

Marabá em frente ao espelho

Maraba in front of the mirror

RICHARD SANTIAGO COSTA

Doutorando do Programa de Pós-Graduação em História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas

Doctoral student at the Graduate Program in History at the Institute of Philosophy and Human Sciences

RESUMO A obra Marabá, pintada em 1882 por Rodolfo Amoedo, tem uma peculiaridade: possui um estudo preparatório, sendo ambas as obras pertencentes ao acervo do Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro. Postas lado a lado, podemos percebê-las como obras irmãs, obviamente, mas muito distintas em intenção: enquanto a tela oficial, a despeito de suas particularidades e afastamentos de sua matriz literária, o poema homônimo de Gonçalves Dias, pretende ser uma comprovação dos avanços artísticos do pintor em solo francês e respeitando as premissas do indianismo que capitaneava a produção artística nacional ainda na década de 1880, o estudo preparatório se mostra um amplo campo de experimentações semânticas, exibindo uma “mestiça” provocadora e pouco afeita aos simbolismos da pátria. Este artigo propõe-se a analisar e tecer relações entre ambas as obras e outras produzidas no mesmo período, buscando entender como se relacionavam os artistas da geração de Amoedo com o legado nacionalista assentado sobre a figura indígena.

PALAVRAS-CHAVE Indianismo, mestiço, nacionalismo, Rodolfo Amoedo, Marabá.

ABSTRACT The canvas Maraba, painted in 1882 by Rodolfo Amoedo, has a peculiarity: it has a preparatory study, both works belonging to the collection of the National Museum of Fine Arts in Rio de Janeiro. Placed side by side, we perceive them as sister works, obviously, but very different in intention: while the official canvas, despite its peculiarities and displacements of its literary matrix, the homonym poem by Gonçalves Dias, intends to be a proof of the painter's artistic advances on French soil and respecting the premises of Indianism that still captained the national artistic production in the 1880s, the preparatory study shows itself as a wide field of semantic trials, exhibiting a provocative “mestizo” and little accustomed to the symbolisms of the homeland. This article aims to analyze and establish relations between both works and others produced in the same period, seeking to understand how the artists of Amoedo's generation were related with nationalist legacy based on the Indian figure.

KEYWORDS Indianism, mestizo, nationalism, Rodolfo Amoedo, Maraba.

Rodolfo Amoedo pinta a tela *Marabá* [Fig. 1] em 1882, durante seu pensionato artístico em Paris. Aceita para o tradicional e concorrido *Salon* francês daquele ano, a obra cumpria uma dupla incumbência: ser uma tarefa acadêmica obrigatória ao mesmo tempo em que representava o Brasil no certame em questão. *Marabá*, como tantas outras obras de arte brasileiras da segunda metade do século XIX, partia de uma temática muito cara aos literatos e artistas nacionais: a exaltação do indígena e suas histórias, fossem elas reais ou imaginárias. O projeto de nação encabeçado por Dom Pedro II moldava o país com as curvas de homens e mulheres bravios e sensuais, a um só tempo trágicos e heroicos. Durante décadas a literatura e as artes plásticas estabeleceriam uma relação fortuita e frutífera, engendrando toda uma geração de intelectuais das mais diversas áreas dedicados a construir e compilar um passado mítico para o país, necessariamente protagonizado pelos habitantes primordiais das terras tropicais tomadas pelos portugueses no século XVI. É nesse contexto que o jovem Amoedo, então com 25 anos, configuraria sua personalidade artística, abraçando ou repelindo os temas adorados pelos catedráticos da Academia Imperial de Belas Artes.

Retomando o poema homônimo de Gonçalves Dias, o maior nome da poesia indianista brasileira, publicado em 1851 na obra *Últimos Cantos*, Amoedo tocava, pela primeira vez, no cânone indígena e sua mística. Partindo dos versos tristes do poema gonçalviano, o pintor pretendia resumir em uma única cena os versos de pesar da bela mestiça rejeitada por todos. Em suma, *Marabá* é uma mulher que, debruçada na relva, lamenta a impossibilidade do encontro amoroso: sua beleza exótica, de traços europeus, visto que possui olhos azuis e cabelos loiros e anelados, repele os bravos guerreiros de sua tribo que, porventura, pudessem vir a amá-la e desejá-la. Nem branca nem índia, *Marabá* se vê solitária, segregada de duas ordens sociais implacáveis ante o diferente. Sendo assim, Amoedo retrata em uma tela mediana (120 x 170 cm) uma bela jovem recurvada sobre uma pedra inseridas em uma paisagem genérica sem grande importância para o efeito compositivo. Sua função, contudo, parece estar ligada a um certo clima de melancolia que varre toda a cena: pelo pequeno pedaço de céu que se esboça no canto superior direito percebemos que ele se encontra nebuloso, talvez um anoitecer que se aproxima ou até uma tempestade que em breve se abaterá sobre o lugar. De todo modo, ambos os cenários possíveis prenunciam dor e angústia.

Rodolfo Amoedo paints *Maraba* [Fig. 1] in 1882 during his artistic boarding school in Paris. Accepted for the traditional and crowded French Salon of that year, the work fulfilled a double task: to be an obligatory academic task while representing Brazil at the event in question. *Maraba*, like so many other Brazilian works of art from the second half of the nineteenth century, was based on a subject very dear to writers and artists: the exaltation of the indigenous and their stories, being real or imaginary. The national project headed by d. Pedro II molded the country with the curves of wild and sexy men and women, at the same time tragic and heroic. For decades the literature and arts would establish a fortuitous and fruitful relationship, engendering a whole generation of intellectuals from various fields dedicated to build and compile a mythical past for the country, necessarily played by primordial inhabitants of tropical lands taken by the Portuguese in the sixteenth century. It is in this context that the young Amoedo, then 25, would configure her artistic personality, hugging or repelling issues worshiped by professors at the Imperial Academy of Fine Arts.

Returning to the Gonçalves Dias' poem, the biggest name in Brazilian Indianist poetry, published in 1851 in the work *Last Songs*, Amoedo touched, for the first time, the Indian canon and its mystique. Starting on the sad verses of the Gonçalves' poem, the painter intended to summarize in a single scene the verses of sorrow of the beautiful mestizo rejected by all. In short, *Maraba* is a woman that, leaning on the grass, laments the impossibility of rendezvous: her exotic beauty, of European features, since she has blue eyes and blond curly hair, repels the brave warriors of her tribe who, perhaps, could come to love her and want her. Neither white nor Indian, *Maraba* see herself solitary, segregated of two implacable social orders before the different. Thus, Amoedo portrays at a median canvas (120 x 170cm) a beautiful young woman bent over a stone inserted in a generic landscape of no great significance for the compositional effect. However, its function seems to be linked to a certain climate of melancholy that sweeps all the scene: through the little piece of heaven that is outlined in the upper right corner, we realized it is cloudy, maybe a nightfall approaching or even a storm which soon will bear upon the place. In any case, both scenarios foreshadow pain and anguish.

In the center of the composition, we localize its protagonist: a mestizo of white skin and pink contours, the woman of immaculate complexion. The painter seemed intentional in projecting on her the most part of the spotlight that illuminates the scene: Marabá shines amid a bleak landscape where blacks overlapping contours, sometimes accentuating them, sometimes hiding them. Here there is a contrast not only of tone and luminosity, but also of textures: the delicacy of woman's skin, touching the roughness of the stone on which she leans, reinforces feelings of discomfort and pain. There is an agreement between the psychology of the scene and its immediate surroundings: Marabá carries immense pain in her soul and the darkness of the meadow reflects her state of mind.

In this scenario of soft and rough textures, Marabá lies, oblivious to the world, looking lost in an undefined point of the canvas. Indeed, she does not look us as spectators and this information is important: we are not invited to come into her soul through her eyes, we know only that she suffers, there are tears rolling from her eyes. However, Marabá is enigmatic in her intentionality precisely because Amoedo does not follow strictly the physical descriptions in Dias' ode: the poet's mestiza has sapphire eyes, curly blond hair and white skin like the lilies. The pictorial Marabá is very white, but only that. For what reasons would have Amoedo deliberately changed the features clearly described by the poet? It is true that the essence of Marabá is there: mixed, white, much more an European type than indigenous. Her drama is also duly represented: the woman who we contemplate is touching in her sadness, we are able to sympathize with her pain. Nevertheless, the rigorous critique of the nineteenth century did not open many exceptions to such petty crimes. A nude as this had an obligation to respect the characteristics of the model with absolute fidelity. But Amoedo seems to have remained faithful to another model: to that one that had posed to him during the execution of this canvas, the French woman who served him as inspiration.

Here is a paradox that is established in Marabá: her model is a Parisian girl, a type not even touched by the strong tropical sun. Amoedo chose a French archetype to be his rejected mestiza. Indeed, there is almost nothing of indigenous traits in the portrayed. As a mestiza, we were supposed to expect that we could recognize at least one of her half in

No centro da composição, localizamos sua protagonista: a mestiça de pele alva e contornos rosados, a mulher de tez imaculada. O pintor parecia intencional ao projetar sobre ela boa parte do foco de luz que ilumina a cena: Marabá resplandece em meio a uma paisagem sombria, onde os negros se sobrepõem aos contornos, ora acentuando-os, ora ocultando-os. Existe aqui um contraste não só de tons e luminosidade, mas também de texturas: a delicadeza da pele da mulher, ao tocar a rugosidade áspera da pedra em que se debruça, reforça sensações de incômodo e dor. Há um acordo entre a psicologia da cena e seu entorno imediato: Marabá carrega dores imensas em sua alma, e a escuridão do prado reflete seu estado de alma.

