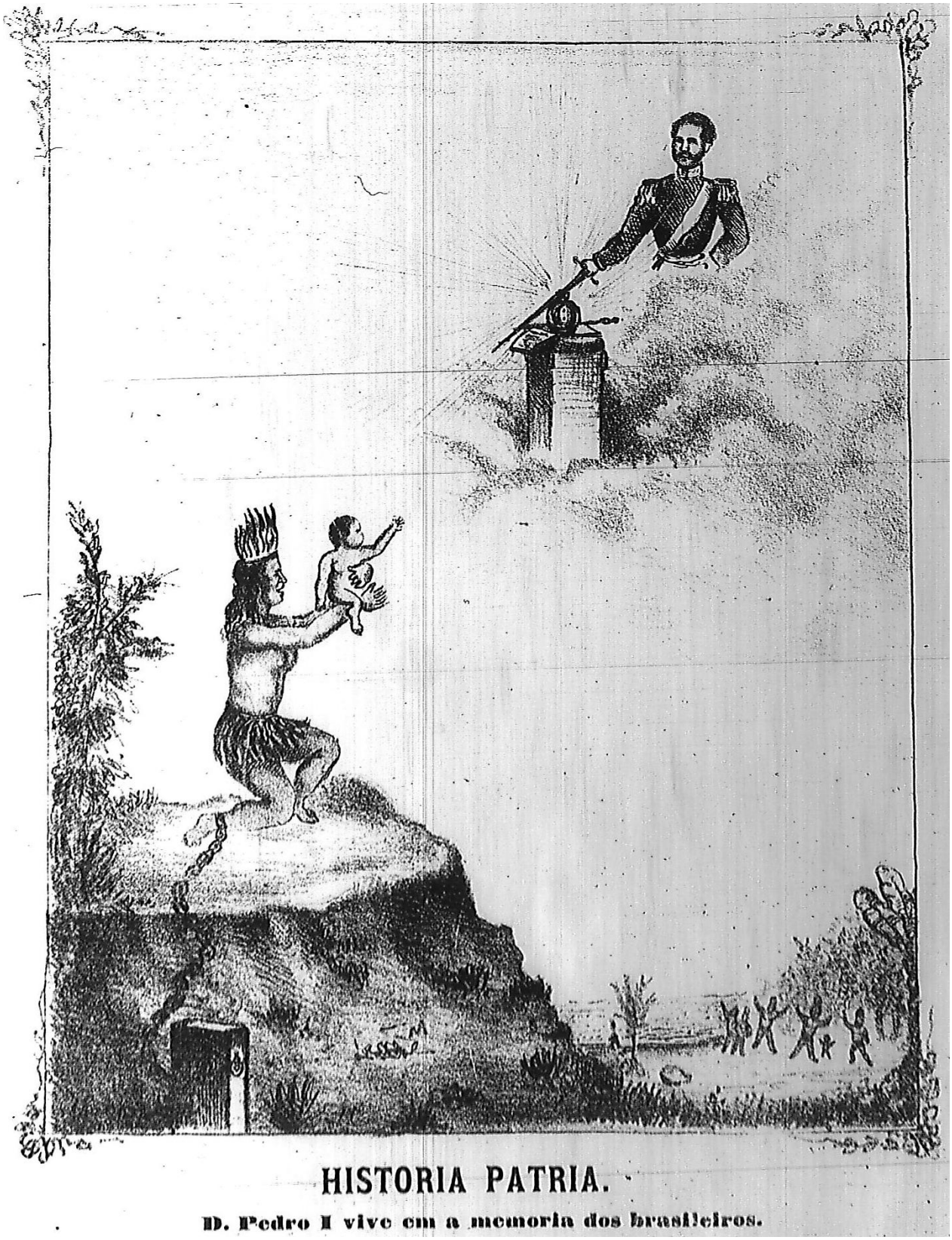


Fig. 228: *A Pacotilha*, 7 de setembro de 1866, p. 8.

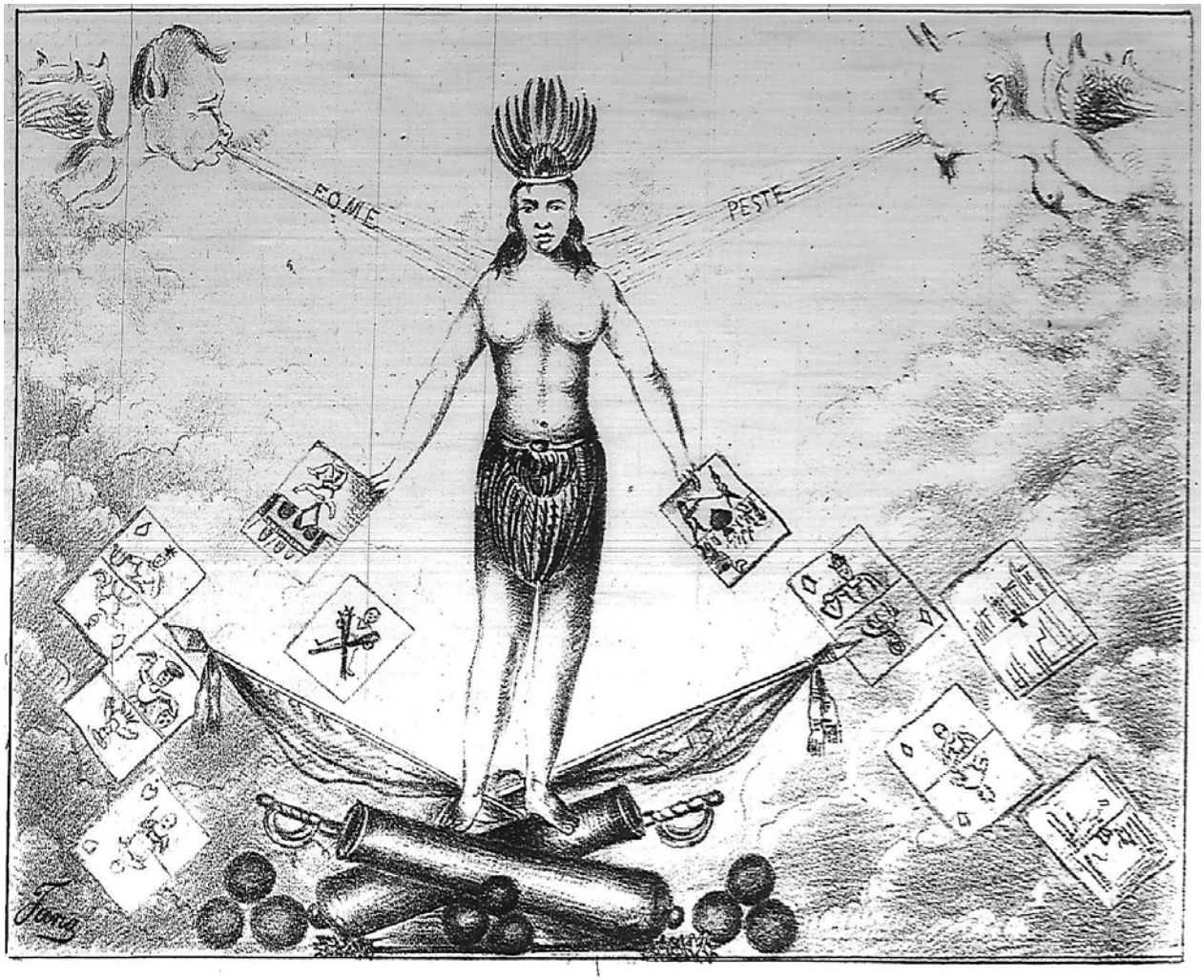


Fig. 229: *A Pacotilha*, 29 de setembro de 1866, p. 8.



Fig. 230: Henrique Fleiuss, *Semana Illustrada*, 21 de outubro de 1866, p. 2441 (capa).



— Então, minha senhora, do que mais gostou V. Ex. na Exposição Nacional?

— Do bosque do Commendador Lagos.

— E eu tambem: sympathisei muito com a cabocla.

Fig. 231: Henrique Fleiuss, *Semana Illustrada*, 4 de novembro de 1866, p. 2460.

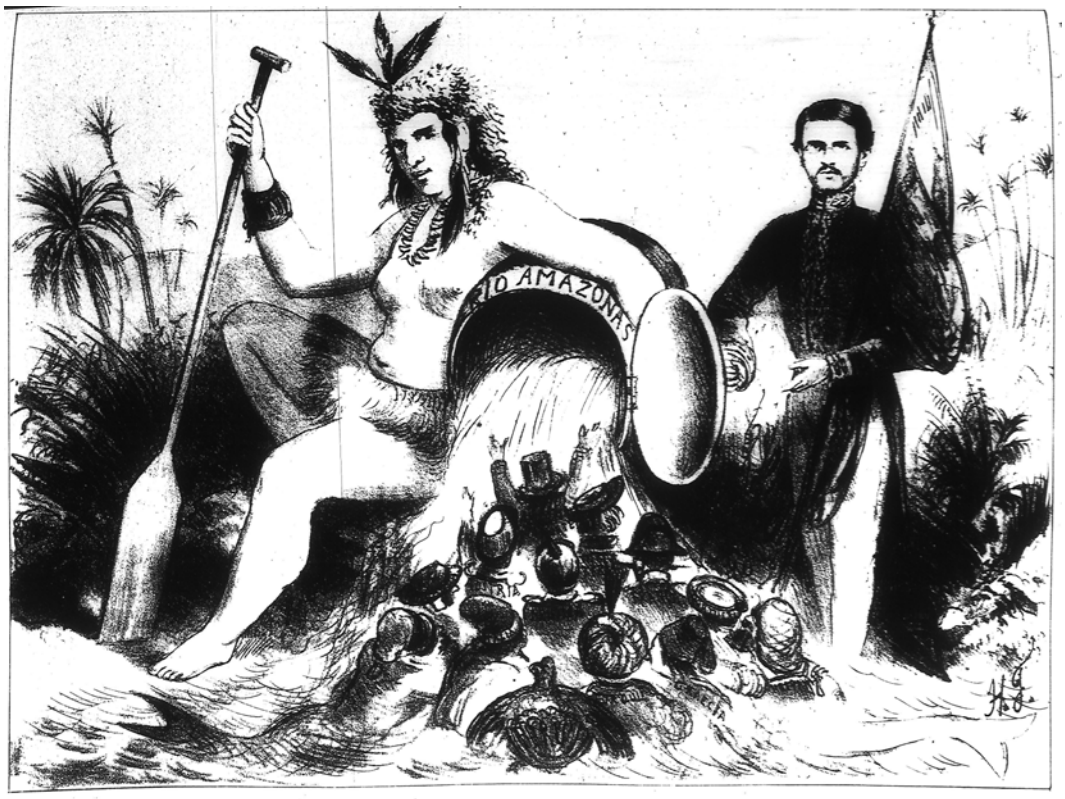


— Sr. Brasil, reparo bem. Se todos os seus filhos tivessem o denodo e a generosidade dos officiaes da armada, o senhor podia ficar tranquillo.

Esses bravos, no meio da guerra, cedem para as despezas da mesma, parte do que nobremente vencem e Deus sabe as necessidades com que lutão.

Nutrem-se da gloria, que já os corôa, e com esse novo acto de patriotica abnegação, deixão nome immorredouro. Honra á marinha nacional!

Fig. 232: Henrique Fleiuss, *Semana Illustrada*, 11 de novembro de 1866, capa.



Abertura do Amazonas.

— Sem ceremonia, meus senhores, podem entrar que já consegui permissão do dono da casa, e hão de ser bem recebidos como boas pessoas que são; faz dentro muito calor, mas hão de encontrar agua em abundancia para se refrescarem.

Fig. 232: Henrique Fleiuss, "Abertura do Amazonas." *Semana Illustrada*, 28 de fevereiro de 1864, p. 1044.

Abertura do Amazonas.

- Sem ceremonia, meus senhores, podem entrar que já consegui permissão do dono da casa, e hão de ser bem recebidos como boas pessoas que são; faz dentro muito calor, mas hão de encontrar água em abundancia para se refrescarem.

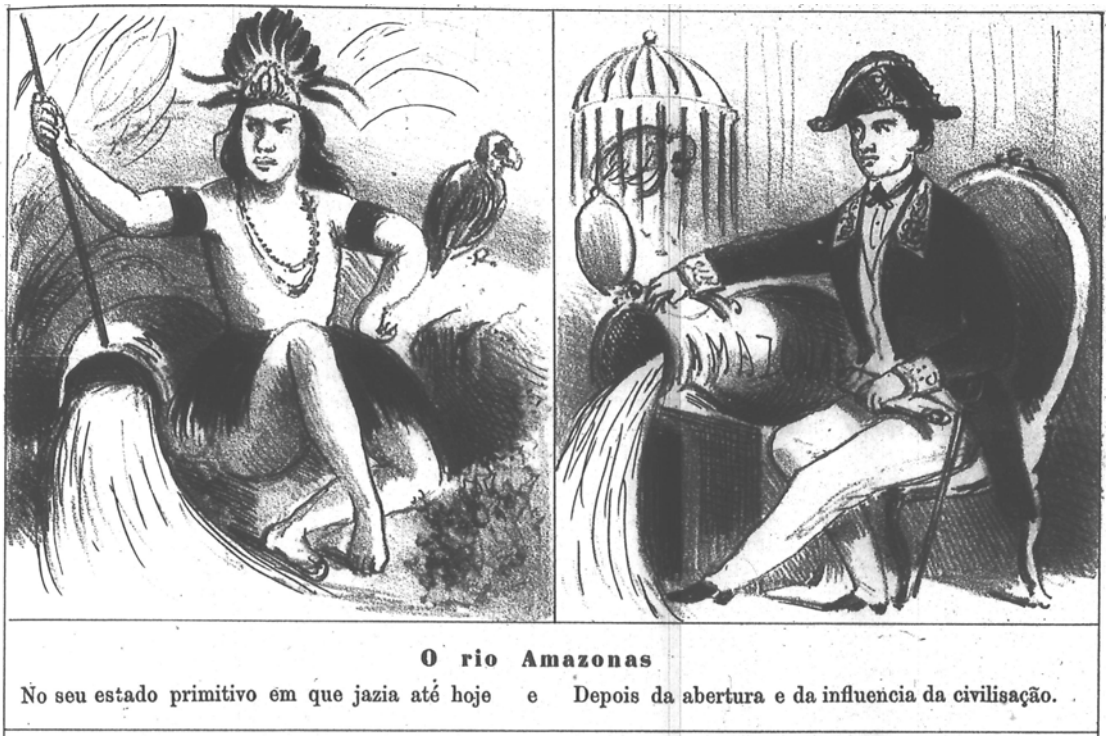


Tavares Bastos e o Amazonas.

Resolvi partir, viajando como simples cidadão, sem caracter algum official, como *touriste*, como enthusiasta sincero da natureza americana, em cujos desertos e á sombra de cujas florestas o espirito agitado repousa das fadigas, e liberta-se das tristesas; onde o espectaculo da creação apura os sentimentos varonis do homem, onde a alma enrugada pelos ventos frios da sociedade se espande e reverdece, onde a robustez do pensamento, que eleva-se contemplando, o modera, acalma e fortifica.

(Vide *Diario do Rio* de 6 do corrente)

Fig. 233: Henrique Fleiuss, "Tavares Bastos e o Amazonas." *Semana Illustrada*, 14 de janeiro de 1866, p. 3027.



O rio Amazonas

No seu estado primitivo em que jazia até hoje e Depois da abertura e da influencia da civilisação.

Fig. 234: "O rio Amazonas No seu estado primitivo em que jazia até hoje e Depois da abertura e da influencia da civilização." *Semana Illustrada*, 16 de dezembro de 1866, p. 2509.



Fig. 235: Victor Meirelles, estudo para a Questão Christie, 1864, óleo sobre tela, 47,2 x 69,3cm, Rio de Janeiro, Museu Nacional de Belas Artes.



Fig. 236: Detalhe do estudo para a Questão Christie.



Fig. 237: Rodolpho Amoedo, *O último Tamoyo*, 1883, óleo sobre tela, 180 x 260cm, Rio de Janeiro, Museu Nacional de Belas Artes.



Fig. 238: Rodolpho Amoedo, desenhos preparatórios para *O último Tamoyo*, Rio de Janeiro, Museu Nacional de Belas Artes.



Fig. 239: Victor Meirelles, desenho preparatório para *A Primeira Missa no Brasil*.



Fig. 240: Victor Meirelles, *A bacante*, 1857-58, óleo sobre tela, 79 x 98,5 cm, Rio de Janeiro, Museu Nacional de Belas Artes.



Fig. 241: Rodolpho Amoedo, *Marabá*, 1882, óleo sobre tela, 151,5 x 200,5 cm, Rio de Janeiro, Museu Nacional de Belas Artes. Foto: Arthur Valle.



Fig. 242: José Maria de Medeiros (1849-1925), *Iracema*, 1881, óleo sobre tela, 168,3x255cm, MNBA-RJ

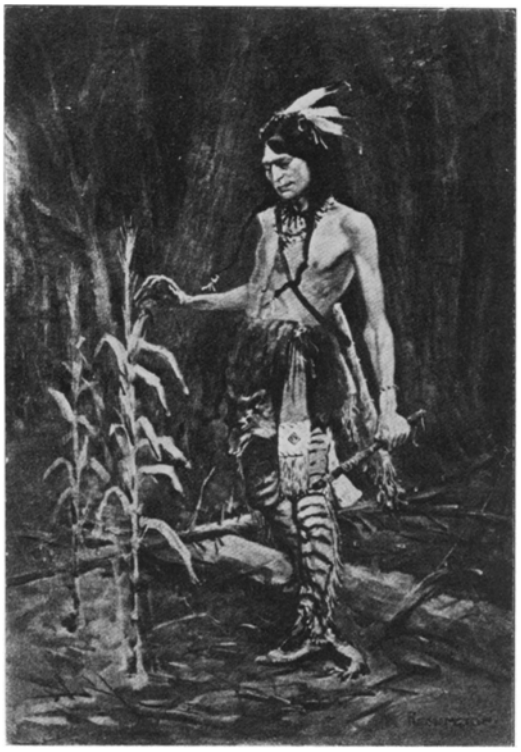


Fig. 243: Frederic Remington, *Mondamin* ("*And he saw a youth approaching,/Dressed in garments green and yellow*"), publicado numa edição de *Hiawatha* (1890), de Longfellow.



Fig. 244: Baptista da Costa, *Marabá*, óleo sobre tela, ass. dat. 1922, 200 x 150 cm, coleção privada.



Fig. 245: Angelo Agostini, "J. M. de Medeiros – "Iracema" – nº. 205, Iracema, vendo uma flecha fincada na arêa, procura imitar-lhe a posição vertical. Porem, à vista da flôr do maracujá e da gymnastica inesperada de um caranguejo trepado na flecha, a india, admirada, recúa pé atras pé, para não perturbar o crustaceo nos seus exercicios acrobaticos." *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, 1884, ano IX, n. 389, p. 5.



Fig. 246: Antônio Parreiras, *Iracema*, 1909, óleo sobre tela, 61 x 92cm, Museu de Arte de São Paulo, inv. 294



Fig. 247: Pedro Américo, *Moema*, óleo sobre madeira, 22,5 x 28cm, coleção Sergio Fadel.

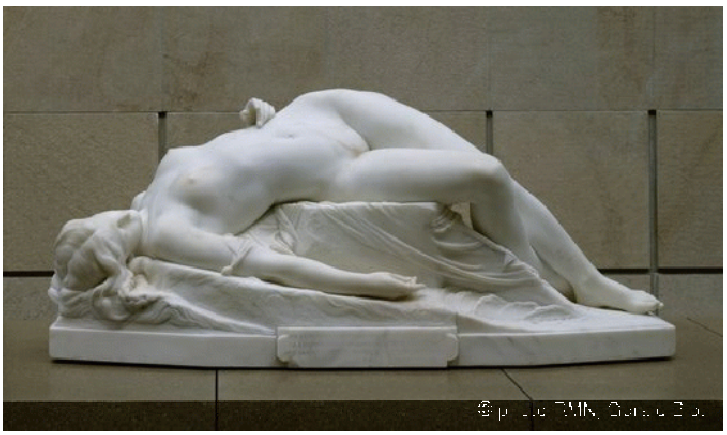


Fig. 248: Alexandre Schoenewerk (1820-85), *Jeune Tarentine*, 1871,
mármore, 74 x 171 x 68 cm, Paris, d'Orsay.

