



ANAIS DO XXXII COLÓQUIO CBHA 2012

DIREÇÕES E SENTIDOS DA HISTÓRIA DA ARTE

Organização

Ana Maria Tavares Cavalcanti

Emerson Dionisio Gomes de Oliveira

Maria de Fátima Morethy Couto

Marize Malta

Universidade de Brasília

Outubro 2012



Entre o índio romântico e o índio natural: as obras indianistas do pintor Rodolfo Amoedo

Richard Santiago Costa – Mestrando em História da Arte do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas/UNICAMP

Resumo: Rodolfo Amoedo, pintor de talento consagrado, insere-se em um processo de renovação iconográfica do indianismo acadêmico na década final do Império brasileiro (1880). Em Paris, por ocasião de seu pensionato acadêmico pela Academia Imperial de Belas Artes, realiza três pinturas tendo o índio como protagonista: Marabá, O último Tamoio e A morte de Atala. Assim, o presente artigo discute as maneiras com as quais o pintor dialogou não só com a produção plástica de seus companheiros, mas também com a literatura romântica anterior que era a base primordial para grande parte da produção artística da Academia, ao mesmo tempo em que procura identificar as novas inclinações do artista, distanciando-se, por vezes, dos preceitos do indianismo romântico clássico e aproximando-se da literatura menos idealizada e crua de Bernardo Guimarães, autor romântico de claras tendências naturalistas.

Palavras-chave: Indianismo. Idealização. Bernardo Guimarães. Romantismo. Naturalismo.

Abstract: Rodolfo Amoedo, a painter of consecrated talent, inserts himself in a iconographic process of academic indianism renovation in the end of the Brazilian empire decade (1880). In Paris, due to his academic pension through the Imperial Academy of Fine Arts, he had consummated three paintings as the Indian as your protagonist: Maraba, The Last Tamoio and The Atala's Death. Therefore, this article discusses about the ways as the painter had dialogued not only with the plastic productions of his co-workers, but also in accordance with the previous romantic literature which was the main base for great part of the Academy's artistic production, while seeks to identify the new artist's inclination, getting himself away, sometimes, from the the precepts of the classical romantic indianism and approaching himself of the Bernardo Guimaraes' less and raw idealized literature, romantic author of evident naturalistic tendencies.

Keywords: Indianism. Idealization. Bernardo Guimaraes. Romanticism. Naturalism.

O pintor Rodolfo Amoedo, grande expoente da arte brasileira na segunda metade do século XIX e no começo do século XX, situa-se em um período de transição dos temas e dos parâmetros da arte acadêmica brasileira. Desde sua formação, em 1816 com a chegada da Missão Francesa, até os últimos suspiros da monarquia brasileira,

a Academia Imperial de Belas Artes esteve intimamente ligada aos projetos políticos e culturais da corte, sendo uma espécie de responsável pelo caráter visual do que se planejava no gabinete do imperador ou nas sessões do IHGB: da cenografia utilizada em recepções para arquiduchessas ou em cerimônias de coroação, passando pela confecção de retratos solenes de membros da Família Real ou dos agregados da corte imperial, os artistas da AIBA eram os responsáveis por idealizar e dar uma forma bem definida aos pressupostos e anseios do Estado brasileiro. Tudo passava pela criação de uma espécie de imaginário coletivo que desse conta de uma unidade visual aos símbolos primordiais do império, traduzindo por meio das tintas e do gesso os heróis e heroínas da jovem nação brasileira.

Não constitui novidade que o símbolo máximo de nossa nação estivera assentado sobre a figura do indígena brasileiro durante o longo reinado de D. Pedro II. Contudo, o início da gestação do que veio a ser chamado de indianismo romântico entre nós não se dá apenas na década de 1840, com a subida de D. Pedro ao trono: a revista *Niterói*, de vida curta e apenas dois volumes, fora publicada em 1836 em solo francês por jovens literatos brasileiros, alguns nomes primordiais do romantismo que começava a se desenvolver entre nós: Domingos de Magalhães, Manuel de Araujo Porto Alegre e Francisco de Sales Torres Homem. Entre seus anseios, o desejo de difundir entre nós os preceitos para uma literatura genuinamente brasileira, que não se voltasse contra o exemplo europeu, mas que

fosse capaz de dar a si mesma uma cara brasileira e a cor local tipicamente nacional.

