

MARABÁ E O ÚLTIMO TAMOIO NA EXPOSIÇÃO GERAL DE BELAS ARTES DE 1884: CRÍTICA E RECEPÇÃO DA OBRA DE RODOLFO AAMOEDO

Richard Santiago Costa¹

Inaugurada no dia 23 de agosto de 1884, sábado, a 26ª Exposição Geral de Belas Artes voltava ao calendário dos eventos artísticos que, a despeito da quantidade irrisória que perfaziam em nosso país, constituíam um dos raros momentos em que se praticava o debate das artes plásticas entre nós. Após um hiato de cinco anos, foi com entusiasmo e avidez que os jornais e revistas da corte receberam os “mais aureolados artistas nacionais ou estrangeiros” que entre nós residiam. (*Jornal do Commercio*, ano 63, n. 231, 24/08/1884:1). Havia por volta de 63 expositores e mais de 440 obras de arte, portanto, uma exposição de relativa grandiosidade. Publicou-se, de maneira inédita, um catálogo ilustrado pelos próprios artistas contendo algumas das obras presentes na mostra por iniciativa de L. de Wilde, um dos primeiros galeristas entre nós, e com tiragem limitada. Seguindo o modelo dos *salons* parisienses, pela primeira vez era cobrado ingresso para apreciação da mostra, um preço módico que foi entendido como de nobre validade pelos meios de comunicação: pretendia-se, com o dinheiro arrecadado, adquirir obras de arte para que fizessem parte do acervo da Academia Imperial de Belas Artes e propiciassem, assim, subsídios para a formação de nossos artistas. Partem das páginas do *Jornal do Commercio*², mais precisamente da coluna *Microcosmo* de Carlos de Laet³, as apreciações mais irônicas a este respeito:

(...) a presente exposição não é de todo gratuita, mas quase que o é, pois por um níquel grande, preço de um bonde ou de uma empadinha, pode-se nos domingos conquistar o direito à entrada. À quinta-feira entrarão por mil réis os especialistas, os amadores que fazem óculo da mão e puxam o beijo murmurando termos de oficina. De todas essas migalhas far-se-á um bolo para a compra de alguns bons trabalhos e assim animar a desfalecida coragem de nossos artistas. (*Jornal do Commercio*, ano 63, n. 231, 24/08/1884)

1 Mestrando do programa de pós-graduação em História da Arte do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da UNICAMP. Pesquisa financiada pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP).

2 O *Jornal do Commercio* foi fundado em 1827, no Rio de Janeiro, pelo francês Pierre Plancher, destacado mestre das artes gráficas francesas. Ativo até os dias de hoje, o jornal se tornou o mais antigo da América Latina, com circulação ininterrupta. Seu foco inicial era a economia, mas consagrou em suas páginas os mais diversos temas como a política, a sociedade e as artes. Grandes intelectuais colaboraram para sua fama como Carlos de Laet, José de Alencar, Joaquim Nabuco, José Veríssimo, Araripe Júnior, entre outros. Até mesmo d. Pedro II assinava editoriais com pseudônimos no jornal.

3 Carlos de Laet (1847-1927) foi influente jornalista e poeta brasileiro. Monarquista convicto, posteriormente mostrou-se um ferrenho opositor da iconoclastia da Semana de 22.

A despeito do tom jocoso do folhetim, o mesmo acreditava na qualidade da mostra e nos efeitos positivos que ela teria sobre as artes nacionais. Já a *Gazeta de Notícias*⁴, que concordava em grande parte com as considerações positivas do *Jornal do Commercio*, ressaltava que o sistema de entradas pagas visava a compensar a escassez de recursos da Academia e servia como estímulo a nossos artistas. O veículo também chamava atenção para os mínguaos recursos financeiros e o parco apoio oficial àqueles. Com relação às “quintas-feiras de mil réis”, a Gazeta destacava a intenção de se reservar um dia para a alta sociedade, um dia em que se fariam “as críticas das críticas”.