Inscrição: "S.D. sous la tranche du rocher : Adre Schoenewerk 1871"
"Un vaisseau la portait au bord de Camarine / Là l'hymen, les chansons, les flûtes lentement /
devaient la reconduire au seuil de son amant / André Chenier"

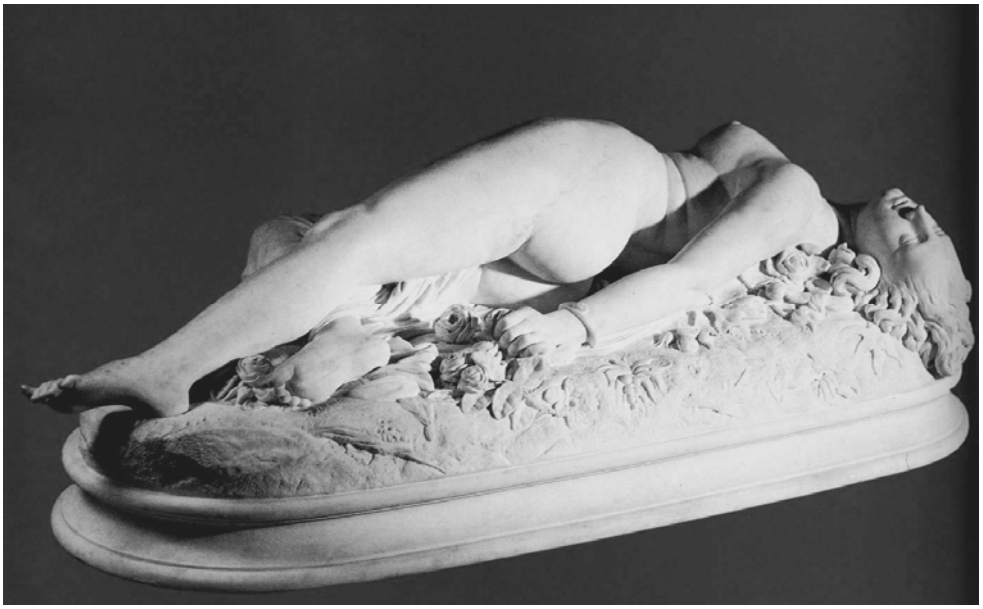


Fig. 249: Jean-Baptiste Clésinger, *Mulher picada por uma cobra*, 1847, Paris, d'Orsay.



Fig. 250: Dlacroix, detalhe da *Morte de Sardanapalo*.

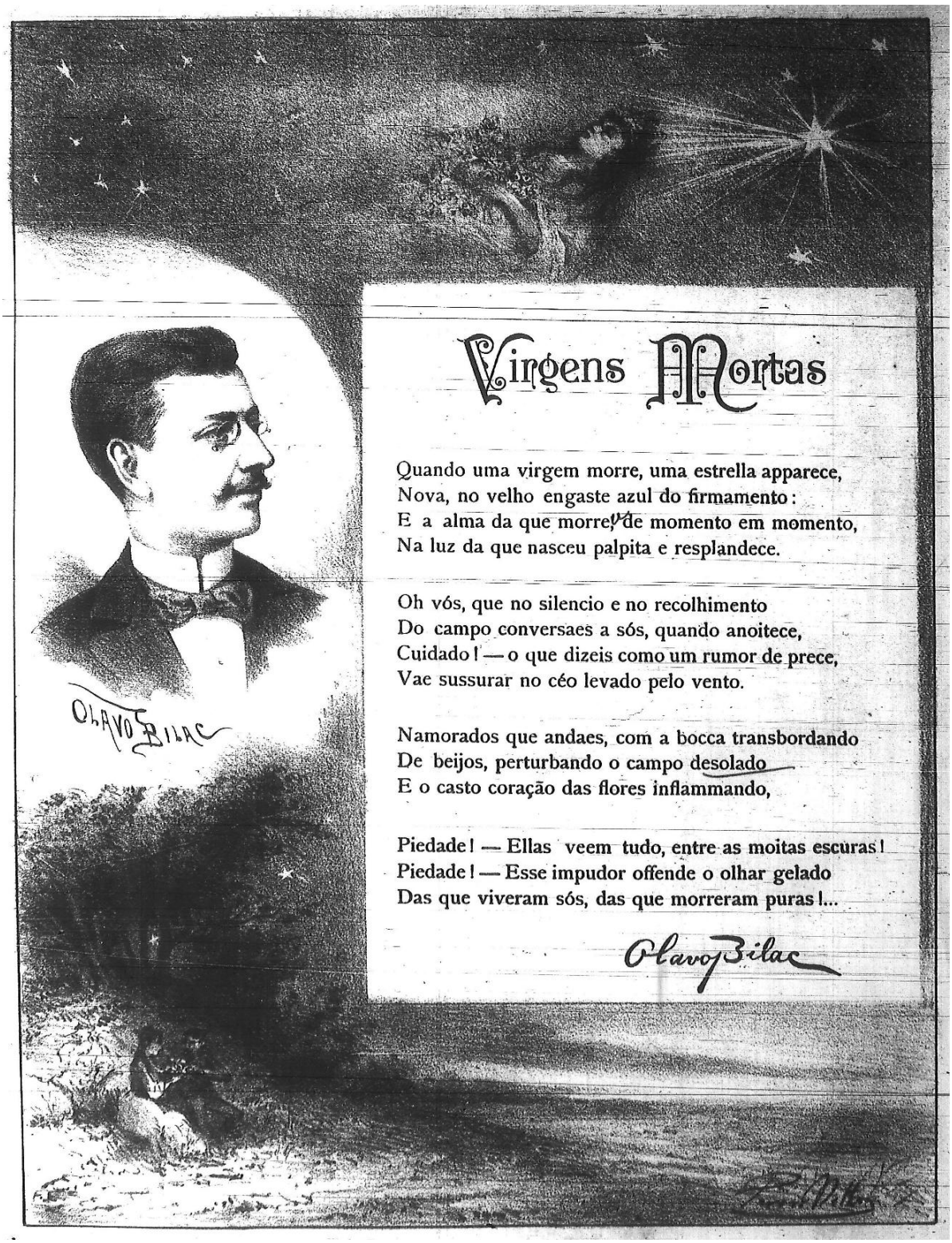


Fig. 251: *Revista Illustrada*, nº 696, Rio de Janeiro, setembro de 1895, p. 8.



Fig. 252: Rodolpho Bernardelli, *Faceira*, 1880, São Paulo, Pinacoteca do Estado.



Fig. 253. Paul Gauguin, *Manao tupapau (O Espectro a*, *observa)*, 1892, Genebra, Petit Palais, Museu de Arte Moderna.

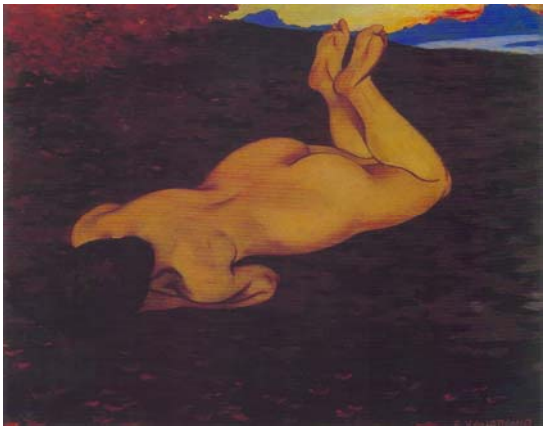


Fig. 254: Félix Vallotton, *A Primavera*, 1897.



Fig. 255: Franz von Stuck, *Pecado*, 1899, Colônia, Wallraf-Richatz Museum.



Fig. 256: Obra de Paul Chabas, entre fim do séc.19 e início do 20.



Fig. 257: Edgar Degas, *Mulher na banheira (A tina)*, São Paulo, MASP.



Fig. 258: Auguste Rodin, *Orfeu e Eurídice saindo do Inferno*, 1893.



Fig. 259: Camille Claudel, *Cabeça de menino*, 1893-1897.



Fig. 260: Camille Claudel, *A valsa*, 1895-1905.



Fig. 261: Mariano Fortuny, *Desnudo en la playa de Portici*, 1874, óleo sobre painel, 13 x 19 cm, Madri, Museo del Prado.



Fig. 262: Baron Bosio, *Jacinto ferido*, 1817. Paris, Museu do Louvre.



Fig. 263: Jacques-Louis David, *A Morte de Bara*, 1793, Orléans, Museu de Belas Artes.



Fig. 264: David d'Angers, *Morte de Bara*, modelo original, 1838, Cholet, Musée des guerres de Vendée.



Fig. 265: David d'Angers, *Morte de Bara*, prova de gesso, Angers, Museu de Belas Artes.

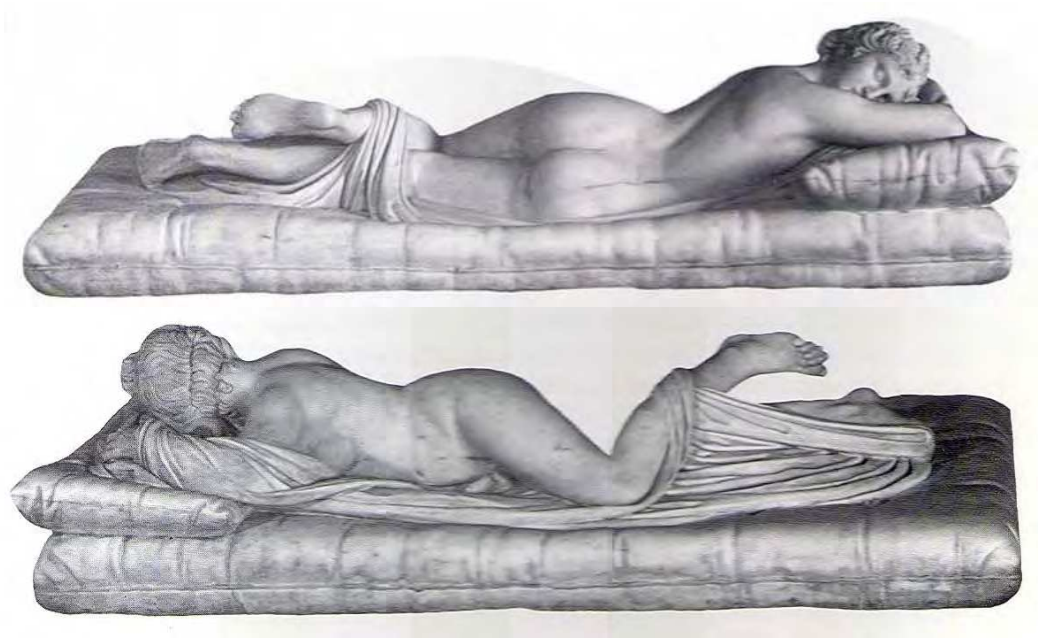


Fig. 266: François Milhomme, cópia do *Hermafrodita* do Louvre. Lille, Musée des Beaux-Arts.



Fig. 267: Stefano Maderno, *Santa Cecília*, 1600. Roma, Igreja de Santa Cecília.



Fig. 268: Rodolpho Bernardelli, *O protomártir Santo Estevão, apedrejado pelos judeus nos últimos dias do ano 33*, 1879. Rio de Janeiro, Museu Nacional de Belas Artes.



Fig. 269: Rodolpho Bernarderlli, *Figura* (gesso). Juiz de Fora, Museu Mariano Procópio.



Fig. 270: Alexandre Falguière, *Tarcísio mártir cristão*, 1868. Paris, D'Orsay.



Fig. 271: ilustração sobre Exposição de Belas Artes de 1895, *Revista Illustrada*,setembro de 1895, nº 695, p. 8.

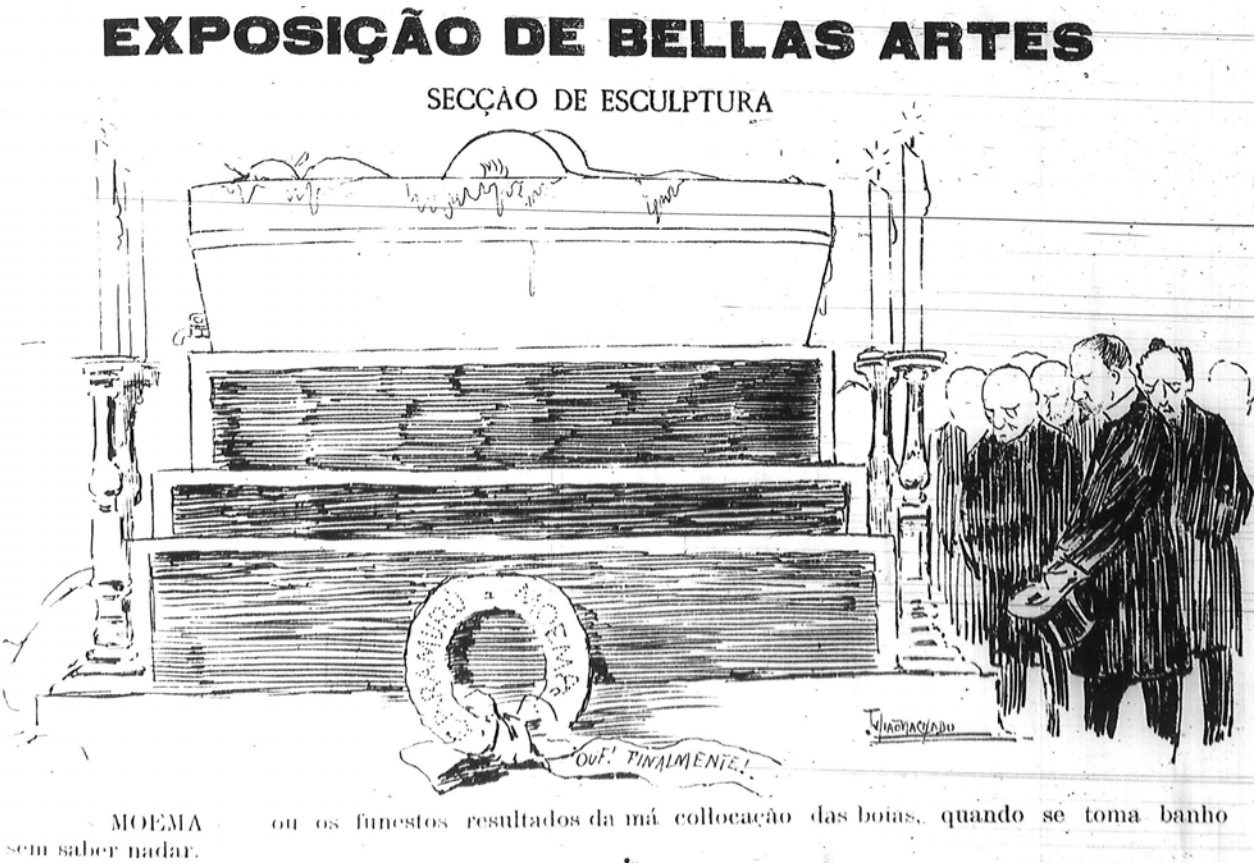


Fig. 272: *A Cigarra*, 19 de setembro de 1895, p. 3.



Fig. 273a: Rodolpho Bernardelli, *Guarany* (1897), bronze, baixo-relevo do *Monumento a José de Alencar*, Rio de Janeiro. Foto: Maria do Carmo Couto da Silva.



A obra Saudades da Tribo poderia ser comparada às representações indígenas dos EUA, em particular às figuras melancólicas como à da *Viúva* de Wright of Derby e o *Índio contemplando o avanço da civilização*, de Crawford.

Fig. 274: desenho da escultura *Saudades da Tribo* (1874), de Rodolpho Bernardelli, *Mephistopheles*, Rio de Janeiro, ano 1, nº 32, p.6-7, jan. de 1875.



Fig. 273b: Rodolpho Bernardelli, *Iracema* (1897), bronze, baixo-relevo do *Monumento a José de Alencar*, Rio de Janeiro. Foto: Maria do Carmo Couto da Silva.

É interessante a escolha do escultor a esses episódios de *O Guarani* e *Iracema*. Ambos retratam os heróis dos respectivos romances confrontando indígenas em favor dos brancos que amam. No caso de Peri, é o momento em que se entrega aos canibais Caetés – não sem antes lutar bravamente –, servindo como troféu e "pasto" a uma nobre causa: ingerira o mortal veneno "curare", de modo a eliminar todos os inimigos que o devorarem e livrar Ceci e sua família de um eminente massacre (os detalhes do relevo correspondem bem ao episódio; notar sobretudo os rostos centrais mais ao fundo, apenas esboçados e quase abstratos, dando a medida da selvageria e bestialidade imputadas por Alencar aos caetés). Iracema é provavelmente mostrada no capítulo sete do romance, no qual enfrenta o chefe de sua tribo, o tabajara Irapuã. Este, apaixonado por Iracema, pretende matar Martim enquanto ele dorme (Martim estaria no lado esquerdo do relevo, onde parece haver uma rede, amarrada a uma árvore). Iracema se interpõe a Irapuã, dizendo que o primeiro passo do chefe seria o "passo da morte". Segundo o romance, Iracema deveria empunhar um arco e Irapuã um tacape. Talvez eles existissem no relevo, mas não resistiram (o monumento parece ter sido vandalizado inúmeras vezes).



Fig. 275: Rodolpho Bernardelli, *Paraguaçu*, 1908, bronze, 40 x 29 x 24 cm, coleção particular.



Fig. 276: Carlo Nicoli, *Catharina*, do *Monumento ao Dois de Julho*, 1888-95, Salvador, praça do Campo Grande. Foto: Alex Miyoshi.



Fig. 277: Carlo Nicoli, *Monumento ao Dois de Julho*, 1888-95, Salvador, praça do Campo Grande. Foto: Alex Miyoshi.



Fig. 278: Carlo Nicoli, *Monumento ao Dois de Julho*, 1888-95, Salvador, praça do Campo Grande. Foto: Alex Miyoshi.



Fig. 279: Carlo Nicoli, *Bahia*, do *Monumento ao Dois de Julho*, 1888-95, Salvador, praça do Campo Grande. Foto: Alex Miyoshi.



Fig. 280: Carlo Nicoli, *Monumento ao Dois de Julho*, 1888-95, Salvador, praça do Campo Grande. Foto: Alex Miyoshi.



A Bahia a seus filhos.

— Ide, meus filhos —, esta capella cingirá os vivos, as minhas orações acompanharão os mortos; e mortos ou vivos, o Brasil espera, e eu mando, que cada um de vós cumpra o seu dever.

Fig. 281: Henrique Fleiuss, *Semana Illustrada*, Rio de Janeiro, 5 de novembro de 1865, p. 2047.



Fig. 282: Henrique Fleiuss, *Semana Illustrada*, Rio de Janeiro, 14 de outubro de 1866, p. 2440.



Fig. 283a: Pedro Bruno, *Moema*, coleção particular. Foto: Arthur Valle.

Essa "Moema" de Pedro Bruno, pelo detalhe da flecha fincada na areia com um ramo de folhas tem o sentido ambíguo de ser uma Iracema, no episódio em que Martim deixa o sinal para Iracema afastar-se dele; não parece haver, contudo, o goiamum – caranguejo – espetado.



Fig. 283b: Pedro Bruno, *Moema*, coleção particular (Obs.: nessa versão, sem a flecha.)



Fig. 284: José Maria de Medeiros, *Lindoia*, 1882, óleo sobre tela, 54,5 x 91,5 cm, Recife, Instituto Ricardo Brennand. Foto: Jorge Coli.

Além de certa semelhança dos corpos em Pedro Bruno com essa rara *Lindoia*, ela compartilha a composição narrativa da *Moema* de Meirelles: note-se, além da natureza exuberante, os indígenas ao fundo, com quem parece ser, à frente deles, Cacambo.

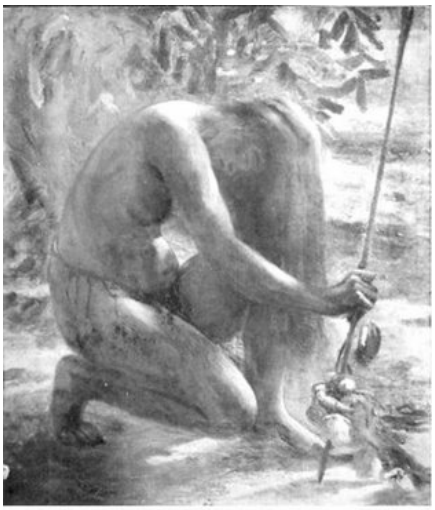


Fig. 286: Lucilio de Albuquerque, *Iracema*, 1924, óleo sobre tela, 108 x 90 cm.

Texto do catálogo de Marta Rossetti Batista: "Tida como a obra Moema, que figurou na Semana de Arte Moderna. No catálogo da Semana de 1922, consta o título no plural, talvez se referindo a mais de um dos pastéis de figuras femininas que a artista realizou na época. Em 1952, na exposição retrospectiva da Semana, este foi provavelmente o pastel exposto sob o título acima" (*Apud* BATISTA, Marta Rossetti. *Anita Malfatti no tempo e no espaço*. Cat. de obras. São Paulo: Ed. 34 / EDUSP, 2006, p. 95)



Fig. 285: Anita Malfatti, *Nu (Moema?)*, 1921/22, pastel, 63 x 48,5 cm, coleção Gilberto Chateaubriand.



Fig. 287: gravura baseada no desenho de Jan van der Sraet, ou Johannes Stradanus, *Vespúcio descobre a América*, 1575.







Fig. 288: Fotogramas do episódio “Going Home”, dirigido por Peter Chan, do filme *Saam gaang* (Três), de 2002.



Fig. 289: John William Waterhouse, *Santa Eulália*, 1885, óleo sobre tela, 188,6 x 117,5 cm, Tate, Londres.