Nesse cenário de texturas macias e ásperas jaz Marabá, alheia ao mundo, olhar perdido num ponto indefinido da tela. Com efeito, ela não nos olha enquanto espectadores, e esse dado é importante: não somos convidados a adentrar sua alma através de seus olhos, sabemos apenas que ela sofre, existem lágrimas a rolar de seus olhos. Entretanto, Marabá é enigmática em sua intencionalidade justamente por Amoedo não seguir à risca as descrições físicas contidas na ode de Dias: a mestiça do poeta tem olhos cor de safira, cabelos loiros e anelados e pele alva como os lírios. A Marabá pictural é sim muito alva, mas apenas isso. Por que motivos Amoedo teria mudado deliberadamente as características claramente descritas pelo poeta? É bem verdade que a essência de Marabá está ali: mestiça, branca, um tipo muito mais europeu do que indígena. Seu drama também está devidamente representado: a mulher que contemplamos é tocante em sua tristeza, somos capazes de nos compadecer de sua dor. No entanto, a crítica rigorosa do século XIX não abria muitas exceções a esses pequenos delitos. Um nu como esse tinha por obrigação respeitar as características do modelo com fidelidade absoluta. Mas Amoedo parece ter-se mantido fiel a outro modelo: àquele que posara para ele durante a execução dessa tela, a moça francesa que lhe servira de inspiração.

Eis um paradoxo que se estabelece em Marabá: seu modelo é uma garota parisiense, um tipo nem sequer tocado pelo sol forte dos trópicos. Amoedo escolheu um arquétipo francês para ser sua mestiça rejeitada. Com efeito, há quase nada de traços indígenas na retratada. Como mestiça, é de se esperar que ao menos pudéssemos reconhecer uma de suas metades em alguns traços da figura, mas eles não estão ali. Marabá é quase uma academia, um nu pintado com maestria e cuidado, e nada

mais. A referência literária parece ter sido imposta à tela: num processo de sucesso relativo, Amoedo colocara sua tela no limiar entre o nu e a pintura histórica. Histórica, porque partia de um referencial literário bem definido, dava contorno e lastro à personalidade do modelo retratado e respeitava, ou pelo menos tentava, a história da mestiça renegada cantada nos versos do poeta mor do indianismo romântico brasileiro.

Realismo e sensualidade encontram-se em Marabá. Eis a contribuição de Amoedo para a renovação final da temática indianista em seus últimos momentos. Se pensarmos nas exemplares *Moema*, de Meirelles, ou na *Iracema* [Fig. 2], de José Maria de Medeiros, perceberemos que o tipo indígena escolhido por Amoedo, se assim pudéssemos chamá-lo, é muito mais livre e pouco comprometido com os rigores que o tema impunha. É claro que *Moema* é um tipo ideal, marmóreo, tampouco convincente; entretanto, o romantismo exigido pelo tema encontra respaldo em sua retórica: *Moema* tem a cor local, amorenada como as filhas das florestas, os cabelos negros e lisos como os descritos pela literatura, além de exalar a tragédia que engrandecia essas mulheres passionais da vida selvática brasileira. No entanto, a *Moema* de Meirelles também se mira no exemplo europeu: é irresistível a relacionarmos com a *Vênus* de Cabanel, de 1863: posicionamento e construção corporal, além da paisagem marítima. *Moema* fora menos contraditória e mais icônica, não por se apresentar como uma cópia fiel da realidade e dos tipos indígenas brasileiros: ela simplesmente fora ao encontro dos anseios que o imaginário brasileiro buscava naquele momento, ela correspondia ao tópos trágico que construía a nacionalidade e elevava a figura indígena, retirando-a de um cotidiano banal para a esfera heroica banhada pela tragédia que edifica. Amoedo deveria saber que sua *Marabá* não receberia a aclamação de sua matriz pictórica imediata justamente por ser moderna em demasia.

A respeito de tal recepção crítica, convém acompanharmos alguns excertos que exemplificam a maneira como *Marabá* foi lida e fruída em solo brasileiro. Após sua participação no salão francês, a tela veio para o Brasil juntamente com outras obras de Amoedo para serem avaliadas pelos professores da Academia de modo que eles pudessem analisar os progressos do aluno em seu aprendizado na Europa. No Relatório do Diretor da Academia das Belas Artes, de 1882, o pequeno relato feito sobre os progressos de Amoedo em Paris parece confirmar a acolhida positiva de *Marabá* em solo francês. Diz o trecho:

some traits of the figure, but they are not there. *Marabá* is almost an academy, a nude painted with mastery and care, and nothing more. The literary reference seems to have been imposed on the canvas: in a relatively successful process, Amoedo put his canvas on the threshold between the nude and historical painting. Historical because it departed from a well-defined literary reference, it gave contour and ballast to the model's personality depicted and it respected, or at least tried, the story of the renegade mestiza sung in the verses of the most important poet of Brazilian romantic Indianism.

Realism and sensuality are in *Marabá*. Here is the contribution of Amoedo for the final renewal of Indianist theme in its last moments. If we think of exemplar *Moema*, by Meirelles, or *Iracema* [Fig. 2], by José Maria de Medeiros, we realize that the indigenous type chosen by Amoedo, so to speak, is much freer and less committed to the rigors that the subject imposed. It is clear that *Moema* is an ideal type, marmoreal, neither convincing; notwithstanding, the romanticism required by the theme finds support in its rhetoric: *Moema* has local color, tanned as the daughters of forests, black and smooth hair as those described in literature, besides she exhales the tragedy that magnified these passionate women of Brazilian savage life. However, Meirelles' *Moema* also looks herself in the European example: it is irresistible to report her to the Cabanel's *Venus*, of 1863: positioning and body building, in addition to the seascape. *Moema* was less contradictory and more iconic not by presenting herself as a faithful copy of the reality and Brazilian indigenous types: she simply met the desires which Brazilian imaginary sought at that time, she corresponded to the tragic topos that built the nationality and amounted to Indian figure, taking it out of a banal everyday for the heroic sphere bounded by the tragedy that builds. Amoedo should know his *Marabá* would not receive the acclaim of her immediate pictorial matrix precisely because she was modern in excess.

Regarding such critical reception, it is convenient to follow some excerpts that exemplify how *Marabá* was read and enjoyed in Brazilian soil. After its participation in French salon, the canvas came to Brazil along with other works of Amoedo to be evaluated by the teachers of the Academy so that they could review progress of the student in his learning in Europe. In the Report of the Director of the Academy of Fine Arts, 1882, the

short report made about the progress of Amoedo in Paris seems to confirm the positive reception of Marabá on French soil. Says the extract:

Rodolfo Amoedo studies historical painting with profit at the School of Fine Arts in Paris, and in private lessons and direction of the notable artist Alexandre Cabanel: his recent studies have not yet been received because it was allowed them to stay there in order to be displayed in the General Exhibition of Fine Arts, which should inaugurate in that capital on May 1 of this year. *Theirs admission will be a fair way of recommendation on behalf of his labors and progress of the pensioner, constitute proof that he profits the sacrifices of State.*¹

The Academy, in effect, kept silent on the subject of the canvas itself. Rare references were made about Marabá in the minutes of the institution, and they never talked about the adequacy or not of the work to the theme, as well as the fidelity of the artist to the Gonçalves Dias' poem. In the following excerpt, belonging to an opinion of the congregation regarding the shipments corresponding to the third year of painter's boarding (Marabá is part of this set), we can verify that the assessments have addressed purely formal aspects of the work:

The Section of Painting have examined the works of the 3rd year of the state pensioner Rodolfo Amoedo, who is in Paris, constituted by 3 canvas being - a figure of a woman, natural size, entitled - "Marabá" - a trunk, also of woman and a girl half body (custom Italian peasant). Opinion: As concerns to Marabá, being a well placed figure, largely made and pleasant colorfulness, but on the design, it still leaves something to be desired, because this quality being carefully studied from the head to the chest region, not the same happens from this region to the legs, which is somewhat neglected. [...] In conclusion: judging these works in confrontation with the previous shipment, it is undisputed that Mr. Amoedo keeps satisfactorily progressing in his studies and therefore becoming ever more worthy of praise and protection of our Academy and the Imperial Government.²

¹ Report of the Director of the Academy of Fine Arts, 1882, p. 3. Collection of the Historical Archive of the Museum Dom João VI (our emphasis).

² Opinion of the Section of Painting at the Academy of Fine Arts. 02/15/1883. Opinion signed by Zeferino da Costa and José Maria de Medeiros. Historical Archive of the National Museum of Fine Arts, RJ. Transcript of

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

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

Tendo a Seção de Pintura examinado os trabalhos do 3^o ano do pensionista do Estado Rodolfo Amoedo, que se acha em Paris, constante de 3 quadros sendo - uma figura de mulher, tamanho natural, intitulada - "Marabá" - , um tronco, também de mulher e um meio corpo de menina (costume de camponesa italiana). É de parecer: Quanto à Marabá, ser uma figura bem posta, largamente feita e de colorido agradável, mas, quanto ao desenho, deixa ainda alguma coisa a desejar, pois sendo esta qualidade estudada com cuidado desde a cabeça até a região peitoral, não acontece o mesmo desta região até as pernas, que é um tanto descuidadas. [...] Em conclusão: julgando-se estes trabalhos de confronto com os da anterior remessa, é incontestável que, o Sr. Amoedo vai satisfatoriamente progredindo nos seus estudos e por consequência tornando-se cada vez mais digno de louvor e da proteção da nossa Academia e do Governo Imperial.²

Ora, a AIBA evidencia que, a despeito de algumas impropriedades anatômicas, o conjunto de pinturas remetido ao Rio de

¹ Relatório do Diretor da Academia das Belas Artes, 1882, p. 3. Acervo do Arquivo Histórico do Museu D. João VI (grifos nossos).

