

O ÚLTIMO TAMOIO, DE RODOLFO AMOÊDOEduardo Scrich¹

A pintura *O último tamoió* [fig.1], de Rodolfo Amoêdo (1857-1941), foi exibida pela primeira vez ao público brasileiro em 1884, na Exposição Geral de Belas Artes no Rio de Janeiro, e teria sido uma das obras mais comentadas pela crítica do período. No catálogo distribuído pela Academia Imperial de Belas Artes havia a seguinte descrição da obra: “O padre Anchieta encontra em deserta praia o cadáver de Aimberê, o chefe dos Tamoiós, e o contempla comovido antes de prestar-lhe os últimos deveres de sacerdote cristão” (CAVALCANTI, 2007). O jesuíta e o chefe indígena são duas das personagens do livro *A Confederação dos Tamoyos* (1857), de Gonçalves de Magalhães, uma epopéia que toma o sacrifício indígena como marco fundador da nação brasileira. Financiada por D. Pedro II, a obra celebra a heróica luta dos indígenas pela liberdade, ameaçada pelos vilões portugueses. Rodolfo Amoêdo teria buscado nas estrofes finais do poema subsídios para a composição de sua grandiosa pintura de temática indigenista. Nos versos a seguir, o desfecho heróico de Aimberê, o último sobrevivente da nação tamoió, massacrada pelo colonizador português:

Poucos lhe restam da guerreira tribu,
Que livre aqui nasceo, e morreu livre.
[...]
Rápido após como um possesso toma
O cadaver da esposa, ao hombro o lança,
Empunha a herculea maça e feroz brada:
“Tamoyo sou, Tamoyo morrer quero,
E livre morrerrei. Comigo morra
O ultimo Tamoyo; e nenhum fique
Para escravo do Luso, a nenhum d’elles
Darei a gloria de tirar-me a vida”.

Rápido e cego, meneando a maça,
Foi abrindo uma estrada de cadav’res
Por entre o inimigo, e ao mar lançou-se!
[...]
Viram nas ondas fluctuar dous corpos
Que o mar na enchente arremessára ás praias.
De Aimbire e de Iguassú os corpos eram!
Vio-os Anchieta com chorosos olhos;
Para a terra os tirou; e n’essa praia
Que inda depois de mortos abraçavam,
Sepultura lhes deo, p’ra sempre unidos! (MAGALHÃES, 1864: 238-239)

A obra de Gonçalves de Magalhães narra, sob viés idealizado e mítico, uma guerra ocorrida em meados do século XVI, na região litorânea do atual estado do Rio de Janeiro. A memória construída ao longo de três séculos de história conferiu a José de Anchieta um destacado papel de mediador do conflito que envolveu tamoiós e portugueses. Tanto no poema de Magalhães quanto na composição de Amoêdo, a figura do jesuíta representaria o anseio pela paz. Na interpretação de Ana Maria Cavalcanti,

a morte de Aimberê, chefe dos tamoiós, é pintada como um sacrifício cristão, e o padre Anchieta ocupa o lugar de Maria, que acolhe em seus braços o Cristo

¹ Graduando em História pela UNICAMP.

morto pelos pecados dos homens. Trezentos anos após a guerra sangrenta, a arte fazia a conciliação, prestando homenagem ao índio, transformando-o em herói (CAVALCANTI, 2007).

Mas, aos olhos dos espectadores da época, que mensagens e sentimentos poderiam transmitir a composição oferecida por Amoêdo? Será que a legenda explicativa presente no catálogo da Academia não direcionaria o olhar daqueles que contemplaram a tela?

A pintura nos oferece a imagem de um índio morto, cujo rosto preserva o sofrimento dos últimos instantes de vida, estampado em nítidas marcas de expressão. Seu corpo e sua face inchados, sua pele arroxeadas, indicando um organismo na iminência do estágio de putrefação, conferem um realismo impressionante à personagem, relegando a segundo plano, ou até mesmo ignorando, a perfeição e a beleza das formas clássicas. Fitando o corpo do índio, num olhar que expressa mais abatimento que compaixão, a figura de um religioso, que a legenda da Academia Imperial indica tratar-se do padre Anchieta. Com uma vestimenta escura, de vincos pouco acentuados pelo baixo contraste entre as cores, o mal iluminado Anchieta quase se mistura à escuridão das matas e das montanhas, que deixam entrever um céu acinzentado, com o qual criam um microcosmo fúnebre. Imaginando-se uma linha diagonal que parte do vértice superior esquerdo até o vértice oposto da pintura, dividindo-a em duas partes iguais, é possível observar, nitidamente, uma oposição claro-escuro composta pelo artista, reservada ao índio a parte mais iluminada da obra, junto da areia e do mar. Embora seja a região mais iluminada, os tons pastéis e a presença do índio vividamente morto não permitem conferir vida à obra.