Fig. 290: Alfred Guillou, *Farewell*, 1892. Quimper, Museu de Belas Artes.



Fig. 291: Janine Antoni, Loving Care, 1993, performance com tintura de cabelos Loving Care na cor preta natural (fotografada por Prudence Cumming Associates, na Anthony d'Offay Gallery, Londres).



Fig. 292: Shigeko Kubota, Vagina painting, 4 de julho de 1965, Perpetual Fluxus Festival, Nova York (foto: George Maciunas).

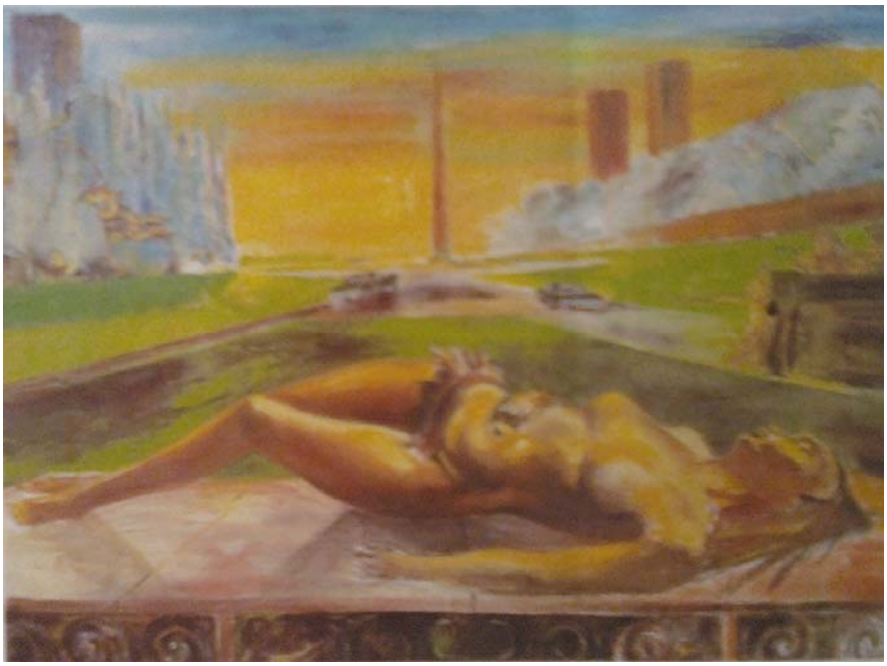


Fig. 293: José Antônio Van Acker, *Homenagem a Vítor Meireles*, exposta em 1986, Galeria de Arte Chroma.

Anexos

unico regalo de uma centena de barrigas privilegiadas?

E não ha que admirar em tudo isto, digo eu, que não posso lutar com os factos consumados.

A barriga é potencia de tal ordem e ama tanto aquillo com que se comprão os melões, por meio do qual se anedia, que já no tempo de Esaú, era de tanta simplicidade, o pansudo hebreu trocava o direito de primogenitura por um prato de lentilhas.

Para que, pois, a Hespanha ha de andar a esmurrar-se, a enfraquecer-se, a pôr cabeças a premio em prol de um grupo ou de meia duzia delles armados de guelas largas e de pansas amplas?

Deixe-se portanto de rebelliões, que são origem de males duraveis.

Ame a sua rainha e o seu rei. Viva das tradições dos heroes desde o Cid até Palafox.

Aproveite os homens de bem.

Os homens de bem têm barriga, mas o estomago delles está para o dos pansudos como a cova de um dente para um abysmo.

Esta proporção dos barrigudos da Hespanha é quasi a mesma dos pansudos do resto do mundo.

Assim é que atina com a origem dos ultimos acontecimentos da cavalheirosa Hespanha o

Herodoto anti-barrigudista.

A Academia das Bellas-Artes e os trocos miudos.

Ha muita gente neste mundo de Christo que vegeta sem consciencia de que é planta; neste numero, porém, não estão incluidas as moças, porque, felizmente para ellas, sabem que o sexo feio e ruim as considera primores da natureza, com perfumes capazes de embriagar — o que sem duvida alguma, quer dizer que ellas são flores dos alegretes do Paraiso, e por consequencia, vegetaes, dignos de figurar em uma exposição de floricultura e de horticultura.

Mas ao que vem tanta prosa, desenxabida e mal alinhavada, quando se toma, para titulo deste artigo, dous assumptos grandiosos, que são por si sós merecedores de estudos geologicos, zoologicos, mineralogicos, botanicos, anatomicos, astrologicos, economicos e financeiros?

A resposta é simples e parece incrivel que o meu leitor, atilado e perspicaz, como sempre é, não me tenha já gritado, com todas as forças dos pulmões:

— Adiante, porque esta charada está decifrada.

O que eu pretendo dizer, e que o Rio de Janeiro todo ignora talvez, é que temos uma Academia das Bellas-Artes nesta capital, ornada de algumas preciosidades, que fazem arregalar o olho ao estrangeiro entendido, mas que, infelizmente, ninguem tem consciencia de que o Brasil possua essa cousinha, que poderia ser uma cousona; 1º se não fosse brasileira; 2º se não estivesse a cargo de brasileiros; 3º se não dependesse de esforços brasileiros; e 4º finalmente, se houvesse troco miudo.

— Ora é boa, dirá o meu distincto leitor! Pois o que tem o troco miudo com a Academia das Bellas-Artes? Este Dr. Semana está gyrando da bola como qualquer bacharel sem diploma, depois de um mez de descomponendas nos jornaes.

Vou explicar a relação, que ha entre uma cousa e outra.

Caminhava eu, haverá tres dias socegadamente, ao lado de um barbadinho com quem me preso de ter mais ou menos commercio de amizade, segundo a veneta em que elle se acha, quando, ao passar pela rua do celebre Victorio, de quem levei muitos bolos, em pequeno.... (Fiquem sabendo que o Dr. Semana, aprendeu a ler com o sympathico e gigantesco Victorio), pela rua, em que se concertão banheiras e folhas de Flandres, pela rua, que o Dr. Muzzio chamou — Gonçalves Dias, e que a a Illma. repetio — Gonçalves Dias, quando, ao dizer ao meu respeitavel e reverendo amigo barbadinho que ia ás Bellas-Artes afim de ter motivo para escrever um artigo semanal, surge-me um patriota da porta de um barbeiro:

— Então não se esqueça de escrever tambem a respeito dos trocos miudos, Exm. Dr., porque estou aqui, ha mais de uma hora, a espera de um troco de dez tostões e não tenho com que se compre uma de X.

Voltei-me, com toda a gravidade, para o meu interlocutor e prometti-lhe, com a bondade de um Leopoldo, que havia de advogar a causa da pobreza, vexada e opprimida pela falta de trocos.

Eis o motivo porque a Academia das Bellas-Artes, poderia ser uma grande cousa e não passa de uma cousinha.

Se houvesse troco miudo no mercado, se, em vez de reunir-se o Conselho de Estado para dicidir essa questão financeira, tivesse havido mais cuidado no passado para que não chegassemos a esta calamidade; se a pobreza não clamasse em todas as ruas e praças, até interpellando a desconhecidos, que passão, afim de pedir uma providencia para tirar-lhe a corda do pescoço; se não estivessemos, emfim, na terra de Santa Cruz; talvez, é muito crivel, posso mesmo affiançar que a Academia das Bellas-Artes, cheia de primores (poucos, porém excellentes) com que se ostenta este anno teria um folhetim, digno da penna de Octaviano ou de Maneco Almeida. Mas os malditos trocos são causa de muitas contrariedades. Nem sempre se faz o que se pretende. Escrever um artigo a respeito da Academia das Bellas-Artes, quando se tem um pedido a respeito de trocos mindos e quando o moleque e a negrinha atormentão-me em casa tambem por troco, é uma das tarefas mais difficeis e arduas de que se póde incumbir quem tem obrigação de dizer meia duzia de asneiras ao publico. E, na verdade, preparar uma penna, limpar a borra da tinta, cortar linguiças de papel, e sentar-se um pobre

"A Academia das Bellas Artes e os trocos miudos". *A Semana Illustrada*, Rio de Janeiro, 25 de fevereiro de 1866, p. 3070. Arquivo: AEL IFCH Unicamp (Obs.: não foi encontrada no microfilme a página que daria continuidade à matéria).

chamão João por alcunha, porque o seu verdadeiro nome é Oliveira; uma poeira capaz de penetrar nas encouraçadas ventas dos irrigadores, cuja existencia é um mytho para muita gente; eis o que encontra o visitador do decantado arrabalde das Laranjeiras.

Era-me, pois, forçoso acompanhar os que, diariamente, viajão de lá para cá e de cá para lá.

Ah! esqueceu-me dizer que ha outras gondolas e outros recebedores, tambem sympathicos; mas, quanto á poeira, é sempre a mesma.

Depois de muitos balanços, principalmente pelo *canal da Mancha* lamacenta do Cattete, apiei-me á porta do meu amigo, que, apezar da grande festa que me fez, coçou a cabeça como quem se lembrava da massada, que ia soffrer. E, na verdade, foi daquellas que costumo a pregar áquelles de quem gosto.

A manhã estava fresca e risonha. Do meio de um céo azul, como se fosse o interior de um escudo esmaltado, dardejava o sol os mais lindos e vivificadores raios. O verde-negro dos nossos mattos, brilhante, ou antes, scintillante aos reflexos da luz, dava ao quadro da natureza essa doçura, que só Deus soube empregar nas grandes telas que ergueu com o poder da sua palavra. A estrada que se me desenrolava debaixo dos pés, como se fosse uma fita côr de camurça, ia perder-se ao longe, infelizmente em nuvens de poeira. De um e outro lado, fileiras de elegantes casas abrião os seus portões de ferro á vista dos que passavão. O riacho, não marulhoso, porém plangente e molle, descia, de pedra em pedra, a grande escada, em que o precipitára a natureza, e ia escondendo-se por entre as aquaticas, que, tremulas e vacillantes, estão condemnadas a esse eterno choque das aguas, que lhe banhão as raizes.

Que poesia para quem não é poeta!

O poeta olha para tudo isso como para qualquer cousa commum, e só se enthusiasma quando vê um tornozelo inchado ou escuta uma bernardice da boca de alguma espirituosa, tão pobre que já tenha alcançado o reino do céo.

E não estou feito um idiota? Que se importa o leitor que existão meia duzia de entes com os quaes se possa conversar, porque os mais servem apenas para que com elles fallemos? Ora viva Deus! Nem tanta tolice, e nem tantas exigencias de uma mocidade, que nasce, sabendo fallar francez, e que, na velhice, morre, sabendo fallar francez. Basta de divagações. Entremos no fim, que me trouxe a estas columnas — o meu passeio ás Laranjeiras.

Depois de um bem servido e saboroso almoço, em que os frangos contradansavão com o Sauterne e as bolachinhas Garibaldis, propuz um passeio hygienico ao meu amigo, que, talvez por condescendencia, acceitou o meu convite. Descemos ao largo do Machado.

Sabem os meus leitores o que mais me encantou nesse passeio? A estrada. Felizmente a conservação della está confiada ao meu amigo o commendador Luiz Mendes Ribeiro, que, não só tral-a sempre macadamisada e livre de atoleiros, como até tem a pachorra de mandal-a capinar e arborisar. Não é possivel desejar melhor conservador de uma estrada, de mais de meia legoa senão nas fileiras do antigo partido saquarema.

Apenas um defeito encontrei na tal estrada, que me levou os olhos? Querem os Srs. da Illustrissima conhecel-o. Alguma ingremidade de certo ponto até ás Agoas-ferreas. Porque não se manda rebaixar essa estrada, e desde a ponte de pedra até o largo do Boticario? Porque os meus amigos Doutores do Campo de Santa Anna não morão no morro do *Pendura a saia*. Ah! se algum delles morasse, então é que teriamos uma estrada plana e doce como a do Andarahy. Tenhão paciencia, doutores, lembrem-se de que naquellas alturas morão muitos votantes, e não se descuidem de mandar fazer essa obrinha tão necessaria aos povos larangeiraticos. Porque não encarregão o commendador Luiz Mendes desse trabalho, que, dentro de quatro semanas, ficará perfeito e lindo como um Vereador de fardão em procissão de *Corpus Christi*? Não tem elle mostrado até hoje que sabe onde tem o nariz e que não é difficil, com pouco dinheiro, prestar serviços á nossa capital? Desenferrolhem os cobres das multas e mandem fazer essa obra reclamada ha tanto tempo; porque indubitavelmente as Gondolas e Paraguayos, não fatigando tanto os animaes, hão de diminuir o preço das passagens — o que será de grande vantagem para os mécos desse bairro.

Mãos a obra, Illustrissimos, e mostrem que, ao menos no seu quatriennio, ninguem reclama uma medida util e vantajosa sem que o patriotismo da Camara a acceite e dê-lhe execução. Já estou vendo o meu amigo João Baptista endireitar os oculos, guardar o *cullotado* pipó do charuto e escrever a proposta que lhe lembra o seu dedicado doutor de cabelleira. Vou pedir-lhe outro favor....

Não posso, porque o moleque acaba de dizer-me que não tenho espaço para escrever hoje mais cousa alguma. Paciencia. Até domingo.

(Continúa).

Exposição das Bellas-Artes.

Antes de entrar na apreciação dos poucos quadros e outros objectos de arte, apresentados na actual exposição, é necessario, dizer algumas palavras a respeito da Academia Imperial das Bellas Artes e dos artistas em geral.

Infelizmente, o gosto do publico ainda não chegou ao ponto de auxiliar os esforços, que o governo imperial, com os professores desta academia, faz para levantar a arte e os artistas.

Para que servem os estudos, trabalhos incansaveis, quando não ha quem dê os necessarios meios para a continuação desse estudo? Para que tantos esforços, quando, depois de haver creado a obra primorosa, uma

DR. SEMANA. "Exposição das Bellas Artes". *A Semana Illustrada*, Rio de Janeiro, 11 de março de 1866, pp. 3089-3090. Arquivo: AEL IFCH Unicamp.

te a, uma esculptura ou o quer que fôr, o autor não acha quem lhe compre o trabalho, para dar-lhe meios de continuar na sua ardua tarefa ?

Indubitavelmente, é muito triste não ver o resultado de tanto esforço dourado ou prateado !

Mas " *hic haeret aqua* " de ninguem se lembra que os artistas tambem têm um estomago, e não podem viver só e unicamente do *manná*, que cahe dos céos. Isto é triste, mas é a verdade. Os artistas devião ser gen os, sem corpo, sem necessidades ; devião audar nús, só cobertos de folhas de figueira, e não sentir calor ou frio; vivendo da imaginação, tomando sorvetes, não no Carceller, mas nos Alpes, jantando, não no Hotel d'Europa, mas na mesa de Jove, ao lado de Minerva, Juno, Leda e Diana; bebendo nectar e ambrosia, que o Sr. Ganymedes enche em copos aetereos, que, no entanto, não servem para o copologo Furtado.

Isto seria vida, seria o que se chama *a verdadeira vida de um artista*, longe dos cuidados de pilhar o pão quotidiano, e de ter dores de cabeça e de barriga.

Deste modo, podia-se pensar, estudar, desenvolver idéas grandiosas, compôr scenas sublimes, inspirar-se qualquer na grandeza da natureza! Mas o que temos na realidade? Cousa alguma do que acabamos de dizer ; e pelo contrario, tanto neste como em qualquer outro ramo de arte, sciencia, etc., etc., só se encontra inveja, inveja e mais inveja !

Não se póde ouvir gabar um nome duas vezes, sem incommodo, disse Porto Alegre; e elle teve razão. Em vez de apoiar-se o talento, de apreciarem-se os actos heroicos e dignos de admiração, appareçe um testa de ferro na imprensa, comprado por cinco mil réis, um zoilo, um *critico de bas étage*, para imporcalhar o que deveria ser louvado.

Oh! mundo! o que serias tu, se não existisse esta raça de invejosos, esta classe asquerosa, que se serve da imprensa, da nobre filha de Guttemberg, para chafurdar na lama o que é digno de louvores e de glorias ?

Os pobres artistas são os primeiros que soffrem, e não somente a guerra de estranhos, mas até mesmo a do pequeno circulo da familia; nem se quer a gloria lhes deixão, quando, depois de immensas fadigas e de estudos, tem elles o melhor direito a ella; e ninguem lhes reconhece os fructos, que lhes devião trazer esses trabalhos, porque raras vezes apparecem elles á luz da appreciação sincera.

E seria isto tão pouco! Não se encontra mais um *Mecenas*, que, não sabendo o que fazer da fortuna immensa que possua, e que sem duvida pensa que a arte é um luxo dispensavel, gaste annualmente uma insignificante parcella das suas riquezas, e auxilie artes e artistas. Não ha igualmente associações de amadores das bellas artes, como as ha na Europa e na America do Norte, que influão com o seu adjutorio. Nada temos. Os trabalhos ficão, pois, reduzidos a uma classe somente: o retrato. Composições historicas, scenas de *gènre*, paisagens, não podem ser cultivadas, porque quem for tão tolo que faça um quadro desse genero deve ter a certeza de que o faz para o seu gabinete tão somente.

E' necessario, portanto, que se procurem outros meios para mais desenvolver o gosto pelas bellas artes e ajudar os estudos dos artistas.

A Semana Illustrada, que deseja o bem de todos, vai brevemente dar uma idéa, que, no caso de apoio, póde ser aproveitada e explorada pelos interessados.

A exposição deste anno tem muito poucos trabalhos que mereção distincção. Entrar n'uma analyse não é para uma folha de tão pequeno formado; por isso fallaremos só por alto. Dignos de louvor e apreço são a Moema do Sr. Victor Meirelles de Lima, algumas paisagens do Sr. Pacheco, tres miniaturas do Sr. José Thomaz da Costa Guimarães, dous retrato do Sr. Joaquim da Rocha Fragoso, um (do Visconde de Jequitinhonha) feito pelo Sr. Fr. Viriato de Freitas, um quadro fantastico do Sr. Julio Le Chevrel, algumas paisagens do Sr. H. N. Vinet. Em escultura, são louvaveis: a estatua equestre de S. M. o Imperador, do Sr. Francisco Manoel Chaves Pinheiro. Esta obra, feita toda á custa do artista, ainda não está acabada; mas já mostra bastantemente o que ha de ser depois de concluida.

A figura do Imperador é nobre e bem concebida; o cavallo tem ainda de soffrer algumas correcções. A nossa edilidade deveria encommendar a obra a esse artista para mandal-a fundir em bronze e collocal-a no Largo do Paço ou em qualquer dos outros largos da cidade.

Este facto tornaria os nomes destes Srs. dignos da posteridade.

Dous medalhões do Sr. Luiz Giudice mostrão o profundo estudo e o gosto artistico do auctor ; são delicados na forma e muito bem executados, com todas as finuras, que só o verdadeiro artista reconhece.

Os trabalhos do Sr. Camillo Formilli não são dos melhores sahidos do cinzel deste artista.

Dous pequenos medalhões do Sr. I. José da Silva Guimarães tambem precisavão maior estudo e uma execução muito mais delicada. Os retratos, photographados pelos Srs. Carneiro & Gaspar, apezar de serem retocados com o pincel, não deixão de ter muito merito e são igualmente bem acabados.

Finalmente, temos ainda a notar um objecto, que a exposição apresenta e que é não menos uma obra muito artistica. E' o relogio, exposto pelo Sr. Hanriot e feito expressamente para presentear a S. M. o Imperador. Trabalho mais delicado de relojoaria ainda não vimos até hoje. Quem sabe das difficuldades com que o Sr. Hanriot luctou, maior valor ainda dá ao seu trabalho, que é perfeito em todos os sentidos.

DR. SEMANA.

Typ. do Imp. Inst. Artistico — Largo de S. Francisco. n. 16.

lebre têa, enleio dos pretendentes, ou como Ovidio as suas metamorphoses.

Das invenções, á primeira vista desencontradas, formão um complexo, onde mostrão a arte de conservar um fio imperceptivel, que guie no labyrintho dos carapetões, que arregimentão.

Até certo tempo contentavão-se com improvisos de derrotas, de fugas, de aprisionamentos, de desintelligencias profundas, de naufragios e mais acontecimentos sinistros.

Agora explorão a mina da infamia e inventão bofetadas nas faces de homens respeitaveis, capazes de esbofetearem a todos os novelleiros se os apanhassem á mão de semear.

O inventor da bofetada tome conta do pêllo; não lhe dou o desconto a 1/99.

E tomára que o illustre calumniado o engalfinhe e lhe faça do nariz abundante colmêa, que distille mel por mez e meio.

E' muito desafôro! Censurem o homem pelo que tem feito e pelo que não tem feito, mas deixem-lhe intacta a honra, que essa elle nunca perdeu e nem ha de perder. Elle é o typo da honra e incapaz de a sentir offendida sem punir de prompto e estrondosamente o offensor.

Miseria das miserias, que só tem écho nos miseraveis.

EFFEITOS DA MODA.

Antes da invenção do gaz e do descobrimento do kerosene dizia-se "quem tem necessidade de lampadas cuida em pôr-lhes azeite."

