

# Victor Meirelles, Moema e o pudor do artista

**Alexander Gaiotto Miyoshi**, Universidade Federal de Uberlândia

Em 1880, Rangel de S. Paio publicou uma defesa ao quadro *Moema*, de Victor Meirelles, quebrando um silêncio na crítica de arte a essa obra. Exposta pela primeira vez ao público em 1866, no Rio de Janeiro, *Moema* havia de fato motivado poucos comentários nos periódicos. Por outro lado *A Carioca*, de Pedro Americo, exposta em 1865, gerou na imprensa um debate mais acalorado, em parte por representar um audacioso nu feminino e ao mesmo tempo evocar assunto pátrio. Sendo ambas representações de mulheres nuas, em grandes dimensões e ligadas à brasilidade, por que *A Carioca* teria gerado um tal debate e *Moema* não? Compreender as estratégias artísticas no contexto em que o Império Brasileiro lidava com as crises do Segundo Reinado é um dos pontos centrais do artigo. As questões em torno ao pudor, de recepções e críticas ao quadro serão analisadas e confrontadas com as de outras obras de arte e da literatura.

**Palavras-chave:** Victor Meirelles de Lima (1832-1903). *Moema*. Pintura. Pudor. Pedro Americo de Figueiredo e Melo (1843-1905).

A tela *Moema*, de Victor Meirelles, parece ter ido a público pela primeira vez em fevereiro de 1866, na Exposição Geral de Belas Artes do Rio de Janeiro. O catálogo assim a descreve:

Louca de amor e de ciúmes a bela Moema seguira a nado o escaler em que Diogo Alvares Corrêa, o Caramurú, com a célebre Paraguassú se havia dirigido para o navio normando que os devia transportar à Europa; e que aportara casualmente às praias inóspitas da Bahia, pelo meado do 16º século. Tendo exprobadado a Diogo sua ingratidão, agarrada ao leme do navio, ela, perdido o alento, desaparecera nas águas. O artista a representa morta sobre a praia. Vê-se ao longe os selvagens, que procuram o cadáver.<sup>1</sup>

Relatos afirmam um bom acolhimento ao quadro,<sup>2</sup> mesmo não tendo sido ele premiado pela Academia (razão aparente: Meirelles não era seu membro).<sup>3</sup> A crítica imediata, porém, quase inexistiu, como informa o escritor Rangel de S. Paio,<sup>4</sup> amigo de Meirelles. Uma das causas, segundo S. Paio, seria o ambiente rarefeito às belas artes. Contudo, mesmo comparando-se *Moema* a quadros do mesmo gênero, como é o caso da *Carioca*, de Pedro Americo, exposto em 1865, a atenção da crítica ao de Meirelles é sensivelmente menor. Tentaremos compreender os porquês dessa diferença e também as estratégias dos dois artistas, além de questões de pudor, castidade e crítica de arte em torno a suas pinturas.

Aparentemente o primeiro a escrever de modo substancial sobre *Moema* foi o próprio S. Paio. Publicou seu texto em um livro, em 1880, mas não dedicado exclusivamente ao quadro e sim à *Questão artística de 1879*, isto é, à polêmica travada nos periódicos fluminenses sobre qual das imensas *Batalhas* históricas, a *dos Guararapes*, de Meirelles, ou a *do Avaí*, de Americo, seria a melhor e qual dos pintores o superior.<sup>5</sup>

O livro trazia à tona e pela primeira vez com destaque *Moema*, que por muito tempo fora esquecida pela crítica. Inserido no volume de capa dura e trezentas e setenta páginas, o texto de S. Paio surpreende duplamente por divergir da

---

<sup>1</sup> ACADEMIA IMPERIAL DAS BELLAS ARTES DO RIO DE JANEIRO. *Catálogo das obras expostas no Palácio da Academia Imperial de Bellas Artes em 18 de fevereiro de 1866*. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1866, p. 12.