Recurso semelhante de divisão diagonal é adotado por Amoêdo em sua obra *Morte de Atala*, de 1883 [fig.2]. Inspirado na pintura *Le Tombeau d'Atala* (1808), de Girodet Trioson, e no romance de Chateaubriand que serviu de referência ao pintor francês, Amoêdo traz à tela os últimos suspiros da jovem mestiça que, nas palavras de Luciano Migliaccio, “representava o surgimento da nova civilização americana por meio da evangelização” (MIGLIACCIO, 2007). Atala, numa pose que se assemelha à de uma santa – “quase em êxtase, de mãos juntas” –, recebe a eucaristia de um clérigo mergulhado nas sombras, e é sustentada pelos braços do guerreiro Chactas, que periga na zona de escuridão da obra. De acordo com Migliaccio, “O sacrifício da moça, assim como o sacrifício cristão, redime a violência dos homens à aurora de uma nova história. Ao mundo masculino carregado de sombras, contrapõe-se a oferta total e espontânea do amor da mulher”. Fica a pergunta: estaria também o padre Anchieta mergulhado no mundo violento e masculino das sombras?

Verifiquemos outra obra de Amoêdo, a primeira de sua trilogia indianista.

O poeta Gonçalves Dias, expoente da literatura romântica brasileira, construiu também sua personagem “ícone de um povo surgido do conflito entre culturas irreduzíveis”: trata-se de *Marabá*, mestiça de olhos verdes que figurou na pintura de Rodolfo Amoêdo em 1882.

No entanto, a *Marabá* de Amoêdo [fig. 3a] é de uma carnalidade poucas vezes presente nas convenções da Academia do período. Sensualidade que se potencializa nas dobras do ventre da mestiça, que “remetem a um clima de realismo explícito e quase provocativo” (MIGLIACCIO, 2007). Na visão de Migliaccio, o pintor retomaria, na composição da mestiça, “uma das mais conhecidas interpretações simbólicas da imagem da Madalena: a da prostituta arrependida”. O historiador empenha-se em despir os disfarces românticos da obra de Amoêdo: compara a pintura acabada ao estudo a óleo a partir do modelo vivo [fig. 3b], no qual salta aos olhos a imagem mórbida de inocência pervertida: a

Marabá do pintor brasileiro é quase “uma adolescente embrutecida num bordel”. Amoêdo subverte a imagem da heroína da literatura trazendo à tona, uma vez mais, o violento mundo masculino do branco civilizado europeu. Gonzaga Duque, crítico de arte contemporâneo de Amoêdo, registra sua estranheza perante a leitura que o artista faz da personagem de Gonçalves Dias: “[...] se o pintor o tivesse enviado com o título de Melancolia ou de Isolada, ou se nô-lo remetesse como um simples estudo do nu, ninguém, ao certo, encontraria a fonte que lhe serviu de inspiração...” (DUQUE ESTRADA, 1888).

O próprio Gonzaga Duque, segundo Migliaccio, traça um paralelo entre Amoêdo e Delacroix. Afirma que ambos se apresentavam como artistas da reflexão, ligados à filosofia e à literatura, traduzindo “sempre a reflexão numa indagação constante sobre os meios de seu fazer” (MIGLIACCIO, 2007), dando importância, sobretudo, às técnicas de pintura, aos meios materiais de execução, e ao emprego das cores na composição das obras. Migliaccio aponta que Amoêdo era devoto de uma religião pessoal, para quem “um quadro era antes de tudo reproduzir o pensamento íntimo de um artista...”. As personagens literárias e as narrativas que aparecem nas obras de Amoêdo estão impregnadas de convicções próprias do artista, convicções que ressignificam e subvertem as mensagens de cunho indianista-nacionalista tão caras à literatura romântica. Sob o véu do romantismo, enfim, a presença de uma arte com sabor temático subversivo.