Posteriormente, a revista *Guanabara* prosseguiria a missão de propagar um romantismo essencialmente brasileiro, por assim dizer, tendo como um de seus principais colaboradores o poeta Gonçalves Dias. Parte da *intelligentsia* romântica do período não se limitaria a atuar unicamente no âmbito literário: com a criação do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro em 1838, alguns desses homens das letras são englobados pelo novo órgão, cujas funções principais estavam intimamente ligadas à fixação de nosso território e à escrita e discussão de nossa história. A atuação do monarca no IHGB traduz a importância capital do instituto para os rumos da política imperial, principalmente no que dizia respeito à elaboração de nossa história, à criação de nosso passado heróico e ao resgate do protagonista primeiro deste passado: o indígena brasileiro. Fixar as bases da nacionalidade e da identidade brasileira correspondia a um pressuposto primordial na política do imperador, a pedra de toque de praticamente todo o Segundo Reinado. Nada mais fortuito do que aliar a figura indígena aos ideais de nobreza e heroísmo tipicamente românticos ao mesmo tempo em que a ligação do gentio com a terra brasileira reforçava os laços do povo com a nação recém independente.

Desse modo, as artes e a literatura responderiam ao chamado da nação e teriam a incumbência de narrar o passado mítico e histórico de nossos indígenas. Retomando epopeias indígenas consagradas do século

XVIII, como as fundamentais *Caramuru* (1781), de Santa Rita Durão e *O Uruguai* (1769), de Basílio da Gama, a nova geração de autores indianistas românticos empreenderia suas novas histórias, talvez nem tão novas assim. Gonçalves de Magalhães abraçaria tal empreitada como a um sacerdócio: *A Confederação dos Tamoios*, de 1856, tinha ares de projeto nacional, apoio direto do imperador e ampla ansiedade do público e da crítica por seus versos. Narrava, por meio de uma história em grande parte verídica, a trajetória do índio Aimberê em versos épicos contra os desmandos dos colonizadores portugueses. No campo da poesia, Gonçalves Dias exaltaria o indígena massacrado pela colonização, elencaria as qualidades nobres do gentio e faria o canto triste dos apartados da civilização, personificados, primordialmente, pela mestiça do poema homônimo *Marabá*. José de Alencar, já na década de 1850, consagrar-se-ia como o grande prosador de nosso indianismo. Do folhetim de sucesso *O Guarani* (1857), passando pelo clássico *Iracema* (1865), Alencar lançaria mão de tal temática até meados dos anos de 1870, quando publica *Ubirajara* (1874). Em comum, todos esses romances retratam a bravura e a cordialidade de índios nobres, habitantes de nossas matas e litorais, artífices de nossa miscigenação e pais de nosso povo. Alencar, com efeito, propagandeava em suas linhas um grande elogio à mistura de raças, um conagraçamento de etnias que formariam as bases da nação brasileira. Com exceção de *Ubirajara*, seus demais romances indianistas têm como protagonistas os amores atribulados e quase impossíveis

de índios e brancos, pólos, a princípio, opostos de um intrincado jogo social que se perpetuava em nosso solo. A Moema de Durão permanecia a heroína trágica preferida de nossos literatos, o exemplo do amor que se realiza mais no plano ideal do que no concreto. O destino trágico de Iracema dá continuidade à linhagem de Moema, e bem poderíamos acreditar que Marabá seguisse os mesmos passos dessas mulheres sacrificadas pelas mãos da história colonial brasileira.

E como não existe cultura feita por setores isolados e particulares, as artes visuais também se utilizariam dos caminhos abertos pela literatura indianista e mostrariam por meio de suas grandes composições as cenas de nossa história romanceada, por assim dizer. Victor Meirelles teria a primazia de estabelecer um perpétuo e fortuito jogo de simbologias e códigos visuais que rapidamente seriam identificados com o indianismo que seria praticado pelos artistas da academia. Sua *Primeira Missa no Brasil* (1860) e *Moema* (1866), por exemplo, são os pilares de uma retórica até então inédita entre nós, a primeira tentativa bem sucedida, poderíamos dizer, de dar concretude aos heróis e heroínas que possuíam, até então, apenas uma vida literária, corpos e rostos múltiplos, frutos da imaginação de leitores espalhados pelo país. Meirelles estabelece, desse modo, uma arquitetura visual para o momento de fundação do pacto entre índios e brancos, no caso da *Primeira Missa*. As letras de Caminha ganham forma, e todos podem, pela primeira vez, “presenciar” esse evento fundador de nossa história, a primeira aliança da nação brasileira. Moema, em