<sup>2</sup> Ver, entre outros: FREIRE, Laudelino. *Um Século de Pintura: 1816-1916. Apontamentos para a história da pintura no Brasil de 1816-1916*. Rio de Janeiro: Typ. Röhe, 1916. Disponível em: <http://www.pitoresco.com.br/laudelino/laudelino05.htm>. Acesso em 14/01/2010; GUIMARÃES, Argeu. *Auréola de Vitor Meireles*. Rio de Janeiro: Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, 1977, p. 83.

<sup>3</sup> Apud FREIRE.

<sup>4</sup> S. PAIO, Rangel de. *O quadro da Batalha dos Guararapes seu autor e seus criticos*. Rio de Janeiro: Typographia de Serafim José Alves, 1880, p. 318-319. Uma busca nos periódicos confirma que não houve comentários maiores a *Moema*, cf. MIYOSHI, Alexander Gaiotto. *Moema é morta*. Tese de doutorado em história da arte. Campinas: IFCH Unicamp, 2010.

<sup>5</sup> Ver entre outros: COLI, Jorge. *A Batalha de Guararapes de Victor Meirelles e suas relações com a pintura internacional*. Campinas: Unicamp, 1997. (tese de livre docência). GUARILHA, Hugo Xavier. *A questão artística de 1879: um episódio da crítica de arte no segundo reinado*. IFCH: Campinas, 2005 (dissertação de mestrado).

opinião generalizada quanto à obra máxima de Meirelles – que recaía na *Primeira Missa no Brasil*<sup>6</sup> e por manifestar a sua preferência por *Moema*.

Outro dado importante é a reflexão sobre o fato óbvio, porém até então intocado:

Moema é representada nua, mas o pudor do artista procurou revestir essa nudez da castidade da Diana caçadora, e encontrou meios para melhor levar a efeito sua idéia, aumentando a graciosidade do quadro e o calor da tonificação a aração de pennas, que casualmente jaz estendida desde parte do abdômem até à região pubiana.<sup>7</sup>

Ou seja, mesmo despida, a personagem é pintada o quanto possível para se apresentar de modo casto. Contribui o corpo firme, segundo S. Paio. Podemos acrescentar que, em se tratando de ser uma índia (para quem a condição de nudez é natural), ainda inconsciente de estar sendo vista (os olhos fechados despercebem observadores), reforça-se o intento do pintor. O escritor destaca ainda a ausência de torções acentuadas, “sem as saliências que poderiam fazer supôr corpos retorcidos pela epilepsia”.<sup>8</sup> O corpo, dessa maneira, dispõe-se com sinuosidade mínima, em um suave “S” deitado.

E por que *Moema* voltava à baila após quase quinze anos em olvido?

S. Paio defendia *Moema* das duras críticas que recebera nos periódicos fluminenses em 1879. Um dos detratores ao quadro havia observado: “nossas cartas se não tiverem outro valor tem ao menos o de have-la desinterrado, embora em adiantado estado de putrefação”.<sup>9</sup> Outro acrescentou: “As composições que se seguiram á *Primeira Missa do Brazil*, têm sempre, em progressão crescente, o toque brando, hesitante e *molle*.”<sup>10</sup> Além disso, Meirelles sofrera acusações generalizadas de plágio e *Moema* não escapara a elas.<sup>11</sup>

Uma das razões aos ataques às obras de Meirelles foi a tentativa de consagrar Americo o pintor brasileiro supremo, iniciada desde o início dos anos de 1870.<sup>12</sup> Talvez a polêmica das *Batalhas* fosse ainda uma forma de agitar o meio artístico brasileiro. De todo modo, ao devolver *Moema* ao debate, devolveu-se também, embora talvez com menor intensidade, o grande nu pintado por Pedro Americo,

<sup>6</sup> S. PAIO, p. 98 (nota de rodapé) e p. 142.

<sup>7</sup> S. PAIO, p. 263-264.

<sup>8</sup> S. PAIO, p. 249.

<sup>9</sup> S. PAIO, p. 98 (nota de rodapé).

<sup>10</sup> S. PAIO, p. 142.