Em *O último tamoio*, Amoêdo confere traços e cores mórbidos à personagem eleita símbolo nacional pela literatura romântica. Aimberê, o selvagem sacrificado pela e para a civilização, encontra-se estirado na praia, braços estendidos feito Jesus Cristo. São muitas as citações possíveis, muitas obras podem ter servido como referência ao artista brasileiro para a composição do chefe tamoio. É praticamente consensual entre os historiadores da arte de que a obra *Moema* [fig.4], de Victor Meirelles, tenha inspirado a composição tanto do índio quanto da paisagem natural na obra de Amoêdo. O corpo estendido, em posição horizontal, à beira da praia, e o arranjo de penas cindido que cobre o sexo, são as mais claras referências.

Impressionante é a semelhança entre a figura do chefe tamoio e a ilustração bíblica *The dead Christ* [fig.5 e fig.6], de Gustave Doré (1832-1883). Segundo Migliaccio, a obra *Cristo em Cafarnaum* [fig.7], que Amoêdo pintou em 1887 ao final de sua estadia em Paris, faz clara referência às ilustrações bíblicas do artista francês que, ao invés de seguir a iconografia religiosa tradicional, procurava dar um toque realista à história sagrada. De acordo com Maria do Carmo C. da Silva, Doré “manifestou em seus numerosos desenhos um interesse maior pela personalidade de Cristo do que pelo que sua figura simbolizava, dando uma maior atenção ao indivíduo do que à divindade” (SILVA, 2005: 94). Realismo igualmente verificável no Aimberê de Amoêdo, o que minimiza ou elimina uma possível aura mítica do chefe tamoio. Desse modo, o índio não mais representa o herói que se sacrifica em prol de uma causa elevada: é simplesmente uma vítima, crucificado pelo inimigo em nome de um projeto civilizador.

A tela *Cristo em Cafarnaum* permite refletir sobre uma aparente contradição: por que Amoêdo se voltaria a um tema evangélico, numa obra em que sobressairia a divindade de Jesus, depois uma de uma sequência de pinturas embebidas no carnal, na volúpia e no pecado? Mesmo que por decisão da congregação da Academia Imperial, Amoêdo conceberia um quadro de fé? É Gonzaga Duque quem nos dá uma arguta explicação:

Accidentalmente, isto é, para satisfazer uma praxe acadêmica, imposta aos que terminam o seu pensionato na Europa, elle produziu mais uma grande tela - *Christo em Capharnaum* [...].

O assumpto [...] estava deslocado do tempo e em contradição com a natureza do artista. Apesar dessa anomalia, o professor Amoêdo, se não pintou um quadro de fé, como lhe não era dado fazel-o, procurou compô-lo de accordo com as suas vagas sympathias pelo comtismo, considerando o Christo um mytho cultivado pela credence. E, em summa, é isso o que o quadro procura representar. A figura de Jesus Christo domina a grande tēla como uma fôrma invocada, uma apparição corporificada pela crença dos leprosos e paralyticos, cerebros sufficientemente dosados para os phenomenos fantasiosos da visāo (DUQUE ESTRADA, 1929).

Cristo não passaria, portanto, de um mito cultivado pela credence, de uma ilusão justificada pela miséria humana. Um quadro de fé seria contrário à natureza de Amoêdo – o que explicaria, em parte, o uso das ilustrações de Doré como referencial para a temática religiosa. Difícil imaginar que o cristianismo levado a cabo pelo catolicismo tivesse, aos olhos de Amoêdo, desempenhado o papel positivo de agente civilizador dos trópicos selvagens. Por que, então, homenagear o cristianismo em suas pinturas? A compaixão de um jesuíta dificilmente caberia na obra de Amoêdo. Onde estão, afinal, os “chorosos olhos” de Anchieta?

Um simples equívoco?