² *Parecer da Seção de Pintura da Academia das Belas Artes*. 15/02/1883. Parecer assinado por Zeferino da Costa e José Maria de Medeiros. Arquivo Histórico do Museu Nacional de Belas Artes, RJ. Transcrição de Márcia Valéria Teixeira Rosa. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/documentos/docs_ra.htm>.

Janeiro atestava um artista em franco progresso. Contudo, nada mais é dito a respeito de sua pouca fidelidade a seu referencial literário. Cabe observarmos como a crítica especializada, via imprensa, recepcionara a referida obra exposta na 26ª Exposição Geral de Belas Artes, inaugurada em 23 de agosto de 1884. Apesar de Amoedo comparecer com aproximadamente dez obras na exposição, a maioria das avaliações recaía sobre *Marabá* e *O último Tamoio* (tela de 1883). Lulu Sênior, colunista da *Gazeta de Notícias*, via em Marabá um “bonito tipo” que ratificava a aptidão de Amoedo para os nus. “Há naquele quadro uma nota de poesia selvagem que encanta.”³

Oscar Guanabario fora mais ferino em suas críticas publicadas no *Jornal do Commercio*. O crítico também ressalta, como a Academia, as imperfeições anatômicas dos membros inferiores da mestiça, possivelmente devidas à utilização de duas modelos diferentes para a mesma pose, além de censurar o colorido da tela, pouco condizente com as referências de Gonçalves Dias:

A tradição diz-nos que os indígenas não se casavam com as *marabás*; se a cópia do natural fosse de uma autêntica, de uma verdadeira representante do tipo, poderíamos concluir que a repugnância desses selvagens era devida às formas desproporcionadas daquela gente e à enfermidade, não menos deformante, da anquilose, sendo certo que nesta pobre mestiça o joelho tem o volume de uma bala de artilharia de calibre 68.⁴

Gonzaga Duque proferira opiniões bastante particulares sobre a tela. Percebe-se, em suas críticas, o cuidado em analisar não só a adequação ao referencial literário, mas também a todo o contexto social e científico que estava disponível no período. A primeira análise que faz da tela acontece em novembro de 1882, quando três pinturas de Amoedo são expostas na exposição dedicada ao pintor Almeida Júnior, no Rio de Janeiro. Em folhetim intitulado “Quadros e Telas”, publicado no jornal *O Globo*, Gonzaga Duque dedica a última coluna a analisar a trajetória de Amoedo até ali por meio dos trabalhos enviados de Paris. Principia sua explanação dizendo que não conhece o artista pessoalmente (ele, inclusive, erra seu nome, referindo-se a ele como Raymundo Amoedo), mas que lhe tem simpatia e admiração. O que mais admira na personalidade de Amoedo

AIBA shows that, despite some anatomical improprieties, the set of paintings sent to Rio de Janeiro attested an artist in strong progress. However, nothing is said about his little fidelity to his literary reference. Observe how the critics, via press release, hosted the said work exhibited at the 26th General Exhibition of Fine Arts, inaugurated on August 23, 1884. Though Amoedo attend approximately ten works in the exhibition, most evaluations fall on Maraba and The last Tamoio (canvas of 1883). Lulu Senior, columnist for *Gazeta de Notícias*, saw Maraba as a “nice type” that ratified the aptitude of Amoedo for nudes. “There is a note of wild poetry in that canvas which enchants”³.

Oscar Guanabario was more scathing in his criticism published in the *Jornal do Commercio*. The critic also points out, as the Academy, anatomical defects of the lower limbs of the mestiza, possibly due to the use of two different models for the same pose, in addition he censors the colorfulness of the canvas, little befitting about Gonçalves Dias’ references:

Tradition tells us that the Indians did not marry with *marabas*; if the copy from the natural was of an authentic, a true representative of the type, we conclude that the repugnance of these savages was due to disproportionate forms of those people and to disease, no less deforming, ankylosis, given that in this poor mestiza the knee is the volume of an artillery bullet 68 caliber.⁴

Gonzaga Duque spoken very specific opinions about the canvas. It can be seen in his criticism the careful to examine not only adequacy to the literary reference but also to the entire social and scientific context that was available in the period. The first analysis that makes about the canvas happens in November 1882, when three Amoedo’s paintings are exhibited in the exhibition devoted to the painter Almeida Júnior, in Rio de Janeiro. In serial titled “Paintings and Canvas”, published in *O Globo*, Gonzaga Duke dedicated the last column to analyze Amoedo’s trajectory up there through the works sent from Paris. Begins his explanation by saying he does not know the artist personally (he even misses his name, referring to him as Ray-

Marcia Valeria Teixeira Rosa. Available at: <http://www.dezenovevinte.net/documentos/docs_ra.htm>

³ *Gazeta de Notícias*, n. 248, 09.04.1884. AEL acquis.

⁴ *Jornal do Commercio*, 08.28.1884. AEL acquis.

³ *Gazeta de Notícias*, no. 248, 04/09/1884. Acervo AEL.

⁴ *Jornal do Commercio*, 28/08/1884. Acervo AEL.

mundo Amoedo), but he has sympathy and admiration for him. What he most admires in Amoedo's personality is that he is not servile, and explains: "[...] He is not imitating, flees the preceptive teaching which academy administers in lavish doses, seek to make for himself, independently, what his temper moves, inspires".⁵ For him, Amoedo is a man of his time, having the characteristics of the modern artist: it is a "moralized and useful man". Regarding Marabá herself, the critic describes her, her positioning, her depressed state of mind, and asks himself if the painter would have departed from Gonçalves Dias' poem to execute the canvas or if he would have been aware about what was a marabá in wild dialect, he answers:

I am more to affirm not to be the poetry the cause of his canvas, because Gonçalves Dias shows us his heroine with a white face, the whiteness of lilies.

- The color of beat sands of the sea,
- The more white birds, the purest shells
- They do not have more whiteness, do not have more shine.

And the cross did not let her the slightest trace of the race of her mother, perhaps a powerful and resolute woman, of black glance like the background of the forests and burned skin like the back of rattlesnakes.⁶

Therefore, Gonzaga Duke suggests that the influence of Dias' poem was lower than previously thought, as Amoedo taking advantage of an alleged prior knowledge of the meaning of the word marabá (as described by the poet himself in *Last Songs*). Marabá's painter would have "brown skin, brown hair and dun eyes". Interesting the perception of Gonzaga Duque about mestiça's physical attributes: sometimes, the hair of the mestiça painted by Amoedo is not smooth, is curled as it is described in the poem. Moreover, we can not say that she is brunette: her skin is markedly white, excited to rosy hues.

That said, the critic continues his discussion of the origin of the subject: "I do not think Mr. Amoedo wanted to correct the fantasy of the illustrious poet of Maranhão, *seeking to give more reality to this type of mestiça*. But, leaving aside hypothesis

é o fato de ele não ser servil, e explica: "[...] Não é imitador, fuge do ensinamento preceptivo que a academia administra em doses pródigas, procura fazer por si, independentemente, o que o seu temperamento move, inspira".⁵ Para ele, Amoedo é um homem de seu tempo, possuindo as características próprias do artista moderno: é um "homem moralizado e útil". A respeito de Marabá em si, o crítico a descreve, seu posicionamento, seu estado deprimido de alma, e se indaga se o pintor teria partido do poema de Gonçalves Dias para executar a tela ou se teria tido conhecimento do que fosse uma marabá no dialeto selvagem, a que responde:

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

- *Da cor das areias batidas do mar,*
- *As aves mais brancas, as conchas mais puras*
- *Não tem mais alvura, não tem mais brilhar.*

E o cruzamento não lhe deixou o mais leve traço da raça de sua mãe, talvez, uma mulher possante e resoluta, de olhar negro como o fundo das florestas e de pele queimada como o dorso das cascavéis.⁶

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

Isto posto, o crítico prossegue sua argumentação sobre a origem do tema: "Não creio que o Sr. Amoedo quisesse corrigir a fantasia do ilustre poeta maranhense, *procurando dar mais realidade ao tipo dessa mestiça*. Mas, deixando de parte hipótese de tão má resolução, *acho mais verdadeiro, mais preciso, o tipo que o pintor estudou*

⁵ "Serial Paintings and Canvas", *O Globo*, Rio de Janeiro, 367, p. 2, 11.16.1882. HDB aquis.

⁶ *Ibidem*, (author's emphasis).

⁵ "Folhetim Quadros e Telas", *O Globo*, Rio de Janeiro, no 367, p. 2, 16/11/1882. Acervo HDB.

