

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE ARTES

CLARISSA DA SILVA RODRIGUES

**O MITO NU: ICONOGRAFIA DE “MOEMA” ENTRE VICTOR MEIRELLES E
CLAUDIA ANDUJAR**

Brasília

2020

AGRADECIMENTOS

Agradeço às amigadas e à família pela compreensão e apoio emocional e, eventualmente, criativo e teórico; agradeço especialmente ao Gabriel que esteve presente com amor, conselhos sábios, e motivação.

Agradecimentos ao meu orientador, Biagio D'Angelo, que aceitou tão abertamente guiar o meu trabalho em um momento de conflito e dificuldade; dando o suporte que foi essencial para que a dissertação tomasse a forma que tem hoje.

Finalmente, agradeço à Secretaria de Educação do Distrito Federal, pela oportunidade de me afastar do meu posto para me dedicar inteiramente à pesquisa.

RESUMO

Esta dissertação nasce da constatação do reaparecimento da personagem de Moema do poema de Santa Rita Durão, a Victor Meirelles e o trabalho fotográfico de Claudia Andujar. Nesta pesquisa tentou-se construir a mitografia da indígena proveniente do poema, utilizando-se do conceito de forma e baseando-se em aportes teóricos que tratam do nu e da nudez na estética e na história da arte, à luz das ambiguidades criadas pela imagem. À diferença da Moema de Meirelles, as imagens dos corpos indígenas nus de Andujar parecem reconstruir o mito brasileiro de Moema. Com efeito, elas produzem “dessentidos” que abrem precedentes para uma mudança de aspecto no aparecimento e percepção do corpo indígena nu. A arqueologia da imagem das ninfas indígenas na pintura e na fotografia permite que outras imagens revelem aspectos referentes a Moema. A figuração do corpo de Moema torna problemática a representação da identidade feminina que, por vezes, ainda retrata a tragédia da nação a partir de um corpo nu e morto.

Palavras-chave: Moema; ninfa; mito; nu; arqueologia da imagem.

RÉSUMÉ

Ce mémoire est né de l'observation de la réapparition du personnage de Moema du poème de Santa Rita Durão à Victor Meirelles et jusqu'à l'œuvre photographique de Claudia Andujar. Dans cette recherche, nous avons essayé de construire la mythographie de l'indigène issue du poème, en utilisant le concept de forme et en nous basant sur des contributions théoriques qui traitent du nu et de la nudité dans l'esthétique et l'histoire de l'art, à la lumière des ambiguïtés créées par l'image. Contrairement à Moema de Meirelles, les images des corps nus des indigènes d'Andujar semblent reconstituer le mythe brésilien de Moema. En fait, ils produisent des "dessens" qui établissent des précédents pour un changement d'aspect dans l'apparition et dans la perception du corps nu indigène. L'archéologie de l'image des nymphes indigènes dans la peinture et la photographie permet à d'autres images de révéler des aspects liés à Moema. La figuration du corps de Moema rend problématique la représentation de l'identité féminine qui, parfois, dépeint encore la tragédie de la nation à partir d'un corps nu et mort.

