

Oitocentos

Arte Brasileira do Império à República

Tomo 2

ARTHUR VALLE

CAMILA FAZZI

(ORG.)



2010

Realização da Publicação

UFRRJ
CEFET-Nova Friburgo

Organização

Arthur Valle
Camila Dazzi

Projeto Gráfico

Camila Dazzi
dzaine.net

Editoração

dzaine.net

Editoras

EDUR-UFRRJ
DezenoveVinte

Correio eletrônico

dezenovevinte@yahoo.com.br

Meio eletrônico

A presente publicação reúne os textos de comunicações apresentadas de forma mais sucinta no *II Colóquio Nacional de Estudos sobre Arte Brasileira do Século XIX*. Os textos aqui contidos não refletem necessariamente a opinião ou a concordância dos organizadores, sendo o conteúdo e a veracidade dos mesmos de inteira e exclusiva responsabilidade de seus autores, inclusive quanto aos direitos autorais de terceiros.

Oitocentos - Arte Brasileira do Império à República - Tomo 2. / Organização Arthur Valle, Camila Dazzi. - Rio de Janeiro: EDUR-UFRRJ/DezenoveVinte, 2010.

1 v.

ISBN 978-85-85720-95-7

1. Artes Visuais no Brasil. 2. Século XIX. 3. História da Arte. I. Valle, Arthur. II. Dazzi, Camila. III. Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro. IV. Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca. Unidade Descentralizada de Nova Friburgo. V. Colóquio Nacional de Estudos sobre Arte Brasileira do Século XIX.

CDD 709

ISBN 978-85-85720-95-7





Três Moemas: as versões de Victor Meirelles, Pedro Americo e Rodolpho Bernardelli

Alexander Gaiotto Miyoshi*



 oema, a bela indígena do épico *Caramuru*, afogada por amor a um português, foi convertida num emblema da cultura brasileira. Em sua transformação de coadjuvante literária a símbolo da nação,¹ três obras de arte tem um especial sentido: as pinturas de Victor Meirelles e Pedro Americo e a escultura de Rodolpho Bernardelli [Figura 1, Figura 2 e Figura 3].

Para os três artistas, Moema foi um ponto em comum. Não há em suas obras outras composições que dividam o mesmo título e personagem. Embora eles a tenham retratado de formas diversas, a escolha coincidiu de modo nada casual; em essência, suas Moemas compartilham a mesma situação: a indígena está nua e inerte, como em nenhum momento se descreve no poema épico.

Moema parece ter sido uma invenção de frei José de Santa Rita Durão, provavelmente criada para acentuar o drama do episódio das nadadoras, reputado como verídico em alguns relatos históricos de *Caramuru*. Na epopeia, contudo, sua presença é pontual: ela somente surge (e desaparece) no canto sexto. A transformação de Moema em personagem de relevo foi um longo processo do qual participaram primeiro a crítica literária, depois a musical e artística, bem como as mudanças no gosto de leitores e escritores, músicos e melômanos, artistas e apreciadores das belas artes.

A Moema de Victor Meirelles

Victor Meirelles foi o provável idealizador da cena. Seu quadro acompanhou a onda dos retratos de deidades nuas e mulheres mortas, integrando-se ao mesmo tempo à ostensiva busca por um tema nacional, comum aos poetas e artistas do tempo.

* Doutor em História da Arte pelo IFCH/Unicamp.

¹ Moema foi compreendida como símbolo de brasilidade principalmente pelo crítico literário Povina Cavalcanti. Ver MIYOSHI, Alex. **Moema é morta**. Tese de doutorado (orientação de Jorge Coli), Campinas, IFCH-UNICAMP, 4 de março de 2010.

Foi a tradição pictórica, mais do que a literária, que deu a Meirelles subsídios à produção de *Moema*.² Mas a despeito da sensualidade de muitos quadros daqueles anos, o pintor buscou “mais a beleza moral do que a física”, como observou Argeu Guimarães.³ Essa busca é perceptível não só em *Moema*, último nu de Meirelles, como também no desenho preparatório à tela [Figura 4].

As posições dos corpos diferem substancialmente. No croqui, o busto e o rosto estão virados para baixo e os braços estendidos, como os de um nadador, com a cabeça voltada para o mar, como que sugerindo a tentativa de alcançar o navio (ao contrário do que se vê na tela, a cabeça voltada ao continente). Da cintura aos pés, porém, seu corpo está de lado, expondo de forma monumental apenas uma das pernas e nádegas. O desenho é tão vacilante que dificulta precisar onde as nádegas se separam. O estranhamento causado por essas deformações aumenta com a rotação inusitada do corpo. A impressão é de que o artista se esforçou em mostrar a índia nua e ao mesmo tempo escondê-la.

Se compreendermos Meirelles como o “catholico sincero e convencido” que informa Rangel de S. Paio,⁴ talvez compreendamos um dos motivos a seu empenho por fazer de *Moema* um quadro tão espiritual. Para S. Paio, Meirelles seria incapaz de considerar “o progresso incompatível com a igreja”. Desse modo, Meirelles pode ter acentuado a vítima que fora apenas esboçada por Durão. No épico, Moema não podia interpôr-se à união de Diogo e Paraguaçu; por isso perdera-se nas águas. Na pintura, por outro lado, Moema pode ser vista mais fortemente como uma injustiçada, cujo corpo, ao contrário do destino dado na epopeia, não desapareceu. Da poesia ao quadro houve outra mudança fundamental: o exagero arrebatado das imprecizações de Moema deu lugar à contenção pacífica de sua pose na praia.

Considere-se ainda que o pintor nutria-se do purismo neoplatônico romano. Coli desvenda a força desse movimento em Meirelles. Ele marcaria toda a sua obra. Mas mesmo que o purismo fosse uma “linguagem por excelência de uma pintura católica”, o artista “não põe sua arte a serviço da religião; seu projeto é laico, vinculado ao processo, então em curso, de constituir uma história moderna do Brasil.”⁵ *Moema* não possui teor religioso – exceto, talvez, como crítica, sobretudo se contraposta à *Primeira Missa no Brasil*, o grande quadro de Meirelles que a antecede.

² Coli observou, de forma extensa e aprofundada, a relação de *Moema* com o erotismo e o exotismo renovados, internacionais, próprios dos anos de 1860. Ver COLI, Jorge. **A Batalha de Guararapes de Victor Meirelles e suas relações com a pintura internacional**, tese de livre docência, Campinas: IFCH-UNICAMP, 1997, p. 318.