⁶ *Ibidem*. (grifos do autor).

do que aquele da mimosa poesia brasileira”⁷. Gonzaga Duque, portanto, fala em realidade, em um tipo mais verdadeiro de mestiça. Nesse sentido, o crítico se aproxima, nesse momento, de nossa argumentação acerca da contemporaneidade de Marabá e de seu papel no processo de atualização da temática indianista do qual Amoedo fora o último artífice. O pintor teria optado por se afastar da “fantasia” descritiva do poema romântico e aderir a uma maior fidelidade ao real. Tal é a crença de Gonzaga Duque neste pressuposto, que ele continua sua análise valendo-se de explicações científicas para a aparência da mestiça:

Nos primeiros cruzamentos das raças, raríssimas são as vezes que os filhos perdem as características de uma delas, e, quando o cruzamento se dá com um tipo puro de qualquer raça de pele escura, os filhos tendem mais à cor morena do que à branca, aos cabelos negros do que aos louros e aos olhos pardos do que aos garços. Todavia, por um contraste da natureza, acontece que um mestiço perde todos os traços da raça mais escura e apresenta-nos o tipo de um filho da raça branca, como se o cruzamento não houvesse influenciado no seu nascimento. Daí, talvez, veio o tipo da marabá de Gonçalves Dias, mais apurado ainda pelas suas exigências poéticas e, portanto, menos comum do que o que apresenta o Sr. R. Amoedo.⁸

A bem da verdade, nenhum dos dois tipos de marabá era comum no Brasil. Gonzaga Duque argumenta como um etnólogo, lembrando os cacoetes de Couto de Magalhães e Silvio Romero, por exemplo. Somente no campo da fantasia romântica, do idílio selvagem brasileiro é que poderiam ser aceitas as licenças poéticas tanto do poeta quanto do pintor. Lembremos que “marabás” eram pessoas indesejadas independentemente de seu aspecto físico: bastava o fato de serem mestiças, oriundas do encontro “impuro” entre homens e mulheres de etnias distintas. Ao mesmo tempo, o conhecimento científico do crítico não era de todo errado, uma vez que é sabido que é perfeitamente possível, embora raro, que os descendentes de cruzamentos raciais extremos possam se assemelhar tanto a um quanto a outro progenitor. Não podemos nos esquecer que esse tipo de “excepcionalidade racial” estava de acordo com os paradigmas românticos, e nisso, tanto Dias quanto Amoedo estavam de acordo: suas marabás são personagens únicas, acontecimentos raros do caldo racial em

of so bad resolution, *I think truer, more accurate, the type that the painter studied than that of the mimosa Brazilian poetry*”⁷. Therefore, Gonzaga Duque speaks in reality, in a truer kind of mestiza. In this sense, the critic approaches, in that moment, our arguments about contemporaneity of Marabá and her role in the process of updating the Indianist theme which Amoedo was the last craftsman. The painter would have opted to move away from descriptive “fantasy” of the romantic poem and adhere to a greater fidelity to real. Such is the belief of Gonzaga Duque in this assumption he continues his analysis drawing on scientific explanations for the appearance of the mestiza:

In the first cross breeds, rare are the times that children lose the characteristics of one of them, and when the crossing is with a pure type of any dark-skinned race, the children tend more to dark-skinned than the white, to black hairs than the blonde ones and to brown eyes than greenish. However, for a contrast of nature, it happens that a mestizo loses all traces of darker race and shows us a kind of a son of the white race, as if the cross had not influenced his birth. Hence, perhaps, came the kind of Gonçalves Dias’ marabá, still more determined by their poetic requirements and therefore less common than that presents Mr. R. Amoedo.⁸

In truth, none of the two types of marabá was common in Brazil. Gonzaga Duque argues as an ethnologist, reminding tics of Couto de Magalhães and Silvio Romero, for example. Only in the field of romantic fantasy, of wild Brazilian idyll could be accepted the poetic licenses of both the poet and the painter. Remember that “marabás” were unwanted people regardless of their physical appearance: it was enough the fact of being mestizo, originated from the “impure” encounter between men and women of different ethnicities. At the same time, scientific knowledge of the critic was not wrong at all, since it is known that it is perfectly possible, although rare, that the descendants of extreme cross breeds may resemble both parent. Let us not forget that this kind of “racial exceptionalism” was in accordance with the romantic paradigms, and both Dias and Amoedo were in agreement: their Marabá are unique characters, rare events of racial broth in which the nation

⁷ *Ibidem*. (grifos nossos).

⁸ *Ibidem*.

⁷ *Ibidem*, (our emphasis).

⁸ *Ibidem*.

was plunged. Thus, we can join the two points that are at the heart of such work: Amoedo want a more realistic representation of the mestizo, as it has been argued, but at the same time he does not abandon at all the romantic topos that allows him the fancy of the rare and the exceptional.

In the edition of *The Brazilian Art* in 1888, Gonzaga Duque would review his favorable positioning to *Maraba*, disagreeing “in part, the lines he wrote [in 1882]”⁹ because it would not be the height of a historical painting. Then the critic lists the reasons for this: “1st because, if the painter had it sent with the title of *Melancholy*, or *Isolated*, or if he had sent it as a simple study of nude, no one, for sure, would find the source that served him as inspiration [...]”¹⁰ Here, Gonzaga Duque points to the artistic liberties that Amoedo had allowed himself to realize the canvas and, finally, went away from its literary source. At the same time, he encourages the discussion about the category in which such work would enter: if at the beginning of his argument, the critic asserts that Amoedo would have sent as an exemplar of historical painting and reinforces that he could have sent it as a “simple nude study”, we can deduce that *Maraba*, in fact, was seen as a historical painting. In this case, more for its filiation in a national literary theme than by its fidelity to an event of national history. However, as historical painting, it was forbidden to Amoedo the use of such artistic liberties, which were charged to him by critics as a departure from the reality of the literary facts, something that would undermine the very authority of the historical genre.

The critic goes on to list the inaccuracies of Amoedo: “2nd to have the importance of a historical painting it would be necessary to represent a scene of our indigenous tribes [...]”¹¹ at this point, Gonzaga Duque reinforces the assumptions of the previous topic: *Maraba*, as a unique figure, would be unable to give herself the weight of history, something that, in critic’s view, would only be achieved with the collective, in a representation of a tribal scene. Finally, the third point:

3rd being our poetic form - the lyricism, as well

que estava mergulhada a nação. Destarte, podemos unir as duas pontas que estão no cerne da referida obra: Amoedo busca um maior realismo na representação dessa mestiça, como já foi argumentado, mas ao mesmo tempo não abandona de todo o tópos romântico que lhe permite a fantasia do raro e do excepcional.

Já na edição de *A Arte Brasileira*, em 1888, Gonzaga Duque reveria seu posicionamento favorável à *Marabá*, discordando “em parte, das linhas que escreveu [em 1882]”,⁹ pois ela não estaria à altura de uma pintura histórica. O crítico, então, enumera as razões para tal: “Primeiro, porque, se o pintor o tivesse enviado com o título de *Melancólica*, ou de *Isolada*, ou se nô-lo remetesse como um simples estudo de nu, ninguém, ao certo, encontraria a fonte que lhe serviu de inspiração [...]”¹⁰ Aqui, Gonzaga Duque aponta para as liberdades artísticas que Amoedo se permitira ao realizar a tela e que acabaram, por fim, afastando-a de sua fonte literária. Ao mesmo tempo, incita a discussão acerca da categoria na qual a referida obra inserir-se-ia: se no começo de sua argumentação, o crítico afirma que Amoedo a teria remetido como exemplar de pintura histórica e reforça que ele poderia tê-la remetido como um “simples estudo de nu”, podemos deduzir que *Marabá* era vista como de fato uma pintura histórica. Neste caso, mais por sua filiação a um tema literário nacional do que por sua fidelidade a um evento da história pátria. No entanto, como pintura histórica, ficava vedado a Amoedo o uso das tais liberdades artísticas, que lhe eram cobradas pela crítica como um afastamento da realidade dos fatos literários, algo que enfraqueceria a autoridade própria do gênero histórico.

O crítico prossegue enumerando as incorreções de Amoedo: “Segundo, para ter a importância de uma tela histórica necessário fora que representasse uma cena das nossas tribos indígenas [...]”¹¹ ora, neste ponto, Gonzaga Duque reforça os pressupostos do tópico anterior: *Marabá*, como figura única, seria incapaz de dar a si o peso da história, algo que, na visão do crítico, só seria alcançado com a coletividade, numa representação de uma cena tribal. Por fim, o terceiro ponto:

Terceiro, sendo a nossa forma poética – o lirismo, como muito bem assegura o Sr. Sívio Romero, e tendo sido nesse lirismo que o

⁹ ESTRADA, Luiz Gonzaga D. *A Arte Brasileira* (introdução e notas de Tadeu Chiarelli). Campinas, SP: Mercado das Letras, 1995, p. 185.

¹⁰ *Ibidem*, p. 185.

¹¹ *Ibidem*, p. 185.

⁹ ESTRADA, Luiz Gonzaga D. *A Arte Brasileira* (introdução e notas de Tadeu Chiarelli). Campinas, SP: Mercado das Letras, 1995, p. 185.

¹⁰ *Ibidem*, p. 185.

¹¹ *Ibidem*, p. 185.

pintor encontrou a tocante descrição do tipo de Marabá, era justo que amoldasse a execução do seu trabalho aos traços descritivos da poesia que lho inspirou. Mas o poeta dos Timbiras nos descreve a Marabá um tipo louro, de olhos azuis como o mar; e o pintor, afastando-se desses característicos, dá-lhe à tez o tom queimado das folhas secas, aos olhos o negro do jacarandá, aos cabelos a cor dos frutos do tucum.¹²

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

Desse modo, as apreciações emitidas pela imprensa seguiam os pressupostos acadêmicos do período: nenhum pintor poderia abrir mão da verdade de seu tema, visto que nela

ensures Mr. Silvio Romero, and having been in this lyricism that the painter found the touching description of the type of Maraba, it was just that he had moulded execution of his work to the descriptive traits of the poetry which inspired him. But the Timbiras' poet describes Maraba as a blonde type, blue eyes like the sea; and the painter, away from these characteristic, gives to the complexion the burnt tone of the dried leaves, to the eyes the black of the jacaranda, to the hair the color of the tucum's fruits.¹²

The critical reaffirms the physical characteristics, as we know, which imputed to Maraba her status as mestiza, which in turn were weakened in Amoedo's version. For him, the painter could not have left out the instructions of the poet as he had absorbed the lyricism of his poetry the inspiration needed to design his canvas. Thus, Duque finishes his argumentation demonstrating that Maraba of the painting was rather a kind of mestiza; however, “is not the kind of Maraba, the daughter of the foreign, hated by gentile. The degeneration of a race is not characterized by greater or lesser amount of coloring matter in the epidermis”. It seems to us, in such line of reasoning, that what most bothered the criticism which saw *Maraba* as a smaller painting was its little faithfulness to Gonçalves Dias' poem. Lulu Sênior, as we saw earlier, had minded much more to the formal qualities of the work than to its status as visual construction of a literary source; nevertheless, even if Oscar Guanabarro had not cited the removal of Amoedo from Dias' poem, his few positive argumentation about the canvas and his sarcastic tone when describing its imperfections open precedent to understand the unenthusiastic attitude of the critic as a sign that *Maraba* not had much success both as nude as historical painting. The positioning of Gonzaga Duque is exemplary in this sense: from the initial enthusiasm in 1882 to the condemnation of the work in 1888, there is clearly a reassessment of the role of *Maraba* in the national painting: the difficulty and the lack of unanimity in place it nor as a historical painting nor as nude, are clear signs that Amoedo was stirring on the basis of academic Indianism, blurring the boundaries that separated Indianism as theme from the simple nude painting.