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

Todavia, somente nas décadas de 1870 e 1880 é que a temática indianista ganharia mais exemplares por meio dos artistas da AIBA. Das manifestações neste campo, em comum temos a onipresença da matriz literária, o ponto de partida para tais composições. Analisando as principais obras do período, percebemos que as fontes literárias básicas continuam sendo, fundamentalmente, as obras: *Caramuru*, *O Uruguai*, *Atala* (do francês François-René Chateaubriand, romance imprescindível para o desenvolvimento do indianismo romântico brasileiro), e *Iracema*. Augusto Rodrigues Duarte pinta *As exéquias de Atala* em 1878, sua obra mais consagrada. Mesmo tema

seria retomado por Amoedo anos mais tarde, quando pinta *A morte de Atala*, em 1883. No cerne de ambas as pinturas, os recursos compositivos pouco se alteram: o cenário sombrio da caverna onde Atala sucumbe às paixões românticas, deixa-se morrer por um amor não concretizado apelando para o suicídio tipicamente romântico. Ao redor de seu corpo extremamente alvo, situam-se René e Chactas, o objeto de seu amor. Se o romance de Chateaubriand fornece o mote para ambas as obras, a pintura de Girodet, de mesma temática, pintada em 1808, *O enterro de Atala*, fornece os parâmetros visuais. O pintor constrói uma heroína marmórea, um ponto focal reluzente na tela que causa contraste com a pele ligeiramente amorenada de um Chactas um tanto grego. Duarte e Amoedo permaneceriam representando a Atala alva, idealizada, em contraste com a pele morena de Chactas, que com os pintores da AIBA ganha toques de cor local.

José Maria de Medeiros, professor da academia, realiza duas obras indianistas baseadas na literatura nacional: *Lindóia*, em 1882 e *Iracema*, em 1884. Com aquela, Medeiros retrata o momento em que a heroína, homônima, constatada a morte de seu amante, o índio Cacambo, e vendo-se obrigada a casar-se com Baldetta, o antagonista branco de seu amado, tenta dar cabo de sua vida via suicídio ao ser picada por uma víbora. Já esta retrata o instante em que Iracema, melancólica, encontra os sinais deixados por Martim na praia, sinais de desesperança que aumentam o sofrimento da personagem cujo destino não poderia ser outro senão a morte pela tristeza. Medeiros parece pintar a

mesma índia em ambas as telas, as características físicas comprovam isso, a despeito das ressalvas de Gonzaga Duque sobre as incorreções de *Iracema* e a figura da heroína, segundo ele “roliça e inútil”¹. Contudo, ainda estamos diante de figuras índias ideais, haja vista o corpo escultórico de Lindóia. O pintor permaneceria no campo seguro do tópos trágico do indianismo: o amor irrealizável gera dor e morte, não existe saída: mesmo entre iguais, caso de Lindóia, o nobre sentimento que une homem e mulher não consegue escapar da premência dos conflitos políticos e culturais da sociedade em que vivem.

Amoedo proporia, com suas obras, um olhar diferente para a temática indianista. Sua *Marabá*, de 1882, desde o princípio gera dúvidas: por que o artista se afastara tanto de sua matriz literária, o poema de Dias, e fizera uma mestiça tão inusitada quanto branca? (Figura 1) Estaria Amoedo fazendo uma crítica às políticas indigenistas que em nada resguardavam aos índios? Em pior situação encontravam-se os mestiços, nem índios e nem brancos. Marabá é o canto triste dos apartados da civilização, a impossibilidade de aceitação em uma ordem estratificada e baseada na cor da pele. Se branca, não passaria pelos percalços da discriminação; se índia, ainda poderia iludir-se com a tutela do Estado e suas políticas em benefício dos indígenas, obtendo a acolhida dos seus. Contudo, Amoedo

¹ DUQUE, Gonzaga. *A Arte Brasileira*. Campinas, SP: Mercado das Letras, 1995, p. 206. Interessante notar que o parecer final da Academia Imperial de Belas Artes sobre a referida pintura é completamente distinto, assinalado “como um dos melhores da atual exposição [Exposição Geral de Belas Artes de 1884], não tanto pela protagonista do drama, mas principalmente pelo teatro em que se passa aquela cena que com tanto talento descreve José de Alencar. É uma paisagem pintada por mão de mestre (...)” Atas da Academia Imperial de Belas Artes, 18/12/1884, p. 9.