³ GUIMARÃES, Argeu. **Auróla de Vítor Meireles**. Rio de Janeiro: Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, 1977, p. 80-82.

⁴ S. PAIO, Rangel de. **O quadro da Batalha dos Guararapes seu autor e seus críticos**. Rio de Janeiro: Typographia de Serafim José Alves, 1880, p. 201.

⁵ COLI, Jorge. **Como estudar a arte brasileira no século XIX?** São Paulo: Senac Editora, 2005, p. 70-71.

O contraste paisagístico com *A Primeira Missa* esclareceria algo. O céu azul e límpido, sem sinal de mau tempo, ilumina o nascimento da nação, com o batismo pela igreja. Em *Moema*, ao contrário, tudo é avermelhado e não há indícios de bonança. Olhando para ambas as telas, como num díptico, e seguindo a fábula épica de *Caramuru*, seria mais fácil compreender a pintura em acordo com o poema. O destino da indígena avessa à fé católica, à civilização e ao “manto espesso de algodão” seria, assim, justificado.

Mas é preciso seguir a narrativa do quadro, mais do que a da epopeia, pois há outra passagem inexistente nos versos e criada por Meirelles: é o agrupamento indígena, ao fundo, sinalizando o encontro de Moema na praia.

Se a imagem do quadro é serena, anulando as dramáticas atitudes, imprecisões e tempestades invocadas por Moema, o drama está no pequeno grupo de selvagens que chega à baía e encontra o corpo da irmã. Dentre os indígenas, percebemos apenas um rosto, que dirige o olhar a Moema, tão longe, mas nitidamente assombrado. O arranjo de penas de Moema evoca a tiara desse índio, talvez seu pai, Xerenimbó. É preciso ler o início do sexto canto para entendê-lo.

Diogo descansava da guerra, vitorioso com seu arcabuz. Os indígenas, gratos, ofertavam-lhe as filhas:

*Tuibaé, dos Tapuias Chefe antigo,
Tiapira lhe offerece celebrada;
E com a mão da filha deixa amigo
Huma illustre aliança confirmada:
Xerenimbó trazia-lhe consigo
A formosa Moema já negada;
A muitos Principaes, por dar-lhe esposo,
Digno do tronco de seus Pais famoso.⁶*

Diogo recusou gentilmente, tratando “os pais e os irmãos como parentes”, pois somente lhe interessava Paraguaçu.

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

Mas de onde extraiu Meirelles as referências a esse grupo de índios? Onde buscou inspiração a sua narrativa? Talvez algumas referências se encontrem em outra obra literária, a *Antologia Grega*, no livro sétimo, epigrama 291, intitulado em algumas compilações como *A naufraga*:

⁶ DURÃO, Frei José de Santa Rita. **Caramuru**. Poema Epico do Descobrimento da Bahia. Lisboa: Regia Officina Typographica, 1781, p. 168.

De teus cabelos escorre ainda a água salgada, ó virgem infeliz, triste naufraga, pálida Lisídica. Os ventos levantavam as ondas, que se enfureciam e te assustavam. A tempestade terrível afinal te colheu e te carregou para longe do navio.

*Lê-se num túmulo o teu nome, e lê-se também o nome do teu país. Mas teu corpo descansa numa praia fria. E teu pai sofre a dor mais profunda - éle que pensava conduzir-te ao altar, no dia de tuas núpcias, e que não levou para a casa nupcial nem a noiva nem a morte.*⁷

No quadro de Meirelles encontra-se algo do trecho,⁸ em particular o destaque dado aos cabelos úmidos, ao corpo da afogada “numa praia fria” e à presença marcante do pai. No poema de Durão, por sua vez, o arco narrativo desde o início do sexto canto até a imersão da índia nas águas tem alguma correspondência com o epigrama.⁹

Encontramos na pintura coeva outras equivalências; por exemplo: na *Virgem do Nilo* (1865) de Federico Faruffini e no *Dom Quixote e a mula morta* (1867), de Daumier.¹⁰ É claro que os quadros são absolutamente diferentes. Mas, dentre os aspectos que os aproximam, a “triangulação” de olhares é a mesma: corpo em primeiro plano, intermediando os olhares do agrupamento e o nosso. São diferentes as narrativas e empatias, mas os grupos ao fundo acentuam o drama da personagem central. No quadro de Meirelles, o espectador se solidariza tanto com Moema quanto com os indígenas que a procuram. A compaixão por eles reforça o *pendant* narrativo entre a *Primeira Missa* e *Moema*: a imagem de abandono e desprezo à mulher-natureza, exuberante e amorosamente devotada, confronta o momento de batismo dessa mesma terra com o projeto de nação brasileira conduzido em meados do século 19, talvez frustrado à luz de *Moema*.¹¹

As evoluções políticas, econômicas e sociais na conturbada década de 1860 correspondem de algum modo ao arco criado pelos dois quadros de Meirelles: do nascimento mítico do Brasil ao

⁷ HEROLD, A. Ferdinand. **A grinalda de Afrodite**. Epigramas amorosos da antologia grega. Tradução de Valdemar Cavalcanti. São Paulo: José Olympio, 1949, p. 116 (edições anteriores, no original francês, de 1919 e 1923).

⁸ Vertido ao português por Heitor Martins, o epigrama possui outro sabor: “Teus cabelos gotejam água salgada, infeliz jovem, naufraga, morta no mar, Lisidike. Quando as vagas cresceram, temendo a violência do mar, caíste da borda do côncavo barco. Teu túmulo diz-nos teu nome e teu país, Kime; mas teus leves ossos são banhados pela vaga nalguma frígida praia, amarga dor para teu pai Aristomacos, que te levava para as núpcias e não entregou nelas nem uma virgem nem um cadáver.” Tradução literal a partir da **Anthologie Grecque**. 1^{ère} partie. Anthologie Palatine. Paris: Les Belles Lettres, 1960, livro VII, epigrama 291. MARTINS, Heitor. **Do Barroco a Guimarães Rosa**. Belo Horizonte, Brasília: Itatiaia, Instituto Nacional do Livro e Fundação Nacional Pró-Memória, 1983, p. 195.

⁹ Tanto na época de Durão quanto na de Meirelles esse epigrama e muitos outros semelhantes preenchem mais de uma página da Antologia poética, em diferentes traduções. Seria preciso investigá-los no meio brasileiro. De todo modo, Meirelles e Durão viveram no exterior e não seria impossível que os tivessem conhecido. Ver MIYOSHI, op. cit., p. 96-97.

¹⁰ *Ibid.*, p. 80-91.