Thus, the assessments issued by the press followed the academic assumptions of the period:

¹² *Ibidem*, p. 185.

¹² *Ibidem*, p. 185.

no painter could give up the truth of his subject, since it would reside in it its strength and ability to achieve the beautiful and intellectual joy. The ensemble of ideas contained in the analyzes we saw above corroborates a very engrained view of the criticism before the fidelity to the real and its byproducts. If we take into account that in the same exhibition were works of Indianist theme like *Funeral of Atala* [Fig. 3] by Augusto Rodrigues Duarte and the aforementioned *Iracema*, that despite all the snags dedicated to them in terms of beauty and plastic adequacy they did not be reproached for their little allegiance to their literary origins, intensifies the inconvenience caused by the work of Amoedo in the 1880s, and therefore we can infer them that the painter, perhaps intentionally, was stirring in the essential features expected from works like these. That said, another fact gives relief to such a hypothesis: there is a preliminary study to *Marabá* [Fig. 4], quite different from the version that had been down in history as official.

Both paintings, the official and the study belong currently to the collection of the National Museum of Fine Arts in Rio de Janeiro. If it were possible to expose them side by side, a range of interpretations and correlations would take shape. Fortunately, we can perform virtually such a union. The small canvas has an enigmatic force that intensifies itself when opposed to official one: Marabá of the technical reserves is somber, more tanned skin. We can readily observe that her attitude towards the viewer is completely different: this Marabá faces us directly. Reinforcing her mysterious air, she hides her mouth with her left arm, while her left eye is half-hidden by a lock of her hair which provides, in turn, blackened tones that blur the sharp edges of the eye. She does not cry and challenge us to enter her defiant soul immersed in the shadows. If the landscape of official canvas had something generic in the study we are presented to a predominantly black environment, sometimes assaulted by a grayish trying to break the penumbra. We are facing a psychologized landscape, almost an extension of the secrets and troubles of the renegade mestiza.

It is irresistible not to associate this new approach to the almost naturalistic trials of the literature produced by Bernardo Guimarães, another important name in Brazilian literary Romanticism. His Regionalism, direct offshoot of Indianism comes into play between the years 1850-60, explores Indians and mestizos of another lineage:

residiria sua força e capacidade de atingir o belo e o regozijo intelectual. O conjunto de ideias contido nas análises que vimos acima corrobora uma visão bastante arraigada da crítica diante da fidelidade ao real e seus subprodutos. Se levarmos em conta que na mesma exposição encontravam-se obras de temática indianista como *Exéquias de Atala* [Fig. 3], de Augusto Rodrigues Duarte, e a supracitada *Iracema*, que apesar de todos os senões dedicados a elas em termos de beleza e adequação plástica não foram recriminadas por sua pouca fidelidade às suas origens literárias, intensifica-se o incômodo causado pela obra de Amoedo na década de 1880, e por isso mesmo podemos inferir delas que o pintor, talvez intencionalmente, estivesse remexendo nas características essenciais esperadas de obras como estas. Isto posto, um outro dado dá relevo a tal hipótese: existe um estudo preliminar para *Marabá* [Fig. 4], bastante distinto da versão que ficara para a história como oficial.

Ambas as pinturas, a oficial e o estudo, pertencem, atualmente, ao acervo do Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro. Se fosse possível expô-las lado a lado, toda uma gama de interpretações e correlações tomaria forma. Felizmente, podemos realizar virtualmente tal união. O pequeno quadro possui uma força enigmática que se intensifica quando contraposto à tela oficial: a Marabá das reservas técnicas é sombria, de tez mais amorenada. Prontamente, o que podemos observar é que sua postura perante o espectador é completamente outra: esta Marabá nos encara diretamente. A reforçar seu ar misterioso, ela oculta sua boca com o braço esquerdo, ao mesmo tempo que seu olho esquerdo é semiocultado por uma mecha de seus cabelos que proporcionam, por sua vez, tons enegrecidos que turvam a nitidez dos contornos do olho. Ela não chora e desafia-nos a adentrar sua alma desafiadora imersa nas sombras. Se a paisagem da tela oficial possuía algo de genérico, no estudo somos apresentados a um entorno eminentemente negro, por vezes assaltado por tonalidades acinzentadas que tentam romper a penumbra. Estamos diante de uma paisagem psicologizada, praticamente uma extensão dos segredos e dissabores da mestiça renegada.

É irresistível não associar esta nova postura às experimentações quase naturalistas da literatura produzida por Bernardo Guimarães, outro nome importante do Romantismo literário brasileiro. Seu Regionalismo, ramificação direta do Indianismo que entra em cena entre os anos de 1850 e 1860, explora índios e mestiços de outra linhagem: saem de cena as

heroínas trágicas e românticas de Gonçalves Dias e José de Alencar, por exemplo, e tomam forma as mestiças calculistas e dissimuladas, os índios venais e agressivos. A humanidade visceral do gentio produz contos e romances repletos de reverses e situações-limites, relações humanas baseadas no ciúme e na possessividade, o desejo carnal que, levado às últimas consequências, provoca mortes violentas e degeneração moral. Vêm dessa cepa personagens icônicos como o índio Afonso, do romance homônimo de 1873, que cego pelo ódio busca a retaliação sem limites, ou o vingativo líder xavante Inimá de *O ermitão de Muquém* (de 1858, publicado em 1869), ou o velho pajé que, em busca da potência sexual da juventude, se entrega às poções afrodisíacas do poema *Elixir do Pajé* (1875). Mas é na ardilosa e dissimulada Jupira, do conto homônimo publicado em 1872, que encontramos os reflexos da Marabá do estudo de Amoedo. A mestiça que se assemelhava a “[...] uma flor nova das selvas, que apenas abria o cálice às virações do deserto; uma ainda caboclinha de treze a catorze anos, mas de tez um pouco mais clara do que a das suas companheiras da floresta”.¹³ Jupira sempre fora um espírito livre a correr pelas matas do sertão mineiro, indomável como um animal selvagem. Por isso mesmo, sempre despertara toda sorte de desejos e encantos no sexo oposto. O resoluto índio Baguari a queria de maneira quase doentia como esposa. Contudo, Jupira sempre se valia das mais diversas artimanhas para impedir que o jovem a possuísse. Nesse interim, a mestiça apaixonou-se por seu primo branco Carlito, com quem desenvolve um romance pueril e conturbado. A ação calculista da cabocla culmina com a morte de Baguari que tem o crânio esmigalhado por ela. Novo triângulo amoroso se forma quando o jovem branco Quirino se enamora dela, disputando-a com Carlito. No ápice da narrativa, Carlito se apaixonou pela bela Rosália, preterindo Jupira. Enlouquecida de ciúmes, ela enreda Quirino até que ele mate Carlito a pedido seu. Numa cena surreal e repleta de crueldade sádica, Guimarães descreve a mestiça beijando o cadáver ensanguentado de Carlito, cena que aterroriza Quirino. Diabólica, Jupira, ao oferecer a recompensa a ele, mata-o também, como se estivesse se vingando do algoz de seu amado. Guimarães encerra sua narrativa com a fuga de Jupira. Tempos depois, um cadáver de mulher é encontrado enforcado

leave the scene the tragic and romantic heroines of Gonçalves Dias and José de Alencar, for example, and take the form calculating and underhanded mestizas, venal and aggressive Indians. Gentile's visceral humanity produces stories and novels full of setbacks and limit situations, human relations based on jealousy and possessiveness, the carnal desire that, taken to its ultimate consequences, causes violent deaths and moral degeneration. Come from this strain iconic characters as the Indian Afonso, of the 1873 eponymous novel, who blinded by hatred seeks retaliation without limits, or the vengeful Xavante leader Inimá of *The Muquém's hermit* (1858, published in 1869), or the old shaman in searching for the sexual power of youth, surrenders to the aphrodisiac potions of the poem *Shaman's Elixir* (1875). But it is in the tricky and cunning Jupira, of the eponymous short story published in 1872, that we found the reflections of Marabá of the Amoedo's studying. The mestizo that resembled to “[...] a new flower of the jungles, who just opened the calyx to the breezes of the desert; still a little caboclo thirteen to fourteen years old, but a bit lighter complexion than her forest fellows”.¹³ Jupira always was a free spirit running through the woods of Minas Gerais wilderness, indomitable as a wild animal. Therefore, always aroused all sorts of charms and desires in the opposite sex. The resolute Indian Baguari wanted her as wife in an almost sickening way. However, Jupira always made use of various ruses to prevent young man possessed her. Meantime, the mestizo falls in love with her white cousin Carlito, who develops a puerile and troubled romance. The calculative action of the caboclo culminates with the death of Baguari who had his skull crumbled for her. New love triangle forms when white young Quirino becomes enamored of her, competing with Carlito for her. At the climax of the narrative, Carlito falls for the beautiful Rosalia, passing over Jupira. Crazy with jealousy, she ensnares Quirino until he kills Carlito at her request. In a surreal and full of sadistic cruelty scene, Guimarães describes mestiza kissing the bloody corpse of Carlito, which terrorizes Quirino. Diabolical, Jupira by offering the reward to him,

¹³ GUIMARÃES, Bernardo. *Jupira*. Versão digital produzida pela Associação de Acervos Literários em apoio ao CELLB/UFOP, p1. Disponível em: <peessoal.educacional.com.br/UserData/Construtor/4229/.../jupira.doc>. Acesso em 16/10/2012.