Figura 1 - Rodolfo Amoedo. Marabá, 1882. Óleo sobre tela, 120 x 170cm. MNBA, RJ.
Foto: Richard Santiago Costa.

parece zombar de tais pressupostos: sua mestiça é um tipo contemporâneo, uma modelo das aulas de nu, uma mulher que se situa no limiar de sua própria significação. Afinal, Marabá é ou não a mestiça dos versos de Dias? O estudo para a referida tela abre um amplo espectro de questões e indagações. (Figura 2) Neste, Marabá nos olha diretamente, num jogo de revelações e ocultações. Se, por um lado, o olhar direto e perscrutador nos dá acesso aos meandros da alma da mestiça, por outro, o braço esquerdo que oculta sua boca e a franja que encobre parte de seus olhos intensificam os mistérios dessa mulher desafiadora. Se comparada à versão oficial, a Marabá do estudo é um retrato intensamente psicologizado de um tipo adverso de indígena que se sobrepunha às índias ideais da cultura brasileira.



Figura 2 - Rodolfo Amoedo. Estudo para Marabá, 1882. Óleo sobre tela, 65,5 x 88,4cm. MNBA, RJ. Foto: Richard Santiago Costa].

Seu ar de *femme fatale* parece ecoar os pressupostos das mulheres ferinas e ameaçadoras da escola simbolista.

No entanto, nossa literatura encontrara os meios para retratar o indígena decaído dos nobres sentimentos dos românticos de primeira ordem. Em conto, de 1872, intitulado *Jupira*, Bernardo Guimarães subverte o arquétipo gonçalviano da Marabá trágica e melancólica. A protagonista homônima, mestiça de mãe índia e pai branco, desbrava os campos do sudoeste mineiro com sua beleza devastadora e indomável. Jupira não é uma mestiça passiva e vitimizada do contexto social: ela é uma mulher forte e resoluta, capaz de assassinar friamente os homens que atravessam sua vida amorosa. Se a protagonista do poeta Dias resvala no prado lamentosa e abandonada, a de Guimarães toma as rédeas

de seu destino e paga o preço por seus atos desgovernados: seduz de acordo com seus próprios interesses, leva seus admiradores e amantes a atos criminosos, trama a morte de seu grande amor, o jovem branco Carlito que a renegara. Guimarães traça o retrato de uma anti-heroína, uma cabocla faceira que põe fim aos lamentos da exemplar Marabá dos versos de Dias. No rastro desse novo entendimento da entidade indígena, Amoedo empresta seus pincéis e dá suas versões a ambos os corolários. Na versão oficial, e com relação a isso não ficamos surpresos, uma vez que para a oficialidade artística e política do Segundo Reinado existiam apenas as Marabás românticas, disponíveis e prontas a se prestarem à toda sorte de simbologias artificiais e idealizadas, o pintor nos oferece a mestiça de carnes fartas e pele nacarada, cabelos anelados e lágrimas nos olhos. Distancia-se de algumas das indicações de Dias a respeito das características físicas da mestiça: delito que o pintor cometeria novamente em *O último Tamoio*. Entretanto, em seu estudo, de tanta intensidade e beleza quanto a versão oficial, Amoedo retrata um tipo pícaro e esfíngico de mestiça. Bem poderíamos admitir que a mulher misteriosa em questão é a cabocla Jupira de Guimarães, tramando, arquitetando planos de vingança, contaminada pelo ciúmes.

Amoedo não estava apenas reformulando de maneira solitária um gênero de pintura caro ao academicismo brasileiro: Rodolfo Bernardelli, escultor festejado, apresentara com sucesso *Faceira* para o público brasileiro. A lascívia desta índia escultórica é um sinal evidente de que estamos lidando com uma renovação iconográfica em voga nesses

anos de 1880. *Faceira* também é aparentada da cabocla Jupira, talvez sua própria personificação. Gonzaga Duque a descreve como Guimarães descreve sua mestiça ardilosa:

(...) O escultor pretendeu apresentar um tipo de cabocla, cujo meneio do corpo, natural e gracioso, cuja expressão fisionômica maliciosa e loureira, concretizassem a concepção explicando o título. (...) Vestiu a sua figura com adornos selvagens; (...) e depois animou-a com o espírito de uma rapariga libertina, quero dizer, movimentou-a com tal garridice de gestos que de forma alguma podem acudir à voluptuosidade de uma índia².