¹¹ Devo à professora Izabel Marson, integrante das bancas de qualificação e defesa do doutorado, algumas sugestões a esse respeito que, infelizmente, não pude aprofundar como eu gostaria. A *Moema* de Meirelles guardaria, talvez, entre outros sentidos, a melancolia com o fim desse projeto de nação, com o ingresso no país do capital especulativo, a presença inglesa e as investidas internacionais de modo geral. *Ibid.*, p. 119.

momento inquietante e sombrio da guerra do Paraguai; das questões “servil” e indígena¹² à inserção do país entre as demais nações; do debate ambiental e crença na extinção de recursos naturais e povos indígenas à abertura do rio Amazonas às bandeiras estrangeiras [Figura 5].¹³

Se Paraguaçu partiu com o forasteiro, coube a Moema, condoída, restar nas águas. Mas na pintura de Meirelles, mesmo inerte, Moema voltou para a terra e os irmãos, até ao fim acolhedores a ela.

Algo diferente ocorre no quadro de Pedro Americo, no qual o corpo de Moema não encontra solo firme e prossegue flutuando sobre as águas.

A Moema de Pedro Americo

De início aponta-se um problema de datação. A *Moema* de Pedro Americo é considerada no catálogo da coleção Fadel como de 1859.¹⁴ Pedro Americo a teria pintado com cerca de dezesseis anos,¹⁵ façanha notável por ela ser também, nesse caso, a primeira pintura de Moema de que se tem notícia.

Ponderemos a data e tentemos outras aproximações.

A *Moema* de Pedro Americo, se comparada às de Meirelles e Bernardelli, é a que possui menor fortuna crítica, certamente também por ser a menos conhecida. Suas dimensões são muito menores e sua aparência é a de um estudo. Além disso, ao contrário das outras duas Moemas, integradas há muitos anos em instituições museais, ela pertence a uma coleção particular e circulou no mercado das artes até pelo menos 1941, informação que se encontra em catálogo de venda do mesmo ano,¹⁶ no qual a tela de Americo não é datada.

¹² Nas palavras de Manuela Carneiro da Cunha, “para caracterizar o século como um todo, pode-se dizer que a questão indígena deixou de ser essencialmente uma questão de mão-de-obra para se tornar uma questão de terras.” CARNEIRO DA CUNHA, Manuela. Política indigenista no século XIX. In: _____. (org). **História dos índios no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 133.

¹³ Ver MIYOSHI, op. cit., p. 89-150.

¹⁴ BUENO, Alexei. **O Brasil do século 19 na Coleção Fadel**. Rio de Janeiro: Instituto Cultural Sergio Fadel, 2004, p. 223 e 301.

¹⁵ Seria em torno à sua viagem para a Europa. Cf. FREIRE, Laudelino. **Um Século de Pintura**: Apontamentos para a história da pintura no Brasil de 1816-1916. Rio de Janeiro: Typ. Röhe, 1916. Disponível em <http://www.pitoresco.com.br/brasil/americo/americo.htm> Acesso em jan. 2010.

¹⁶ Agradeço a Camila Dazzi por ter me informado sobre o catálogo de Djalma da Fonseca Hermes, de 1941. O catálogo ilustrado da Exposição de 84 tampouco informa que *Moema* esteve entre as obras à mostra do pintor.

Em 1916, Laudelino Freire informou que Pedro Americo pintou *Moema* entre 1878 e 82.¹⁷ A datação nesse intervalo parece mais plausível por elementos que, como veremos, confluem ao quadro.

Não foram encontradas informações produzidas até o início do novecentos sobre a *Moema* de Pedro Americo, exceto a curta crítica publicada curiosamente no mesmo ano em que Freire se referiu a ela. Essa crítica, feita por Monteiro Lobato, inseria-se num discurso construído principalmente para elevar Almeida Júnior, relativizando o lugar de Pedro Americo na arte brasileira. Instrumental, portanto, ela volta-se menos às qualidades do quadro do que à sua excepcionalidade temática no conjunto da obra de Americo:

*A patria merece-lhe um só minuto de atenção: — Moema, quadro noturno em que sob os reflexos da lua boia na onda um cadaver de mulher, enquanto se alonga mar afóra uma caravela. Mas, como na Carioca, a Moema de Moema só tem o titulo.*¹⁸

Lobato lamentou que o talento de Pedro Americo se devotasse ao “helenismo” e ao “hebraísmo”, isto é, aos assuntos estrangeiros. Por ser um tema nacional, *Moema* seria extraordinária na obra do artista. Ainda assim, para Lobato, ela era apenas um nu feminino genérico, como o seria também a *Carioca*:¹⁹ “A *Carioca* nunca dirá nada a ninguém”, insistiu ele; “é um nu, mudo e vasio”. Por outro lado, Lobato tinha convicção de que “a viuva das *Saudades* [de Almeida Júnior] falará sempre, e sempre será compreendida. Enquanto houver corações dentro do peito humano aquela simples figura de mulher comoverá profundamente.”²⁰

Como ocorrera décadas antes com a *Moema* de Victor Meirelles, tanto a *Carioca* quanto a *Moema* de Pedro Americo eram citadas especialmente pela ótica negativa da crítica, para realçar outro pintor e qualificá-lo como superior. Ainda assim, a crítica de Lobato parece ser uma das primeiras ao pequeno quadro de Americo; e talvez o escritor somente teria lhe dedicado mais linhas

¹⁷ Cf. FREIRE, op. cit. Além disso, em 1917, Freire discursou no IHGB observando que Americo fizera “como” Meirelles a sua *Moema*: “Como Victor, Pedro Americo transportou também para a tela o infortunio de *Moema*, rolando á flor das aguas, em uma suave transparencia de belleza e graça.” **Revista do Instituto Historico e Geographico Brasileiro**, Volume 82. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1917, p. 753.

¹⁸ MONTEIRO LOBATO, José Bento. Pedro Americo. Idéias de Jéca Tatú. **Obras completas de Monteiro Lobato**, 1ª série, Literatura geral, vol. 4. São Paulo: Editora Brasiliense, 1946, p. 75 (publicado originalmente em **Revista do Brasil**, ano 1, vol. 3, n. 11, p. 256-272, nov. 1916).

¹⁹ “A discutidíssima *Carioca* só o é no titulo. Fóra daí, um simples nú, uma ninfa, uma banhista, uma fonte tão carioca como as mil co-irmãs que abarrotam todas as pinacotecas europeias. Com alguma boa vontade achareis em seus olhos negros um vislumbre do olhar morno de certas guanabarinhas.” *Ibid.*, p. 73.