¹³ GUIMARÃES, Bernardo. *Jupira*. Digital version produced by the Association of Literary Archives in support CELLB / UFOP, p1. Available at: <peessoal.educacional.com.br/UserData/Construtor/4229/.../jupira.doc>. Accessed on 16/10/2012.

kill him too, as if she was taking revenge on the tormentor of his beloved. Guimarães finishes his narrative with the escape of Jupira. Later, a dead woman is found hanging in a cave, which was believed to be the corpse of Jupira.

The naturalistic aspects of the tale in question reflect the unfolding of the Indianist movement itself: a mix of eroticism and insanity puts the characters in less elevated levels of character and mystification. There is no doubt that the symbolic Indian, personification of the nation seemed empty and too idealized before the humanity exhaled by the new protagonists of the serials romantic. Moreover, in a remarkable passage of the tale Jupira, Guimarães describes her with some characteristics shared by Marabá of our study that it is important to know this excerpt:

If with the wild costumes Jupira, for her gracefulness and gentleness, reminded Moema or Lindoia, dressed in the manner of civilized people was a seductive girl, able to excite the heart and inflame the blood of an anchorite. She was tall and very well made. Her black hair, running and glistening like the anu's wing, were so abundant and long that the beautiful caboclo poorly trained in the art of embellishing, found herself in trouble to accommodate them on her little head, and often, rebelling against the bands and prisons, breaking them and the hair tumbling down through her neck spilled into freedom by the shinning and tanned shoulders. The eyes raised slightly at the outer corners were well torn, and flashes threw up from the black pupils which denounced the ardor of her temper and an energetic and resolute soul. The crimson, fleshy and moist lips were like two turgid honeycombs of the most ineffable voluptuousness, and when they split into a smile showed two rows of very white teeth a little sharpened as the carnivores ones, and her smile had unique and indefinable expression of ingenuity and savage ferocity. To all these charms, all these lines and voluptuous forms served as a bright shell the complexion of an original color, a mixed face, golden by the sun's rays, which gave pilgrim relief to her beautiful figure.¹⁴

If this excerpt evokes memories of our study, seems to describe the work of another artist of the same period, more precisely the sculpture *Coquette* [Fig. 5], by Rodolfo Bernardelli. Celebrated by critics, the work in question is an avowed dialogue

em uma gruta, o que se julgou ser o cadáver da própria mestiça.

Os tons naturalistas do conto em questão refletem os desdobramentos do próprio movimento indianista: a mescla de erotismo e insanidade coloca as personagens em esferas menos elevadas de caráter e mitificação. Não há dúvidas de que o índio simbólico, personificação da nação, parecia uma figura vazia e idealizada demais diante da humanidade exalada pelos novos protagonistas dos folhetins românticos. Além disso, em uma passagem marcante do conto Jupira, Guimarães a descreve com algumas características compartilhadas pela Marabá de nosso estudo que cabe colocarmos aqui tal excerto:

Se com os trajes selváticos Jupira, por seu garbo e gentileza, fazia lembrar uma Moema ou uma Lindoia, vestida à maneira da gente civilizada era uma rapariga sedutora, capaz de alvoroçar o coração e inflamar o sangue de um anacoreta. Era alta e muito bem feita. Os cabelos negros, corredios e luzentes como a asa do anu, eram tão bastos e compridos que a linda cabocla ainda pouco adestrada na arte de se tocar, via-se em apuros para acomodá-los sobre sua pequena cabeça, e muitas vezes, rebelando-se contra as fitas e prisões, as quebravam e tombando-lhe pelo colo se derramavam em liberdade pelos nédios e morenos ombros. Os olhos um pouco levantados nos cantos exteriores eram bem rasgados, e dardejavam das pupilas negras lampejos que denunciavam o ardor de seu temperamento e uma alma enérgica e resoluta. Os lábios rubros, carnosos e úmidos eram como dois favos túrgidos de mel da mais inefável voluptuosidade, e quando se fendiam em um sorriso mostravam duas linhas de alvíssimos dentes um pouco aguçados como o dos carnívoros, e seu sorriso tinha singular e indefinível expressão de ingenuidade e de selvática fereza. A todos esses encantos, a todas essas linhas e voluptuosas formas servia como de brilhante invólucro a tez de uma cor original, um rosto acaboclado, como que dourado pelos raios do sol, que dava peregrino relevo à sua linda figura.¹⁴

Se tal excerto evoca lembranças de nosso estudo, parece descrever a obra de outro artista do mesmo período, mais precisamente a escultura *Faceira* [Fig. 5], de Rodolfo Bernardelli. Festejada pela crítica, a obra em questão é um diálogo confesso entre as obras de ambos os artistas: estamos lidando com uma renovação iconográfica a se processar no seio da oficialidade da temática indígena. Faceira também pode ser Jupira esgueirando-se sobre o pedestal de mármore, seduzindo espectadores inebriados

¹⁴ *Ibidem*, pp. 8-9.

¹⁴ *Ibidem*, pp. 8-9.

pelas promessas de suas belas curvas. Vejamos, por exemplo, como Gonzaga Duque a descreve para notarmos os ecos da literatura de Guimarães na escultura de Bernardelli:

[...] O escultor pretendeu apresentar um tipo de cabocla, cujo meneio do corpo, natural e gracioso, cuja expressão fisionômica maliciosa e loureira, concretizassem a concepção explicando o título. [...] Vestiu a sua figura com adornos selvagens; [...] e depois animou-a com o espírito de uma rapariga libertina, quero dizer, movimentou-a com tal garridice de gestos que de forma alguma podem acudir à voluptuosidade de uma índia.¹⁵

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

A crítica, por outro lado, fora mais complacente com *Faceira*, deixando-se levar por seus encantos e mistérios. Lulu Sênior chegara a compará-la com a *Vênus Calipígia* [Fig. 6], cópia realizada por Bernardelli a partir do original pertencente ao Museu de Nápoles e também exposta em 1884. O crítico não se furta a comparar a mestiça de gesso com as *coquettes* francesas de amplo histórico de seduções e paixões arrebatadoras:

A alguns observadores parecerá que o corpo daquela selvagem tem na *nonchalance* [indiferença] um certo tom parisiense à Grevin, e dirão que a cabeça ornada de plumas podia ser substituída por uma outra, penteada à chien, e de chapéu à incroyable. É que em Paris a elegância é um tipo, mas na humanidade há um tipo eterno, a mulher, a mulher bonita e airosa, a *faceira*, que tem sempre o mesmo aspecto. Selvagem ou *boulevardière* [mundana], em Paris ou

between the works of both artists: we are dealing with an iconographic renovation to process within the officer corps of indigenous theme. Coquette can also be Jupira sneaking on marble base, luring spectators intoxicated by the promises of her beautiful curves. Take, for example, how Gonzaga Duque describes her to note the echoes of Guimarães’ literature in Bernardelli’s sculpture:

[...] The sculptor intended to present a kind of caboclo, whose body shake, natural and graceful, whose malicious physiognomic expression and seductive, materialize the conception explaining the title. [...] He put his figure with wild adornments; [...] And then animated her with the spirit of a wanton girl, I mean, stirred her with such coquetry of gestures that in no way can respond to the voluptuousness of an Indian.¹⁵

It is evident that the Brazilian critic, in opposition to the writer, as we have seen, has the idealized and romantic conception of Brazilian Indian. According to him, an Indian can not have voluptuousness, needs to be unpolluted, a pure and uncorrupted entity. In her body of “soft and flabby flesh”, tired of “feverish nights of debauchery”, there is the “paleness of wickedness”, and her raised trunk “reminds women experienced in seductions and that study in the mirror provocative attitudes.” In other words: *Coquette* is, in this view, most likely, a courtesan. Soon a Manichaeism establishes in this interpretation: there are two possible ways for the representation of Brazilian Indian: the romantic idealization that leads in marbled and mild types, or the naturalization of these new times, and in its bulge, a whole framework of worldly and erotic vicissitudes.

Criticism, on the other hand, had been more compliant with *Coquette*, being carried away by her charms and mysteries. Lulu Sênior come to compare it with the *Venus Callipyge* [Fig. 6], copy held by Bernardelli from the original belonging to the Museum of Naples and also exposed in 1884. Critic does not hesitate to compare the mestizo of gypsum with French coquettes of broad historical of seductions and breathtaking passions:

For some observers will seem that the body of that wild has in the *nonchalance* [indifference] a certain

¹⁵ ESTRADA, Luis Gonzaga D. *Op. cit.*, p. 252.

¹⁵ ESTRADA, Luis Gonzaga D. *Op. cit.*, p. 252.