Mots-clés : Moema ; nymphe ; mythe ; nu ; archéologie de l'image.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Estudo para A primeira missa no Brasil de Victor Meirelles.....	10
Figura 2 - A primeira missa no Brasil (1859 - 1861) de Victor Meirelles.....	10
Figura 3 – Claudia Andujar. Capa Revista Realidade, nº 67, Editora Abril, São Paulo, outubro de 1971	13
Figura 4 - esquema de análise imagética – produzido pela autora	21
Figura 5 - Detalhe do painel de Victor Meirelles.....	23
Figura 6 - Triunfo de Galateia (1512), Rafael Sanzio	27
Figura 7 - Fascinação de Iara (1929), de Theodoro Braga	31
Figura 8 - O Curupira (1926) de Manoel Santiago	33
Figura 9- Muiraquitã (1920) de Theodoro Braga	34
Figura 10 - A fundação da cidade de N. Sra. de Belém do Pará (1908) de Theodoro Braga	35
Figura 12 - Flor de Igarapé (1925) de Manoel Santiago.....	38
Figura 11 - Ilustração Moema de Martins Barata (1935)	38
Figura 13 - Ninfa descobrindo uma sereia nos juncos (sem data) de Georges-Marie-Julien Girardot.....	39
Figura 14 – Morte de Pocri (1495) de Piero di Cosimo	40
Figura 16 – Ophelia (antes de 1921) de Friedrich Heyser.....	41
Figura 15 - Ophélie (1851 - 1905) de Constantin Meunier	42
Figura 17 - Detalhe da cabeça de Moema (1866).....	45
Figura 18 - Moema (1866) de Victor Meirelles	48
Figura 19 - A jovem mártir (1855) de Paul Delaroche	49
Figura 20 - Moça na banheira (1845) de Paul Delaroche.....	49
Figura 22 - Moema (sem data) de Pedro Américo	51
Figura 21 - Desenho preparatório para Moema (1863) de Victor Meirelles.....	51
Figura 24 - Estudo de mulher (1884) de Rodolfo Amoêdo	52
Figura 23 - Moema (1894) de Rodolpho Bernardelli	52
Figura 25 - O último Tamoio (1883) de Rodolfo Amoêdo.....	53
Figura 27 - Biblis transformando-se na fonte (1876) de Henri-Léopold Lévy ...	54
Figura 26 - Ophelia (1883) de Alexandre Cabanel.....	54
Figura 28 - Banho turco (1863) de Jean-Auguste Dominique Ingres	56

Figura 29 - Índia paraense (1900) de George Huebner	58
Figura 30 – reprodução da Revista O Cruzeiro, nº 08 (1952)	61
Figura 31 - Vestido da Noiva (1952) Revista O Cruzeiro, nº 11	62
Figura 33 - O Rio, este veículo. (1952) Revista O Cruzeiro, nº 11	63
Figura 32 – Na praia. (1952) Revista O Cruzeiro, nº 11	63
Figura 34 - Presente útil. (1952) Revista O Cruzeiro, nº 9	64
Figura 35 - O extremo (1974) de Claudia Andujar.....	67
Figura 36 - Texto para a série Retratos - a construção da intimidade.....	68
Figura 37 - Êxtase 3 (1974) de Claudia Andujar. Reprodução da autora (2019)	69
Figura 39 - Êxtase 2 (1974) de Claudia Andujar. Reprodução da autora (2019)	70
Figura 38 - Sem título (1974) de Claudia Andujar. Reprodução da autora (2019)	70
Figura 40 - O nascimento de Vênus (1863) de Alexandre Cabanel	78
Figura 41 - Detalhe do busto e cabeça de Moema (1866)	82
Figura 42 - Detalhe em Moema (1866). Reprodução da autora (2019).....	83
Figura 43 - Ofélia (1851 - 1852) de John Everett Millais	84
Figura 44 - Sem título (1974) de Claudia Andujar. Reprodução da autora (2019)	86
Figura 45 - Indígenas isolados (2016) de Ricardo Stuckert	87
Figura 46 - Fotografias da indígena Yanomami Penha Góes em 1997 e 2015, de Ricardo Stuckert.....	88
Figura 47 - Capa do livro <i>Soleil de nuit</i> de Jacques Prévert.....	90
Figura 49 - <i>Sem esperança</i> (1963) e <i>Moça se afogando</i> (1963) de Roy Lichtenstein	92
Figura 50 - Sem título (1974) de Claudia Andujar	93
Figura 51 - Akuku Kamaiurá mergulha na cachoeira Santa Bárbara, de Ricardo Stuckert.....	94
Figura 52 - Making of Coração Queimado (2019) de Lorenzo Perrini	94
Figura 53 - Making of Coração Queimado (2019), de Lorenzo Perrini	96
Figura 54 - Coração Queimado (2019) de Sandro Giordano na capa da revista Cenários de 2019	98

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	8
1.1. LER <i>MOEMA</i>: UMA PERSPECTIVA DO OLHAR.....	14
1.2. MOEMA, POEMA, PINTURA	20
2. ARQUEOLOGIA DA IMAGEM.....	27
2.1. NINFA OU VÊNUS?	30
2.2. O SURGIMENTO DE MOEMA NA HISTÓRIA DA ARTE	48
3. A NUDEZ DE <i>MOEMA</i> REVISTA.....	78
3.1. O OLHAR	81
3.2. RE-APARECIMENTO DE MOEMA	90
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS	99
ANEXOS.....	107