²⁰ Essa comparação desvela em parte a análise de Lobato: diante das telas eróticas de Americo, sob uma justificativa sentimental, nacionalista e cabocla, sem dúvida sincera, estão também o pudor e o moralismo. MONTEIRO LOBATO. Almeida Junior. Idéias de Jéca..., p. 87.

se o quadro fosse irônico, ao modo como o próprio Lobato desenvolveu, poucos anos depois, uma paródia ao indianismo.²¹

Uma expressiva crítica foi feita a essa pintura somente em 1977, por Argeu Guimarães, reveladora do raro conhecimento público sobre o quadro:

O buliçoso rival de Meireles invadiu-lhe a seara florida do fim dramático da desdenhada amante do primeiro brasileiro, na era pré-cabralina. Procuro em vão, na Moema de Pedro Américo, da antiga galeria de Laudelino Freire, quadro de cuja existência nem desconfiava, a interpretação do mesmo motivo animado por diversa sensibilidade; em Américo, como de esperar, não há praia nem floresta, mas o corpo a boiar nas águas plácidas acariciadas pelo luar e ao longe a galera do perjuro. Falta ao painel um toque de emoção na superfície líquida com a mulher abandonada sem a riqueza plástica de um nu sem a exaltação de outras criações do pintor no mesmo gênero.²²

... “em Américo, como de esperar, não há praia nem floresta”. Se acompanharmos o raciocínio de Argeu Guimarães de que o pintor não era um hábil paisagista a ausência da natureza exuberante foi providencial ao artista.

Contudo, há um soneto que corresponde exatamente à *Moema* de Pedro Américo (ou talvez melhor: a pintura correspondendo à poesia) e que fornece outra razão à ausência da paisagem. Identificado por Maria do Carmo Couto da Silva,²³ o soneto é de Luiz Guimarães Júnior, biógrafo de Pedro Américo. Seu título é *A voz de Moêma*:

*Gemem as ondas mansamente; — a quilha
Do barco ondeia, ao som da vaga clara;
Cai do pharol a luz longínqua e rara,
E a Lua cheia sobre as ondas brilha.*

*Do mar na ardente e luminosa trilha
Nem um batel por estas horas pára:
Sonha a Bahia, ao longe, — a altiva e cara
Joia dos deuses, de Colombo filha.*

*Tudo é silencio e calma. O bardo, emtanto,
Que tudo vê, e em tudo colhe o thema
Que amor produz no flaccido quebranto,*

*Ouve pairar no ar sons d’um poema...
Ai! é a voz, — a voz, rouca de pranto,
A triste voz da pallida Moêma!²⁴*

²¹ Em 1923, Lobato publicou o conto *Marabá*, no qual parodiou, além da personagem de Gonçalves Dias, Moema e outros indígenas. MONTEIRO LOBATO, José Bento. **O macaco que se fez homem**. Rio de Janeiro: Globo, 2008.

²² GUIMARÃES, op. cit., p. 84.

²³ SILVA, Maria do Carmo Couto da. Representações do índio na arte brasileira do século 19. **Revista de História da Arte e Arqueologia**, n. 8. Campinas: Centro de História da Arte e Arqueologia / IFCH UNICAMP, jul/dez 2007, p. 66.

²⁴ GUIMARÃES JÚNIOR, Luiz. **Sonetos e rimas**. Roma: Typographia Elzeviriana, 1880, p. 57.

O soneto parece ter sido publicado pela primeira vez em 1880 e é difícil afirmar se Guimarães Júnior se inspirou na pintura ou se Pedro Americo se inspirou no soneto. Pode-se arriscar que o pintor se baseou no poema, quem sabe, como forma de homenagem a seu biógrafo. Seja como for, as correlações são muitas: a lua cheia, o barco, nada de vegetação ou praia, além da palidez de Moema, que evoca um fantasma tanto no soneto quanto na pintura.

Diferente da versão bronzeada de Meirelles, a Moema de Americo é alva como uma alma penada. Seu corpo também diverge pela forma chorosa, convexa, posicionada entre o barco e a lua: dois olhos imprecisos como são os da indígena no quadro, desenhando, em conjunto ao corpo, a forma abstrata de um rosto entristecido.

A *Moema* de Pedro Americo corresponde também ao simbolismo literário na passagem dos anos de 1880 aos 90. Embora Gonzaga Duque pareça nada ter publicado sobre a *Moema* de Pedro Americo, seu romance *Mocidade Morta* (escrito entre 1894 e 95) possui um trecho que lembra aspectos do quadro. É o último parágrafo do livro, reportando o fim angustiante e enigmático do artista Camilo Prado, personagem central do romance, desenganado no amor e no ofício:

*O plenilúnio — alma do esoterismo, transformada em astro — estranhamente belo como uma esfíngica e régia coroa de fantástica ninféia luminosa, levada pelo bafejo sussurrante da loucura sobre a quietação morta de uma lagoa infinita, ia flutuando, boiando, deslizando serena e indiferentemente, banhada do seu halo de pérolas lucifeitas, a aveludar as ilusões dos que põem os olhos nos céus, a esmaecer nos sonhos as almas meigas dos que lhe vão na esteira macia da sua luz nostálgica, a esvair na sucessão de enganos os que a seguem, pela Terra, fascinados... fascinados... fascinados!... Para onde?...*²⁵

O trecho está longe de ser uma descrição de *Moema*, carregando muito mais na monomania lunática sobre a “quietação morta” das águas. Mas seu tom evoca a atmosfera do quadro, bem como os ornamentos de Gonzaga Duque encontram eco nos adereços indígenas de Americo, e ainda: os finais trágicos de Camilo e Moema são parecidos, ambos solitários e desiludidos, entregues de forma voluntária às águas.

Mas é das artes plásticas que o quadro mais se alimenta. A posição do corpo é calcada das formas artísticas.²⁶ Ao contrário de Meirelles, porém, Americo investiu nas carnaduras e torções.²⁷ A

²⁵ DUQUE-ESTRADA, Luis Gonzaga. **Mocidade Morta**. São Paulo: Editora Três, 1973, p. 282.

²⁶ “[A *Moema* de Pedro Americo] quase sugere uma referência ao *Sardanapalo* de Delacroix, constituindo uma citação literal da obra de Cabanel.” MIGLIACCIO, Luciano. **O século XIX**. Mostra do Redescobrimento. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2000 (Catálogo de exposição), p. 106.