Depois do uso do gaz e do kerosene ninguem falla mais do oleo das oliveiras. Creou ranço como combustivel profano; arde apenas em altares e rega algumas caldeiradas de peixe e pratos de sallada.

Pobre azeite!

Assim expremia-se um digno sachristão, conversando com um taverneiro, tambem homem de consciencia larga, como quasi todos os da profissão e muito amigo de azeite.

— Consolemo-nos, Sr. sachristão, disse-lhe o tendeiro. Na Igreja e fóra della ainda ha azeiteiros. O azeite não morre.

Exposição Nacional.

VI.

(*Continuação.*)

A terceira sala é a das pinturas e representa a arte dos Rafaeis, Rubens, Rembrandts, etc. Infelizmente possue esta sala tão pouca cousa d'arte, que quasi parece a expressão uma *ironia*. Já sabemos ha muito tempo que as artes ainda não estão na altura, em que devião estar, não sómente aqui na côrte, como tambem no paiz inteiro. Os dinheiros gastão-se com cousas *mais uteis, mais reaes*; eleições e mais eleições, e outras cousitas mais, devorão os dinheiros publicos e particulares; as artes são cousas de luxo, e luxo quer-se sómente nas casas de alguma estrella, que cahiu do céo para esta infeliz terra.

Para que me serve uma pintura, uma estatua, por exemplo?

A pintura não come-se, nem bebe-se, nem a estatua tão pouco, ainda quando seja uma Venus de Medicis. Os tempos não estão para luxo (desculpa realmente bastante legitima para aquelles, que podião, sem sacrificio, gastar annualmente algumas quantias, para levantar a arte, e por consequencia os artistas); todo o nosso dinheiro vai para a guerra. — Oxalá fosse isto verdade! fossem empregadas na guerra todas as sommas que lhe tem sido destinadas; já ha muito estaria acabada a questão com o *mariscal* Lopez.

Não quero porém entrar na politica nem interna, nem externa. Sigo, pois, o meu caminho, que me guia a dous retratos, feitos pelo Sr. Victor Meirelles de Lima, e que são bem pintados.

O mesmo diria da *Moema* composição desse artista, se não fosse tudo no seu quadro um tanto secco, apezar da agua que ahi se vê em quantidade.

Dous quadros do Sr. Chevrel, autor do tecto da sala do throno do palacio da Exposição, são conhecidos, tendo sido apresentados nas exposições da academia das Bellas-Artes; e igualmente algumas paysagens do Sr. Vinet. Ha um bom retrato do Sr. Viriato, e dous do Sr. Fragoso bem desenhados e coloridos; duas bonitas miniaturas do Sr. Rocha, e quatro outras do Sr. Costa Guimarães muito bem acabadas e pintadas com uma paciencia extraordinaria. — Nisto póde-se resumir a exposição artistica do Imperio do Brasil, desta terra tão fructifera, que dá quatro vezes por anno!

Mas quasi cometti um crime, não só contra um (ou antes *uma*) artista, como tambem contra a delicadeza, que se deve ao bello sexo; pois uma senhora brasileira expôz uma collecção de quadros representando flores e beija-flores, tão delicados, como verdadeiros; pena é sómente, que a modestia deixasse de ornal-os com molduras e vidros. Mas, não obstante a falta de adornos, trazem o valor em si mesmos; são feitos com muita fineza, com pensamento artistico e uma angelica paciencia.

N'uma das paredes achão-se pendurados os trabalhos das alumnas do collegio da Sra. Ersilia Agostini Palha, do Rio Comprido, cujo professor é o Sr. F. Fachinetti. São 17 quadros a oleo, e 52 desenhos a 2 lapis, feitos para um concurso no mesmo collegio. Posto que taes trabalhos não pertençáo a uma exposição como a actual, e sim á exposição annual de uma escola de bellas artes, direi duas palavras acêrca da maneira theorica pratica, porque são ensinadas as alumnas daquelle collegio. Pelo que está exposto, vê-se que o methodo é facilitar a observação pelas dimensões de um corpo comparado com ou-

"Exposição Nacional. VI". *A Semana Illustrada*, Rio de Janeiro, 11 de novembro de 1866, pp. 2467 e 2470. Arquivo: AEL IFCH Unicamp.

tro. Parece ser a maneira mais facil e mais completa de se alcançarem bons resultados no ensino das artes do desenho.

Achão-se na mesma sala obras de lithographia, typographia e encadernação.

Entre as primeiras distinguem-se os retratos do Sr. Sisson, alguns trabalhos do Sr. Heck, do Sr. Braga e do Sr. Waldemar. O Sr. Heck expõz tambem quatro bonitos desenhos a penna.

Em typographia estão na altura de trabalhos europeus os do Sr. Winter e os dos Srs. Rocha & C.

Quanto á encadernação, representada pelos Srs. Leuzinger, Lombaerts, Chauvet, Laemmert, podemos tambem dizer que talvez não se achem na velha Europa melhores trabalhos: gosto, luxo, solidez dão-se aqui as mãos.

O Sr. Gillet, *artista em cabellos*, achou tambem um logar na sala de *pinturas*, neste templo onde as musas têm ou devião ter a sua séde. — Os trabalhos são bonitos; mas não proprios do lugar onde estão.

Convêm não esquecer uma estatua bronzeada, a de Miguel Angelo, já conhecida, por ter sido exposta na Academia das Bellas-Artes, mas que dá bôa idéa do seu autôr, alumno laureado da nossa Academia, actualmente pensionista do governo na Europa.

Mencionarei agora os dois perfeitos pianos construidos de madeira do Brazil, que nunca foi utilizada para tal fim. Cabe ao Sr. Wehrs toda a honra por esse trabalho, que será reconhecido pelo publico e pelo jury.

Uma reflexão antes de terminar este artigo:

— O Brazil não póde ser representado artisticamente na proxima expósição de Pariz. E' dura esta verdade, mas é a verdade.

Acrescentarei todavia que a Exposição Nacional veio em época critica (comquanto prestem-se os feitos da guerra a certo genero de obras d'arte, que não estão por fórma alguma representadas), e que é consagrada antes á industria que ás bellas-artes. (*Continúa*).

Chamamos a attenção dos leitores para a interessante carta, que nos dirigiu o nosso amigo, que a assigna:

Meus amigos.

E' tão simples dizer a verdade, que não sinto repugnancia alguma em reproduzir tudo quanto aos meus amigos hei dito ácerca da curiosa visita, que acabo de fazer ao 1º corpo do exercito em operações contra o Paraguay.

O acampamento de Tuyuty é uma vasta planicie arenosa, que offerece sempre ao soldado um solo sécco, sempre, digo eu, por que não vi, como em *Curuzú*, nenhuma barracca circumvalada para dar esgôto ás aguas da chuva.

O abarracamento é novo e bonito, alinhado em ruas espaçosas e guardando uma uniformidade, que não me deixava mesmo de dia ir de um ponto a outro sem ser acompanhado por um guia. E' uma cidade improvisada, com muitas edificações de palha feitas pelos soldados á custa dos officiaes e onde a architectura não é muito variavel. O calor e as moscas são dous flagellos, que justificão estas edificações que, até certo ponto, corrigem os seus excessos.

Tratava-se de construir uma capella e um theatro; disserão-me alguns amigos que era — para não separar nunca o profano do religioso.

A agua das cacimbas é bôa, comquanto não seja abundante.

Não encontrei soldado algum máltrapilho, e os batalhões que á tarde vi fazer exercicio e todos que desfilarão depois do *alarma* para os differentes pontos do serviço, estavão calçados e fardados uniformemente.

O chapéo vuluntario foi substituido pelo *bonet* á *Cavagnac*, o que dá a todos os batalhões uma elegante igualdade.

Todas as más impressões, que daqui levava a respeito das condições hygienicas do acampamento, desapparecerão á vista do que vi; não tendo achado o exercito victima d'exhalações putridas, nem alimentado a carne de cavallo, como se disse; e para se fazer idéa da verdade, basta dizer que o Passo da Patria entretem um movimento de 50 navios a descarregar generos de todos os commercios, os quaes tem na retaguarda do acampamento uma extensa linha de tendas, tascas e até um hotel!

A publicação de dois periodicos, dos quaes só vi um a *Saudade*, e os constantes bailes á noite, revellão o espirito de que todos estão revestidos.

Todos os officiaes fazem elogios á coragem de seus soldados e cada um conta interessantes episodios de enthusiasmo e abnegnção dos seus subordinados.

As madrugadas são sempre saudadas com o troar do canhão de ambos os lados e no dia de carneação prolonga-se o canhoneio em consequencia do troço de gente, que se offerece á vista inimiga; isto porém não interrompe o serviço, que é feito debaixo da maior galhofa e com episodios verdadeiramente comicos, tendo por estribilho o conhecido rifão *soldado velho não se aperta*.

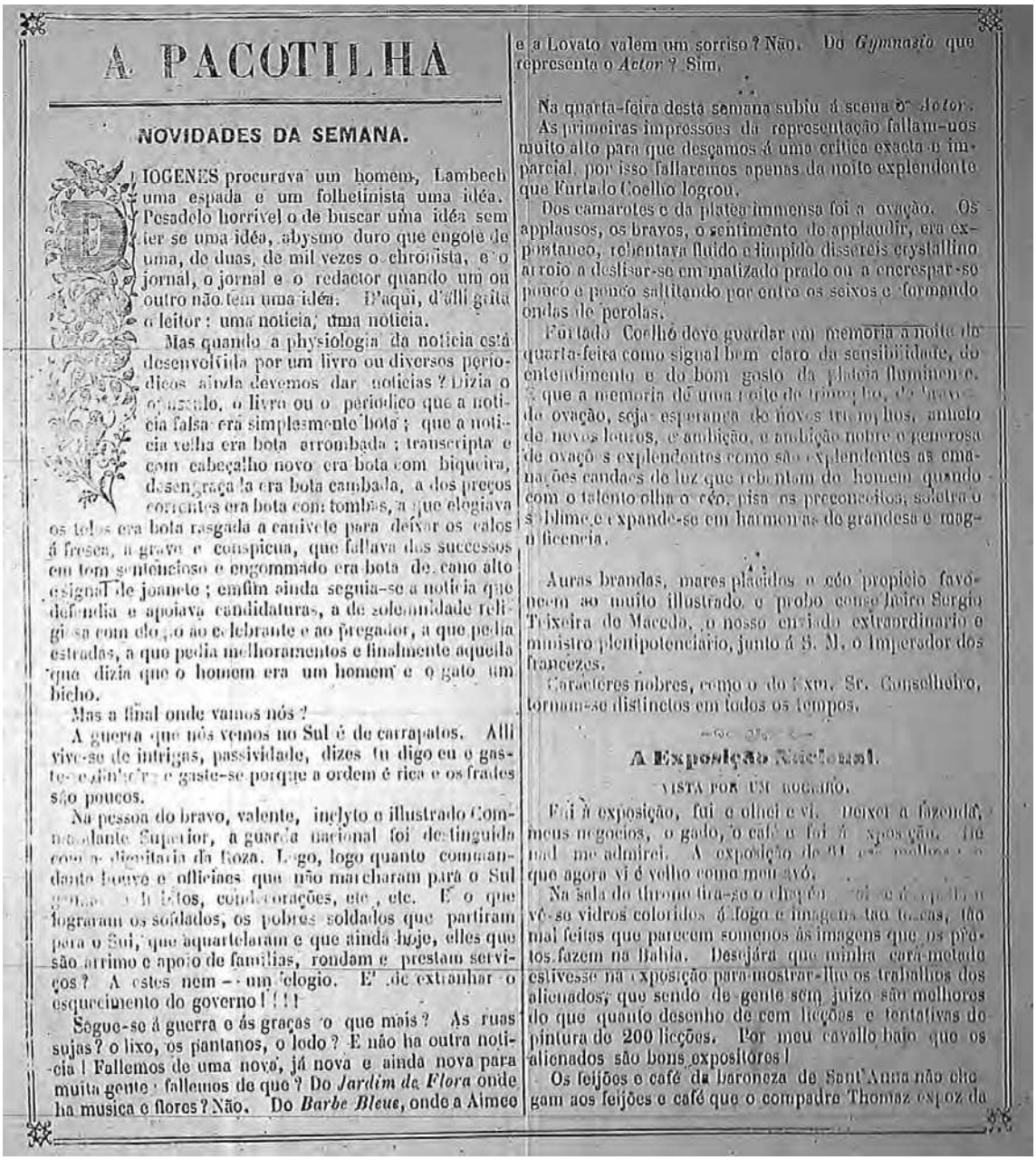
O 1º corpo ficava com 20 mil homens e diariamente chegavão novos contingentes.

Todos lamentavão a prolongação da guerra, mas ninguem deseja voltar sem a ver concluida, inclusive o Conselheiro Manoel Feliciano, que ambiciona a medalha da campanha do Paraguay, para usal-a sempre e em toda a parte.

Todos reconhecião os principios de justiça do general Polydoro, que é estimado, mas os nomes queridos do exercito erão sem duvida o de *Caxias e Ozorio*.

Destes dados pódem extrahir o que lhes convier e publicar sob a responsabilidade do

Amigo
J. R. Moniz.



A PACOTILHA

NOVIDADES DA SEMANA.

DIOGENES procurava um homem, Lambech uma espada e um folhetinista uma idéa. Pesadelo horrivel o de buscar uma idéa sem saber se uma idéa, abysmo duro que engole de uma, de duas, de mil vezes o chronista, e o jornal, o jornal e o redactor quando um ou outro não tem uma idéa. D'aqui, d'alli grita o leitor: uma noticia, uma noticia.

Mas quando a physiologia da noticia está desenvolvida por um livro ou diversos periodicos ainda devemos dar noticias? Dizia o opusculo, o livro ou o periodico que a noticia falsa era simplesmente bota; que a noticia velha era bota arrombada; transcripta e com cabeçalho novo era bota com biqueira, desengraçada era bota cambada, a dos preços correntes era bota com tombos, a que elogiava os teles era bota rasgada a canivete para deixar os calos á fresca, a grave e conspicua, que fallava dos successos em tom semenciose e engommado era bota de cano alto e signal de joanete; emfim ainda seguia-se a noticia que defendia e apoiava candidaturas, a de solemnidade religiosa com elogio ao celebrante e ao pregador, a que pedia estradas, a que pedia melhoramentos e finalmente aquella que dizia que o homem era um homem e o gato um bicho.

Mas a final onde vamos nós?

A guerra que nós vemos no Sul é de carrapatos. Alli vive-se de intrigas, passividade, dizes tu digo eu e gaste-se dinheiro e gaste-se porque a ordem é rica e os frades são poucos.

Na pessoa do bravo, valente, inclyto e illustrado Commandante Superior, a guarda nacional foi destinguida com a dignitaria da Rosa. Logo, logo quanto commandante houve e officiaes que não marcharam para o Sul [illegible] bilhetes, cutelo e orações, etc., etc. E o que lograram os soldados, os pobres soldados que partiram para o Sul, que aquartelaram e que ainda hoje, elles que são arrimo e apoio de familias, rondam e prestam serviços? A estes nem — um elogio. E' de extranhar o esquecimento do governo!!!

Segue-se á guerra e ás graças o que mais? As ruas sujas? o lixo, os pantanos, o lodo? E não ha outra noticia! Fallemos de uma nova, já nova e ainda nova para muita gente: fallemos de que? Do *Jardim da Flora* onde ha musica e flores? Não. Do *Barbe Bleue*, onde a Aimee e a Lovato valem um sorriso? Não. Do *Gymnasio* que representa o *Actor*? Sim.

Na quarta-feira desta semana subiu á scena o *Actor*.

As primeiras impressões da representação fallam-nos muito alto para que desçamos á uma critica exacta e imparcial, por isso fallaremos apenas da noite explendente que Furtado Coelho logrou.

Dos camarotes e da platea immensa foi a ovação. Os applausos, os bravos, o sentimento do applaudir, era expontaneo, rebentava fluido e limpido dissereis crystallino arroio a deslisar-se em matizado prado ou a encrespar-se pouco e pouco saltitando por entre os seixos e formando ondas de perolas.

Furtado Coelho deve guardar em memoria a noite de quarta-feira como signal bem claro da sensibilidade, do entendimento e do bom gosto da platea fluminense, e que a memoria de uma noite de tropheo, de enthusiasmo, de ovação, seja esperança de novos triumphos, aniseto de novos louros, e ambição, e ambição nobre e generosa de ovação explendentes como são explendentes as emanações candaes de luz que rebentam do homem quando com o talento olha o céo, pisa os preconceitos, soletra o sublime e expande-se em harmonias de grandeza e magnificencia.

Auras brandas, mares placidos e céo propicio favorecem ao muito illustrado e probo conselheiro Sergio Teixeira de Macedo, o nosso enviado extraordinario e ministro plenipotenciario, junto á S. M. o Imperador dos francezes.

Caracteres nobres, como o do Exm. Sr. Conselheiro, tornam-se distinctos em todos os tempos.

A Exposição Nacional.

VISTA POR UM ROCEIRO.

Fui á exposição, fui e olhei e vi. Deixei a fazenda, meus negocios, o gado, o café e fui á exposição. Ha mal me admirei. A exposição de 61 [illegible] que agora vi é velho como meu avó.

Na sala do throno tira-se o chapéo [illegible] vê-se vidros coloridos á fogo e imagens tão toscas, tão mal feitas que parecem somenos ás imagens que os pintos fazem na Bahia. Desejára que minha cara-metade estivesse na exposição para mostrar-lhe os trabalhos dos alienados, que sendo de gente sem juizo são melhores do que quanto desenho de com lições e tentativas de pintura de 200 lições. Por meu cavallo baio que os alienados são bons expositores!

Os feijões e café da baroneza de Sant'Anna não chegam aos feijões e café que o compadre Thomaz expoz da

"A Exposição Nacional vista por um roceiro". *A Pacotilha*, Rio de Janeiro, 6 de novembro de 1866, pp. 2-3. Arquivo: AEL IFCH Unicamp.

outra vez e que por sua infelicidade nem foram examinados, nem mencionados. Assim se fez com os alfaiates, carpinteiros e muita gente boa, que descreu e que desta vez não escreve para gastos inuteis.

Este anno expõe-se muita bota, sapato, botina, e sellins. Aquillo é epigramma e quer dizer que nós só cuidamos em nossos pés e em nossos cavallos. E os charutos e o fumo? Vi cada charuto regalia, regalia londres, concha que disse cá com os meus botões « Aquillo é para a rua do Ouvidor, amanhã passam por *havanna* como hoje por *Bahia* e hão de valer 500 réis se forem vendidos por uma franceza que tenha *freio* no pescoço, *ferradura* no peito e *verniz* ou pós na cara. »

A sala das photographias fez-me vir lagrimas aos olhos. Olhei aquelles papelõesinhos e disse-me a voz do coração: Morreu a pintura. E morreu mesmo porque a pintura não se apresentou na exposição, porque a Moema e outros que taes são cousas já olhadas e vistas. E a esculptura? Ah! hoje trata-se apenas de fazer *buffet*, onde vende-se *paraty* a 2$ o calix, pasteis a... a... nem eu mesmo sei.

Sahi zangado da exposição. Escrevi a minhas sobrinhas que não alimentassem esperança de pôr o olho lá, porque vir se da roça para apanhar sol e poeira e perder-se nesta côrte, onde o urbano dorme, o larapio faz sentinella ás algibeiras e a exposição não tem cathalogos, é o mesmo que pegar em um pepino e apregoar-se que o pepino é uma raiz immensa, extraordinaria, nunca apalpada, tocada vista e sentida. Por isso adeus exposição; vou-me para os meus milhos, ao menos lá tudo é grande e bom.

Um roceiro.

* *

VISTA POR UM AMADOR.

Os povos civilisados luctam com a intelligencia. Seus certames são outros tantos triumphos para a humanidade que elege apostolos. E os apostolos partem em todos os sentidos. E vão pregar o reinado da paz — idea para que se congregam os povos.

Abaixo o patibulo, a escravidão, o castigo corporal! A locomotiva da luz vai adiante. Paz aos homens e fraternidade e luz!

Abaixo a guerra, porque tempo vem em que a guerra será um impossivel! Reunam-se os homens a uma só lingua, a uma só monarchia e uma só religião. Reunam-se os homens e o telegrapho, o vapor, o commercio, a industria, as lettras e as artes, auxiliares poderosos commerciarão entre si allianças duradouras.

As exposições tendem a ligação das provincias de cada povo, a ligação dos povos de toda uma sociedade.

* *

A exposição nacional de 1866, se tivesse sido avaliada como valia, necessariamente teria preparado mais gloria para a que hoje assistimos. Mas a incuria de uns, o desmazelo de outros e o pouco cuidado da maior parte olharam de tal modo que a exposição actual é somenos a sua anterior.

Póde-nos esta verdade, mas deve-se dizer para futuros exemplos.