Grevin's Parisian tone, and will say that the head decked with plumes could be replaced by another, combed à *chien*, and the hat à *incroyable*. Because in Paris the elegance is a type, but in mankind there is an eternal type, the woman, beautiful and graceful woman, the coquette who always looks the same. Wild or *boulevardière* [worldly], in Paris or in the forest, the smile that plays the Christian legend of the forbidden tree on the lips of the coquette, always has the same temptation of snake.¹⁶

From the jungles to the luxuriant halls of French belle époque, not surprising the conclusion that Lulu Sênior arrives at his appreciation: in the root of all these women is the biblical Eve, the first sinner, the origin of evil and pleasure. Marabá, Coquette, Jupira are all reincarnations of the primordial human history in the Christian tradition: woman as source of desire and sin, a world of lust always revived during the centuries. They also depart from the iconographic tradition of Mary Magdalene, controversial woman within the path of Christ, the sinner who redeems. Observe, then, the work *Mary Magdalene in the Cave* [Fig. 7], by Jules Lefebvre, artist under whose influence Amoedo had been directly related during his boarding in Paris: the games of concealment, the red hair, the lovely body that seems to squirm like a snake in the shadows: Marabá of the study, as well as Lefebvre's Magdalene delight in hiding more than revealing, in exercising a mystical without warranties, guided only by the promises of an unknown world of pleasures and enigmatic beauty. At this point, Marabá and Coquette expand: gain universality while personifying the local color, the wiggles and seductive mannerisms of the daughters of forests. There is no harm in Coquette being a Parisian *boulevardière*, an Eve of the tropics or Mary Magdalene: she is precisely admirable for her modern and libertarian condition.

The strength of these pictures of intense seduction was such that Coquette inspired poems written and dedicated to her in the pages of newspapers.¹⁷ Oscar Guanabara also is impressed with

na floresta, o sorriso que reproduz nos lábios da *coquette* a lenda cristã do fruto da árvore proibida, tem sempre a mesma tentação de serpente.¹⁶

Ora, das selvas aos salões luxuriantes da *belle époque* francesa, não nos surpreende a conclusão a que Lulu Sênior chega em sua apreciação: na raiz de todas essas mulheres está a Eva bíblica, a primeira pecadora, a origem do mal e do prazer. Marabá, Faceira, Jupira são todas reencarnações da história primordial do homem segundo a tradição cristã: a mulher como fontes de desejo e pecado, todo um mundo de luxúria sempre revivido ao longo dos séculos. Elas partem, também, da herança iconográfica de Maria Madalena, mulher controversa no interior da trajetória de Cristo, a pecante que se redime. Observemos, pois, a obra *Maria Madalena na caverna* [Fig. 7], de Jules Lefebvre, artista sob cuja influência Amoedo estivera diretamente relacionado em seu pensionato em Paris: os jogos de ocultação, a cabeleira ruiva, o corpo encantador que parece se contorcer como uma serpente em meio às sombras: a Marabá do estudo, assim como a Madalena de Lefebvre, se comprazem em esconder muito mais do que revelar, em exercer uma mística sem garantias, unicamente pautada pelas promessas de um mundo desconhecido de prazeres e beleza enigmática. Nesse ponto, Marabá e Faceira se expandem: ganham universalidade ao mesmo tempo em que personificam a cor local, os meneios e trejeitos sedutores das filhas das florestas. Não há mal algum em Faceira ser uma *boulevardière* parisiense, uma Eva dos trópicos ou Maria Madalena: ela é, justamente, admirável por sua condição moderna e libertária.

A força dessas imagens de intensa sedução era tamanha, que Faceira inspirou até poemas feitos e dedicados a ela nas páginas de jornais.¹⁷ Oscar Guanabara também se diz impressionado com Faceira. Apela para a comparação desta com a *Vênus Calipégia* que apesar das belas formas em mármore “[...] não perde com o confronto agradando muito desde o primeiro relance de olhos, não só elegância do conjunto, como pela fisionomia

¹⁶ *Gazeta News*, Rio de Janeiro, p. 1, 08.26.1884. AEL acquis.

¹⁷ Such J. Campos Porto even published a poem by his own on the first page of the *Gazeta da Tarde* in August 1884. In this regard, see: COSTA, Richard Santiago. The indigenous body reframed: Marabá and Last Tamoio, by Rodolfo Amoedo, and the nationalist rhetoric of the end

¹⁶ *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, p. 1, 26/08/1884. Acervo AEL.

¹⁷ Um tal J. Campos Porto chegou a publicar um poema homônimo de sua autoria na primeira página da *Gazeta da Tarde* em agosto de 1884. A esse respeito, ver: COSTA, Richard Santiago. *O corpo indígena ressignificado: Marabá e O último Tamoio*, de Rodolfo Amoedo, e a retórica nacionalista do final do Segundo Império. Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, SP, 2013, pp. 149-50.

altamente expressiva e de um cunho bem original”¹⁸. Destaca que sua beleza não é convencional, mas é uma grande criação da escola realista “com todas as seduções do modernismo”:

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

[...] Com a denominação da estátua é que não nos concordamos inteiramente; quer parecer-nos que lhe assentaria melhor o de – *Sedutora*.¹⁹

As tensões entre o recato e a lascívia ficavam mais nítidas quando verificamos que Faceira, apesar de suas amplas qualidades, não fora uma unanimidade. Retomando a descrição feita por Gonzaga Duque anteriormente, evidencia-se que a ela também se associavam os indícios do decaimento, os sinais da perdição e da decadência. O crítico é contumaz ao travestir a escultura como uma cortesã experiente e saturada pelos prazeres da carne que a degeneram e quase a colocam à margem da sociedade. Sua interpretação é ferina, repleta de moralismos que se transferiam para o campo da arte:

De mais, a estrutura da “Faceira” é flácida. *Há no seu corpo molezas de uma carne já cansada pelas noites febris do deboche*; existe em seu sorriso a untura de carmim e a palidez da perversidade; *seus olhos miúdos têm o brilho tentador da lascívia*, e a posição em que está, apoiada com ambas as mãos a um cepo de árvore que lhe fica às costas, empinando todo o tronco, *faz lembrar mulheres experientes em seduções e que estudam ao espelho atitudes provocadoras*. Falta-lhe, portanto, naturalidade. [...].²⁰

Para o crítico, Bernardelli praticamente impingira o tema à escultura, em opinião bastante similar à que tivera sobre Marabá: faltava-lhe, aqui também, verdade e adequação ao tema.

Um olhar demorado sobre o conjunto de obras expostas na Exposição Geral de 1884, e percebemos o quão especial fora tal certame: em um mesmo período, uma quantidade significativa de obras não somente de temática indígena, mas também de

Coquette. Calls for comparing her to the Venus Callipyge that despite the beautiful marble shapes “(...) is undefeated in confrontation very pleasing from the first glance of eyes, not only elegance of the ensemble, as the highly expressive face and a die very original”¹⁸. He highlights that her beauty is not conventional but it is a great creation of the realist school “with all the seductions of modernism”:

The *Coquette* boasts very purposefully her beauties, has the penetrating gaze, her mouth half-opening in a smile of tenderness; more friendly face than beautiful, that conveys to the viewer an impression, perhaps a little exaggerated but, frankly, very durable and nice.

[...] With the name of the statue we are not fully agree on; it seems for us that it would be better – *Seductive*.¹⁹

Tensions between modesty and lewdness became clearer when we see that Coquette, despite her ample qualities, was not unanimous. Returning to the description made by Gonzaga Duque earlier, it is evident that she was also associated with evidences of decay, signs of destruction and decadence. The critic is persistent to crossdress sculpture as an experienced and saturated by the pleasures of the flesh courtesan that degenerate and nearly put her at the margins of society. His interpretation is hurtful, full of moralisms which were transferred to the field of art:

Moreover, the structure of “Coquette” is flaccid. There are in her body sluggishness of a flesh already tired by the feverish nights of debauchery; exists in her smile the greasing of the carmine and the pallor of wickedness; her small eyes have the tempting glow of lust, and her position, supported with both hands to a tree stump behind her, raising the whole trunk, reminds experienced women in seductions and who study provocative attitudes at the mirror. It lacks her, however, naturally. [...].²⁰

of the Second Empire. Master (MSc) – State University of Campinas, Institute of Philosophy and Human Sciences, Campinas, SP, 2013, pp. 149-50.

¹⁸ *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, n. 240, p. 1, 09.01.1884. AEL acquis.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ ESTRADA, Luis Gonzaga D. *Op. cit.*, pp. 252-253 (our emphasis).

¹⁸ *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, n. 240, p. 1, 01/09/1884. Acervo AEL.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ ESTRADA, Luis Gonzaga D. *Op. cit.*, pp. 252-253 (grifos nossos).

For the critic, Bernardelli had practically foisted the theme to the sculpture, in fairly similar opinion about Marabá: it lacked for her, also, truth and appropriateness to the theme.

A lengthy glance on the ensemble of works exhibited in the General Exhibition of 1884 and we realize how special this event was: in the same period, a significant amount of work not only of indigenous issues, but also nudes, was exposed at the same time, allowing Brazilian public to get in touch with what was more modern and traditional in the field of national art: there are since the austere and correct *Funeral of Atala* and *Iracema*, until the controversial and provocative *Marabá* and *Coquette*, through other important works like *The last Tamoio*, and *Study of a Woman* [Fig. 8] both of Amoedo. About the latter, it is worth reflecting on its role in our argument. That canvas was also carried out in Paris and caused uproar when exposed in Rio de Janeiro: no concession to “shame” and “modesty”, Amoedo put his model lying with the back facing the audience: nothing else matters, even her face, before the white event of her shapely body, richly illuminated, dialoguing with textures and prints of the environment. What if the model of *Study of a Woman* was the same who had posed to *Marabá*? What if, in fact, the alleged courtesans who inspired the artists at that time lend life to Indians and national mestizos? The fact is that the correlations established between all these works exhibited in the same environment became clear that there was a difficulty in separating the genders, that this difficulty resulted from the modern way in which artists like Amoedo and Bernardelli were representing their subjects in opposition to pragmatic stance of Augusto Rodrigues Duarte and José Maria de Medeiros, for example.