²⁷ O sentido dessas torções femininas foi amplamente abordado sob o termo que Bram Dijkstra cunhou como “the broken back”. Ver DIJKSTRA, Bram. **Idols of Perversity**, Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siècle. Nova York: Oxford University Press, 1986, p. 96-109.

forma convexa do corpo da indígena lembra a *Mulher picada por uma cobra*, de Clésinger, e principalmente a escultura de Alexandre Schoenewerk exposta no *Salon* de 1872, a *Jovem Tarentina*, descrita por Zola como “um desmaio feito de mármore, que o público enternecido rodeia com gravidade”.²⁸ Essa escultura possui uma impressionante semelhança com a *Moema* de Pedro Americo, não obstante serem também parecidas as histórias da jovem tarentina (da poesia homônima de André Chénier) e de *Moema*, assim como da naufraga do epigrama grego, conforme podemos notar pela tradução ao poema feita por Heitor Martins.²⁹

A Jovem Tarentina

*Chorai, doces alciones!*³⁰ vós, aves sagradas, alciones caros a Tétis, chorai! Ela viveu, Myrto, a jovem tarentina! Uma barca a levava para as praias de Camarina: lá, o himeneu, as canções, as flautas, lentamente deviam levá-la à soleira da casa de seu amado. Uma chave vigilante, para esta viagem, guardou no cedro (isto é, numa caixa de cedro) seu vestido de noiva, e o ouro que ornará seus braços no festim e os perfumes preparados para seus louros cabelos. Mas, sozinha na proa, invocando as estrelas, o vento impetuoso que soprava seus véus envolve-a, espantada, e longe dos marinheiros ela cai, ela grita, ela já está no seio das águas, a jovem tarentina! Seu belo corpo caiu debaixo da vaga marinha. Tétis, com os olhos lacrimosos, procurou, no côncavo de um rochedo, escondê-los aos monstros vorazes. Por ordem sua, logo as belas nereidas sobem das suas húmidas moradas, lançam-no à praia e neste monumento depositaram-no suavemente no cabo do Zéfiro; e de longe, chamando suas companheiras com altos gritos, e as ninfas dos bosques, das fontes, das montanhas, todas batendo no seio e arrastando um longo luto, repetiram – ai! – em volta do seu túmulo: ‘Ai! não foste levada à casa de teu amado, não vestiste teu vestido de noiva, o ouro não fechou seus nós em torno a teus braços e a grinalda não ornou teus cabelos.’³¹

Numa brilhante relação estabelecida por Heitor Martins, *A Jovem Tarentina*, de Chénier, ecoa também na obra de Olavo Bilac, no soneto *Virgens Mortas* [Figura 6].³²

O soneto abre com uma imagem de transfiguração: de uma mulher morta – e casta – para um elemento luminoso, aéreo, como recompensa pela sua inocência. Mas logo se apresenta o lado ruim da recompensa: observar, do alto, a impossibilidade do amor. Acompanhando o sentido do soneto e emoldurando-o estão o retrato da morta junto às estrelas, não propriamente observando o que se passa na Terra, e o de um casal enamorado, tampouco “entre as moitas escuras” como diz um dos

²⁸ ZOLA, Émile. Cartas parisienses. **A batalha do impressionismo**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989, p. 155. Artigo originalmente publicado em *La Cloche* de 12 de maio de 1872.

²⁹ CHÉNIER, André. **Poésies**. Ed. L. Becq de Fouuières. Paris: Charpentier, 1862, p. 54-56. Apud MARTINS, Heitor. “Quando uma virgem morre uma estrela aparece à direita”. **Do Barroco a Guimarães Rosa...**, p. 195. Há versões em francês com pequenas diferenças de palavras, pontuações ou versos. Uma delas tem no último verso uma variante significativa, talvez mais interessante: “Les doux parfums n’ont point coulé sur tes cheveux.” (algo como: “Os doces perfumes não podem mais perpassar os teus cabelos”, tradução minha). Disponível em http://fr.wikisource.org/wiki/La_Jeune_Tarentine Acesso em nov. 2009.

³⁰ Os *alcyons* são os martins-pescadores.

³¹ Tradução literal de MARTINS, op. cit., p. 199.

³² Os versos de Bilac, por sua vez, teriam relações com a *Jovem Tarentina* por intermédio de José-Maria de Hérédia, autor de *La jeune morte*, publicado em *Les Trophées*, em 1893. O soneto de Bilac foi publicado pela primeira vez na

versos. A representação visual, portanto, não corresponde tão literalmente à descrição poética. A poesia pôde evocar com mais liberdade os sentidos caruais; a representação visual, por sua vez, minimizou-os, ao invés de equivaler-lhes ou acentuá-los. Para isso, valeu-se de um repertório conhecido: a jovem no céu é uma Ofélia, uma Elaine, uma Lady de Shalott, uma Minnehaha; embaixo estão Paulo e Virgínia, Ceci e Peri etc. Ilustrações que servem, desse modo, não só para atenuar o sensualismo do soneto como também a imagem do poeta, candidamente postado ao lado de sua obra.

Outra transformação: dos luares de Guimarães Júnior e Pedro Americo para as estrelas de Olavo Bilac. A “imagem estelar”,³³ como sabemos, é constante na obra de Bilac – e as estrelas, tão caras ao imaginário republicano, incorporaram-se havia séculos na tradição poética com sentido de transfiguração feminina. Não remontando demais, Eugênio Gomes apontou, nessa tradição, um poema de sabor nativista, *Almas errantes* (1881), de Macedo Soares, possível fonte a *Virgens Mortas*. Mas ao contrário de Bilac, Soares faz com que os espíritos das índias voltem à terra, “de flor em flor”, retornando livremente às “regiões do condor”, como num ciclo de vida.³⁴ De fato, as estrelas de Bilac, mais fixas, indicam outro rumo. Para Heitor Martins, *Virgens Mortas* coincide ao início da “maturidade intelectual de Bilac”, levando à construção de uma obra como “caminho ideológico ao país”, mostrando “pelo seu estoicismo (que é, antes de tudo, amor da ordem estabelecida)”, o “exemplo aos homens do futuro.”³⁵

Algo dessas estrelas e luares encontra-se também na *Jovem mártir*, de Delaroche. A auréola, símbolo de pureza, reluz como um farol sobre o corpo da mártir, assim como a Moema de Pedro Americo é banhada por uma luz que, por sua vez, não se sabe de onde vem. No caso de *Moema*, espécie de ectoplasma vagando pelo oceano, trata-se menos de pureza e mais, certamente, de mistério.

Seja qual for a fonte luminosa, cristã ou mística, ela acompanha os mortos, resíduo espiritual pulsando como centelha, o que dificilmente se encontra na *Moema* de Rodolpho Bernardelli.