A *Revista Ilustrada*⁵ de Ângelo Agostini evidenciava a importância do certame que, “ao contrário de todas as exposições que a Academia nos tem dado” (*Revista Ilustrada*, v.388, 23/08/1884:7) seria interessantíssima. A presença ilustre da família imperial foi acompanhada de perto pela Gazeta: d. Pedro II, que inaugurara a exposição pontualmente às onze horas da manhã, percorreu-a em duas horas. Lulu Sênior, pseudônimo de Ferreira de Araújo, um dos proprietários do jornal e crítico que assinava as colunas contendo as apreciações às obras com as iniciais “L.S.”, não tardaria a repreender a postura acanhada das elites ilustradas da corte, a quem ele apelidara de *high-life*, por não comparecerem ao dia reservado para elas, preferindo “ficar em casa ou andar pela Rua do Ouvidor” a prestigiar a exposição. Na edição do dia 17 de outubro, por exemplo, após alguns dias sem publicar as colunas, Lulu Sênior ironiza ao se justificar: “tive de fazer durante algum tempo o que faz o *high-life* sempre: não ir à Academia.” (*Gazeta de Notícias*, n.291, 17/10/1884).

Desse modo, entre artistas como Pedro Américo, Victor Meirelles, Almeida Júnior, Belmiro de Almeida, Grimm, José Maria de Medeiros e Rodolfo Bernardelli, interessa-nos analisar a recepção que obtiveram as obras enviadas pelo pintor Rodolfo Amoedo, em especial as pinturas *Marabá* (1882) [Imagem 1] e *O último Tamoio* (1883) [Imagem 2]. Lembremos, pois, que Amoedo, neste momento, era pensionista da AIBA desde 1879, dando continuidade em Paris aos seus estudos de belas artes iniciados no Rio de Janeiro. Por esse motivo, algumas obras do pintor, a saber, *A parti-*

4 A *Gazeta de Notícias* inicia suas atividades em 1875, fazendo frente à ampla aceitação e circulação de seu principal concorrente, o *Jornal do Commercio*. Fundada pelos editores Ferreira de Araújo, Manuel Carneiro e Elísio Mendes. A ideia era ser mais do que um “folhetim de romances”, abordando assuntos da atualidade, além das artes. “A grande revolução gerada pela inauguração da *Gazeta de Notícias* foi fruto do seu estilo ‘barato, popular, liberal, vendido a quarenta réis o exemplar’ (SODRÉ, 1966, p. 257), que se contrapunha e concorria com o único jornal consolidado da época, o *Jornal do Commercio*.” (ASPERTI, 2006: 47)

5 Fundada no Rio de Janeiro em 1876 pelo ítalo-brasileiro Ângelo Agostini, a *Revista Ilustrada* agregou, de maneira fortuita, sátira e informação com uma linguagem relativamente acessível ao público e, principalmente, assentada em suas famosas ilustrações. De caráter eminentemente anti-monárquico, a *Revista* militara junto à causa abolicionista, tendo um papel decisivo nos rumos políticos do país na transição do Império para a República, sempre com críticas mordazes aos políticos da monarquia e, principalmente, ao imperador d. Pedro II.

da de Jacó (1884, que participara do *Salon* daquele mesmo ano) e *Estudo de Mulher* (1884), não se encontravam na exposição desde sua abertura, sendo noticiada pela *Gazeta* a chegada dos dois “excelentes trabalhos” dias depois. Amoedo participou com pelo menos dez obras, visto que há um confronto de informações a esse respeito entre o *Jornal do Commercio*, que alude a dez, e a *Revista Ilustrada*, que menciona quatorze. Assim, entre as telas expostas encontravam-se as já citadas *Marabá*, *O último Tamoio*, *A partida de Jacó*, *Estudo de Mulher*, *Tronco de Mulher*, *Meia figura*, *Amuada*, entre outras. Já haviam participado, com certo reconhecimento, do *Salon* de Paris, *Marabá*, *O último Tamoio* e *A partida de Jacó*, por isso o entusiasmo dos críticos com a presença de tais obras na mostra. Passemos, então, às apreciações de que foram dignas algumas dessas pinturas.