<sup>11</sup> *Moema* foi apontada como plágio de *La morte de Virginie*, de Eugène Isabey, acusação debelada por Carlos de Laet. Meirelles também se defendeu expondo em galeria uma gravura do quadro de Isabey. S. PAIO, p. 96-97.

<sup>12</sup> Vladimir Machado observa que houve uma verdadeira “campanha publicitária” para erigir Americo “como o novo gênio nacional, o criador de uma ‘nova escola de pintura brasileira’”. MACHADO, Vladimir. “Pedro Américo”. 1871: *A fotografia na pintura da Batalha de Campo Grande de Pedro Américo*. Rio de Janeiro, 2006, v-vi (edição do autor). Disponível em [http://www.dezenovevinte.net/bios/bio\\_pa.htm](http://www.dezenovevinte.net/bios/bio_pa.htm). Acesso em 06/12/09.

primeiro quadro brasileiro em seu gênero, *A Carioca*,<sup>13</sup> que antecede o de Meirelles em mais ou menos um ano.<sup>14</sup>

Grande nu: grande nas dimensões, já que até então não haviam sido produzidos para o Brasil nus autônomos, em escala natural, ocupando praticamente toda a composição. Isso, porém, não foi motivo de maior destaque à *Carioca*. A discussão nos jornais se deu principalmente sobre o que seria a brasilidade do quadro. Um dos diversos comentaristas elogiosos observou:

e como o artista soube desprender-se do estafado uso de representar a mulher americana no tipo indígena, tipo obrigado de todas as alegorias de assunto nacional! A simplicidade da composição não pode ser maior. Sentada, formosa náíade, cuja cabeça exprime a placidez cismadora das mulheres de Landelle ou de Ary Scheffer, alisa as comas soltas. A tez morena, a pupila negra e ardente dizem-a nascido ao estuar dos dias abrasadores da nossa terra.<sup>15</sup>

O diretor da Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro registrou a sua opinião quando o quadro recebeu a medalha de ouro na Exposição Geral de 1865: “A ninfa da *Carioca* é brasileira, e sua beleza, a das nossas patricias. Toda execução do painel é firme e larga, o colorido cheio de vigor.”<sup>16</sup>

Houve quem visse defeitos na *Carioca*. Gonzalez Coques considerou-a sensualizada, luxuriosa e afastada do “belo ideal”,<sup>17</sup> notando ainda a ausência de “brasileirismo”:

As pessoas que tem falado da Carioca exaltam sobretudo a ideia que teve o autor do quadro de abandonar o sedizo (!) tipo indígena, usado até hoje nas nossas alegorias pátrias.

Não sabemos onde esteja a verdade da alegoria a não ser assim, revelando o tipo e a natureza que representa.

Quanto a nós, o grandioso da ideia perdeu-se na adoção do tipo. Pode representar tudo, mas a Carioca, certamente não.

Apague o Sr. P. Americo a etiqueta que escreveu à beira do seu quadro e ninguém encontrará ali a nacionalidade da alegoria, ninguém dirá que é uma ficção brasileira. ... Faltou-lhe o brasileiroismo. ... Quiseramos que o muito que lá se aprende fosse aplicado nas coisas que se fazem aqui, mas imprimindo-se-lhes um cunho de nacionalidade, a fim de que um dia pudesse haver – a arte brasileira.<sup>18</sup>

---

<sup>13</sup> Há diversos estudos sobre o quadro. O de maior fôlego e profundidade é o de MACIEL, Fábio D’Almeida Lima. *O jovem Pedro Américo entre arte, ciência do belo, e um outro nacional*. Tese de doutorado em artes visuais. São Paulo: ECA-USP, 2016.

<sup>14</sup> *A Carioca* foi exposta entre janeiro e março de 1865, primeiro na Casa Bernasconi & Moncada e depois na Exposição Geral de Belas Artes, no Rio de Janeiro (inclusive com o conhecimento público de que o quadro havia sido oferecido ao Imperador; ver *Correio Mercantil*, Rio de Janeiro, 16 de janeiro de 1865, p. 1), apud MACIEL, p. 315.