> *Revista Illustrada* em setembro de 1895, acompanhado de uma ilustração. Os versos repercutiram tão bem que, poucas semanas depois, na própria **Revista Illustrada**, publicou-se uma tradução ao francês. *Ibid.*, p. 194-197.

³³ “A respeito da presença e gênese da imagem estelar em Bilac (e nas “Virgens Mortas”), Eugênio Gomes tem agudas e valiosas observações em *Visões e revisões*. *Ibid.*, p. 199.

³⁴ GOMES, Eugênio. **Visões e revisões**. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1958, p. 147-148.

³⁵ MARTINS, op. cit., p. 199. Em nota, na p. 201, Martins prossegue: “Antes de 1926, Plínio Salgado, posteriormente fundador e chefe do integralismo brasileiro, já escrevia sobre a influência de Bilac em seu *alter ego* romanesco: “Juvêncio ouviu, como a trombeta de Josafá, a palavra do Príncipe dos Poetas. Tal um toque a rebate, ressoava pela amplidão do Brasil imerso no ópio do sensualismo, na indiferença pelos ideais coletivos” (SALGADO, Plínio. **O Estrangeiro**. 5a. ed. São Paulo: Companhia Editora Panorama, 1948, p. 91). E, ainda há pouco, o crítico brasileiro Jesus Belo Galvão afirmava: “O seu exemplo (isto é, de Bilac) merece ser apontado aos jovens, para o bem do Brasil” (*Apud* Virgínius da Gama e Melo. *O alexandrino Olavo Bilac*, João Pessoa, PB: Universidade Federal, 1965, p. 17.).”

A *Moema* de Rodolpho Bernardelli

Poucas semanas depois de *Virgens Mortas* aparecer na *Revista Illustrada*, Olavo Bilac publicou uma crônica no periódico *A Cigarra*, intitulada *Faceira* e mencionando a escultura homônima de Rodolpho Bernardelli. O intuito maior de Bilac, evidentemente, era adornar as próprias ideias:

*Oh! o leque! – essa fragil, essa tenue, essa invencivel arma que, ás mãos da mulher faceira, secunda com tanta arte o meneio dos olhos e dos labios!... Realmente, o anjo Rebelde concedeu á creatura do sexo amavel muito mais do que lhe havia Deus concedido. A belleza só nada pôde... Eu, por exemplo, obrigado a escolher entre a maravilhosa Venus de Medicis e a provocadora Faceira de Bernardelli Rodolpho, não hesitaria um minuto...*³⁶

Lembrada por Bilac anos depois de suas primeiras aparições na Academia (em 1882 e 84),³⁷ a *Faceira* servia ao “Príncipe dos Poetas” como uma metáfora. Ele aproveitou-se sardonicamente da obra que já carregava em si alguma ironia³⁸ e a contrapôs às cópias em mármore das *Vênus Calipígia* e *de Medicis*, feitas por Bernardelli em 1882 e 85, obras que na opinião de Gonzaga Duque eram superiores à *Faceira*. Foi esse o contexto da glosa de Bilac.

No momento da publicação dessa crônica, era outra obra de Bernardelli que se encontrava na Exposição Geral da Academia. Tratava-se de *Moema*, recentemente concluída, mas cuja ideia teria surgido ao escultor na década de 1870.³⁹

Exposta em 1895, quando Bernardelli era o diretor da Escola Nacional de Belas Artes já havia cinco anos,⁴⁰ *Moema* não parece ter provocado o debate que provocara a *Faceira*. Gonzaga Duque aparentemente não escreveu sobre ela. *Moema* seguiu quase que só mencionada, mesmo ao longo do século 20.

Domicio da Gama publicou um artigo sobre a Exposição de 1895, interessado mais pelo “caracter da nacionalidade na arte brasileira”. A única obra mencionada por ele foi *Moema*,⁴¹ provavelmente por se tratar de um assunto pátrio adotado por um “estrangeiro”. Embora seu

³⁶ BILAC, Olavo. *Faceira*. **A Cigarra**, Rio de Janeiro, 31 de outubro de 1895, p. 3.

³⁷ A *Faceira* foi produzida em 1880 e exaltada desde então, embora com ressalvas. Ver SILVA, op. cit., p. 65. Na p. 68, em nota: “A obra original consta da coleção do Museu Nacional de Belas Artes e uma cópia em bronze integra o acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo”.

³⁸ Gonzaga Duque tampouco deixara de reparar na ironia da *Faceira* em sua crítica a ela. DUQUE-ESTRADA. “Escultura”. **A Arte Brasileira**. Introdução e notas de Tadeu Chiarelli. Campinas: Mercado de Letras, 1995 (antiga edição: Rio de Janeiro: H. Lombaerts & Cia., 1888), p. 253-254.

³⁹ Ver SILVA, op. cit., p. 65.

⁴⁰ Idem, *ibidem*, p. 66.

⁴¹ GAMA, Domicio da. A Exposição de Bellas-Artes. **Revista brasileira**, vol. 4, 1895, p. 98-99.

comentário seja breve, ele é bastante esclarecedor. O “véu prestigioso de poesia” que “entre os nossos olhos e o corpo da morta sempre se mette” é o sinal da abordagem encabulada do crítico à escultura. A posição da índia com as nádegas proeminentes é a “imagem que faz scismar”, contemplada somente com a “sugestão do *sonho* de beleza” evocada pela história de Moema.

Com *Moema*, Bernardelli talvez quisesse ir ao extremo da representação naturalista, ao modo como fora cobrada por Gonzaga Duque tanto ao comentar a *Faceira* quanto a *Moema* de Victor Meirelles. Mas a *Moema* de Bernardelli acabou enquadrando-se não só à equação sono-morte como à particular recorrência internacional, naqueles anos, de mulheres retratadas de bruços. *Moema* compartilhava a pose explorada por artistas tão díspares quanto Paul Chabas e Gauguin.⁴² Assim como as Moemas de Meirelles e Americo corresponderam às obras internacionais de seus anos, a de Bernardelli seguia a moda do tempo, cujas feições do rosto são ainda quase as de uma criança.

Um texto totalmente dedicado à escultura de *Moema* foi feito por Coelho Neto. Com uma descrição esmerada e rica da cena de *Caramuru*, ele deu a escultura contornos mais vivos:

[...]