1. INTRODUÇÃO

Este trabalho tem como motivo dar continuidade aos estudos que vem sendo feitos sobre a imagem de *Moema*¹, desde Victor Meirelles, para atestarmos sua reaparição em imagens produzidas por Claudia Andujar em 1975. As possibilidades que o estudo teórico traz a *Moema* são inúmeros e aqui nos dispomos a trazer alguns deles à luz, a partir da teoria e da história da arte e também da semiótica. Acreditamos que a análise de imagens anteriores e posteriores a elas poderão levar-nos a outras discussões com relação a estas obras. Além disso, as bases teóricas que utilizaremos nos permitirão novas conexões com as imagens, de maneira a provar que *Moema* retorna a nós por inúmeras formas.

O problema imposto aqui se dá através de impasses na percepção de *Moema* em sua nudez, que anuncia e denuncia formatos iconográficos de sua época, fazendo chamado também à temática indigenista, ao nu e ao corpo morto. Com efeito, ao acessarmos a arqueologia da imagem de *Moema* encontramos obras semelhantes: mulheres deitadas, mulheres mortas, mulheres nuas de diferentes formas. Isso nos leva a crer que ela não foi uma personagem escolhida ao acaso, uma vez que o século XIX foi berço de temas que invocam o corpo nu feminino. Além de mulher, *Moema* também é índia, o que seria uma justificativa para um nu morto não escandalizado. Assim, questionamos se *Moema* seria *Vênus* ou *Ninfa*: duas temáticas que rondam *Moema* em sua ascendência, já que os dois mitos também nos proporcionam nus justificados em si mesmos. Nos proporemos, portanto, a estender a discussão sobre as imagens, na tentativa de aproximação de *Moema* aos mitos da história da arte, como um acontecimento da história da arte brasileira.

A pintura de Victor Meirelles, *Moema* (Figura 18), foi concebida no século XIX e exposta pela primeira vez em 1866 no Brasil (TURAZZI, 2009, p.185) e nos nossos dias ela continua presente no Museu de Arte de São Paulo.

¹ Um dos degraus de apoio para o presente estudo foi a tese de doutoramento intitulada "Moema é morta" (2010), de Alexander Miyoshi, atualmente professor da Universidade Federal de Uberlândia. Tal estudo é de notável importância para os estudos iconográficos relacionados ao à arte do século XIX no Brasil, no sentido de nos trazer uma arqueologia da imagem que vai além da brasilidade entendida por Meirelles, para compreender a arte como indivisível, o que desvenda novos caminhos para a pesquisa das imagens brasileiras.

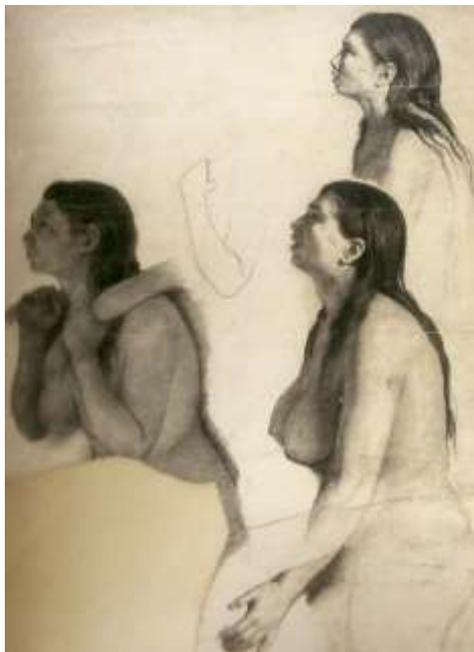
Moema é uma expressão de escolhas do pintor, que tratam da paisagem e do modelo pintado, em suas proporções e posições. O acaso não parece atingir esta pintura: desde o navio que se vê ao longe, passando pelos grupos indígenas e chegando em seu ápice, um corpo morto na praia – que poderia ser um corpo genérico, mas que é recuperado da literatura através de um título, o nome da personagem de Santa Rita Durão, criada em *Caramuru*, de 1781.