<sup>15</sup> *Correio Mercantil*, Rio de Janeiro, 16 de janeiro de 1865, p. 1, apud MACIEL, p. 324.

<sup>16</sup> Apud FREIRE.

<sup>17</sup> Apud MACIEL, p. 242.

<sup>18</sup> COQUES, Gonzales. *Correio Mercantil*, Rio de Janeiro, 30 de janeiro de 1865, p. 2, apud MACIEL, p. 324.

A resposta de Americo apresenta a justificativa de não pintar uma indígena em sua alegoria:

e vinde nos tirar da dúvida sobre os vossos ardentes apetites, quando vos declarais em oposição com a ideia de representar a ninfa brasileira, a bela fluminense de hoje, a mulher tipo, sob o exterior de uma mulher branca, em vez de dar-se-lhe a parva e grosseira fisionomia de uma selvagem!

Até quando continuaremos nós a crer e demonstrar ao estrangeiro que somos ainda aqueles que há três séculos e meio espantavam aos europeus pela sua exquiritice, pelas rudezas das suas maneiras? Poderíamos nós, que achamos no tipo da mulher branca o mais elevado símbolo da inteligência e doçura feminina, desprezar esse tipo pelo da raça vermelha, em que predomina o grande desenvolvimento da face, o exagerado afastamento dos zigomáticos, a bestial expressão da boca, e ainda muitos outros traços de uma variedade humana de inferior inteligência?

Levai a fluminense à escola das Belas-Artes; mostrai-lhe as indígenas de um quadro que se acha bem perto da estátua da Vênus de Milo, e perguntai-lhe qual dessas figuras se parece mais com a brasileira. ... Declaramos, pois, que trabalhando no interesse do nosso patriotismo, representaremos, sempre que tivermos ocasião, os nossos rios, nascentes, fontes, etc., por figuras que possam representar a raça brasileira, isto é, a raça americana de hoje: branca, inteligente, e em nada inferior à europeia.

19

A vultosa presença da mulher branca, portanto, não era casual.<sup>20</sup> Ela fora premeditada para se opor a um projeto artístico que alçara o indígena a símbolo da nação. Tal imagem vinha sendo explorada por mais de três décadas e, chegados os anos 60, começava a se esgarçar,<sup>21</sup> o que não impedia seu uso difuso em diferentes situações. Algumas delas, por exemplo, resultam ambíguas: são as charges publicadas nos periódicos tanto em referência ao Império Brasileiro quanto às suas províncias, ou ainda a polêmicas específicas como a da abertura comercial do rio Amazonas às nações estrangeiras.<sup>22</sup> Nesse caso, aliás, figura-se uma divindade fluvial, como é *A Carioca*. Considerando a presença marcante de tais alegorias no imaginário, entendemos o quão difícil devia ser conceber diversamente a de um rio brasileiro, buscando, como afirma o pintor, a figuração da “raça americana de hoje: branca, inteligente, e em nada inferior à europeia”.

Quanto às acusações de licenciosidade à *Carioca*, são aparentemente menores se comparadas àquelas dedicadas a “brasileirismos”. Ainda assim, em textos dos anos de 1864 e 1865,<sup>23</sup> Americo expressou que nudez não era sinônimo de sensualidade, dando a entender que se sentia preparado para pintar um nu casto e “ideal”. Dois aspectos da *Carioca*, porém, se articulam a contradizê-lo, pelo

---

<sup>19</sup> AMERICO, Pedro. “A *Carioca*. (Resposta ao Sr. Gonzalez Coques.)”. *Correio Mercantil*, Rio de Janeiro, 31 de janeiro de 1865, p. 2, apud MACIEL, p. 327.

<sup>20</sup> MACIEL, p. 319 e 478.

<sup>21</sup> MIYOSHI, p. 72-73 e 114-115.

<sup>22</sup> MIYOSHI, p. 143-150.