Na atitude em que a prostrou o artista: o peito na vaga, a boca engolfada na espuma, o rosto mal se lhe descobre. É belo, posto que selvagem, de grossos lábios grávidos de beijos; os cabelos e a espuma marinha derramavam-se-lhe na face fria, velando-a piedosamente ou resguardando-a da profanação faminta dos que giram no mar, aos mil, serenamente. A água, estremecendo, leva a boa mergulhada ainda como quando confessou, chorando, ao mar choroso, o dolorido segredo do seu coração; e vai indo para a primeira praia, muda e fria, sem a intumescência deformadora dos afogados por que a água a não penetra, faz-lhe o enterro, leva-a com o carinho com que arrasta um algido iceberg.

Coroa-a um ramo verde, um galho fino, de mistura com a renda da mortalha nítida de espumas – é como uma lembrança saudosa da selva materna. Vai nua como a inocência.

[...]

Ei-la agora à tona, grande Durão, poeta do Caramuru, ei-la agora e para o sempre a flux, a morta de amor. Tem a mão que se prendeu ao leme ainda crispada; flutua pelo mar estuante onde o artista a chamou, arrancando-a ao profundo esquecimento, mais fundo que o leito dos oceanos, coberta d'algas ainda, fazendo-a renascer, tirando-a, para a Eternidade, da espuma geradora da Vênus que a mira, vendo nela uma irmã, a Anadyomene da Morte, embalada nos braços brandos de Thetys.

Se a Faceira é o oriente, a mulher púbere, forte, abrasada, d'olhos incendidos e maliciosos, de feição lânguida, na atitude altiva de uma vencedora, Moema é o ocaso, é a morte, morte de amor.

Uma é o epitalâmio, outra é a nênia; uma ri com a alegria vivida na mocidade, a outra, de bruços, calada e imota, vai silenciosa, águas em fora, como uma Ofélia bárbara, ambas, porém, filhas da Pátria antiga.

A glória de as ver assim reunidas na reprodução da Arte, como dois símbolos, uma na vida, outra na morte, enche-nos o coração de um justo e santo orgulho, por sentirmos que agora começa o movimento propriamente nacional, que impele os evocadores do passado heróico e ingênuo da terra que nos deu o calor e o carinho para chamar à vida simbólica os vultos dos que aqui vierem marcando a marcha da evolução nacional: aqui o herói, ali o místico, além a amorosa Moema nas

⁴² MIYOSHI, op. cit., p. 171-172, 368. Lembre-se que Bernardelli possuía antecedente em sua própria obra: *Santo Estevão*.

águas, Anchieta nas praias aclarando as almas pagãs; na selva o bandeirante talando os troncos para abrir caminhos aos povoadores e amanhã talvez, na tela ou no mármore, o Bequimão concitando o povo à liberdade.

*Moema é, não só um acontecimento artístico, como um incentivo para a exploração de um veio quase virgem – a Grande Poesia da Pátria.*⁴³

De modo inverso ao que ocorre com *Virgens Mortas* e sua ilustração, é o artigo de Coelho Neto que atenua a sensualidade do bronze, investindo-a de novos sentidos. Coelho Neto criou uma espécie de grande galeria em prosa poética, descrevendo Moema paradoxalmente luzidia, venturosa e ondeante, em contraponto à figura lacônica, encalhada e sombria da estátua.

Um detalhe importante em *Moema* é a ramagem, único elemento “paisagístico” num bronze que funde corpo e água, em contraste ao cenário imenso construído pelo escritor. Importava, de certo modo, exaltar o “*sonho de beleza*” da escultura, na expressão de Domicio da Gama. Suavizá-la pelo texto não deixava de ser também um modo de equilibrá-la, de facilitar a apreciação a uma obra plasmada de perversões.

Nesse sentido, nenhum comentário à *Moema* elucidou-a tanto quanto uma charge, publicada no mesmo *A Cigarra* pouco antes da crônica de Bilac. Nela, a escultura é velada por um séquito de homens pesarosos, numa pretensa atitude de respeito à índia morta. Além do sarcasmo ao episódio e ao tema (reforçado nos textos da legenda e na guirlanda-boia na qual se lê “*Caramurú a Moema - Ouf! Finalmente*”), podemos compreender também o sarcasmo à atitude daqueles senhores cabisbaixos: com a escultura colocada num lugar tão alto, eles jamais a observariam como de fato, provavelmente, gostariam de observá-la [Figura 7].

Como bem captou a charge, a *Moema* de Bernardelli é quase um enterro, queira-se do indianismo ou da monarquia (regime que para alguns republicanos, mesmo em torno de 1895, parecia ainda ser uma ameaça).⁴⁴ Nem mesmo a charge, porém, em sua desapiedada crítica, pôde fugir à misoginia da maioria das manifestações que deviam se dirigir a *Moema*. A perturbadora escultura de Bernardelli, decadentista e pragmática, suplantou as demais versões como a mais pungente, congregando o pessimismo do fim-de-século à manifestação concreta do imaginário inconfessavelmente perverso dos homens.

⁴³ COELHO NETO, Henrique. Moema (sem data). In LEANDRO, Eulálio de Oliveira (org.). **A mulher na visão humanística de Coelho Neto**. Imperatriz-MA: Ética, 2004, p. 47-51.

⁴⁴ Novamente agradeço a Izabel Marson por lembrar que o conflito entre monarquistas e republicanos estava bem vivo em meados dos anos de 1890. Ver também: SCHWARCZ, Lilia Moritz. Um fantasma chamado D. Pedro. **As barbas do Imperador**. São Paulo: Cia. das Letras, 1998, p. 495-515.



Figura 1 - VICTOR MEIRELLES: *Moema*, 1866.
Óleo sobre tela, 129 x 190 cm.

São Paulo, Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand - MASP.

Fonte: MARQUES, Luiz. **30 mestres da pintura no Brasil**. Catálogo de exposição. São Paulo: MASP/Credicard, 2001.



Figura 2 - PEDRO AMÉRICO: *Moema*.
Óleo sobre madeira, 22,5 x 28 cm.

Rio de Janeiro, coleção Sergio Fadel.

Fonte: BUENO, Alexei. **O Brasil do século 19 na Coleção Fadel**. Rio de Janeiro: Instituto Cultural Sergio Fadel, 2004.



Figura 3 - RODOLPHO BERNARDELLI: *Moema*, 1894-5.
Bronze, 25 x 218 x 95 cm.
São Paulo, Pinacoteca do Estado (fundição da década de 1990).
Foto: Alex Miyoshi, janeiro de 2009.



Figura 4 - VICTOR MEIRELLES: Esboço para *Moema*.
15,4 x 21,2 cm.

Rio de Janeiro, Museu Nacional de Belas Artes.