A obra *O último tamoio* foi exposta no Salão de Paris em 1883, um ano antes, portanto, de integrar a exposição do Rio de Janeiro. É interessante atentar à descrição que Théophile Véron conferiu à pintura de Amoêdo: “Anchieta, missionnaire portugais au Brésil, trouve le cadavre d’Aynabire, chef de la tribu des Tamoyos, sur une plage où il l’ensevelit”² (COLI, 1994: 322). Ao contrário da descrição presente no catálogo do Rio, o comentário de Véron oferece o mínimo de elementos que conferem inteligibilidade à pintura, descrevendo ao público francês as personagens envolvidas naquela cena trágica. Anchieta, aquele que pratica a ação, parece ocupar posição de destaque na obra. No comentário do francês, não há uma palavra sequer que induza o público a enxergar nos gestos e no olhar do jesuíta sentimento de compaixão. Analisando a pintura, constata-se a presença de um clérigo que se aproxima, com cuidado, de um corpo desfalecido. Anchieta parece se certificar de que o chefe dos tamoios esteja realmente morto. Os gestos das mãos e braços, o corpo curvado e o olhar vago, fazem do jesuíta uma figura extremamente ambígua. Não há lágrimas, não há olhos chorosos no rosto de Anchieta, como escreveu Gonçalves de Magalhães. Seria legítimo aventar a participação do jesuíta na “crucificação” do último tamoio?

Algo que imediatamente chamou a atenção da crítica contemporânea a Amoêdo, e que ainda desperta dúvidas nos historiadores da arte, é a composição da personagem Anchieta. Por que Amoêdo teria revestido o jesuíta com uma indumentária marrom? Afinal, o hábito utilizado pelos inicianos é de cor preta. O crítico Gonzaga Duque, ao comentar sobre o realismo da pintura de Amoêdo, enfatiza a questão da vestimenta: “[...] e posto que o naturismo do artista claudicasse no typo de Anchieta [...], representando-o como um franciscano [...]” (DUQUE ESTRADA, 1929). Para um artista tão cuidadoso na atribuição de significados, teria Amoêdo cometido um simples deslize? Ou seria mera questão de composição da obra, harmonizando-se melhor o marrom ao conjunto da pintura? Compor um franciscano dificilmente teria sido a intenção de Amoêdo: não há, amarrado à cintura do jesuíta, o tradicional cordão dos franciscanos. Gonzaga Duque, em

² Anchieta, missionário português no Brasil, encontra o cadáver de Aimberê, chefe da tribo dos tamoios, sobre uma praia onde ele o enterra.

1888, foi além da questão da indumentária, e avançou para a composição do rosto de Anchieta, não amparada na tradição iconográfica [fig.8]: “O cadáver de Aimberê está pintado com profundo sentimento de realidade, porém o tipo de Anchieta é falso. O missionário jesuíta não tinha barba, o seu rosto era comprido e chupado, a cabeça grande, os olhos mergulhados em profundas órbitas, o nariz aquilino e longo” (DUQUE ESTRADA, 1888).

Oscar Guanabario, em sua crônica no *Jornal do Commercio*, além de observar o eventual deslize quanto à indumentária, criticou não só a ausência dos “olhos chorosos”, presentes na poesia de Magalhães, como também a inexistência da companheira de Aimberê, Iguassú: “debalde percorre-se todo o quadro esperando ver indicado em algum ponto, ainda mesmo remoto, o vulto da companheira de Aimberê” (CAVALCANTI, 2007). Amoêdo, na composição da pintura, não tinha qualquer compromisso de fidedignidade ao poema. Esteve, provavelmente, livre para realizar escolhas. E, assim, suprimiu do enredo a companheira do chefe tamoio. Feito isso, conferiu destaque e dotou de alta carga simbólica a figura do último tamoio, potencializando o ato da crucificação levada a cabo pelo homem branco.

Mas enfim, voltemos à composição tão particular reservada ao padre Anchieta.

Ao final do século XIX, o que era possível pensar sobre o papel desempenhado por José de Anchieta na constituição da sociedade brasileira? Como membro da Companhia de Jesus, um dos papéis do padre foi, certamente, o de agente civilizador dos trópicos selvagens. O projeto nacionalista do Império brasileiro vinculou-se, por muito tempo, à história dos eclesiásticos dos primeiros tempos coloniais, verdadeiros apóstolos do Novo Mundo, que teriam legado uma civilização de valores cristãos ao Brasil do século XIX. Entretanto, ao final desse período, a relação entre Igreja Católica e Império enfrentava sério desgaste, em torno de divergências que teriam contribuído para o enfraquecimento do governo monárquico e sua posterior derrocada – problemas que a historiografia consagrou como “questão religiosa”. Nesse ínterim, os ataques foram mútuos, levando ao desgaste de imagem de ambas as instituições.