<sup>23</sup> Diz Américo em um dos textos: “É pela expressão da beleza dos costumes que apesar de estar inteiramente despida, a Vênus de Medicis não nos parece nua”. Apud MACIEL, p. 241.

menos à vista de seus oponentes: são as formas mais “realistas” da mulher figurada (evidenciadas, em particular, nas dobras da barriga) e, sobretudo, o olhar voltado de modo direto, frontal e consciencioso para o observador do quadro. Esses aspectos certamente contaram para que *A Carioca*, destinada a ser um presente para D. Pedro II, fosse pelo Imperador, ou antes, pelo seu mordomo, recusada.

A recusa não deve ter sido bem digerida por Americo, mas o que o teria levado a pensar que a resposta seria outra? Fábio d’Almeida Maciel aventa que os nus adquiridos pelo Imperador francês no início da década de 1860 podem ter estimulado o pintor brasileiro em sua oferta.<sup>24</sup> Além disso, Americo já havia visto uma *Suzana e os velhos* que pertencia a Pedro II,<sup>25</sup> quadro que, no entanto, é de assunto moralizante (boa desculpa, como sabemos, para se legitimar um nu). Sem dúvida Americo também era conhecedor do ambiente artístico brasileiro e de casos anteriores equivalentes na própria Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro. Talvez ele tenha ponderado que, independentemente da negativa à sua proposta, a repercussão lhe seria positiva, pois é improvável que não estivesse a par de um caso bastante parecido com o seu, porém em outro campo, e que consistiu na reprimenda de Pedro II ao romance *Lucíola*, de José de Alencar, publicado em 1862, por considerá-la precisamente licenciosa.

Alencar publicou dois “perfis de mulher” sob pseudônimos: *Lucíola*, assinado por *G.M.*, e *Díva*, de 1864, por (*P.*). Não obstante a impossibilidade de um verdadeiro anonimato,<sup>26</sup> G. M. adverte os leitores de *Lucíola* na apresentação do livro: “Demais, se o livro cair nas mãos de algumas das poucas mulheres que lêem neste país, ela verá estátuas e quadros de mitologia, a que não falta nem o véu da graça, nem a folha de figueira, símbolos do pudor no Olimpo e no Paraíso terrestre.”<sup>27</sup>

Não era realmente uma tarefa simples a um escritor que também exercia a função de parlamentar conservador tratar de uma personagem que encarna duas mulheres, Maria e Lúcia, sendo a primeira um exemplo de castidade e a segunda uma cortesã. A sinopse de Raimundo de Menezes esclarece:

O bacharel Paulo, um jovem provinciano, chega à Corte e, ainda inexperiente, se engana com uma linda cortesã (Lúcia) e a considera uma jovem pura. Vem a conhecê-la, e tornam-se amantes. Depois de várias peripécias, Lúcia lhe revela sua estória: seu nome verdadeiro é Maria, e tinha sido levada à prostituição num momento de miséria em sua casa. Já para o fim do romance, ao identificar-se como Maria, a moça recusa qualquer contato físico com o herói. O primeiro aspecto importante da narração é a revelação de Maria: “Tu me santificaste com o teu primeiro

---

<sup>24</sup> MACIEL, p. 228-229.

<sup>25</sup> MACIEL, p. 188 e 315.

<sup>26</sup> O recurso ao pseudônimo em *Lucíola e Díva* seria, para Raimundo de Menezes, uma evasiva do político José de Alencar. MENEZES, Raimundo de. *José de Alencar, literato e político*. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1977, p. 171-172.

<sup>27</sup> Apud MENEZES, p. 169-170.

olhar”, diz ela a Paulo. Vale dizer, quando sente que é vista como pessoa digna e pura, a heroína tem um novo conhecimento de si mesma, e pode abandonar o eu através do qual os outros a vêem. Lúcia é sensual e bela, mas despida de alma; Maria é recatada e pura, e seu amor exclusivamente espiritual, sem qualquer ligação com sua vida física.