Fonte: MARQUES, Luiz. **30 mestres da pintura no Brasil**. Catálogo de exposição. São Paulo: MASP/Credicard, 2001.



Figura 5 - HENRIQUE FLEIUSS: “Abertura do Amazonas.

- Sem cerimonia, meus senhores, podem entrar que já consegui permissão do dono da casa, e não de ser bem recebidos como boas pessoas que são; faz dentro muito calor, mas não de encontrar água em abundancia para se refrescarem.”.

In *Semana Illustrada*, Rio de Janeiro, 28 de fevereiro de 1864, p. 1044.

Fonte: acervo de microfimes do AEL, Unicamp.

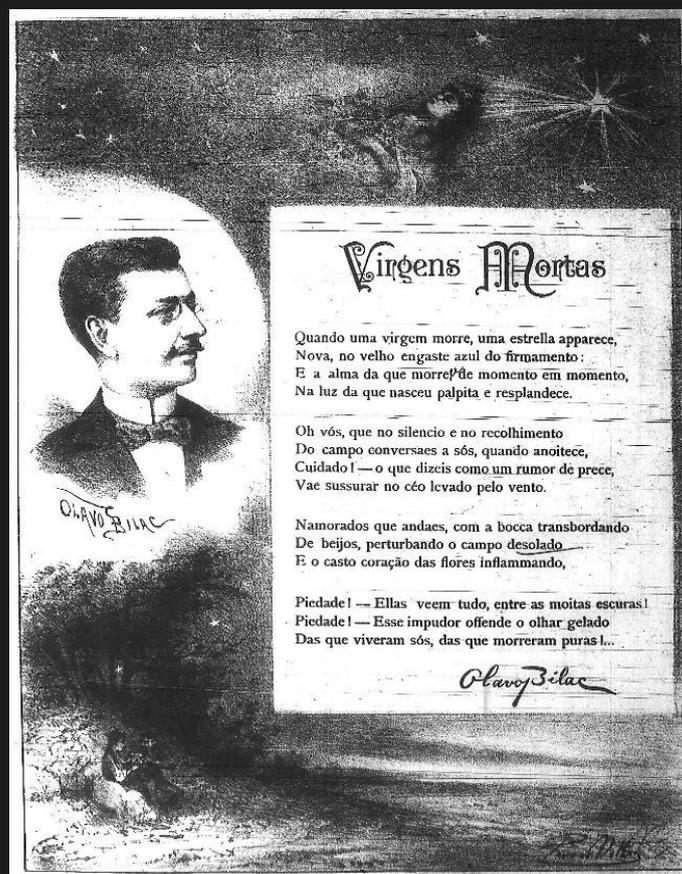


Figura 6 - “Virgens Mortas” In Revista Illustrada, nº 696, Rio de Janeiro, setembro de 1895, p. 8.

Fonte: acervo de microfimes do AEL, Unicamp.

EXPOSIÇÃO DE BELLAS ARTES

SECÇÃO DE ESCULPTURA

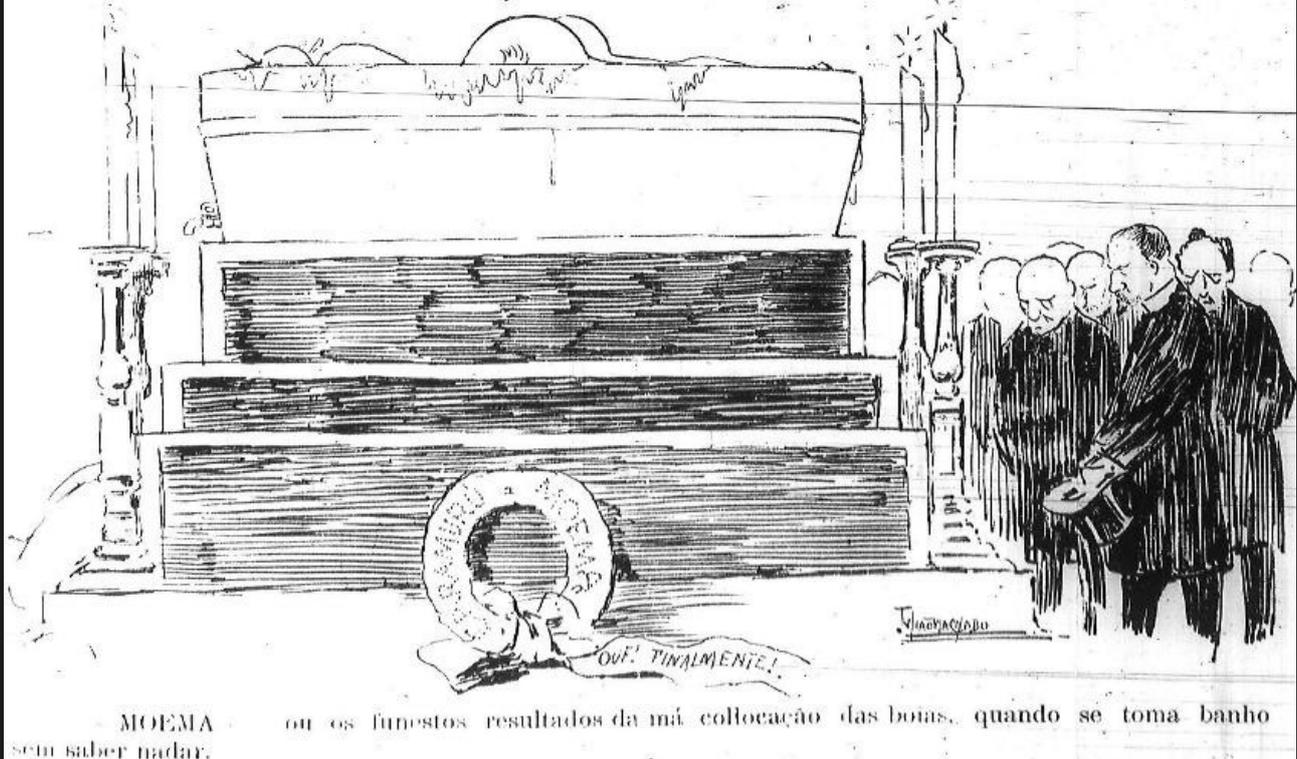


Figura 7 - JULIÃO MACHADO: “Exposição de Bellas Artes. Secção de Esculptura. MOEMA – ou os funestos resultados da má collocação das boias, quando se toma banho sem saber nadar.”

In *A Cigarra*, Rio de Janeiro, 19 de setembro de 1895, p. 3.

Fonte: Acervo de microfilmes do AEL, Unicamp.