De acordo com a historiadora Socorro de Fátima Pacífico Vilar, teria sido comum nesse período a acusação de que os jesuítas conspiravam contra a pátria, uma vez que não tinham uma. O *Jornal do Recife*, em manifesto contra o bispo D. Vital – que teria expulsado um padre por supostas ligações com a maçonaria –, publicou um texto em que acusava o bispo de ser protetor dos jesuítas, “essas aves negras que em todos os países têm deixado os rastros da traição, da corrupção e da ignorância” (VILAR, 2006: 24). No jornal *O Pelicano*, do Pará, a artilharia estava voltada contra D. Macedo Costa, acusado de ser jesuíta: “Eles querem incendiar a sociedade paraense. Aos seus gritos de Abaixo a Maçonaria! Respondamos – Abaixo os fariseus!” [grifos meus].

A autora ressalta ainda o papel que os jesuítas imputaram a si mesmos, e que foi amplamente propalado pela historiografia: o papel de

árbitro das relações, de conciliador [...]. Essa imagem de conciliadores cobria desde as questões mais banais e corriqueiras como, por exemplo, brigas entre casais e vizinhos, cobranças de dívidas, até aquelas de Estado, como as que envolveram Anchieta e Nóbrega na ‘pacificação’ dos tamoios e na conquista do Rio de Janeiro (VILAR, 2006: 24).

O poema de Gonçalves de Magalhães destaca, justamente, o papel conciliador de Anchieta na guerra entre tamoios e portugueses, idéia corroborada por Cavalcanti, ao

afirmar que “poeta e pintor [Amoêdo] preferiram legar à memória o anseio pela paz, expresso na figura do jesuíta” (CAVALCANTI, 2007).

Considerando o que foi exposto até aqui, seria plausível na tela de Amoêdo a presença de um “fariseu”? Haveria “rastros da traição” nos gestos e no olhar de Anchieta, ainda que imbuídos de arrependimento?

Embora seja necessário aprofundar a pesquisa, é possível aventar que Amoêdo tivesse ciência do papel ambíguo representado pelos jesuítas no episódio que confrontou índios e portugueses em meados do século XVI. José de Anchieta e Manuel da Nóbrega, de acordo com o historiador Serafim Leite, teriam sido decisivos na derrota da confederação dos tamoios. Índios selvagens, acusados de atacar de forma impiedosa os colonos portugueses do litoral da capitania de São Vicente, atrapalhavam a paz dos cristãos e impediam o avanço da catequização. E não menos importante, os tamoios eram aliados dos franceses, que traziam a heresia protestante às terras de Santa Cruz³. Anchieta e Nóbrega serviam à Coroa Portuguesa, a quem interessava não só a posse de terras como também a propagação do cristianismo católico. Os jesuítas eram inimigos, portanto, dos ferozes tamoios, e aliados dos índios maracajás, mais dóceis, que teriam aceitado facilmente as palavras de Cristo. De acordo com Serafim Leite,

A atitude hostil dos Tamoios e o perigo dos Franceses ia entrar logo num período agudo e ser o problema mais difícil e urgente de resolver no Brasil. Nele intervieram eficazmente os Padres da Companhia; e sua intervenção revestiu três aspectos, segundo as necessidades de momento. Uma vez, acompanhavam as expedições organizadas contra os Tamóios; outras, dividiam os inimigos, conseguindo pazes com uma parte deles; outras ainda, impunham e ajudavam, com a sua influência decisiva, a conquista final do Rio de Janeiro (LEITE, 2000: 364).

Nóbrega e Anchieta, segundo Serafim Leite, mediarão um “golpe audacioso” visando enfraquecer a confederação dos tamoios por meio de divisões e novas alianças: oferecer-se-iam como reféns da tribo indígena, sob pretexto de negociarem a paz. A derrota dos selvagens e indesejáveis tamoios e de seus aliados franceses significaria o nascimento da civilização, de cores luso-católicas. Desde o início, os jesuítas estiveram, mesmo que por motivos divergentes, lado a lado com os vilões colonizadores portugueses, articulando a derrota dos indígenas. De acordo com Leite, Anchieta, no tempo em que ficou refém dos tamoios, teria coletado preciosas informações sobre a tribo, levando-as até o governador Mem de Sá. Por mais nobres que fossem os sentimentos do clérigo, desejoso da conversão dos gentios à fé cristã, o resultado de suas ações seria aquela desejada pelos colonos: a extinção da nação indígena hostil. Se tal interpretação da história da guerra já estava disponível aos homens do final do século XIX, num momento em que a visão romântica do indígena agonizava, seria perfeitamente plausível que Rodolfo Amoêdo dela tivesse conhecimento.