Resumidamente (segundo Artur Mota), Lúcia sacrifica a virgindade para salvar a vida dos pais e irmãos que agonizam, atacados por terrível epidemia; faz-se cortesã para prover o sustento da família, educar a irmãzinha e garantir-lhe um futuro risonho, mediante o dote constituído pelo estipêndio do vício. E na fase de reabilitação, quando encontra o arrimo oferecido pelo amor de Paulo, se sacrifica ainda, renunciando ao amante, destinando-o a ser o noivo da irmã e chegando até ao sacrifício do fruto do seu amor.<sup>28</sup>

A acolhida do Imperador, segundo Menezes, foi essa:

D. Pedro II critica severamente *Lucíola*. Afirma que não pode compreender como um homem do feitio moral do conselheiro Alencar escreva um livro “tão licenciosamente realista”. E vai mais longe, na sua acerba apreciação literária: classifica *Lucíola* um *pastiche*, uma segunda edição barata de *Manon Lescaut*. “É uma espécie da Dama das Camélias da Rua dos Arcos...”, acrescenta, maliciosamente mordaz, o Imperador. Alencar se exaspera quando repetem na sua presença a censura do soberano e replica com azedume: “Ele é incapaz de escrever coisa pior...”<sup>29</sup>

O “perfil de mulher” publicado na sequência, *Diva*, ainda segundo Menezes, é a “antítese pudica” de *Lucíola*,<sup>30</sup> uma mudança que pode demonstrar o quanto Alencar buscou cautelosamente se remediar. Devido a essa correção ou não, foi *Diva* a sua primeira obra a receber largos elogios, cristalinos e corteses na imprensa.<sup>31</sup> Mas, em 1865, com a publicação de *Iracema* (que não se enquadra entre os “perfis de mulher” de Alencar), a crítica se mostraria indiferente e fria,<sup>32</sup> voltando ao quase silêncio do qual o escritor, entristecido, tantas vezes se queixou.

*Iracema*, a “poesia em prosa” de Alencar, e *Moema*, a pintura de Meirelles, foram concebidas praticamente ao mesmo tempo e têm inúmeros caracteres em comum, assim como as recepções imediatas a elas foram semelhantes. Ambas surgiram no momento em que a ideologia indianista passaria a ser cada vez mais alvejada, considerada inadequada ou caduca. Ambas as obras tratam de mulheres indígenas que sucumbem ao amor do colonizador europeu e doam por ele a vida. Hoje, para nós, elas representam claras e inequívocas alegorias do Brasil, sobretudo por se tratar de mulheres nativas, abandonadas pelo estrangeiro e deixadas à morte.

---

<sup>28</sup> MENEZES, p. 170.

<sup>29</sup> MENEZES, p. 170-171.

<sup>30</sup> MENEZES, p. 172.

<sup>31</sup> MENEZES, p. 174-175.

<sup>32</sup> SCHWAMBORN. *A recepção dos romances indianistas de José de Alencar*. Tradução de Carlos Almeida Pereira. Fortaleza: UFC, 1990.

É importante lembrar, no entanto, que em nenhum momento não só os autores, Alencar e Meirelles, como os críticos até o início do século XX jamais afirmaram, com essas personagens, uma condição alegórica ao país. Tal compreensão se deu graças a uma construção que, tomando as duas criações e misturando-as a referências e derivações (poemas e até mesmo óperas tendo Moema como personagem),<sup>33</sup> se tornou robusta a partir dos anos de 1920 com os estudos literários de Povina Cavalcanti, Afranio Peixoto e, nos anos 60, Silvano Santiago.<sup>34</sup>

Ambas as personagens integravam-se também a um exotismo renovado, internacional, próprio de meados do século XIX,<sup>35</sup> o que não iremos aprofundar. Mas para entender melhor o pudor de Meirelles e a concepção de seu nu, não se pode deixar de analisá-los mesmo que brevemente em relação às pinturas que retratam damas moribundas nas águas, além de ninfas e deidades do amor, que foram abundantes naqueles anos.<sup>36</sup>