Todavia a exposição actual tem objectos primorosos e de fomo alcançado. As nossas palavras são apenas um lineamento rapido. Sob o numero 338 ha uma collecção de conchas para loros artificiaes, vinda de Sta. Catharina e exposta por outros que deve vingar a attenção e o apreço de quantos avaliam as boas cousas. A collecção de rochas plutonicas e eruptivas, colleccionada pelo Dr. G. Capanema, os trabalhos de carpinteiro, marcineiro e torneiro, em que destinguem-se quatro artistas fluminenses, são objectos que merecem especial menção. O ramo de madeira, do Sr. José Francisco de Sant'Anna e os torneados do Sr. Manoel Alves da Silva contentaram-nos bastante.

Sobre encadernação, fabrica de pianos, trabalhos de croch estamos adiantados. A encadernação nossa é magnifica e nitida e os pianos de proba são de muito gosto artistico e simplicidade.

O *dessin à plume* do Sr. Leopoldo Heck representando D. Pedro II, a pulga tirada do natural com o microscopio solar, trabalho do photographo Ferragno e o *Miguel Angelo* do Sr. Almeida Reis, que hoje estuda na Italia por conta do governo, são artefactos de delicado labor, muito e muito e arte.

A nossa natureza sobretudo brilha na exposição pelos mineraes, vegetaes, etc. Emfim se a exposição é uma festa nacional, grande ou pequena que ella seja, deve arrancar do nosso peito um brado de animação. Avante brasileiros, o futuro é vosso!

UM AMADOR.

(*Continua*).

ROMANCETE.

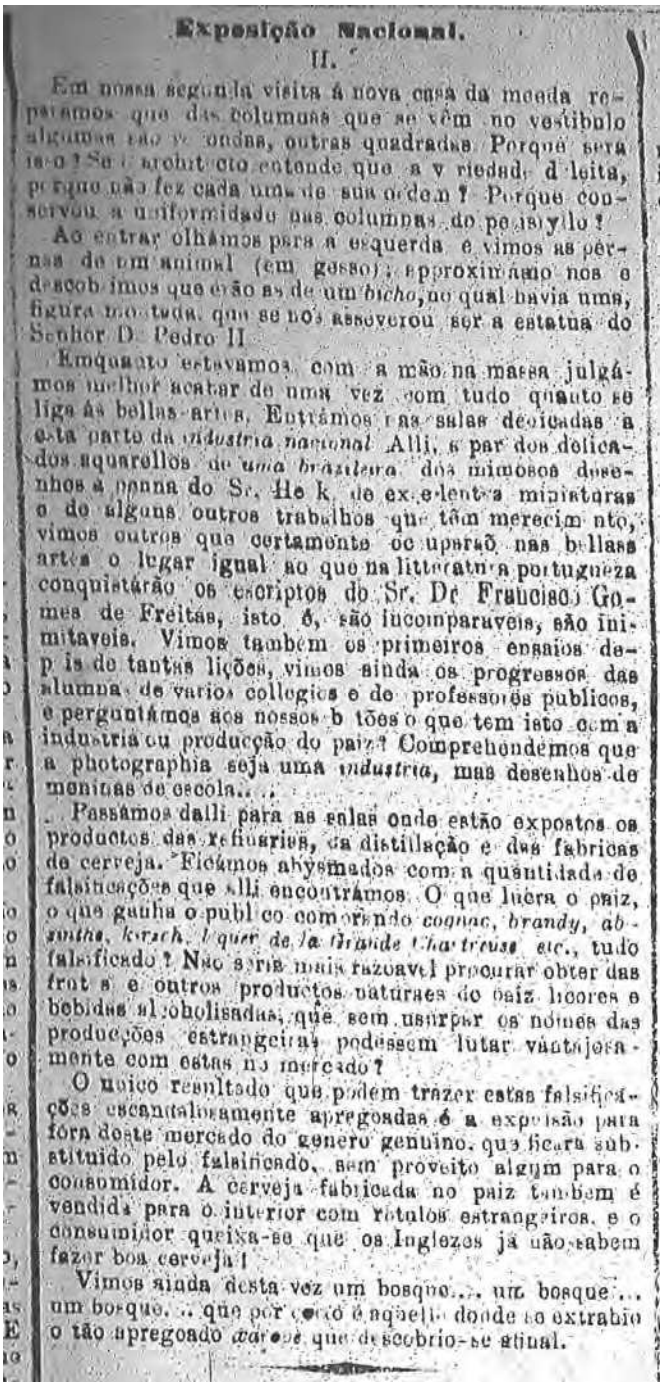
Os postiços.

(*Continuação*).

O commendador Moraes que acaba de entrar, e que ainda vira alguma cousa do procedimento inconveniente de D. Angelica, era um homem nobre e respeitavel.

Cincoenta annos era sem duvida a sua idade a julgarmos pelos cabellos brancos que alvejavam-lhe a fronte;

"A Exposição Nacional vista por um amador". *A Pacotilha*, Rio de Janeiro, 6 de novembro de 1866, p. 3. Arquivo: AEL IFCH Unicamp.



Exposição Nacional.

II.

Em nossa segunda visita á nova casa da moeda reparamos que das columnas que se vêm no vestibulo algumas são redondas, outras quadradas. Porque seria isso? Será que o architecto entende que a variedade deleita, porque não fez cada uma de sua ordem? Porque conservou a uniformidade nas columnas do peristylo?

Ao entrar olhámos para a esquerda e vimos as pernas de um animal (em gesso); approximámo-nos e descobrimos que eram as de um *bicho*, no qual havia uma figura montada, que se nos asseverou ser a estatua do Senhor D. Pedro II.

Emquanto estavamos com a mão na massa julgámos melhor acabar de uma vez com tudo quanto se liga ás bellas-artes. Entrámos nas salas decicadas a esta parte da *industria nacional*. Alli, a par dos delicados aquarellos de *uma brazileira*, dos mimosos desenhos a penna do Sr. Heck, de excellentes miniaturas e de alguns outros trabalhos que têm merecimento, vimos outros que certamente occuparão nas bellas artes o lugar igual ao que na litteratura portugueza conquistárão os escriptos do Sr. Dr. Francisco Gomes de Freitas, isto é, são incomparaveis, são inimitaveis. Vimos tambem os primeiros ensaios depois de tantas lições, vimos ainda os progressos das alumnas de varios collegios e de professores publicos, e perguntámos aos nossos botões o que tem isto com a industria ou producção do paiz? Comprehendemos que a photographia seja uma *industria*, mas desenhos de meninas de escola.....

Passamos dalli para as salas onde estão expostos os productos das refinarias, da distillação e das fabricas de cerveja. Ficámos abysmados com a quantidade de falsificações que alli encontrámos. O que lucra o paiz, o que ganha o publico comprando *cognac*, *brandy*, *absinthe*, *kirsch*, *liquer de la Grande Chartreuse* etc., tudo falsificado? Não seria mais razoavel procurar obter das fructas e outros productos naturaes do paiz licores e bebidas alcoholisadas, que sem usurpar os nomes das producções estrangeiras podessem lutar vantajosamente com estas no mercado?

O unico resultado que podem trazer estas falsificações escandalosamente apregoadas é a expulsão para fóra deste mercado do genero genuino, que ficará substituido pelo falsificado, sem proveito algum para o consumidor. A cerveja fabricada no paiz tambem é vendida para o interior com rotulos estrangeiros, e o consumidor queixa-se que os Inglezes já não sabem fazer boa cerveja!

Vimos ainda desta vez um bosque... um bosque... um bosque... que por certo é aquelle donde se extrahio o tão apregoado *páo-rosa* que descobrio-se afinal.

"Exposição Nacional. II." *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 12 de novembro de 1866. Arquivo: AEL IFCH Unicamp.



DIARIO DO RIO DE JANEIRO

RIO 6 DE NOVEMBRO DE 1866.

EXPOSIÇÃO NACIONAL.

Eis a quarta carta enviada pelo Sr. conde de la Hure ao Srs. Machado de Assis:

Rio de Janeiro, 31 de Outubro de 1866.

Meu caro Sr. Machado de Assis.

Attrahe-me a arte, o do cada vez que vou á Exposição, é á salla de cima que faço a minha primeira visita, áquella onde está exposta meia duzia de obras de pintura dignas desse nome e dignas da attenção de todos.

Devo fallar-lhe do brilhante quadro do Sr. V. Meirelles de Lima, representando *Lyndoya morta* n'uma praia. Como desenho, é bello: como collorido, é perfeito. Do mesmo pintor ha dous retratos muito apreciados: o do visconde de Guaratiba e o do marquez de Abrantes; ambos são cheios de vida e de expressão. O Sr. Meirelles é o celebre pintor a quem devemos *A primeira missa no Brasil*.

O Sr. Le Chevrel faz-se notar por uma scena da S. Bartholomeu, e por uma composição mithologica phantastica, a chegada de Baccho aos paços de Neptuno. Essas duas obras são notavelmente desenhadas, os personagens estão postos com vigor; entretanto, uma critica severa acharia no primeiro quadro certas incorrecções, que o artista não quiz corrigir porque fazem parte do effeito que elle queria produzir; e no segundo, dissera-se que o rosto do deus das aguas é do filho de Semele, não tem aquella magestade que convem aos deuses. Esses defeitos,—se são defeitos—, nem por isso impedem que o Sr. Le Chevrel tenha um lugar na primeira linha dos artistas do Brasil.

Não sahirei desta sala sem mencionar tambem a graciosa collecção de moscas e collibris, desenhados entre flôres que luctam de magnificencia com esses leves habitantes do ar. E' lindo, fresco, engraçado, bem desenhado, colorido com felicidade. As avesinhas são cheias de verdade, as flôres são ricas de exactidão. Lembram-me estes dous versos de Boucher:

Je ne m'etonne point qu'à l'école de fleurs
Le peinture ait appris de secret des couleurs.

O que dá ainda maior encanto é que está assignado por: *Uma brasileira*. Horacio encarrega-me de dizer a essa habil e modesta artista: *Pulchre, bene recte!* »

Não longe dahi, reparo de passagem n'um quadro de borboletas que parecem verdadeiras, o que são de papel recortado e colorido. Alguns insectos, pregados aqui e alli por entre as flôres, augmentam a illusão. Não é inutil esse trabalho do Sr. Valentin, póde servir para conservar a imagem exacta desses leves insectos, muitas vezes demasiado frageis, ou demasiado difficeis de encontrar, e facilitar o estudo dos lepidopteros áquelles que não querem fazer disso uma especialidade scientifica.

Depois da minha carta anterior, o Sr. Laemmert expoz productos da sua lithographia em volumes encadernados ou meio-encadernados. A impressão não é esmerada, nem perfeita; é um pouco compacta. Todavia, não posso deixar de recommendar-lhe a pagina do titulo do album specimen de typos empregados pelo Sr. Laemmert. Essa pagina, impressa com tintas de côres, é de bom acabado. O papel dos livros é geralmente muito ordinario e sem a alvura necessaria. As meias encadernações são boas e aceiadas; as encadernações toem ouro de sobra, peccam pelo gosto. E' tudo trabalho de habilidade, e provavelmente barato. A perfeição, o ideal da industria, é reunir o util e o agradavel. *Omne tulit punctum qui miscuit utile dulci.* Seja isto dito para todos os expositores e productores.

N'uma das salas baixas, o Sr. Antonio Mendes Ribeiro Junior expoz encadernações de album, de registros, e meias encadernações de livros. Ha um album de capa côr de rosa e flôr de liz, azul e vermelho na orla das folhas; outras encadernações são adornadas de ouro. Tudo é brilhante, mas de falso luxo; é pouco solido, e devo ser cousa muito barata.

LA HURE, Conde de. "Exposição Nacional". *Diario do Rio de Janeiro*, 6 de novembro de 1866, pp. 1-2. Arquivo: AEL IFCH Unicamp.

Passo natural e forçadamente sem parar diante de certo museu de cousas importantes e igualmente de uma infinidade de outras cousas, que apenas teem uma utilidade relativa, e ás vezes duvidosa. Tal é, por exemplo, a exposição do Sr. Raymundo Odoni, que nos apresenta para gravar e escrever em vidro e metaes uns pedacinhos de quartz Syalin colorido, engastados em *crayons*. Convido esse expositor e os outros do mesmo genero a lerem o 86º epigramma do livro 2º de Marcial, e meditarem neste verso: *turpe est difficiles habere nugas*.

Chego, meu caro senhor, a outra sorte de productos. Proponho-me a fallar dos chapéos e dos sapatos, e depois de outra industria relativa: o fabrico de fórmas de sapato.

Hoje desejo ter maior espaço neste excellente jornal; preciso apressar-me; ha tanta cousa que ver na Exposição, e eu apenas começo.

A primeira veste do homem foi o chapéo, e por muito tempo apenas servio-se delle como ornamento de guerra, a fim de dar-lhe maior altura e parecer mais temivel ou mais imponente; ou como arma defensiva, a fim de preservar o craneo dos golpes que lhe atirassem.

A este respeito permitta-me um parenthesis, que não tem a menor idéa de ser critica. A exposição não é um museu, está entendido. Se ha homens a quem o titulo de brasileiros seja absolutamente indisputavel, por direito de antiguidade, de prioridade são evidentemente os indigenas do Brasil; esse pensamento está vasado em bronze na praça da Constituição. Ora, porque os productos da industria dos indigenas brasileiros não são expostos do mesmo modo que os dos outros productores? Comprehendo que, collecionando-se os productos da industria instinctiva dos passaros ou dos insectos, fiquem todos reunidos no mesmo espaço, na mesma prateleira. Mas não comprehendo que se use o mesmo com homens. Porque puzeram os chapéos, as armas, as roupas, e os utensilios dos indigenas de mistura, em um só ponto? Porque não estão os seus utensilios com os dos outros brasileiros, os seus chapéos com os outros chapéos, as suas armas com as outras armas? Um rotulo destinguiria tudo. Para ser logicos vamos pôr os nossos chapéos de seda ou de feltro ao lado das nossas balas de artilheria, os nossos utensilios e os nossos estoffos entre os modelos de navios, e os nossos ornamentos de roupa ou de ourivesaria no meio das machinas por vapor.

Dito isto, volto aos chapéos. Os dos antigos não eram feitos como os nossos, porque o *pileum* era apenas um casqueto de pello de carneiro; o *petasus* ou *galerus* era um pileum com abas largas; o *birrus*, um barreto pontudo, e o famoso *pileum phrygium*, um barreto coma ponta recurvada. A idade media apenas conheceu os capuzes de estofo.

Os chapéos de feltro, que nasceram em França, começaram a ser usados na Europa, nos começos do 14º seculo. No reinado de Carlos VII só eram usados em tempo de chuva. Durante muito tempo foi um grande luxo uzar um chapéo, por que era vedado aos padres sob pena de suspensão e excomunhão. Os primeiros chapéos de feltro foram pequenos com uma pluma em cima. A pouco e pouco puzeram-lhe abas, depois de uma aba circular, enfeitados com uma presilha e um penacho.

Fizeram-se cedo os chapéos cylindricos; mas a adopção destes, data apenas do fim do seculo XVIII, e são hoje os mais geralmente usados. A fórma e a dimensão das abas, varia de tempos a tempos, mas o ridiculo chapéo cylindrico é sempre o que usa um homem *comme il faut*.

Fabrica-se chapéos com toda a especie de materias: de feltro, de peluça, de sêda, de borra de sêda, de algodão, de palha, de palma, de couro, etc.

O feltro é a materia principal da maior parte dos chapéos que figuram na exposição. E' um estofo fabricado de febras de lã ou de pellos de certos animaes entrelaçados entre si por meio de um operação que se chama *foulage*. De todas as suas substancias a lã é a mais propria para isso; misturada com pello de coelho dá um estofo mais consistente. O pello de lontra dá levesa no feltro, mas torna-o facil de quebrar-se.

Como todos os pellos empregados para fabricar o feltro não se entrelaçam com facilidade pelo *foulage*, com o auxilio de substancias particulares, provoca-se um arrepio dos pellos que os torna mais faceis para obter o resultado desejado. Esta operação, chamada *secretaje*, foi inventada em 1730 por um chapelleiro francez chamado Matheus, que applicou então uma solução de azotato de mercurio.

Para ser bom, o chapéo de feltro deve ser molle, não quebrando-se ao contacto da mão, com um pello basto, e de côr uniforme.

Os chapéos de seda nasceram na Hespanha; são compostos de um esqueleto de feltro grosseiro ou tela, chamada *galette*, coberta depois com uma capa de seda. A capa é um estoffo cuja trama é de algodão, e que tem só de um lado pellos de seda mais ou menos largos. Antes de ser encapada, a *galette* deve ser untada de uma substancia impermeavel.

Os chapéos appareceram pela primeira vez em uma exposição que teve lugar em Paris no anno de 1802; foi porém unicamente no de 1806 que se concedeu a primeira recompensa a esta industria.

A Exposição Nacional offerece-nos hoje consideravel numero de amostras da chapelaria brasileira. Os Srs. Machado & Dias teem bons chapéos de feltro pretos e pardos, a preços modicos, de 5$500 a 9$.

O Sr. José Antonio de Siqueira apresentou bonitos chapéos de seda a 7$, de castor pardo a 12, e de casimira a 05000.

Os Srs. Gonçalves & Braga expozeram feltros de diversas qualidades a partir do preço de 4$ em diante. São de tal sorte flexiveis que é possivel dobral-os e guarda-los na algibeira.

O Sr. Antonio Joaquim da Silva Bastos (da Bahia) exhibio productos mais baratos. Ha chapéos de feltro inconsistentes desde 1$400 até 2$400; e chapéos firmes a 5$500.

O Sr. Felippe Corrêa de Mesquita Borges fabricou lindos chapéos bem reforçados e bem dobrados; redondos e dobradiços; todos porém sem indicação dos preços.

O Sr. Agostinho Machado tem 6 chapéos de feltro, de boa qualidade, simples e bonitos. O preço é 5$, alli marcado; não indica se é o de todos elles indistinctamente.

Os Srs. Alvaro d'Armado e Guimarães mostram-nos 2 chapéos de sêda lovissimos, pois que um pesa 29 e outro 30 oitavas; tambem tem-os pardos, cylindricos, muito apreciaveis, e um chapéo de camursa amarella—; não encontramos porém declaração de preços.

O Sr. José Maria Pereira de Castro exhibe chapéos de bella qualidade de sêda preta a 9$; castor pardo, 16$, e panno 8$.

Os dos Srs. Bernardo & Raythe são de feltro firmes e fortes, e de lontra sem indicação dos preços. Isto mesmo acontece com os elegantes chapéos de seda, castor ou de fantasia pertencentes aos Srs. Chastel & C.

Os Srs. Costa Braga & C., tornam-se recommendaveis por seus chapéos de seda, feltro, e por um que é dobradiço e que se pode guardar em estojo apropriado.

O Sr. José Fernandes de Campos Arcos se distingue pelos preços de seus chapéos de feltro redondo, a 5$ e 6$.

Os Srs. Braga Costa & C. fabricam igualmente chapéos de feltro ordinarios.

Os Srs. Pereira de Castro & Irmão foram premiados em 1861. A bella fabricação de seus chapéos de seda, pardos, casimira, os destinados aos ecclesiasticos tornam estes expositores dignos de menção.

O Sr. João Backes (de Porto-Alegre) expõe chapéos de seda ordinarios, alguns de feltro, um de junco muito fino, 2 chapéos de palha etc., mas sem os preços.

Não ha barretinas; alli apenas vimos um ou 2 kepis. Os fabricantes de bonés militares não se apresentaram.

Os chapéos de palha, junco, folhas, fibras vegetaes diversas, piassaba, etc., cosidos, ou trançados acham-se em uma das salas do primeiro pavimento. Ahi não se encontra nome de expositor nem os preços. (Sei que das provincias vieram muitos objectos desacompanhadas das indicações requisitadas pela honrada commissão). Alguns destes chapéos estão collocados em tal altura que não podem ser examinados. Na mesma sala ha 2 chapéos encerados para marinheiros.

Os adornos de cabeça, feitos de pennas pelos indigenas estão com os demais objectos da industria destas tribus.

A industria da chapellaria merece por certo ser animada, os productos exhibidos são geralmente bonitos e bons; não se pode ainda fazer a comparação entre os preços porque falta delles ainda a maior parte. Os chapéos de feltro baratos constituem o que se chama na officina *filtros dourados*. (1) Todos os que foram expostos estão bem engommados *(apprêts)* (2) e o ageitamento da fórma *(croisée à la foule)* (3) bem executado.

Passemos á sapataria.

O calçado envelheceu bastante, porém menos que a arte dos penteados. O 1º calçado foi a alpercata destinada a resguardar a planta do pé. Seria historia curiosa a das origens, modificações, e aperfeiçoamentos das diversas formas do calçado.

Então ver-se-hia que os Romanos designaram pelo termo *calceamentum*, *calceus*, tudo o que hoje comprehende a palavra *calçado*; que o termo *calceus* designava tambem um sapato de couro preto, atado com tiras da mesma materia; que as botinas se chamavam *ocreæ*; que os camponezes calçavam o *gabarion*; os habitantes das cidades os *abulcæ*. As mulheres nobres usavam as *peribarides*; as outras as *sandalias*; as meretrizes a *persica*; e os adolescentes a *laconica*. A palavra *barca* indicava uma especie de sandalias; *caliga* o calçado de todos os militares; *crepida et solea*, o dos passeios de cidade; *aluta* uma botina de pello de cabra que subia aos tornozelos; *soccus* os tamancos.