Sobre *A partida de Jacó*⁶, Lulu Sênior considera que tal tela solidificava a reputação de Amoedo, visto que a figura de Jacó era “magnífica e bem desenhada”. Quanto a *Estudo de Mulher*, chama a atenção a figura esplêndida, de tez excepcionalmente lisa e rosada, sem rugas ou sombras, reflexos de um “artista que já tem a mão segura”. Com igual entusiasmo Guanabarro aborda tais pinturas, exaltando a excelência e o trabalho excepcional do jovem pintor. Contudo, o foco primordial das críticas recaiam fundamentalmente em *Marabá* e *O último Tamoio*.

A respeito de *Marabá*, Lulu Sênior teceria críticas favoráveis: para ele, a índia seria um “bonito tipo” que ratificava a aptidão de Amoedo para os nus. A indígena de faces largas, ancas sólidas e a cor de jambo característica da raça, possuía o olhar vago “da desfavorecida da sorte”: “Há naquele quadro uma nota de poesia selvagem que encanta” (*Gazeta de Notícias*, n.248, 04/09/1884). Mesma sorte não haveria de ter diante da pena de Oscar Guanabarro, jornalista e crítico responsável pelas apreciações artísticas do *Jornal do Commercio*. Guanabarro não poupa censuras ao colorido da pintura, visto que não condiria com o tipo mestiço que a retratada representaria. Além disso, incomoda-lhe as imprecisões anatômicas dos membros inferiores de *Marabá*, que poderiam ser frutos do uso de duas modelos diferentes para a mesma figura. São as palavras mordazes do crítico que concluem sua avaliação sobre a mestiça:

A tradição diz-nos que os indígenas não se casavam com as *marabás*; se a cópia do natural fosse de uma autêntica, de uma verdadeira representante do tipo, poderíamos concluir que a repugnância desses selvagens era devida às formas desproporcionadas daquela gente e à enfermidade, não menos deformante, da anquilose, sendo certo que nesta pobre mestiça o joelho tem o volume de uma bala de artilharia de calibre 68. (*Jornal do Commercio*, 28/08/1884)

6 O poema “Marabá” foi publicado em *Últimos Cantos*, de 1851. Neste mesmo volume encontram-se outras obras emblemáticas da poesia indianista romântica como “I-Juca Pirama” e “Canção do Tamoio”.

Já as considerações de Ângelo Agostini na *Revista Ilustrada* a respeito de *Marabá* simplesmente não existem. A justificativa para a ausência de uma apreciação mais apurada da obra ficaria por conta da “falta de espaço”, segundo ele. No entanto, como veremos posteriormente, Agostini foi um grande entusiasta da obra de Amoedo, e a ausência de uma avaliação sobre essa obra pode significar o pouco impacto que a mesma teve sobre ele. Com efeito, ela recebera críticas por não estar de acordo com sua matriz literária: o poema *Marabá*, de Gonçalves Dias⁷. Na ode do poeta, Marabá encontra-se sozinha em um prado, a chorar e lamentar sua condição mestiça, filha de duas raças que a desprezam. Assim, nem totalmente branca, nem totalmente índia, ela sofre as consequências das discriminações raciais, da ausência de um lugar num mundo estratificado e assentado em tipos raciais. Marabá chora a rejeição dos bravos guerreiros de sua tribo que a repelem, enojados diante de seus olhos azuis como as safiras, de seus loiros cabelos anelados, da alvura de sua pele. Para ser feliz e ser aceita, ela desejaria ter cabelos lisos e pretos, compridos, olhos bem pretos e luzentes. Ora, não é isso o que vemos diante da pintura de Amoedo. Sua Marabá corresponde a um tipo moreno, com cabelos castanhos que só condizem com o anelado a que Dias se refere em seu poema. Nem sequer os olhos de sua mestiça são azuis. Amoedo, assim, confere a si mesmo amplas liberdades artísticas e poéticas para compor sua Marabá. Foi aventado, inclusive, que talvez o artista nem sequer estivesse pensando em compor uma tela com a referida temática indianista, transformando posteriormente um estudo de nu em assunto histórico. No entanto, se levarmos em conta que existe um estudo preliminar para tal obra, enfraquece-se tal suposição: um estudo preliminar pressupõe um pensamento relativamente prolongado de determinado tema por parte do artista. Amoedo, ao realizar duas telas com esta temática, estava construindo a sua versão da mestiça renegada à luz de suas vivências artísticas em Paris e de suas convicções artísticas. Sua Marabá é um tipo contemporâneo, é a apartada da civilização que não resvala unicamente nos prados e campinas do Brasil: ela também é rejeitada pelas elites, pelo governo imperial, por políticas indigenistas contraditórias e exterminadoras. Sua Marabá é vítima das contradições de seu próprio tempo.