Na maioria desses quadros o pudor levou ao encobrimento total ou parcial dos corpos (por exemplo, nos casos de Lady de Shallott e Elaine de Astolat, personagens ligadas à história do rei Arthur). De forma geral, são raros os nus sensuais mortos na pintura (*Il sacrificio della vergine al Nilo*, de Federico Faruffini, é um deles). Meirelles se empenhou em articular a representação do nu idealizado, isto é, em acordo com a tradição clássica, ao das mulheres inertes e que muitas vezes se alinhavam às correntes realistas em voga. Elaborou algo que se situa entre as figuras de Vênus e Ofélia, personagem de *Hamlet* representada na pintura quase sempre toda vestida e, além disso, em estado de loucura (sem a sã consciência de que outros a veem). Meirelles agregou-lhe o assunto nacional e *Moema* conteve, desse modo, os elementos que se achavam necessários à aceitação do público.

Não deve ter sido fácil ao pintor solucionar o problema da nudez. Isso é perceptível na pintura, como S. Paio observou, mas também, e principalmente, no único desenho preparatório ao quadro de que se tem notícia. A posição do corpo da indígena no estudo difere substancialmente à da pintura. O busto e o rosto estão virados para baixo, o corpo está de bruços e os braços estão estendidos como os de um nadador, com a cabeça voltada para o mar, o que reforça a ideia da tentativa de Moema alcançar o navio (ao contrário do que ocorre no quadro, no qual a cabeça se volta para o continente). A parte da cintura aos pés, porém, está virada de lado, expondo de forma monumental uma perna e as nádegas. O estranhamento aumenta com a rotação inusitada do corpo na cintura e, além disso, o desenho é tão vacilante que torna difícil precisar onde

---

<sup>33</sup> MIYOSHI, p. 91-95.

<sup>34</sup> MIYOSHI, p. 151-154, 187-189 e 200.

<sup>35</sup> COLI, p. 317-319.

<sup>36</sup> MIYOSHI, p. 57-88.



as nádegas se separam. A impressão é de que o artista se esforçou ao máximo para mostrar a nudez da índia e ao mesmo tempo escondê-la.

Depois de *Moema*, Meirelles jamais pintou outro nu. Antes dela, além das poucas indígenas quase encobertas da *Primeira Missa* e da cópia de *Tarquínio e Lucrecia*, de Guido Cagnacci, pintou somente uma *Bacante*, quadro de serenidade extrema mesmo tendo um fauno sob as sombras, nada amedrontador. A bacante tem algo da languidez das mulheres de Courbet. Ela está completamente alheia, sem insinuações, um pouco como uma indígena que não se importa em ser vista nua.

A tese do desaparecimento de nus na produção de Meirelles foi desenvolvida por Argeu Guimarães (provavelmente com base nas ideias de S. Paio e Arnaldo de Santiago) em arguta análise: “Ora, o nu não encontrou o lugar merecido na obra de Meirelles. ... Meirelles procuraria mais a beleza moral do que a física. A nudez ficou assim quase ausente da sua obra”.<sup>37</sup> Podemos acrescentar que talvez não só o temperamento de Meirelles tenha contado como também a intuição de que os nus, a partir daqueles anos e de forma geral, seriam exaustivamente explorados, por outro lado assim enfadando uma parte da crítica e do público. No Brasil, alguns dos principais artistas não abriram mão de fazer nus (Americo os fez muito mais do que Meirelles). Mas é curioso que, embora muito distintos de Meirelles, Courbet e Manet também tenham deixado de produzir nus em um determinado ponto de suas carreiras, na década de 1870, para então não os pintar jamais até o final de suas vidas.