O calçado de panno tinha o nome *phocasium*, e os *mulleus* cobriam o pé inteiramente. O *cothurnus* servia, no theatro, para tornar mais altos os actores que o traziam por cima da *crepida*.

Hoje, com o nosso calçado variado, bem talhado, acommodando bem o pé, um bom sapateiro deve reunir uma grande porção de conhecimentos diversos: deve saber escolher bons instrumentos, apreciar—cousa importante—a qualidade e a fórma das sovellas, a boa construcção dos bisegres, conhecer perfeitamente os couros, os estofos, os fios de canhamo e de seda, os tecidos elasticos, os barbantes; ter gosto na escolha e applicação dos enfeites como persilhas e laços; possuir grande prestesa de mão, e dar á obra as mais minuciosas precauções relativas ao aceio.

E na minha opinião não basta isso, porque eu consideraria como melhor sapateiro que os outros aquelle que, a todos os conhecimentos praticos, reunisse o conhecimento da anatomia do pé, aquelle que não se contentasse com tomar simplesmente a medida, mas que prestasse attenção ao andar, á idade, á figura do individuo. Um sapateiro que saiba a posição dos nervos plantarios externa e interna, a direcção das arterias e das veias saberia tambem que o tolhimento das articulações, a compressão das veias ou dos tendões podem dar lugar a graves accidentes; conhecendo bem a structura dos dedos, evitar-nos-hia as pungentes dôres dos calos, calosidades, tumores.

No seu proprio interesse, o sapateiro deve ser bom apreciador das fórmas que compra, dos couros mal preparados; utilisar os destroços para fazer novas solas, etc.

Ha bons sapateiros no Rio de Janeiro, fabricando tão bem como na Europa, a julgar pelas amostras da exposição.

O Sr. José Moreira de Queiroz é um dos primeiros; já teve medalha no Brasil e em Londres. Trabalha especialmente em calçado de homem. A sua exposição consiste em botas de montar, bem trabalhadas, demasiado ricas para custarem pouco; em botinas de homem bem acabadas; sapatos rasos elegantes. Ha apenas uma cousa que merece reparo: é demasiado luxuoso para calçado de homem. Não são modelos que se devam seguir, por que o excesso em tudo é um defeito que é sempre util evitar.

O Sr. José Caetano Carneiro expõe tambem bonitas botas de montar, de 30$ de custo; botas ordinarias de boa qualidade, bom couro, sola fina, a 16$; botinas de cabrito, a 10$. E' tudo bem trabalhado.

Os Srs. J. Campas & Filho expõe tambem bellissimo calçado; as botas de montar são simples e solidas; as botinas de fantazia para homem, os sapatos rasos, são superiormente trabalhados. Lamento a ausencia de botinas ordinarias, mas o catalogo desses senhores diz-me que as vendem a 11$, 12$ e 13 o par, de couro fino de bezerro ou cabrito.

O calçado enviado pelos expositores das provincias não são tão cuidados. O de Sergipe não tem graça, nem elegancia. Os que trazem o nome dos Srs. Purgarilho & C., são muito ordinarios como obra, e os preços parecem-me grandes: 10$, 12$ e 15$ botinas para homem.

Ha, em baixo, com os objectos de solleiro, um par de grandes botas, cujo merito consiste no bem acabado da sola e cujo cano imita escamas. E' um trabalho de paciencia, um objecto de capricho, que não tem nem elegancia, nem luxo, nem utilidade. E' exposto, creio eu, pelo Sr. Turquinio Theotonio de Alves Guimarães.

(1) Chama-se *douradura* á mais linda variedade de pellos. A expressão —feltros dourados— é applicada aos de qualidade inferior quando á sua superficie se superpõe uma camada uniforme e delgada de pellos mais finos do que os da preparação do feltro.

(2) O—apprêt—dos chapéos consiste na introducção de uma colla que deixando á fazenda inteira flexibilidade, agglutina-lhe as partes feltradas, torna-a mais consistente, mais firme e mais susceptivel de conservar a fórma que se lhe dá.

(3) *Croisée à la foule* é o complexo de movimentos que é necessario fazer para envolver successivamente o feltro sobre todos os lados que apresenta sua figura, e calcal-o com igualdade a cada um destes movimentos.

O calçado fabricado na casa de correcção fazem-se notar pela modicidade do preço, modicidade contra a qual não póde lutar a industria livre. Veem-se ahi botas a 10$, sapatos pretos de pello grossa a 3$. O resto na mesma proporção. Como trabalho, é de boa execução; como materia, de boa qualidade corrente.

A emulação é o mobil de todos os expositores de calçado; cada qual quer fazer mais e melhor que os outros. O Sr. Moriamé, já recompensado com uma medalha de prata na primeira exposição, é certamente aquelle que apresentou objectos mais variados, mais completos. Calçado de todo o genero (excépto botas), de toda a especie, para senhoras, para meninas, para homens, meninos e até para bonecas; mas estes sapatos teem só o fim de fazer parar diante delles as crianças. Seria longo passar uma revista aos cincoenta pares de calçado expostos pelo Sr. Moriamé; não emprehenderei este trabalho. Mais do que as bellas amostras, fabricadas provavelmente com o intuito da exposição, ha, na vitrina desse expositor, uma cousa que me interessa e a toda gente: é a lista dos seus preços correntes. Vejo ahi que as botinas para senhora vendem-se a 42$ a duzia de pares, o que faz 3$500 cada par; as botinas de meninas, nas mesmas condições, 3$; as botinas gaspeadas, 4$350; os sapatos de tacão menos de 2$; botinas de bezerro ou cabrito para homem, 0$500, e 1$500 mais cada par com solla grossa; etc., etc. Alem de todo esse calçado de uso ordinario, do que o Sr. Moriamé fabrica quantidades consideraveis (ao menos 4,000 pares cada mez), com um pessoal de mais de cem operarios e operarias, faz tambem sapatos de fantasia, de theatro, etc., dos quaes expoz specimens bem trabalhos. As chinellas, os sapatos rasos de setim, as botinas simples, sem costura, as botinas de homem, tudo é superiormente trabalhado. Nota-se particularmente um par de tamancos para homem, feitos de couro, com tacão óco, que se pode pôr nas botinas em tempo de chuva, e adaptar-se por meio de uma mola, que os impede de sahir do pé; é bonito, solido, mais elegante que os sóccos de borracha, e certamente mais sadio, porque o couro deixa ao ar mais facil circulação que a borracha.

E' só ao pé de uma exposição desta que se póde fazer uma idéa das difficuldades que encontram os sapateiros para levar a semelhante gráo de aperfeiçoamento, de solidez, todos esses envolterios mais mais ou menos leves e graciosos em que se mettem os pés delicados das mulheres de todas as idades e condições. Se alguma cousa censuro é a altura ridicula de alguns taléos, que devem certamente incommodar as bellas andarilhas que introduziram a moda. Esperemos que, como todas as modas, essa mude por sua vez: *Varium et mutabile semper.*

O Sr. Guilherme tem a especialidade da phantasia; é a sua exposição quem o diz. O Sr. Guilherme, que foi premiado no Rio de Janeiro e em Londres, tem tambem a especialidade dos tacões de páo altos, porque eu não creio que a sua exposição contenha mais de quatro pares de tacões de couro. A' excepção de um par de botinas cinzento-claro, de outro côr de castanha, tudo mais é realmente de pura phantasia. Fazenda de xadrez infestada; calçados enfeitados, guarnecidos, bordados, recamados de pennugem de cysne, de ouro e de prata, tudo é brilhante, engraçado, fresco, rosado, azul, vermelho, preto, branco, amarello, etc. Tudo isso brilha, está feito com aceio, e faz honra aos fabricantes de guarnições. Todavia lamenta-se que os pontos que prendem a fenda á sola sejam demasiado visiveis nos lados dos sapatos. Mas é um pequeno defeito n'um negocio de pura phantasia. Dos preços não se trata; não se faz calçado destes para vender-se ás duzias; far-se-hão mesmo dous semelhantes?

O Sr. J. da Cunha trabalha com asseio e cuidado. Expõz lindas botinas, sapatos de phantasia; ha nesse calçado tacões de páo e tacões de couro. Não trazem os preços; mas como a maior parte das cousas expostas são de phantasia, a cousa explica-se.

Como se vê, a sapataria fez louvaveis e felizes esforços, e deve prosperar cada vez mais. E' deploravel que seja obrigada a mandar vir de fóra a quasi totalidade de suas materias primas, por serem as nacionaes demasiado caras, ou de qualidade muito inferior.

A arte de formeiro é nova, porque outr'ora o sapateiro fazia as fórmas de que precisava. Ainda hoje, é raro que um sapateiro cuidadoso não faça ás fórmas que compra mudanças, addições, cortes, antes de dal-as aos seus operarios.

As fórmas que vem da Europa são ordinariamente de páo de bórdo ou páo de *foyard* raramente de nogueira. As que se fazem no Brasil são quasi todas de genipapo.

A arte de formeiro comprehende, além disso, o fabrico das fórmas longas e chatas para as lavadeiras de meias de seda; as fórmas da mão, para as luvas, com os dedos separados; as fórmas de chapéo, e utencilios de madeira para os alfaiates, lavadeiras de roupa feita, etc.

Um bom formeiro devia ser sapateiro, isto é, devia saber pôr um sapato, o que facilitaria o seu trabalho e ajudal-o-hia a aperfeiçoar as suas fórmas ao gosto dos seus cliéntes.

Quando os pedaços de madeira estão já desbastados pela enchó, são trabalhados com a plaina para fazer as fórmas, e depois polidos com uma lima e finalmente raspados com lixa. E' esse o modo de fabrico usual. Ha um modo mecanico muito mais exacto e rapido e por conseguinte menos custoso.

Ha dous expositores de formas: o Sr. Adolpho Loterro e o Sr. Loterro Aristides. A vitrina do Sr. Adolpho Loterro contém fórmas ordinarias, bem feitas, segundo todas as regras da arte e particularmente cuidadas para a exposição. Ha fórmas partidas, outras ligadas por tarrachas e virolhas, etc.; encospas mecanicas, botas de páo para taboletas de sapateiro. E' trabalho bem feito; o melhor que póde ser. Não ha preço, mas em compensação, ha uma *reclame* escripta e assignada pelo expositor, na qual adianta-se elle demasiado, — seja-me licito dizel-o,—servindo-se de um nome augusto e respeitado para fazer valer a mercadoria. Ha um fabricante de chapéos que fez cousa analoga, mas eu espero que ambos comprehenderão que ha conveniencias que se devem observar. E' duro para um francez ter de dizer isto a outro francez.

O Sr. Leterre Aristide é um dos expositores que responderam ao meu appello, pondo-se á minha disposição para todas as explicações que eu desejava. Trabalha elle por machina, e eu fui visitar-lhe o estabelecimento. O que dá merecimento aos trabalhos do Sr. Leterre Aristide é a baratêsa, a rapidez de execução e a regularidade do trabalho. Com a machina, póde exercer, além da industria ordinaria do formeiro, o fabrico de cabeças de páo para os fabricantes de bonecas, raios de roda de carro, coronhas, pés de cadeira e moveis, etc. E' um operario intelligente e perseverante a quem se deve desejar o melhor successo. Expoz productos em diversos estados de adiantamento, o permitte assim julgar o valor do processo mecanico que emprega.

A machina, de que lhe fallarei mais minuciosamente em outra carta, é um instrumento de reproducção, que póde, nas mãos de um homem habil, adquerir um grande gráo de exactidão. Quando um modelo é collocado entre os dentes que devem retel-o, e diante de uma roda perfeitamente circular, que acompanha todos os contornos, reproduz-se de um lado, na mesma linha, com exactidão notavel. O pedaço de páo, apenas desbastado, transforma-se em um minuto em um objecto semelhante ao modêlo, ou differente um poucó, á vontade do operario. Por exemplo, uma forma delgada, estreita na ponta, póde ser reproduzida de tal maneira que a nova forma seja expessa e larga na ponta, n'uma medida determinada, conservando aliás, todas as outras proporções da que servio de modelo.

Como tenho de fallar-lhe ainda nessa machina, em tempo e lugar competente, isto é, por occasião das machinas da Exposição, *non erat his locus*, páro aqui por hoje.

Renovo-lhe, meu caro Sr. Machado de Assis, os protestos dos meus especiaes sentimentos de estima.

CONDE DE LA HURE.

***

Por esta semana, leitores, está completa a nossa missão, nas mãos de *Pollux* vos entrego.

Foi o que achamos de melhor para vos offerecer. e até mais vêr.

Desejamo-lhes MUITO BOAS FESTAS.

Castor.

Academia das Bellas-Artes.

O templo das artes, abrindo suas portas no dia 13 do corrente, teve por fim patentear ao publico Fluminense os primores da intelligencia artistica exhibidos por seus filhos.

Meu fim não é incensar, mas attrahir a attenção do publico que tão fatalmente tem sido desviada d'essa instituição, por entenderem muitos, ser desnecessaria ao progresso.

Quero fallar da nossa Academia das Bellas-Artes, a qual espargindo em seus filhos o espirito da Pallas da antiga Grecia, induz-os a trilhar o caminho da gloria, mostrando assim a esse pleiade de descrentes que já é chegado o momento de reconhecer a aurora que pallidamente vem surgindo no horizonte! Eia, abracemol-a, e de todo o coração, cultivemos e animemos esses athletas do porvir: é só d'elles que o nosso paiz espera a regeneração das artes, sem isso jamais tocaremos á meta da perfectibilidade.

Como a maior parte do publico desconhece a existencia da nossa eschola, bom é que o convidemos a visital-a sempre nas epochas em que ella ostenta modesta gala com os productos de seus alumnos nas exposições annuaes, as quaes teem lugar durante os mezes de Dezembro: assim como nas exposições geraes, que costumam a ter lugar nos mezes de Fevereiro: á esta concorrem então os artistas estrangeiros e nacionaes, bem como os melhores trabalhos dos alumnos.

As causas que fazem o publico esquecer instituições d'esta ordem, são: a falta de regularidade de seus actos publicos; o pouco que se escreve á respeito, porém a favor d'elles; a maneira pouco satisfactoria porque se recompensa aos expositores, quer nas exposições nacionaes, quer particulares ou academicas; e emfim, a ausencia de animação da propria Academia, que como orgão á favor das artes deve induzir o governo a animar os artistas.

Com effeito, téve lugar quinta feira p.p., a abertura da exposição dos trabalhos, produzidos pelos alumnos no corrente anno; e como sempre, concorrida por pequeno numero de amadores.

Encerrando-se hoje essa exposição, cumpre-me como um dos amadores visitantes, dizer alguma cousa em abono do que sei e espero tornar a vêr.

Começarei pelos productos das aulas preparatorias.

No sagnão, existem pendurados em duas pilastras fronteiras á entrada do edificio, dous quadros com as notas dos alumnos approvados em mathematicas applicados, desenho geometrico e anatomia do formas do corpo humano; é a primeira vez que os alumnos d'esta aula fazem exame publico, por tanto, novidade na Academia.

Na aula em que estão expostos os trabalhos de desenho de figura, nota-se alguns trabalhos bons, sendo pouco lisongeiro o numero de alumnos que copiam gêsso, mas isso não obsta para que lhes dirija um voto de contentamento.

Na aula de modelo vivo, noto muito desenvolvimento, e folgo muito com a esperança que para o futuro, mais se amplifiquem; sendo esta uma aula nocturna, não concordo muito com a maneira porque é illuminada a sala e o modelo vivo.

Na aula de pintura historica, distingue-se facilmente duas turmas: uma mais adiantada e outra menos, esta, se bem que principiante, já revela os prosperos louros que conquistará. Emquanto áquella, não tenho expressões para descrever o enthusiasmo de que fiquei possuido á vista das provas de seu concurso — Daniel na gruta dos leões — E' pena que esses trabalhos ficassem por concluir! Tres competidores de forças differentes, esforçaram-se para melhor desempenhar suas attribuições.

Honra ao digno mestre! Applausos aos seus discipulos!!

Na aula de paisagem, observa-se tambem amplos progressos, mormente nas pinturas ao natural. E' lamentavel que esse ramo de Bellas-Artes, inspirando pouco futuro aos que á elle se dedicão por não termos amadores que protejão aos artistas, seja obrigado a restringir seu desenvolvimento.

Na aula nocturna de desenho de figura e ornatos tambem são dignas de apreço as suas provas.

Nas aulas de esculptura de ornatos e architectura, primam tambem diversos trabalhos; apenas n'esta, penalisou-me saber que actualmente só tem um alumno matriculado: Todavia, continue elle o estudo que breve será assás recompensado de seus esforços.

Nada mais occupando-me a attenção, visto ser o meu fito só tratar dos trabalhos comprehendidos na exposição dos alumnos, com antecedencia convido o publico para melhor ajuizar os trabalhos que nas futuras exposições, opportunamente terá de apreciar.

Desculpe o leitor se por ventura, tratando de Bellas-Artes, tive occasião de o fatigar.

Souza Lobo.

SOUZA LOBO. "Academia de Bellas Artes". *O pandokeu*, Rio de Janeiro, 23 de dezembro de 1866, p. 3. Arquivo: AEL IFCH Unicamp.

A' esquerda do lugar do *soiree* esmurravam-se por causa de tres vintens de Virginia, Appio Claudio e Virginio. Uma multidão de romanos assoviando: *La Marseillaise* applaudia e apupava.

Lucrecia e Cleopatra, em uma barraca, vendiam copos de limonada: a romana estava ainda atravessada por uma espinha e a egypciaca padecia de hemorrhoides. lavava-se todos os dias com capa-rosa e tomava de quando em quando sua dóse de xarope do bosque. Entrei na barraca, bebi uma limonada, quiz pagar, mas Lucrecia tomando-me a dextra, disse-me em voz lacrymosa.

Oh! n'insultez jamais une femme qui tombe!

N'esta occasião Cleopatra segura-me pela cintura e grita:

— *Je suis connue par ma franchise, par gaieté.*
— *Et moi seigneur, jé suis riche*, e grita Lucrecia

Pucha-me uma d'aqui, outra d'acolá, vejo-me entre a cruz e a caldeirinha: Lucrecia queria que lhe ouvisse todo o 4.° acto do *Orpheu*, Cleopatra queria que lhe escutasse o soneto de Bocage:

Meu ser evaporei na lida insana
Do tropel das paixões que me arrastava.

Estava em verdadeiro apuro, o diabo ria se é quando o suor me cahia em bagas, e a roupa descosia-se á tanto puchão, eis que entra na barraca irado, fero e duro Judas Iscariotas e um tupinambá armado de espeto.

(*Continua.*)

ROJAM.

O Beijo de Iracema

O beijo de Iracema é saboroso
qual doce *aracaty*;
dos seus labios dimanam méis odóros
quaes favos do *jaty*.

O zephyro que beija enamorado
a flôr do *manacá*,
não é mais ledo, nem tem mais encantos
que o beijo que ella dá.

A lagrima da aurora gotejando
no calice da flôr,
tremula, como em labios de Iracema
meigo beijo de amôr.

A vaga quando a praia vem rolando
em manso suspirar;
semelha em murmurio, o brando arrulho
do seu terno beijar.

O beijo de Iracema tem perfumes
da flôr do *anajá*,
seus labios são macios como a polpa
do rubro *cambucá*

O sol quando desponta no horisonte
e os prados vem doirar,
nos labios de Iracema um dos seus raios
um beijo vae gozar.

A briza quando passa ciciando
no basto palmeiral,
nos labios da donzella furta um beijo
e leva-o para o val.

As aguas do regato quando banha
o seu corpo gentil,
borbulha, murmurando mil volupias
no seu labio gracil.

A noite, quando a lua branca, e bella,
nos ceus vem romoirar,
na bocca da formosa tobajára
um raio vae ousar.

Deitada sobre a rede perfumada
do rorido *umery*
esvoaça medroso, e vai beijal-a
o esquivo *colibri*.

O biquinho mimoso pepitando
respira doce odôr;
e encontra mais doçura do que suga
nos estames da flôr:

E' que o beijo de Iracema é mais doce
que o doce *aracaty*;
dos seus labios dimanam méis odóros
quaes favos do *jaty*.

Felix Ferreira.

Typ. FLUMINENSE, de D.L.dos Santos, rua Nova d'Ouvidor n. 20

FERREIRA, Félix. "O Beijo de Iracema". *O pandokeu*, Rio de Janeiro, 16 de dezembro de 1866, p. 7. Arquivo: AEL IFCH Unicamp.



Faceira

Diz Junqueiro, em uma duzia de alexandrinos celebres, que a mulher, apenas sahida das mãos do Creador, passou ás mãos do demonio. Dera-lhe Deus, para encanto do homem e gloria da vida, a pelle cheirosa e branca, a bocca humida e vermelha, o seio redondo e claro, os olhos azues e profundos. Satan, porém, lhe quiz ceder contra o homem uma arma poderosa e terrivel. E deu-lhe a faceirice, dando-lhe um leque, feito de meia duzia de pennas das suas azas de Rebellado...