O termo “impermanência” surge em meio a reflexões sobre a imagem que será analisada, desde a sua personagem até as emersões de *Moema* em diferentes períodos da história da arte – a impermanência de *Moema* está nas suas aparições e reaparições dramáticas no poema, bem como nas artes, na literatura e na música, como estudos precedentes já nos mostraram. Sua morte é o modo como ela nos aporta novos enquadramentos poéticos onde quer que seu corpo apareça e é esta impermanência, essa mobilidade que nos permite tal pesquisa. Consideramos que as contribuições da impermanência para o estudo são singulares: a fragilidade que *Moema* nos revela enquanto personagem que morre é o que provoca nossa curiosidade para com sua imagem. Não encaramos esta característica como algo negativo, uma vez que ela é responsável por essa motivação que ressurge de tempos em tempos nos estudos sobre *Moema* (1866).

Refletiremos sobre a reaparição de um motivo dentro do quadro que Victor Meirelles pintou e expôs em 1866, que se encaixa numa moda de nus na pintura europeia do século XIX, podendo ser comparada a outras imagens de nus femininos da mesma época e que recupera, além da personagem, uma tradição pictórica que nos faz questionar sobre quem é *Moema*, esta personagem brasileira que habita imagens, sons e palavras, ressurgindo em sua nudez questionável. No que diz respeito à personagem morta na praia, algumas críticas poderiam ser lançadas às decisões do pintor com relação ao modelo ou aos modelos usados para a criação desta índia. Um dos questionamentos é relativo à ideia de indígena brasileira que a campanha pictórica da coroa portuguesa do século XIX aceitou ou patrocinou, *A Primeira missa no Brasil* (1860) (Figura 2) exemplifica como a figura do indígena fora divulgada – podemos observar nos estudos para o painel como essas mulheres são diferentes fisicamente de *Moema*. *Moema* não foi uma pintura encomendada ou produzida durante a

estadia do artista na Europa, o que nos faz supor que o próprio pintor escolheu gênero e tema para sua experiência artística.

Figura 1 - Estudo para *A primeira missa no Brasil* de Victor Meirelles



Fonte: Disponível em: <https://commons.wikimedia.org/>

Figura 2 - *A primeira missa no Brasil* (1859 - 1861) de Victor Meirelles



Fonte: Disponível em: <https://commons.wikimedia.org/>

Pouco mais de cem anos depois da criação de Victor Meirelles, Claudia Andujar se introduz no grupo *Yanomami* em 1971, durante um trabalho para a revista *Realidade* (Figura 3), onde contribuiu como fotojornalista entre os anos de 1966 e 1971. Diferentemente de Meirelles, Andujar tem uma experiência empírica no seu convívio com os *Yanomami*, suas fotografias vão além do registro artístico, elas englobam tradições, momentos ritualísticos e o cotidiano generalizado. As fotografias escolhidas de Claudia Andujar estão em exposição permanente na galeria que leva seu nome no Instituto Inhotim, realizadas entre 1971 e 1977. São imagens que fazem um chamamento à memória indígena, uma vez que a fotógrafa se engaja na causa territorial dos *Yanomami*, passando a estar presente com curiosidade e interesse político e pessoal.

Durante o mesmo período, o Brasil passou por uma mudança no cenário político que trouxe a censura às publicações, o que transformou também as publicações da revista *Realidade*. O título desse periódico é igualmente importante na reflexão do tipo de publicação que eles buscavam: a realidade brasileira que Andujar acessou faz parte de uma cultura que é brasileira, mas vista como estrangeira, dentro de seu próprio território.

Também é curioso mencionar que há quem acredite, desde a época da ditadura, que os *Yanomami* seriam uma invenção de Claudia Andujar – para conseguir cercar uma área da Amazônia da entrada dos próprios brasileiros – com o objetivo de abrir as portas da floresta para pesquisas estrangeiras que extrairiam do país bens naturais. Mesmo com suas fotografias e experiências que se tornaram públicas através de entrevistas e falas da fotógrafa e mesmo da publicação do número da *Realidade*, o “índio” seguiu sendo, para alguns, um mito, mas no sentido de lenda, de invenção, e com um propósito muito específico. Nosso objetivo é tratar das aproximações entre as fotografias de Andujar com a *forma* de Moema em suas variações.