Cabe contrapor *Moema* à *Olympia*, de Manet, pintada em 1863 e exposta no *Salon* de Paris de 1865. São obras extremamente diversas, mas há na francesa não propriamente a busca por uma castidade e sim por uma espécie de “dessensualização” do nu feminino, perceptível no corpo retilíneo e anguloso, não arredondado como é recorrente nos quadros do gênero.<sup>38</sup> Se por outro lado o *Nascimento de Vênus* de Cabanel é “realista” na carnalidade insinuante, seu autor a relativizou pelo tema e a paisagem “irreais”, mantendo-a academicamente mais aceitável. Manet, por sua vez, investiu numa mudança maior, já posta em andamento por Courbet e partindo para um realismo mais direto e amplamente provocante.

Nesse ponto, *Moema* pode ser considerada menos romântica, menos idealista do que realista em sentido amplo, e as razões ao relativo silêncio, à frieza ou à indiferença com os quais foi inicialmente recebida talvez derivem disso, bem como de um certo desconforto em se abordá-la, tal como ocorrera no campo literário com *Iracema*. Uma razão que pode ter pesado é o pudor com a mulher nua e inerte, pois se *A Carioca* e *Lucíola* foram consideradas licenciosas, o que se poderia dizer de *Moema* naqueles anos de guerra contra o Paraguai, de franquia

---

<sup>37</sup> GUIMARÃES, p. 80-82.

<sup>38</sup> ZERNER, Henri. “O olhar dos artistas”. In CORBIN, Alain (org.). *História do Corpo: Da Revolução à Grande Guerra*. Vol. 2. Petrópolis: Vozes, 2008, p. 129.

do rio Amazonas, da “questão servil” e de debates sobre a exploração e a exaustão dos recursos naturais sendo o índio um símbolo do Império?<sup>39</sup> Talvez *Moema* e também *A Carioca* participassem desse sentido de provocação que o nu, frente ao pudor social, ganhará no século XX,<sup>40</sup> sentido que fora aberto com a *Olympia* de Manet.

Transpondo-a ao nosso tempo, *Moema* continua pulsante. É possível pensar que a indígena esteja apenas desmaiada ou adormecida, que em algum momento abrirá os olhos e se erguerá das areias, abanando-as do corpo e caminhando para a vida que segue. A narrativa de *Moema* jamais tomou esse rumo – exceto, de algum modo, na versão cinematográfica de Guel Arraes. O mais significativo, no entanto, é que o sentido de provocação do quadro seja, no século XXI, tão atual e forte quanto antes. Pois se no tempo em que foi concebida o ato de *Moema* lançar-se para a morte conscientemente pudesse ser considerado normal em um índio (era quase ponto pacífico que os povos autóctones rumavam à autoaniquilação),<sup>41</sup> ainda hoje nos deparamos com notícias de que o maior índice de suicídios no Brasil se dá em tribos indígenas.<sup>42</sup>

Continua *Moema* a ilustrar entregas e sacrifícios, mas a história que ela conta certamente não tem um ponto final.

---

<sup>39</sup> MIYOSHI, p. 119-127 e 146-148.

<sup>40</sup> BOLOGNE, Jean-Claude. *Histoire de la pudeur*. Paris: Hachette, 1986, p. 98-102.

<sup>41</sup> MIYOSHI, p. 130-141.

<sup>42</sup> MANSO, Bruno Paes. “Por que os índios lideram o ranking dos suicídios no Brasil? O Mapa da Violência”. *O Estado de S. Paulo*, 07 de julho de 2014. Disponível em: <https://sao-paulo.estadao.com.br/blogs/sp-no-diva/por-que-os-indios-lideram-o-ranking-dos-suicidio-s-no-brasil/>. Acesso em 31/08/2018. FERNANDES, Marcella. “Reserva indígena com recorde de suicídios é alvo de ação do Ministério Público”. *Huffpost*, 11 de janeiro de 2018. Disponível em: [https://www.huffpostbrasil.com/2018/01/11/reserva-indigena-com-recorde-de-suicidios-e-alvo-de-acao-do-ministerio-publico\\_a\\_23328962/](https://www.huffpostbrasil.com/2018/01/11/reserva-indigena-com-recorde-de-suicidios-e-alvo-de-acao-do-ministerio-publico_a_23328962/). Acesso em 31/08/2018.