Comparem com a descrição da cabocla Jupira por Guimarães:

Se com os trajes selváticos Jupira, por seu garbo e gentileza, fazia lembrar uma Moema ou uma Lindóia, vestida à maneira de gente civilizada era uma rapariga sedutora, capaz de alvoroçar o coração e inflamar o sangue de um anacoreta. (...) Os lábios rubros, carnosos e úmidos, eram como dois favos túrgidos de mel da mais inefável voluptuosidade (...) ³

Fica evidente que o crítico brasileiro, em oposição ao escritor, possui a concepção idealizada e romântica da Índia brasileira. Segundo ele, uma Índia não pode ter volúpia, precisa ser impoluta, uma entidade pura e não corrompida. No seu corpo de “carnes moles e flácidas”, cansadas por “noites febris do deboche”, há a “palidez da perversidade”, e seu tronco empinado “faz lembrar mulheres experientes em seduções e que estudam ao espelho atitudes provocadoras”. Ou seja: *Faceira* é, nesta visão, muito provavelmente, uma cortesã. Logo, um maniqueísmo se

² *Ibidem.*, p. 252.

³ GUIMARÃES, Bernardo. *Jupira*. Versão digital produzida pela Associação de Acervos Literários em apoio ao CELLB/UFOP, pp. 8-9. Disponível em: <peessoal.educacional.com.br/UserData/Construtor/4229/.../jupira.doc> Acesso em 16/10/2012.

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.

Mesmo tom desafiador encontramos em seu *O último Tamoio*, de 1883. (Figura 3) O tema indianista está ali presente, a grande composição, o apuro costumeiro na anatomia e na observação arguta de um artista promissor, talentoso. Mas, mais uma vez, o pintor parece se distanciar da autoridade do texto, pinta um Anchieta que não é jesuíta como consagra a história e os versos de Magalhães, mas sim um monge capuchinho. Outro “delito” cometido pelo artista que não passou incólume aos críticos: onde está o corpo de Iguassu, a amada de Aimberê que morre afogada



Figura 3 - Rodolfo Amoedo. O último Tamoio, 1883. Óleo sobre tela, 180,3 x 260cm. MNBA, RJ. Foto: Richard Santiago Costa]

com ele e também é devolvida à praia? O tamoio de Amoedo é um dos únicos exemplares de nossa pintura que retrata o herói masculino, que se permite escapar da comodidade temática das heroínas românticas. Poderíamos dizer que *Aimberê*, pelas semelhanças de tema e composição, é a versão masculina da *Moema* de Meirelles revisitada anos mais tarde. Mas seu indígena, ao contrário daquela, não sucumbe à idealização e se mostra extremamente humano: com a cor sombria dos defuntos, inchado, rosto feio. O Anchieta capuchinho que lhe toma nos braços parece afagar a derrota de toda uma nação. Na década final do império brasileiro, quando os pilares da monarquia encontram-se avariados, é perceptível que um de seus pontos de apoio fundamentais, as políticas indigenistas, encontram-se falidas e fracassadas. A dizimação e o extermínio seguem sua marcha irrefreável. Como entender uma nação que dá cabo de seus próprios símbolos e emblemas? Como responder, por meio da arte, à ferocidade da realidade triste dos indígenas brasileiros?

A percepção desse quadro desolador não coube unicamente a artistas como Amoedo. Mais uma vez fazemos apelo a Bernardo Guimarães que empreendera uma espécie de indianismo literário muito particular e provocador. Seus índios ganham uma humanidade quase extremada, são acometidos pelas paixões e humores dos quais eram poupados pelo primeiro indianismo. Seu índio Afonso (do romance homônimo, de 1873), por exemplo, sucumbe à sanha da vingança cruel e sanguinária ao vingar a violação de sua irmã por um caboclo. O anti-