Oh! o leque! — essa fragil, essa tenue, essa invencivel arma que, ás mãos da mulher faceira, secunda com tanta arte o meneio dos olhos e dos labios!... Realmente, o anjo Rebelde concedeu á creatura do sexo amavel muito mais do que lhe havia Deus concedido. A belleza só nada póde.. Eu, por exemplo, obrigado a escolher entre a maravilhosa Venus de Medicis e a provocadora *Faceira* de Bernardelli Rodolpho, não hesitaria um minuto...

Ha dias, na rua do Ouvidor, conversava eu com Coelho Netto, o fulgurante poeta das *Balladilhas*, justamente sobre estas intrincadas e deliciosas questões de belleza e graça. Por Apollo! estava tão azul o céo, passavam tantas mulheres bellas, e, ás mãos dos vendedores de flores, os ramos de violetas se desfaziam n'uma tão entontecedora nuvem de perfumes!... que outro assumpto poderia, nessa clara tarde de agosto encher a nossa conversa?

E por nós, n'um arco-iris vivo, *toilettes* frescas passavam, rutilando. E olhavamos, com particular attenção, as meninas que viamos, creaturinhas de 8 e 9 annos, já preoccupadas demais com as suas pequeninas pessoas, pisando com elegancia, espartilhadas e serias. E um de nós disse:

— Como não queres que as crianças sejam faceiras, n'uma terra em que ha o costume idiota de espartilhar meninas de nove annos? Isto é um horror que só aqui se vê... Pois se quando uma menina faz annos, em vez de lhe darem uma boneca, dão-lhe um adereço de brilhantes!...

O outro discordava. E dizia que a faceirice nasce com a mulher. O exemplo, o habito, a educação apenas exacerbam esse sentimento innato...

E tinhamos parado á porta de uma casa de modas. Dentro, guardadas pelas altas vidraças, fazendas e quinquilharias brilhavam. E, á entrada, pequenos manequins, sobre a soleira de marmore, sustentavam vestidinhos de seda e linho.

— Olha! alli vem uma criança que não tem a minima noção de coquettismo! aquella que alli vem, maltrapilha e faminta...

Era uma pobresinha, de 7 annos talvez — face pallida, olhos tristes. Vinha pela mão de uma velha repugnante. Aos pés, trazia sapatinhos cambaios e rotos: e o seu corpo magro e moreno apparecia pelos rasgões do vestido sujo.

E, então, passou-se uma cousa commovedora. Quando chegou á porta do armazem de modas, a pequena esfarrapada teve um clarão rapido no olhar. Parou, detendo anciosamente a velha que a conduzia. E poz-se a palpar, com amor, com carinho, a fazenda de um dos vestidinhos expostos...

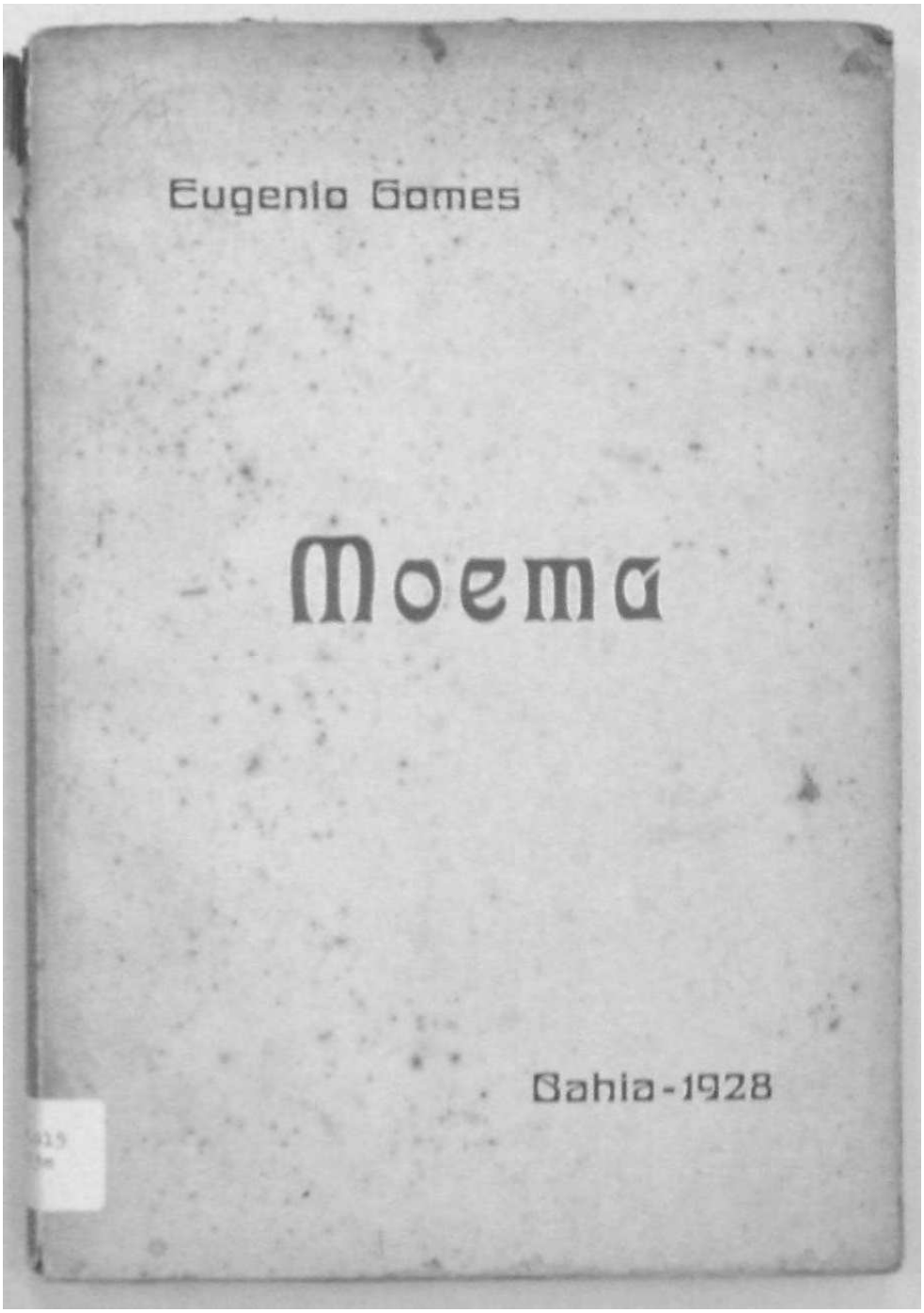
Uma commoção invencivel nos empolgava.

Um sorriso de supremo goso brilhava á bocca da criança. E os seus olhos avidos contemplavam apaixonadamente o vestido. A velha arrancou-a d'alli, com um repellão brusco. Mas, de longe, ainda ella voltou varias vezes a cabecinha triste para remirar o encanto d'aquella toilette de criança, tão pobre para uma menina rica, mas tão rica para ella!

— Vês tu? estou em jurar que esta infeliz passou por varias confeitarias, e viu, sem commoção, gulodices, doces e biscoitos... Mas, que queres? isto está na massa do sangue feminino!...

O. B.

BILAC, Olavo. "Faceira". *A Cigarra*, Rio de Janeiro, 31 de outubro de 1895, p. 3



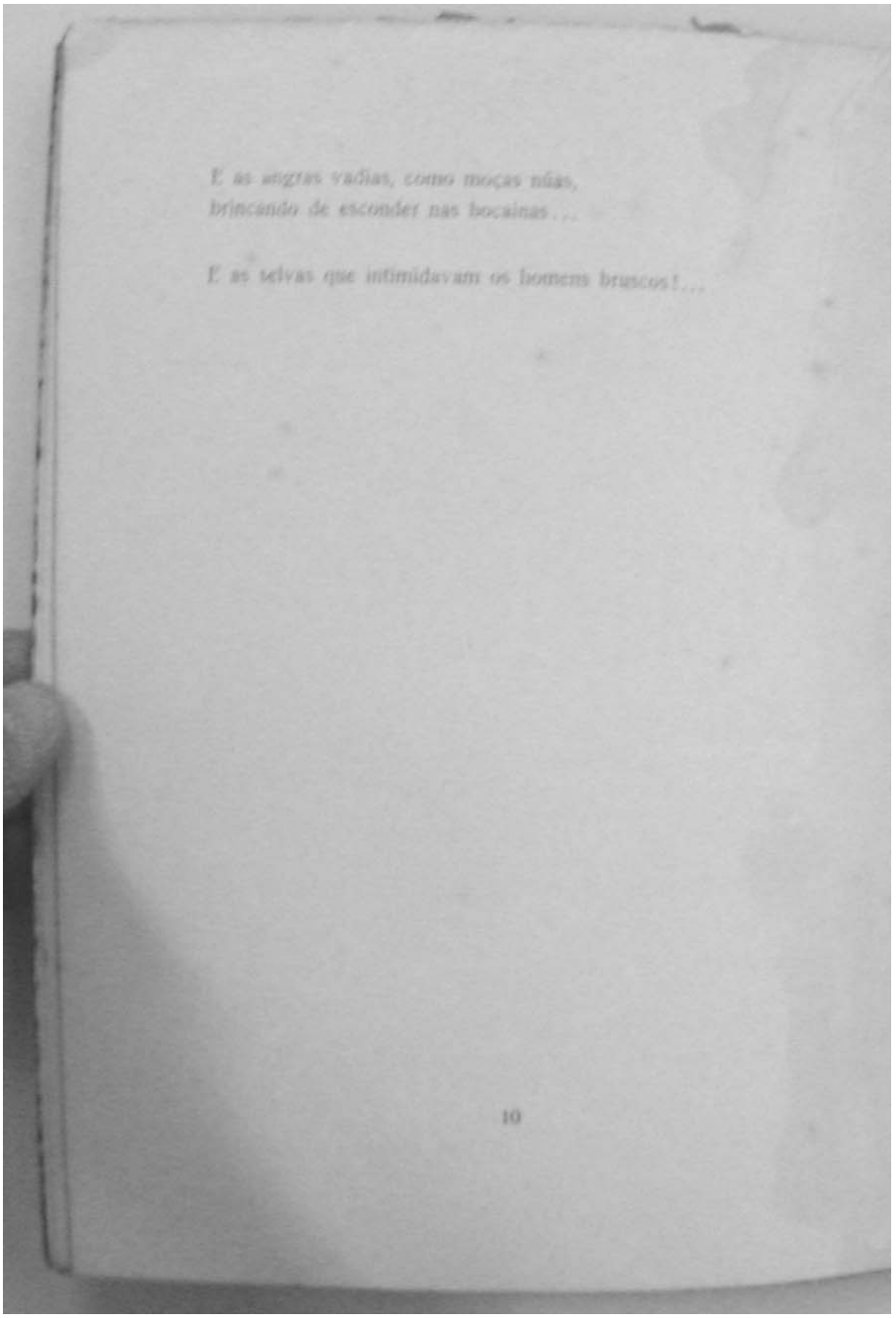
GOMES, Eugênio. *Moema*. Bahia: A Nova Graphica, 1928.

Eu sou o que perdeu a rôta dos descobrimentos...

— Mar enjaulado,
mostra-me o mar solto que engulia as náus
e aferrava as prêsas na lombada dos montes.

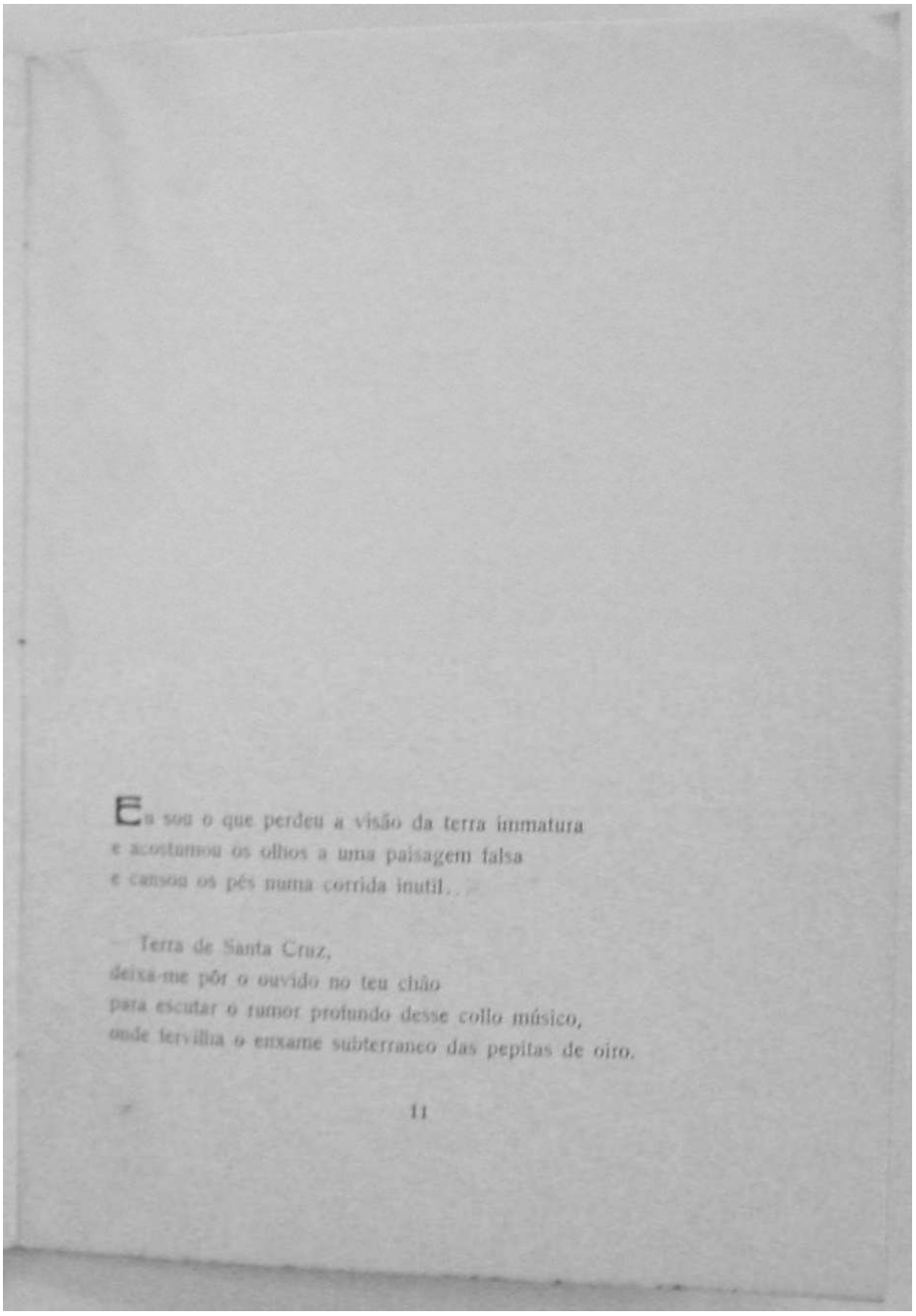
Monte Paschoal... Santa Cruz... Brasil!

Mostra-me a primeira missa na selva
sob as arvores enfolhiadas de novo,
cheinhas de selvagens e macacos:
os selvagens que não sabiam rezar
e os macacos que não sonhavam com a Europa...



E as alegres vadias, como moças nuas,
brincando de esconder nas bocainas...

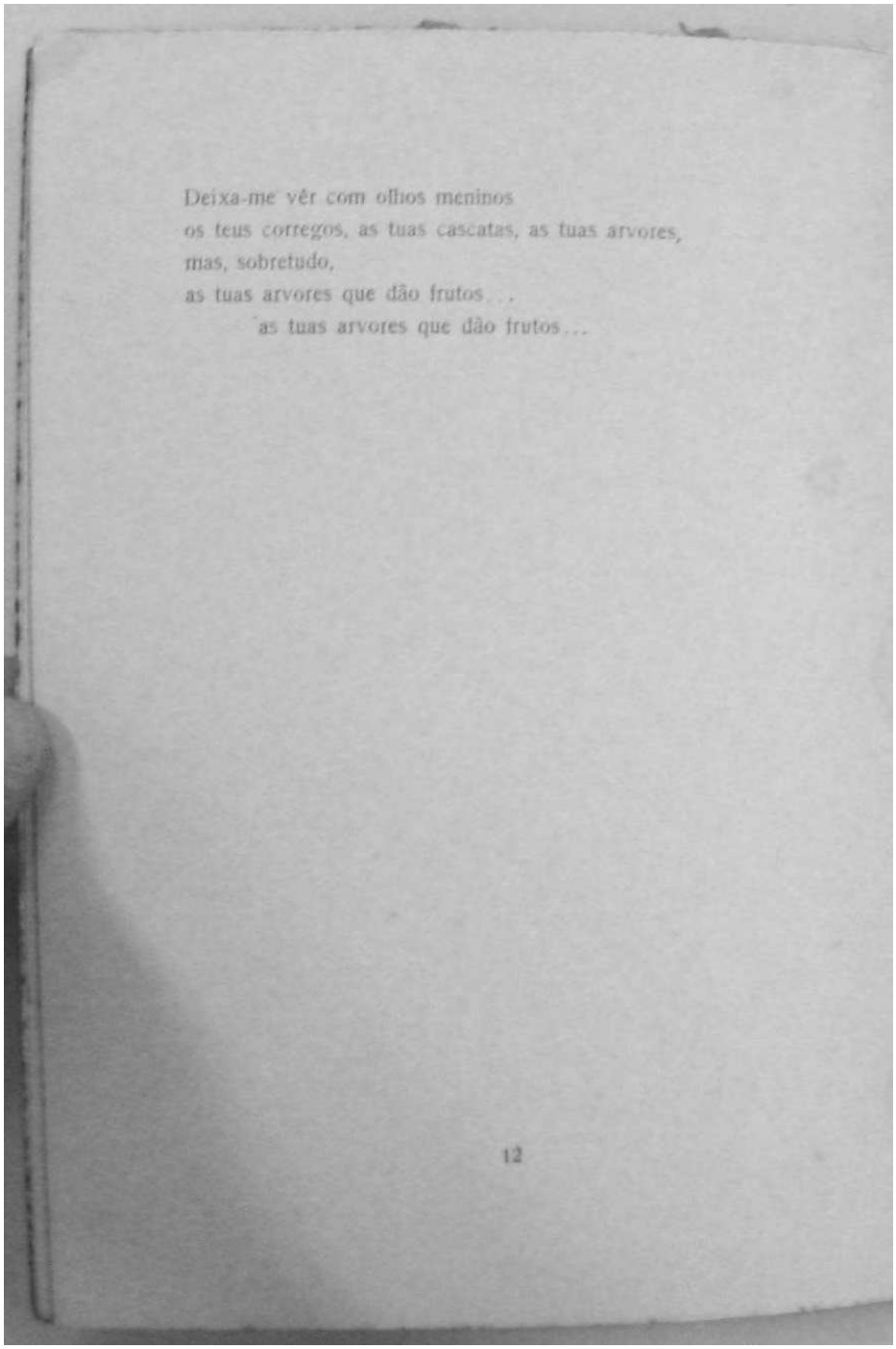
E as selvas que intimidavam os homens bruscos!...



Eu sou o que perdeu a visão da terra immatura
e acostumou os olhos a uma paisagem falsa
e cansou os pés numa corrida inutil..

— Terra de Santa Cruz,
deixa-me pôr o ouvido no teu chão
para escutar o rumor profundo desse collo músico,
onde fervilha o enxame subterraneo das pepitas de oiro.

11



Deixa-me vêr com olhos meninos
os teus corregos, as tuas cascatas, as tuas arvores,
mas, sobretudo,
as tuas arvores que dão frutos...
as tuas arvores que dão frutos...