Maior impacto causaria seu tamoio. A tela, de grandes dimensões, propiciara um fértil debate sobre suas qualidades artísticas. Lulu Sênior considerava *O último Tamoio* uma tela mais trabalhada e mais hábil do que *Marabá*. No entanto, achava-a menos agradável:

⁷ *A Confederação dos Tamoios* foi publicada em 1856. Com efeito, o poema de Gonçalves de Magalhães tinha a pretensão de ser a grande epopéia nacional, uma narrativa emblemática do Brasil e de sua bravura, tendo em seu protagonista, o herói indígena Aimberê, a personificação por excelência do “bom selvagem”.

“(...) Amoedo teve de fazer um tipo feio de índio morto, meio inchado, ao lado de um frade que o capuz quer engolir, fazendo frente a uma paisagem triste em que só há uma nota verdadeiramente viva, a onda que se quebra e atirou à praia o corpo do selvagem”. (*Gazeta de Notícias*, n. 248, 04/09/1884)

Oscar Guanabario inconformava-se com os erros históricos da tela, pouco fiel a seu referencial literário: o épico *A Confederação dos Tamoios*, do poeta Gonçalves de Magalhães⁸. Ele cita o trecho da epopéia indígena que deu origem à obra de Amoedo para confirmar as incorreções, sendo que a principal delas seria a ausência do corpo de Iguassú, a amada do herói Aimberê:

(...)
Viram nas ondas flutuar dois corpos,
Que o mar na enchente arremessara às praias.
De Aimberê e Iguassú os corpos eram.
Vi-os Anchieta com chorosos olhos;
Para terra os tirou, e nessa praia,
Que ainda depois de mortos abraçavam,
Sepultura lhes deu para sempre unidos! (MAGALHÃES *apud* GUANABARINO, *Jornal do Commercio*, 28/08/1884)

Outro erro do artista teria sido representar Anchieta como capuchinho, quando na verdade era um jesuíta. Somado a isso, havia ausência de detalhes e acessórios, de modo que Guanabario assim conclui sua crítica: “Não pode, pois, ser considerado como um quadro histórico, por isso que lhe falta uma das condições essenciais – a verdade”. (*Jornal do Commercio*, 28/08/1884)

A *Revista Ilustrada* mostra-se econômica em suas apreciações acerca de *O último Tamoio*. Uma parte de sua análise encontra-se num dos trechos da crítica geral sobre a exposição, em que se exaltam as qualidades das obras de Amoedo presentes na mostra, dando destaque para a referida tela: “(...) Não gostamos muito do modo como foi executado o frade, nem tão pouco da perna esquerda do índio. Quanto ao mais, nada temos a dizer senão que o Sr. Amoedo surpreendeu-nos deveras, pela maneira brilhante como se saiu de um assunto tão difícil quanto ingrato. Com certeza não esperávamos tanto”. (*Revista Ilustrada*, v. 392, 11/10/1884: 6). O tom satírico de Agostini comparece na legenda que acompanha o desenho [Imagem 3] que ilustra a pintura nas páginas da revista:

8 Para uma análise mais aprofundada das missões indígenas e a atuação dos capuchinhos no Brasil, ver MALHEIROS, 2008.

Frei Octaviano Hudson encontra Aimberê estendido na praia, de perna muito inchada e cor algum tanto *faisandé*. Desconfiado do mau estado de saúde do pobre Aimberê, frei Hudson aproxima sua cabeça da do índio e recita-lhe alguns versos da “Musa do Povo”. Vendo porém que Aimberê nem estremece, nem pestaneja, frei Hudson convence-se de que o infeliz Tamoio está morto e bem morto! (*Revista Ilustrada*, v. 390, 13/09/1884: 4-5)

Octaviano Hudson era um poeta e jornalista republicano, colega de Agostini e afeito das causas dos oprimidos e menos favorecidos. Possuía uma coluna no *Jornal do Commercio* intitulada “A Musa do Povo”, onde, através do tom lírico da poesia, abordava tais assuntos. Dessa maneira, o ilustrador não se furta a fazer troça da veia filantrópica do amigo valendo-se da pintura de Amodeo. Ao mesmo tempo, emergem de tal legenda as críticas nem tão veladas do próprio Agostini a respeito da causa indígena. Ora, é conhecido o tom combativo e militante do ilustrador, grande entusiasta da causa abolicionista, ferrenho opositor da monarquia e de tudo o que a representasse no que havia de mais retrógrado e passadiço: a AIBA e seu pendão acadêmico eram alvos constantes das indisposições de Agostini, descontente com o ensino rígido e engessado das artes que se preconizava na instituição. Para ele, como para vários críticos que expunham suas opiniões nas revistas e jornais da corte, entre eles Guanabarrino, a Academia seria uma espécie de “braço armado” a pincel a serviço da ideologia monárquica, um reduto de ideias ultrapassadas e sempre reformuladas ao sabor das políticas imperiais e dos interesses de elites espúrias.

É preciso discorrer a respeito das palavras que foram proferidas com relação à *Marabá* e *O último Tamoio*. Temos a impressão de que ambas as pinturas foram englobadas por uma crítica ambígua, por assim dizer. Em outras palavras, apesar do entusiasmo para com o talento de Amodeo, evidente em todos os meios, não houve de fato um entendimento de suas intenções personificadas por essas obras naquele momento específico. Tomemos, por exemplo, as objeções feitas à representação do jesuíta José de Anchieta: há unanimidade na “incorreção” de representá-lo como capuchinho e não como jesuíta. Erro crasso e inaceitável para um artista que pretende realizar uma obra de grande porte e consistência como aquela. No entanto, um dado histórico, neste contexto, relativiza o que poderia ser uma incorreção e abre caminho para uma outra interpretação. No âmbito das reformas pombalinas no século XVIII, encontram-se medidas para secularizar a administração das aldeias indígenas e “otimizar” as relações entre brancos e índios. Assim, após uma série

de descontentamentos dos colonos e da Coroa para com a atuação dos jesuítas na catequização dos indígenas brasileiros, ocorre a expulsão dos jesuítas do Brasil em 1759. Já no século XIX, com o implemento do chamado Regulamento das Missões, em 1845, há uma espécie de retomada dos modelos missionários do período colonial, agora mais subordinados ao poder laico e sob a tutela não de jesuítas, mas dos monges capuchinhos, também conhecidos como “barbadinhos”. Desse modo, os capuchinhos eram figuras corriqueiras e comuns no cotidiano da corte, andavam pelas ruas do Rio de Janeiro e estavam diretamente ligados à catequese e às missões indígenas, portanto, intimamente associados à causa indígena⁹. Ora, Rodolfo Amoedo, artista de uma nova geração, residindo em Paris e vivenciando a efervescência do ambiente modernista europeu, embebido pelos preceitos da pintura da vida moderna, para parafrasear Baudelaire, não entenderia a representação de um monge capuchinho em lugar de um jesuíta senão como uma nota modernizante em sua pintura, um respirar de novidades, a atualização do épico de Magalhães para os novos tempos. O olhar cosmopolita de Amoedo lançava-se, assim, sobre um dos pilares da poesia indianista romântica para desnudá-la à luz da verdade dos fatos e da vida cotidiana carioca. Se Anchieta, no épico de Magalhães, lamentava a derrota da ação missioneira sobre o corpo de Aimberê no século XVI, na pintura de Amoedo, um capuchinho lamentava a continuação da ação degradante das missões em pleno século XIX.