O estudo aqui proposto se divide em três partes: no primeiro capítulo, há uma breve perspectiva de leitura do texto de Santa Rita Durão, *Caramuru* e de quais vias tomaremos para compreender sua personagem imaginária que contém o tema principal da pesquisa. Apresentamos também uma análise das estrofes do poema em conjunto com a do painel de Victor Meirelles, num caminho em ziguezague que nos confirma que, inicialmente, é complexa a

separação de personagem pictórico do poético. Abrimos uma discussão quanto ao tema da colonização, dada a situação das obras literárias e das artes visuais aqui escolhidas, que são intrínsecas ao tema de invasões e construção de história e significados sociais. É um prolongamento introdutório.

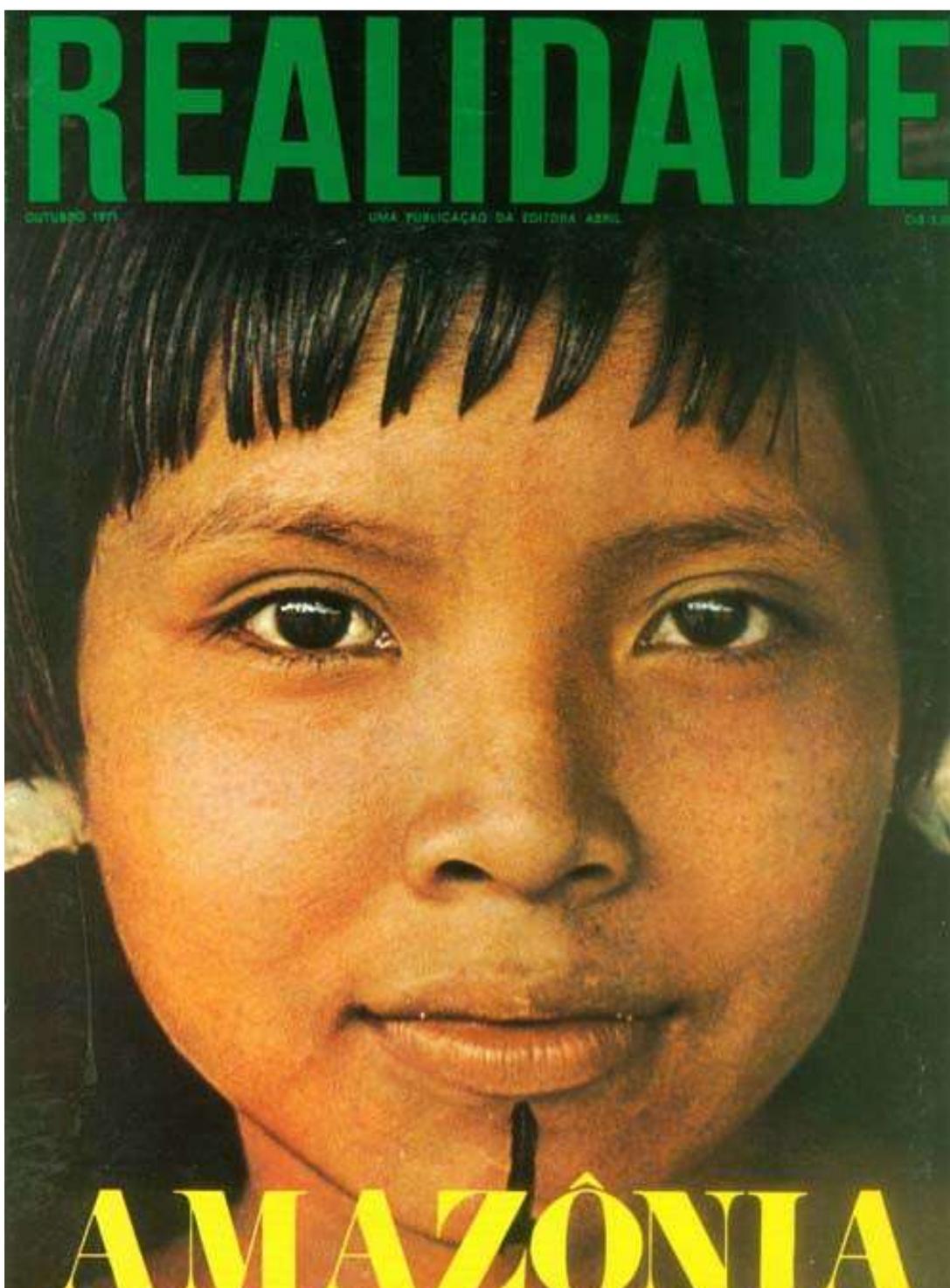
O segundo capítulo trata da arqueologia da imagem de Moema. Discutimos se Moema é ninfa ou Vênus, se ela precisa estar nessa relação para existir como mito – para tanto, faz-se imprescindível explorar a iconografia brasileira existente contendo ninfas, sereias, mitos fundadores dos povos originários, eventuais lendas do folclore brasileiro; também é essencial o diálogo com outras pinturas que evocam a fórmula composta por mulheres nuas, desnudas, vestidas, mortas e vivas no ambiente aquático. Os paralelos estabelecidos entre as obras servirão para compreender a identidade mitológica de Moema na história da arte, principalmente a brasileira. O subcapítulo dedicado a este estudo culmina nas fotografias de indígenas que, desde o século XIX, já aconteciam em território brasileiro por motivos basicamente científicos e publicitários do exotismo. É diferente, entretanto, na segunda metade do século seguinte, com Claudia Andujar e suas motivações iniciais e as que deram origem a seu trabalho artístico, onde acreditamos existir uma brecha que evoca Moema sob outro aspecto.