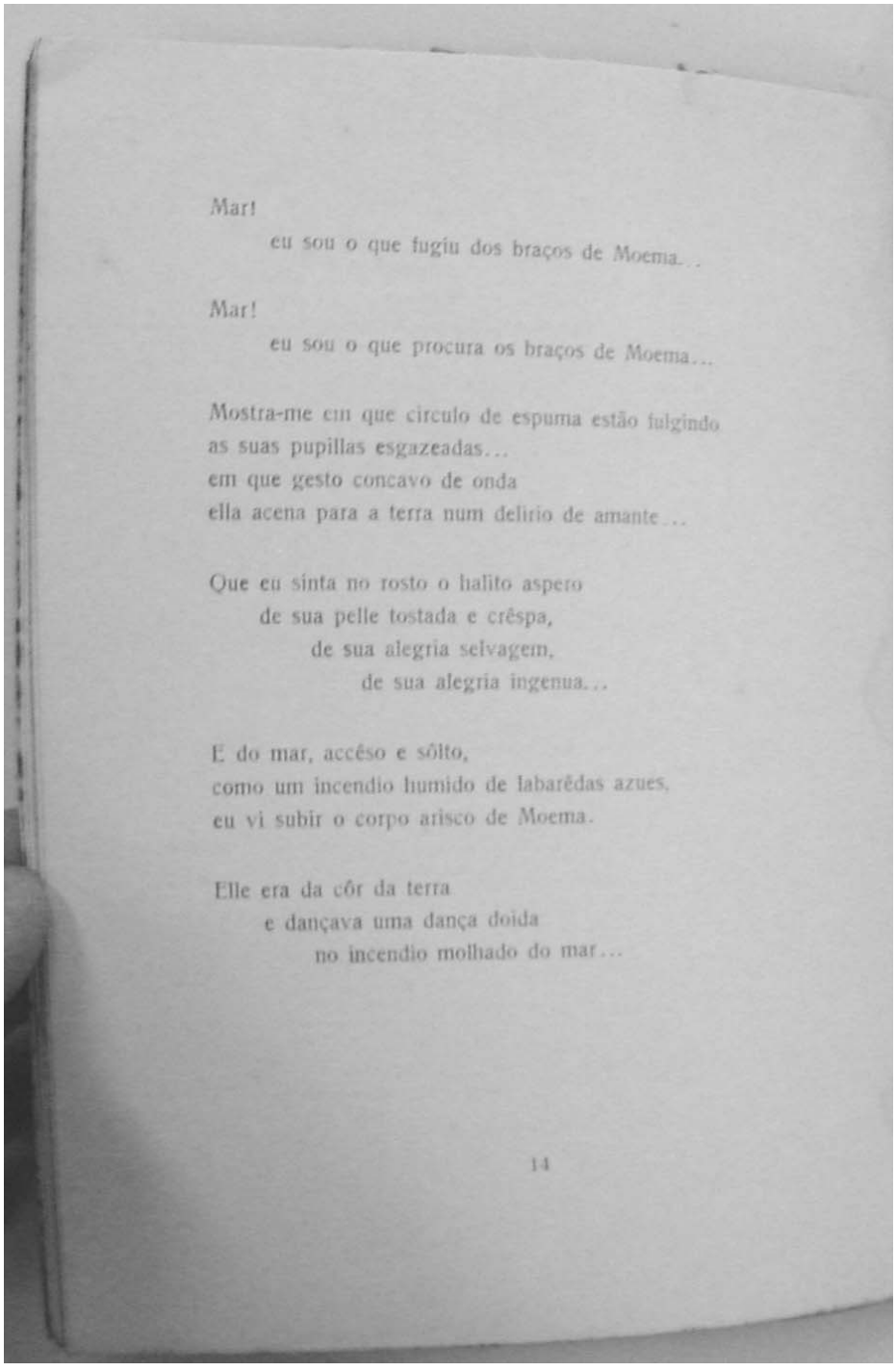
12

E me voltei de novo para o mar:

– Mar enjaulado,
desenrola esse dôrso escameado de sol,
de sol e de azul,
aos meus ollios de barbaro
que se procura no meio-dia da civilisação.

Ensina-me em que vórtice de vaga,
em que requebro de mareta mansa
ondúla e dança o corpo arisco de Moema.

Ensina-me em que bôca de onda ella sorri,
em que bôca de onda ella canta...



Mar!
eu sou o que fugiu dos braços de Moema...

Mar!
eu sou o que procura os braços de Moema...

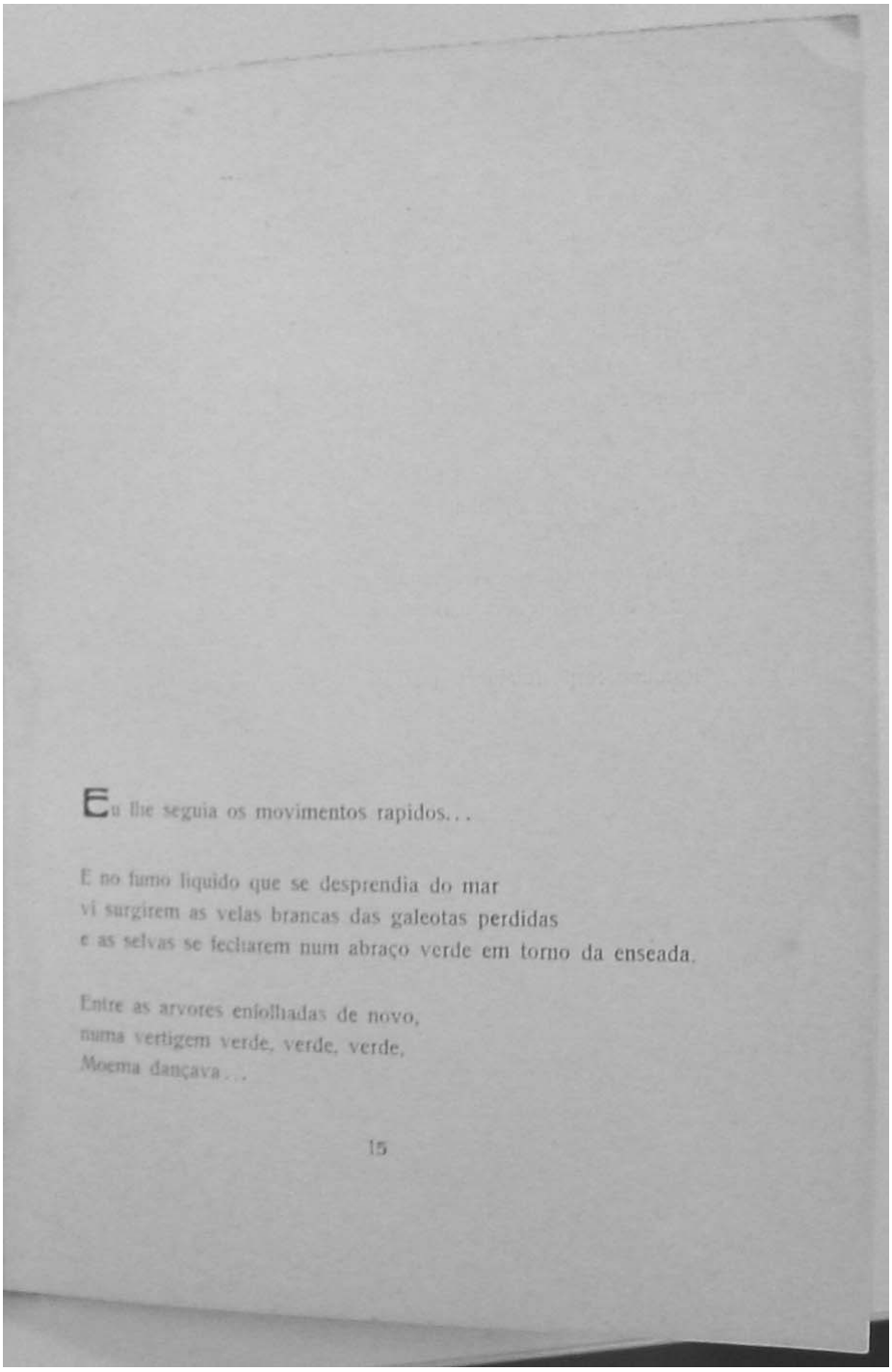
Mostra-me em que circulo de espuma estão fulgindo
as suas pupillas esgazeadas...
em que gesto concavo de onda
ella acena para a terra num delirio de amante...

Que eu sinta no rosto o halito aspero
de sua pelle tostada e crêspa,
de sua alegria selvagem,
de sua alegria ingenua...

E do mar, accêso e sôlto,
como um incendio humido de labarêdas azues,
eu vi subir o corpo arisco de Moema.

Elle era da côr da terra
e dançava uma dança doida
no incendio molhado do mar...

14

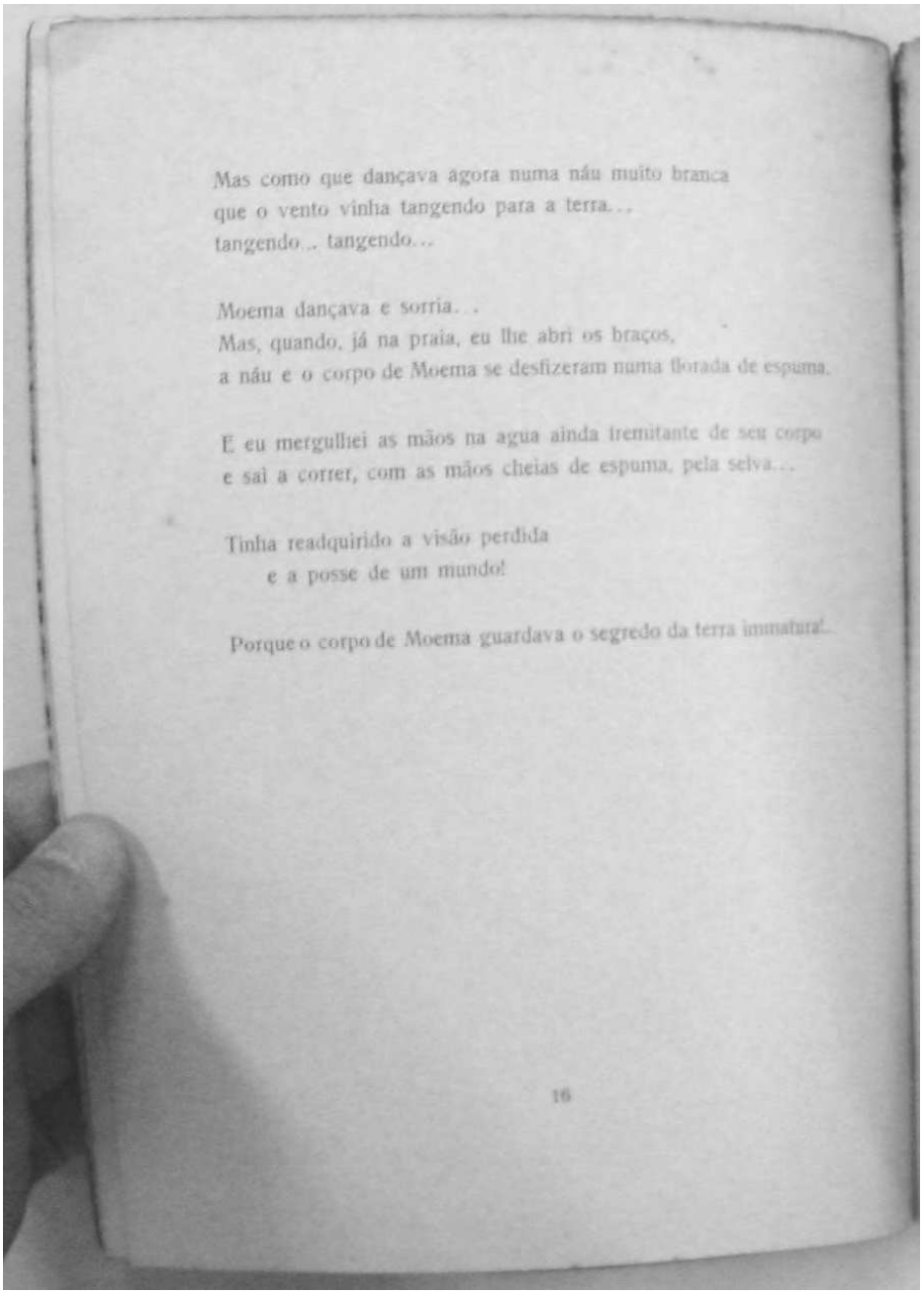


Eu lhe seguia os movimentos rapidos...

E no fumo liquido que se desprendia do mar
vi surgirem as velas brancas das galeotas perdidas
e as selvas se fecharem num abraço verde em torno da enseada.

Entre as arvores enfolhadas de novo,
numa vertigem verde, verde, verde,
Moema dançava...

15



Mas como que dançava agora numa náu muito branca
que o vento vinha tangendo para a terra...
tangendo... tangendo...

Moema dançava e sorria...
Mas, quando, já na praia, eu lhe abri os braços,
a náu e o corpo de Moema se desfizeram numa florada de espuma.

E eu mergulhei as mãos na agua ainda trementante de seu corpo
e saí a correr, com as mãos cheias de espuma, pela selva...

Tinha readquirido a visão perdida
e a posse de um mundo!

Porque o corpo de Moema guardava o segredo da terra imnatura!..

16

A UMA POETIZA.

— Donde vens, viajor? —
— De longe venho.
— Que viste?
— Muitas terras.
— E qual dellas
Mais te soube agradar?
— São todas bellas;
Fundas recordações de todas tenho.

— E admiraste o que?
— Ah! onde as flores
Cada vez a manhã tornam mais linda,
Onde gemeu Paraguassú de amores
E os ecos falam de Moema ainda;

Alli, Sapho christã, vigem formosa,
A vida aos sons da lyra dulcifica:
D'escutar a sereia harmoniosa
Ou de vel-a, a vontade presa fica!

Bahia — 1852

GONÇALVES DIAS, Antônio. *Cantos*. Collecção de Poesias. Tomo I. Quarta Edicção. Leipzig: F.A. Brockhaus, 1865, p. 199.

NAQUELE ETERNO AZUL, ONDE COEMA

Naquele eterno azul, onde Coema,
Onde Lindóia, sem temor dos anos,
Erguem os olhos plácidos e ufanos,
Também os ergue a límpida Iracema.
Elas foram, nas águas do poema,
Cantadas pela voz de americanos,
Mostrar às gentes de outros oceanos
Jóias do nosso rútilo diadema.
E, quando a magna voz inda afinavas
Foges-nos, como se a chamar sentiras
A voz da glória pura que esperavas.
O cantor do *Uruguai* e o dos *Timbiras*
Esperavam por ti, tu lhe faltavas
Para o concerto das eternas liras.

AS NÁUFRAGAS

(Duas meninas cearenses que vinham no vapor *Bahia*.)

"Verdes mares bravios, verdes mares
Do Ceará" — que a musa de Iracema
Cantou um dia, e que na hora extrema
Certo entreviu nos últimos olhares,
Ó verdes mares, onde essas crianças
Aprenderam brincando a andar ao largo,
Rir do vosso estertor válido e amargo,
E as águas bravas converter em mansas,
Cantai agora, murmurai contentes
De saber que ambas, débeis e valentes,
Viram a morte e não tremeram dela,
Antes, cortando as ondas insofridas,
Salvaram, mais que as suas próprias vidas,
Outra que nunca pôde ser mais bela.

MACHADO DE ASSIS. *Dispersas* (1854-1939). Disponível em http://machado.mec.gov.br/. Acesso em 07/12/2009.

Imagens de Malinche

Malinche é a indígena conciliadora na América Central, que teria ajudado Cortés na comunicação com os povos nativos. O sentido de Malinche é muito diverso ao de Pocahontas e Paraguaçu: desde o século 19, sua imagem como traidora reforçou-se aos mexicanos. Somente em meados do século 20, principalmente com a obra de Octavio Paz, ela passou a ser vista também como figura materna e representativa do povo.[1]

Sua figuração na arte mexicana é profusa. Rita Eder estudou em particular o quadro *El sueño de la Malinche* (1939), de Antonio Ruiz, "El Corcito" (fig. 300):

> No quadro de "El Corcito", pintado aproximadamente quinze anos depois de *La Malinche* de Orozco, vemos uma tradição visual diferente: trata-se de uma Malinche encostada, em estado de sono ou reflexão, sendo também corpo geográfico. E poderia ter uma conotação política. Os murais de Diego Rivera na capela de Chapingo, realizados em 1928, estabelecem essa relação entre território e mulher. A capela e os murais pintados por Rivera são presididos pela enorme figura feminina ou representação da mãe terra que guarda uma analogia com o mapa do México.
>
> A identificação entre a mulher e a terra aparece antes na obra de Felipe Gutiérrez, *La amazona de los Andes*. Se trata de uma mulher dormindo sobre uma vasta paisagem, referência ou visão de uma América latina que ainda não desperta.
>
> Saturnino Herrán, no tríptico de 1910, *La leyenda de los volcanes*, abrirá mão dessa identificação entre paisagem e forma humana. O Ixtaccíhuatl como mulher dormindo branca, e o Popocatépetl, como figura masculina indígena, foram interpretados como alegoria de mestiçagem. Essa obra de Herrán, ligada à estética do simbolismo por sua aberta sexualização, tem como outras de Herrán, consideradas alegóricas, um toque de ironia, uma distância do simbolismo que a aproxima de uma sensibilidade mais moderna, uma espécie de proto *kitsch* que permite identificar nessa lenda dos vulcões a origem de sucessivas versões nas obras de Jesús Helguera e outros pintores mais que trabalharam para a fábrica de cigarros *la Moderna* na produção de calendários que se penduravam nas paredes das casas e oficinas. Mediante esses impressos não só se venderam cigarros, cervejas, pneus, tequilas e eletrodomésticos, assegura Alfons Morales, como também se difundiu um amplo catálogo de jogos e representações relativos à identidade nacional... A lenda dos vulcões foi um dos temas favoritos e expressa a boa aceitação dos mitos fundadores da nação mexicana.
>
> Podemos ver nesses cromos o dilema que já aparece na literatura do século 19, com ao pai da pátria: Cuauhtémoc, Moctezuma ou Cortés, por um lado, e a aparição de uma Malinche transfigurada em uma mulher branca e adormecida, conquistada e exótica. E o reverso da

[1] "As representações da Malinche são muitas [...] Em Vilar subsiste a tradição colonial, enquanto em Orozco corresponde o olhar questionador do século 19 sobre essa personagem, que se fará mais violento na primeira metade do século 20 para culminar em Octavio Paz [*El laberinto de la soledad*, México, Cuadernos Americanos, 1950], que refunda o mito da Malinche, enfatizando o lado humilhado e conquistado como a origem de uma identidade mexicana ansiosa e truncada." Tradução livre. EDER, Rita. "*El sueño de la Malinche* de Antonio Ruiz y Maria Magdalena: algunas afinidades" in MEDINA, Cuauhtémoc. *La imagen política*. Volume 60 de Estudios de arte y estética. Ciudad de México: UNAM, 2006, p. 100.

conquista: há uma troca de papéis sexuais, pois enquanto o indígena é masculino, o feminino se identifica com o racialmente branco e desligado dos elementos próprios dos homens brancos da conquista, armados com uma tecnologia avançada. Nos calendários, os emblemas da nova identidade, produto da conquista, em termos do feminino, aparece como branca, adormecida e identificada plenamente com a natureza.[2]



Fig. 294: Manuel Vilar, *Moctezuma II* e *Malinche*, 1850, mármore, Cidade do México, Museo Nacional de Arte. Foto: Hanneorla.



Fig. 295: José Clemente Orozco, *Cortés y la Malinche*, 1926, afresco, Colegio San Ildefonso.



Fig. 296: Tina Modotti (1895-1942), fotografia do mural de Diego Rivera *La Tierra Virgen* na capela da Universidade Autônoma de Chapingo, 1928, 25,3 x 20,3 cm, coleção do Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM.



Fig. 297: Saturnino Herrán, detalhe de *La leyenda de los volcanes*, 1910, óleo sobre tela, 127 x 105 cm, Museo de Aguascalientes / INBA. Digitalização: Raíces.

[2] *Ibid.*, pp. 100-101.

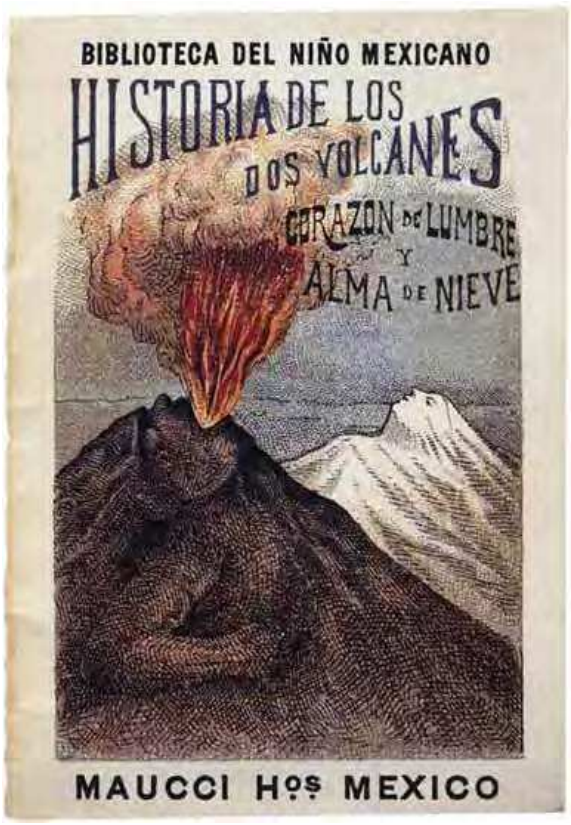


Fig. 298: José Guadalupe Posada, capa do livro *Historia de los dos volcanes. Corazón de lumbre y alma de nieve*, de Heriberto Frías, México: Maucci Hermanos, 1900, 12 x 8.5 cm. Digitalização: Raíces.



Fig. 299: Daniel Lezama, *La leyenda de los volcones*, 2005, óleo sobre linho.



Fig. 300: Antonio Ruiz, "El Corcito", *El sueño de la Malinche*, 1939, 29,5 x 50 cm, coleção particular.