Por todos os elementos aqui reunidos, o Anchieta de Amoêdo não executa um ato misericordioso, não ocupa o papel de Maria que acolhe o corpo de Cristo crucificado: está mais para a posição do apóstolo Judas, personagem ambígua por excelência, eternizada pela imagem tão reproduzida pelos artistas ocidentais, o *Beijo de Judas* – a traição que antecipou a crucificação de Jesus. É curiosa a gravura de Gustave Doré, *The Judas kiss* [fig.9 e fig.10],

³ As penas que compõem a tanga de Aimberê estão pintadas nas cores azul, vermelha, e com leves traços de branco. Coincidência ou não, as cores da bandeira da França. Seria mais um indicativo de que o chefe tamoio de Amoêdo não vestia o verde-amarelo do governo imperial?

que pode ter sido utilizada como referência para a composição do polêmico Anchieta de O *último tamoio*. É intrigante a posição das mãos e braços de Judas, semelhante à composição do Anchieta de Amoêdo, bem como a posição da cabeça direcionada ao rosto da vítima.

A arte permite uma riqueza quase infinita de interpretações. Muito depende dos olhos de quem a aprecia. E é impossível o exercício da empatia, nada sabemos do que se passou na cabeça do artista. No entanto, amparada em sólidos indícios, a interpretação aqui oferecida da pintura de Amoêdo apresenta um razoável grau de verossimilhança. A figura de Anchieta, que incomodou e incomoda a tantos apreciadores, críticos e historiadores da arte, é elemento fundamental para a compreensão da obra, para a tentativa de traduzir as intenções do artista. Por todos os pontos aqui levantados, não há ato heróico, não há pátria defendida, não há sentimento de compaixão. Há, sim, a eliminação da diferença, a incompreensão do outro, uma crucificação arquitetada por quem se julgava amigo do indígena. Não crer no Deus do branco civilizado custou a eliminação da alteridade. No Anchieta da tela de Amoêdo, talvez esteja presente a culpa, a confissão de um pecado, a constatação do crime perpetrado pelo homem branco em nome do seu projeto civilizador.

Referências Bibliográficas

CAVALCANTI, Ana Maria Tavares. “O último tamoio e o último romântico”. In: Revista de História da Biblioteca Nacional. Nov.2007. Disponível em:

<http://www.revistadehistoria.com.br/v2/home/?go=detalhe&id=1241>

COLI, Jorge. *A Batalha de Guararapes de Victor Meirelles e suas relações com a pintura internacional*. Campinas: Unicamp, 1994. 411p. Tese (livre-docência). Universidade Estadual de Campinas, Departamento de História.

DUQUE ESTRADA, Luiz Gonzaga. *A arte brasileira*. Rio de Janeiro: H. Lombaerts, 1888. Texto com ortografia atualizada, disponível em <http://www.dezenovevinte.net/>

DUQUE ESTRADA, Luis Gonzaga. *Contemporâneos - Pintores e escultores*. Rio de Janeiro: Typ. Benedicto de Souza, 1929. Disponível em:

http://www.dezenovevinte.net/artigos_imprensa/gd_ra.htm

LEITE, Serafim. *História da Companhia de Jesus no Brasil*. Tomo I. Belo Horizonte - Rio de Janeiro: editora Itatiaia, 2000.

MAGALHÃES, Domingos José Gonçalves de. *A confederação dos Tamoyos*. Coimbra: Imprensa Literária, 1864, pp.238-239. Livro digitalizado disponível em: <<http://www.archive.org/details/confederaodo00magauoft>>. Acesso em: 13 ago. 2009.

MIGLIACCIO, Luciano. Rodolfo Amoêdo. 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

SILVA, Maria do Carmo Couto da. *A obra Cristo e a mulher adúltera e a formação italiana do escultor Rodolfo Bernadelli*. Campinas, SP: [s.n.], 2005.