O terceiro e último capítulo propõe questionamentos acerca da nudez de Moema, se ela estaria, de fato, nua. Na primeira parte, a escrita se desenvolve em torno desta interrogação tratando do *olhar* sob diferentes perspectivas: do espectador à imagem, da imagem à imagem e da imagem ao espectador. A análise enseja entrever o espírito de Moema reencarnado em formas da arte e fotografia contemporâneas. Na última parte, discutimos o fenômeno do *re-aparecimento* de Moema na contemporaneidade, ainda em representação de nação, luta e desaparecimento. A *Pop-art* de Roy Lichtenstein e a fotografia de Sandro Giordano fazem parte da discussão trazendo, de um lado, a figura da mulher que lamenta e que se encontra entre as águas salgadas do mar ou de suas lágrimas; e de outro lado, uma montagem fotográfica encomendada por um periódico brasileiro, que se utiliza de estereótipos para levantar questionamentos quanto ao futuro do país.

As considerações finais revelam algumas reflexões que surgem através da releitura deste trabalho, com diálogos entre as imagens aqui apresentadas. A

mitografia de Moema é a abertura de um caminho da pesquisa de estética e teoria da arte vinculadas à arte brasileira que se relaciona diretamente à brasilidade contida nas imagens, assim como da discussão em torno desse termo.

Figura 3 – Claudia Andujar. Capa Revista Realidade, nº 67, Editora Abril, São Paulo, outubro de 1971



Fonte: Disponível em: <https://www.socioambiental.org/>

1.1. LER MOEMA: UMA PERSPECTIVA DO OLHAR

Moema pode ser considerada como imagem desde o poema de Santa Rita Durão e ela participa da criação da lenda do descobrimento da Bahia, o escritor se empenha na campanha de gerar um poema épico que possa ser equiparado aos grandes poemas épicos clássicos, com o objetivo de criar uma narrativa que eleve o valor do “descobrimento” do Brasil. Ler sobre o século XVI sob o reflexo contemporâneo brasileiro faz com que nos voltemos à literatura que debate o tema num viés menos ingênuo: a colonialidade está escrita no poema de Durão e pintada por Victor Meirelles. Ainda que não esteja na gênese desta pesquisa, recorreremos a algumas palavras de Walter Mignolo, para melhor compreensão de alguns pormenores interpretativos que são consideráveis para a pesquisa, como a ideia de invenção que acompanha o poema e Moema (tanto como obras quanto como personagem).