Pensemos que *Marabá* e *O último Tamoio* são, fundamentalmente, obras emersas dos despojos de uma política indigenista agressiva e atuante, embora vacilante e largamente utilizada como instrumento de domínio do gentio e legitimação do *status quo* social do Brasil imperial. Devemos, antes, nos interrogar sobre os motivos que levaram Amoedo a realizar tais pinturas em plena década de 1880, anos decisivos para a derrocada da monarquia brasileira e de seus projetos político-culturais. Obviamente que eram trabalhos que cumpriam as demandas e obrigações de um pensionista da AIBA, instituição imprescindível para forjar os heróis e heroínas de nossa história, em especial os nobres indígenas que saíam de nossas matas para ganhar as páginas de epopéias, romances e folhetins. Sendo assim, estavam plenamente de acordo com os preceitos da academia e contentaram sobremaneira seus dirigentes. Contudo, há camadas de interpretação nessas obras que não podem ser relativizadas somente pelos deveres acadêmicos.

Recordemos que nesta mesma exposição encontravam-se outras obras de temática indianis-

9 Para uma análise mais aprofundada das missões indígenas e a atuação dos capuchinhos no Brasil, ver MALHEIROS, 2008.

ta: *Iracema* (1884) [Imagem 4], de José Maria de Medeiros; *Exéquias de Atalá* (1878) [Imagem 5], de Augusto Rodrigues Duarte e, principalmente, *Faceira* (1880), de Rodolfo Bernardelli. Sobre esta última, é preciso que se ressalte o sucesso que causa durante a exposição, sendo quase que unanimemente considerada uma das obras mais originais e bem executadas na ocasião. A índia sensual e *coquette* de Bernardelli está plenamente de acordo com as intenções de Amoedo: cumprem os pressupostos de uma renovação na iconografia do tema, trazem notas modernizantes e arrojadas para um indianismo que parecia esgotado àquela altura. No entanto, ao passo que as pinturas de Medeiros e Duarte seguiam os ditames de suas matrizes literárias, respeitando as sagas de José de Alencar e Chateaubriand, exaltando heroínas tipicamente românticas, mortas por ideais nobres e valorosos, e a escultura de Bernardelli era tida como um libelo da escola verista em escultura, o mesmo se tornava difícil de verificar nas obras apresentadas por Amoedo. As “in-correções”, como vimos anteriormente, eram nítidas e propositais. Amoedo colocava-se como um parodiador: da literatura e da realidade indígena brasileira. Seu Aimberê, realisticamente inchado, despe-se da fantasia do herói e, ao contrário da resplandecente moribunda *Moema* (1866) de Meirelles, torna-se excessivamente humano. É sobre esta humanidade que parece não haver consenso e entendimento. Quando Agostini parodia seu amigo, Octaviano Hudson, travestindo-o de Anchieta, encontramos ali uma crítica explícita. Uma crítica às ideologias falidas, uma crítica à atuação ambígua do imperador para com os índios, uma crítica às tentativas de se propagandear as vitórias de uma causa derrotada de antemão. Talvez tenha sido Agostini o que mais compreendeu as intenções das “modernas” pinturas indianistas de Amoedo em 1884. As ironias de Laet a respeito dos preços para se adentrar à exposição são extremamente reveladoras do frágil entendimento que a sociedade brasileira, naquele momento, tinha do fazer artístico: pelo preço de uma passagem de bonde ou de uma empadinha podia-se ver *Iracema*, *Marabá* e *Aimberê*. A escolha, para alguns, seria entre andar a pé, ou forrar o estômago, ou apreciar obras de arte que, na verdade, estavam mais voltadas para os olhos e anseios do *high-life*, aquele que, ao contrário do que se esperava e como denunciara Lulu Sênior, parecia preferir a vida agitada dos cafés elegantes da Rua do Ouvidor. A causa indígena, assim, fosse pelos pincéis de Amoedo, fosse pelas letras dos românticos indigenistas de um passado recente, encontrava os resquícios de uma luta inglória, tornada nobre pelas artes e exaltada pelo Estado, agora dependurada nas paredes da Academia. São sobre destroços de um