VILAR, Socorro de Fátima Pacífico. *A invenção de uma escrita: Anchieta, os Jesuítas e suas histórias*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2006.

VIOTTI, Helio Abranches; MOUTINHO, Murillo. *Anchieta nas artes*. 2 ed. São Paulo: Loyola, 1991.

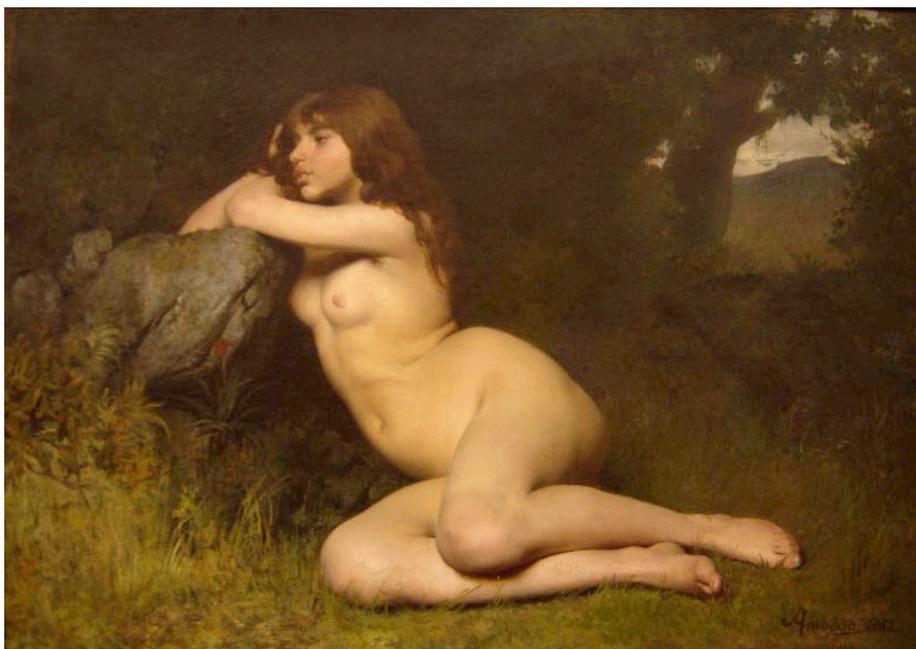
Imagens



[Fig. 1]
Rodolfo Amoêdo: *O último tamoio*, 1883.
Óleo sobre tela, 180,3 x 261,3 cm.
Rio de Janeiro, Museu Nacional de Belas Artes.



[Fig. 2]
Rodolfo Amoêdo: *Morte de Atalá*, 1883.
Óleo sobre tela, 95 x 115 cm.
São Paulo, Coleção particular.



[Fig. 3A]

Rodolfo Amoêdo: *Marabá*, 1882.

Óleo sobre tela, 151,5 x 200,5 cm.

Rio de Janeiro, Museu Nacional de Belas Artes.



[Fig. 3B]

Rodolfo Amoêdo: *Marabá (estudo)*, 1882.

Óleo sobre tela, 65,5 x 88,4 cm.

Rio de Janeiro, Museu Nacional de Belas Artes.



[Fig. 4]

Vitor Meirelles: *Moema*, 1866.

Óleo sobre tela, 129 x 190 cm.

São Paulo, Museu de Arte de São Paulo.



[Fig.5]

Gustave Doré: *The dead Christ*.



[Fig. 6]
Comparação entre Cristo e Aimberê (detalhe de *The dead Christ*: imagem invertida).



[Fig. 7]
Rodolfo Amoêdo: *Jesus Cristo em Cafarnaum*, 1887.
Óleo sobre tela, 250 x 309 cm.
Rio de Janeiro, Museu Nacional de Belas Artes.



[Fig. 8]
Representações diversas do padre Anchieta. Ao centro, detalhe da composição de Amoêdo. Para uma pesquisa mais apurada, consultar VIOTTI, Helio Abranches; MOUTINHO, Murillo. *Anchieta nas artes*. 2 ed. São Paulo: Loyola, 1991.



[Fig. 9]
Gustave Doré: *The Judas kiss*.



[Fig. 10]
Comparação entre Judas e Anchieta (detalhe de *O último tamoio*: imagem invertida).