It is obvious that the public and the critics knew *Study of Woman* was a nude and *Marabá*, because of the title, was a historical painting. However, this certainty was in check since Marabá could well be the same model of *Study of Woman* if we swapped the grass and stones over which she leans to a settee and chiffon cushions. What seems to be evident when we take all of these works is that the Indianism proposed by Amoedo and Bernardelli, for example, was much closer to the conventions of the nude represented by *Study of Woman* than academic indianist rhetoric of José Maria de Medeiros. The mestizo of one and the Indian of another are too modern and unconventional by

nus, estava exposta ao mesmo tempo, permitindo que o público brasileiro pudesse entrar em contato com o que havia de mais moderno e mais tradicional no campo da arte nacional: havia desde as austeras e corretas *Exéquias de Atala* e *Iracema*, até as controversas e provocativas *Marabá* e *Faceira*, passando por outras obras de vulto como *O último Tamoio*, e *Estudo de Mulher* [Fig. 8], ambas de Amoedo. Sobre esta última, cabe refletirmos sobre seu papel em nossa argumentação. A referida tela também fora executada em Paris e causara grande alvoroço ao ser exposta no Rio de Janeiro: sem qualquer concessão ao “pudor” e ao “recato”, Amoedo colocara sua modelo deitada com o dorso voltado para o público: nada mais importa, nem mesmo seu rosto, diante do acontecimento alvo de seu corpo bem torneado, ricamente iluminado, a dialogar com texturas e estampas do ambiente. E se a modelo de *Estudo de Mulher* fosse a mesma que posara para *Marabá*? E se, de fato, as pretensas cortesãs que inspiravam os artistas naquele tempo emprestassem vida às índias e mestiças nacionais? O fato é que as correlações estabelecidas entre todas essas obras expostas num mesmo ambiente tornavam claro que havia uma dificuldade em separar os gêneros, dificuldade esta que advinha da maneira moderna com que artistas como Amoedo e Bernardelli estavam representando seus temas em contraposição à postura pragmática de Augusto Rodrigues Duarte e José Maria de Medeiros, por exemplo.

É óbvio que o público e a crítica sabiam que *Estudo de Mulher* era um nu e que *Marabá*, pelo título, era uma pintura histórica. Entretanto, esta certeza encontrava-se em xeque, uma vez que *Marabá* bem poderia ser a mesma modelo de *Estudo de Mulher* caso trocássemos a relva e as pedras sobre as quais se debruça por um canapé e almofadas de *chiffon*. O que parece ficar evidente ao tomarmos o conjunto destas obras é que o indianismo proposto por Amoedo e Bernardelli, por exemplo, estava muito mais próximo das convenções do nu representado por *Estudo de Mulher* do que da retórica indianista acadêmica de José Maria de Medeiros. A mestiça de um e a índia de outro são excessivamente modernas e anticonvencionais para os padrões da AIBA e do público brasileiro. Mesmo que Amoedo tenha procurado dar menos vazão a seu viés moderno na versão oficial de *Marabá*, e isso é evidenciado pelo estudo preparatório da obra, ainda assim, por suas licenças poéticas, por assim dizer, ela se projeta para o público como uma proposta adversa no contexto do próprio indianismo. Luciano Migliaccio fala em “indianismo maneirista”:

“As formas cheias e bem torneadas do corpo, contendo muito pouco das mulheres indígenas, e o olhar lânguido aparentam *Marabá* à *Faceira* de Rodolfo Bernardelli, *abrindo caminho a um indianismo já maneirista*. Estamos próximos à sátira aos pais da pátria”.²¹ É nesta versão amaneirada que Amoedo dá sua visão a respeito deste indianismo que emerge tardiamente em sua obra. Ligado a autores como Bernardo Guimarães, que propunham uma visão mais naturalista do gentio, o pintor transfigurava a figura simbólica indígena. Agora, servem de modelo às índias e mestiças as mulheres de vida fácil, cortesãs e *cocottes* parisienses, ou até mesmo as modelos que posavam para as fotos pornográficas de um Auguste Belloc,²² por exemplo.

Sendo assim, as duas versões de Marabá expõem o processo de reavaliação da figura indígena, especificamente da figura feminina, no interior da retórica nacionalista de exaltação ao índio. Da transfiguração literária engendrada por Bernardo Guimarães que realoca índios e mestiços no interior das histórias narradas em poemas e folhetins, bem mais humanizadas e cruas que as versões suaves de Gonçalves Dias e José de Alencar, passando pelas experimentações da década de 1880 no campo das artes visuais encabeçadas por Rodolfo Amoedo e Rodolfo Bernardelli, o corpo da mulher indígena parece negar-se, agora, a personificar o patriotismo e a nobreza da nação. Ao serem comparadas às cortesãs, *Marabá* e *Faceira* tornam herética a projeção em si mesmas do imaginário nacional, renegam a herança trágica de *Moema* para serem protagonistas de uma outra história, mais mundana e cotidiana, e por isso mesmo, menos ufana por natureza. O *Estudo para Marabá* nos apresenta, ainda, uma outra faceta dessas mestiças: há uma consciência da realidade social de exclusão, e os tons decadentistas de *femme fatale* desta mulher exalam uma vontade de vingança latente que se materializa nos jogos de ocultação e exposição de sua alma por meio de seu olhar. Amoedo, nestas duas obras, parece ter mostrado os dois lados desse embate: por um lado, a permanência ameaçada do protótipo romântico da índia-mestiça-pátria, animada pela fragilidade e pela tragédia que edifica; por outro, a sensibilidade imagética que capta as transformações dos modelos culturais na última década do

the standards of AIBA and the Brazilian public. Even Amoedo has sought to give less vent to his modern bias in the official version of Marabá, and this is evidenced by the preparatory study of the same, even so, by her poetic licenses, so to speak, she projects herself to the public as an adverse proposal in the context of the own Indianism. Luciano Migliaccio speaks of “Mannerist Indianism”: “Floods and shapely body shapes, containing very little of indigenous women, and the languid gaze seem *Marabá* to Rodolfo Bernardelli’s *Coquette, paving the way for an Indianism already Mannerist*. We are near to the satire of the founding fathers”.²¹ It is in this mannered version that Amoedo gives his view on this Indianism that emerged late in his work. Connected with authors as Bernardo Guimarães, who proposed a more naturalistic view of the Gentile, the painter transfigured indigenous symbolic figure. Now, serve as a model for Indian and mestizo women of easy virtue, courtesans and Parisian *cocottes*, or even the models who posed for pornographic photos of Auguste Belloc,²² for example.

Thus, the two versions of Marabá expose the process of reevaluation of indigenous figure, specifically the female figure within the nationalist rhetoric of praising the Indian. From literary transfiguration engendered by Bernardo Guimarães which relocates Indians and mestizos inside the stories narrated in poems and serials, much more humanized and raw than the soft versions of Gonçalves Dias and José de Alencar, through the trials of the 1880s in the visual arts field headed by Rodolfo Amoedo and Rodolfo Bernardelli, the body of the Indian woman seems to refuse, now, to personify patriotism and nobility of the nation. When being compared to courtesans, *Marabá* and *Coquette* become heretical projecting themselves the national imaginary, deny the tragic legacy of *Moema* to be protagonists of another story, more mundane and everyday, and therefore, less boasting by nature. *Study to Marabá* also presents another facet of these mestizos: there is an awareness of the social reality of exclusion, and decadent tones

²¹ MIGLIACCIO, Luciano. *O Século XIX*. Catálogo da Mostra do Redescobrimento. São Paulo: Associação 500 Anos Artes Visuais, 2000, p. 146 (grifo nosso).

²² Auguste Belloc (1800-1867), fotógrafo francês, foi muito conhecido por seu trabalho com fotografias pornográficas no século XIX, principalmente pelo uso da técnica do colódio úmido.

²¹ MIGLIACCIO, Luciano. *O Século XIX*. Catálogo da Mostra do Redescobrimento. São Paulo: Associação 500 Anos Artes Visuais, 2000, p. 146 (our emphasis).

²² Auguste Belloc (1800-1867), French photographer, was well known for his work with pornographic pictures in the nineteenth century, especially when using the wet colodion technique.

of *femme fatale* of this woman exude a latent desire for revenge that materializes in games of concealment and exposure of her soul through her eyes. Amoedo, in these two works, seems to have shown both sides of this struggle: on the one hand, the threatened permanence of the romantic prototype of Indian-mestizo-country, excited by the fragility and tragedy that builds, on the other, the imagetic sensitivity that captures the transformations of cultural models in the last decade of the Brazilian Empire. The failure of the regimen involves, invariably, the overthrow of its symbols. Marabá, looking herself in the mirror, sees herself divided: it is at once the nation, homeland, and decay, an enigmatic and seductive game of revelations and concealments demonstrating the qualities of an audacious artist as Amoedo.

Império brasileiro. A falência do regime implica, invariavelmente, na derrocada de seus símbolos. Marabá, ao olhar-se no espelho, vê-se dividida: é a um só tempo nação, pátria, e decadência, um enigmático e sedutor jogo de revelações e dissimulações a demonstrar as qualidades de um artista audacioso como Amoedo.



1



2

1 Rodolfo Amoedo.
Marabá, 1882.

2 José Maria de
Medeiros. *Iracema*, 1884



3

3 Augusto Rodrigues Duarte. *Exéquias de Atala*, 1878.

4 Rodolfo Amoedo. *Estudo para Marabá*, 1882.

5 Rodolfo Bernardelli. *Faceira*, 1880.



4



5

6 Rodolfo Bernardelli. *Vênus Calipígia*, 1882.

7 Jules Joseph Lefebvre. *Maria Madalena na caverna*, 1876.

8 Rodolfo Amoedo. *Estudo de Mulher*, 1884.



7

6



8