projeto derrotado que Amoedo concebe *Marabá* e *O último Tamoio*, retratos do heroísmo forjado e agora desnudado pela decadência irremissível dos vários indigenismos a que se prestou o império.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ASPERTI, Clara M. “A vida carioca nos jornais: Gazeta de Notícias e a defesa da crônica”. In: *Contemporânea*, Rio de Janeiro, v. 4. n. 2, 45-55, Jul/Dez. 2006.
- CHIARELLI, Tadeu. *Arte internacional brasileira*. São Paulo: Lemos-Editorial, 1999.
- 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.
- COSTA, Richard S. “A fatura simbolista na pintura religiosa de Rodolfo Amoedo”. In: *18º Encontro de Alunos do PPGAV/UFRJ*, Rio de Janeiro, 438-450, 2011.
- DAVID, Treece. *Exilados, aliados, rebeldes: o movimento indianista, a política indigenista e o estado-nação imperial*. São Paulo: Nankin: Edusp, 2008.
- GONZAGA, Duque. *A Arte Brasileira / Luiz Gonzaga Duque Estrada; introdução e notas de Tadeu Chiarelli*. Campinas: Mercado das Letras, 1995.
- GRANGEIA, Fabiana Araújo Guerra de. *A Crítica de Artes em Oscar Guanabara*, Diss.Mestrado, IFCH/Unicamp, 2005.
- MACHADO, Ubiratan. *A vida literária no Brasil durante o romantismo*. Rio de Janeiro: Tinta Negra Bazar Editorial, 2010.
- MALHEIROS, Márcia. *Homens da Fronteira – Índios e Capuchinhos na ocupação dos Sertões do Leste, do Paraíba ou Goytacazes. Séculos XVIII e XIX*. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2008.
- MIGLIACCIO, Luciano. *O Século XIX*, Catálogo da Mostra do Redescobrimento, São Paulo: Associação 500 Anos Artes Visuais, 2000.
- SILVA, Rosângela de Jesus. *A crítica de arte de Angelo Agostini e a cultura figurativa do final do Segundo Reinado*. 2005. 328p. Dissertação (mestrado) - Universidade estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP.

IMAGENS



1. (1882) Rodolfo Amoedo, *Marabá*, óleo sobre tela, 120 x 170cm, Museu Nacional de Belas Artes, RJ.



2. (1883) Rodolfo Amoedo, *O último Tamoió*, óleo sobre tela, 180,3x260cm, Museu Nacional de Belas Artes, RJ.



Rodolpho Amoedo (em Paris) n.º 272. "O último Tamoió."
Frei Octaviano Hudson encontra Aymbire estendido na praia, de perna muito inchada e com algum tanto fagueando. Desconfiando do mau estado de saúde do pobre Aymbire, frei Hudson, aproxima sua cabeça da do índio, e recita-lhe alguns versos da "Musa do Povo".
Vendo porém, que Aymbire nem estremeca, nem pestaneja, frei Hudson convence-se de que o infeliz Tamoió está morto e bem morto!

3. (1884) Ângelo Agostini. Ilustração de "O último Tamoió" para a Revista Ilustrada. Fonte: Acervo Fundação Biblioteca Nacional, RJ. (Detalhe)



4. (1884) José Maria de Medeiros, *Iracema*, óleo sobre tela, 168,3 x 255cm. Museu Nacional de Belas Artes, RJ.



5. (1878) Augusto Rodrigues Duarte, *Exéquias de Atalá*, óleo sobre tela, 189 x 245cm, Museu Nacional de Belas Artes, RJ.