herói branco Gonçalo, de *O ermitão de Muquém* (escrito em 1858, publicado em 1869), encontra no seio da tribo xavante a redenção para um passado de crimes e o amor da bela índia Guaraciaba, a prometida do valente Inimá. Este personifica o desejo pela vingança, o sentimento de traição que se apodera da mente e comanda atos de crueldade. Inimá, em certos momentos da narrativa, toma o lugar dos vilões brancos do indianismo típico e se torna o antagonista de Gonçalo. Por fim, nada mais humano e visceral do que as descrições das benesses promovidas pelo miraculoso *Elixir do Pajé* (1875), poema erótico de Guimarães que exalta os poderes afrodisíacos da poção do pajé, descrevendo com riqueza de detalhes pornográficos as maravilhas permitidas ao membro masculino por meio de tal poção. Enfim, Guimarães dá humanidade ao índio, rebaixa-o da esfera ideal construída por Dias, Magalhães e Alencar e coloca-o na esfera do natural, trazendo-o para a vida cotidiana, infundindo-lhe instintos e prazeres quase animais. Do mesmo modo, Amoedo atualiza a temática no âmbito da pintura acadêmica. Vacila entre as seduções de um indígena mitificado e ideal e as possibilidades modernas e atuais do mestiço errante pelas vias do império.

O que queremos evidenciar aqui é o papel renovador de Amoedo e seu diálogo fortuito com a literatura produzida na contramão do indianismo clássico. Não estamos afirmando que o pintor tenha se baseado declaradamente em nenhuma obra específica de Bernardo Guimarães. Não existem documentos que confirmem ou refutem tal premissa. Contudo, podemos sim fazer um exercício de

relações e associações muito plausível naquele momento. Devemos nos perguntar quais as intenções de Amoedo ao realizar três pinturas de temática indianista na última década do império brasileiro. Compromissos acadêmicos, respeito aos pressupostos do indianismo praticado pela AIBA e expectativas do projeto nacionalista de D. Pedro II são explicações consagradas e corretas. Todavia, um olhar atento para as referidas pinturas provocam dúvidas e estremecem essas certezas. Amoedo distancia-se deliberadamente não só das matrizes literárias de suas pinturas como também da produção anterior e contemporânea de seus colegas de *métier*. Existe uma dificuldade em aceitar a *Marabá* e *O último Tamoio* como exemplares do indianismo acadêmico preconizado pela academia: passada a Exposição Geral de Belas Artes de 1884, mostra na qual figuraram ambas as pinturas, é revelador o fato de nenhuma delas ter sido sequer mencionada para qualquer tipo de premiação, enquanto pinturas situadas dentro dos padrões estritos do indianismo foram premiadas e adquiridas pelo império como *Iracema*, de José Maria de Medeiros e *Exéquias de Atalá*, de Augusto Rodrigues Duarte. Desse modo, soam familiares as posições de Bernardo Guimarães no interior do indianismo romântico literário e de Rodolfo Amoedo no indianismo acadêmico: ambos distanciam-se dos arquétipos dados, problematizam a representação do indígena brasileiro e as tornam contemporâneas. Das representações extratemporais de Alencar, Dias, Magalhães, Meirelles e Medeiros, fica apenas o lugar privilegiado do símbolo dentro da cultura brasileira do

período, persistente até a última década do império. Mas figuras como Guimarães, Amoedo e Rodolfo Bernardelli remodelam a figura arquetípica do indígena brasileiro: partem do escopo romântico produzido em profusão e consagrado por décadas para uma nova experiência imagética. O herói vê seu poder questionado: está morto, inchado, quase grotesco. Seu corpo inerte nada pode, nem mesmo simbolizar uma nação que se quer progressista e forte. Similarmente, as heroínas das florestas estão decaídas: são mulheres coquetos, misteriosas, sedutoras, pouco afeitas aos arroubos das paixões desinteressadas e sublimes. São Marabás e Jupiras que seduzem homens como sereias e harpias, não são os modelos ideais prontos a satisfazer os anseios do inconsciente masculino pela Índia meiga e fragilizada. Amoedo insere-se nesse momento final de renovação incompreendida, último suspiro de um projeto que mobilizou, durante décadas, a *intelligentsia* brasileira.

Referências bibliográficas:

CANDIDO, Antonio. Formação da literatura brasileira: momentos decisivos, 1750-1880. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul; São Paulo: FAPESP, 2009.

COLI, Jorge. O corpo da liberdade: reflexões sobre a pintura do século XIX. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

_____. Como estudar a arte brasileira do século XIX? São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005.

DUQUE, Gonzaga. A Arte Brasileira. Introdução e notas de Tadeu Chiarelli. Campinas, SP: Mercado de Letras, 1995.

GIBSON, Michael. Simbolismo. Koln: Taschen, 1999.

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

MACHADO, Ubiratan. A vida literária no Brasil durante o romantismo. Rio de Janeiro: Tinta Negra Bazar Editorial, 2010.

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

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

_____. As barbas do imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

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