Para Mignolo, “a América não era uma entidade existente para ser descoberta. Foi inventada, mapeada, apropriada e explorada sob a bandeira da missão cristã” (2017, p.4), e dentro de um momento de invenções do descobrimento, Durão inventa também essa personagem que, em movimentos de aparecimento e desaparecimento, é o que poderíamos chamar de tentativa de cisão da história: Durão a tem como o estopim do que poderia ter sido a mudança do curso da história do Brasil, tal objetivo é falho, uma vez que o poeta tinha como propósito, conceber uma epopeia baseada em fatos reais, o que significa que ele não havia espaço para criar um novo percurso ou, menos ainda, um novo destino. Com isso, entendemos que Santa Rita Durão exerceu seu papel de ator artístico também na criação de Moema, ele agiu como deus.

A criação do poema cria um Deus poeta e Durão atua sob a influência das *formas*. Há duas interferências na invenção do *Caramuru*: a necessidade de criar sobre o descobrimento, mais próximo dos acontecimentos relatados em epístolas; e o espaço de inventividade que é cedido pelo poema, uma certa liberdade de produção. A interferência da necessidade pode ser compreendida hoje partir da afirmação de Mignolo, ao passo que a da inventividade, a partir do imaginário e não de relatos escritos, é melhor assimilada pela ideia de *forma*, sobre a qual reflete Henri Focillon (2001) em *A vida das formas*. Em meio às reflexões, Focillon menciona que a *forma* em si difere do signo, mas também

significa; ela *é o modo de ser da vida* (FOCILLON, 2001, p. 12). É a *forma* que nos permite compreender a vida, pois ela é quem permite sua construção, seu equilíbrio e variações. Ao falar das formas no espírito, o autor elucida que:

Todo o ato é gesto e todo gesto escrita. Estes gestos, estas escritas, tem para nós um valor primordial, e se é de verdade, [...] que todo o gesto exerce sobre a vida do espírito uma influência que não é diferente da de qualquer forma, o mundo criado pelo artista age sobre ele, nesse, e ele age sobre outros. A gênese cria o deus. (FOCILLON, 2001, p. 82)

Em seu reaparecimento na obra de Victor Meirelles, Moema faz parte do grupo de imagens que o artista pinta num momento de retorno às raízes do povo genuinamente brasileiro, ela ainda é aquela que teria por pressuposto mudar o curso da história durante uma campanha política da monarquia brasileira; Moema-personagem é forma, ela viabiliza a propagação de outras formas, de significados que a preenchem, de imagens que nascerão dela.

O pintor dá sequência à história que estava sendo criada e contada sob o ponto de vista do português – nas palavras de Durão, escritor brasileiro, mas que produzia um texto dedicado inicialmente aos leitores também portugueses – a pintura de Victor Meirelles é feita em terras brasileiras, pós experiência acadêmica europeia, e exposta na Academia Imperial de Belas Artes brasileira em 1866.

Para compreender o caminho de Moema até a praia pintada por Victor Meirelles, faz-se necessário um retorno à sua primeira aparição, em 1781, como personagem da obra de Santa Rita Durão, mais precisamente no Canto VI de Caramuru: poema épico do descobrimento da Bahia:

IV
 Tuibaé, dos tapuias chefe antigo,
 Tiapira lhe of'rece celebrada;
 E com a mão da filha deixa amigo
 Uma ilustre aliança confirmada:
 Xerenimbó trazia-lhe consigo
 A formosa Moema já negada
 A muitos principais, por dar-lhe esposo
 Digno do tronco de seus pais famoso.

Segundo canta o autor, depois que Caramuru, Diogo Álvares, alcança grandes feitos em batalhas, os chefes de inúmeras aldeias foram a seu encontro

por terem-no visto ou escutado de seus atos heroicos. Para encontra-lo, não iam de mãos vazias, enchendo-o de oferendas e presentes, dentre os quais estavam as filhas dos chefes das aldeias, para selar uma aliança de paz e prosperidade, uma vez que a descendência da aldeia teria parte do heroísmo de Caramuru. Em meio a tantas filhas de chefes de aldeias, uma delas tem nome, Moema, que é claramente muito concorrida, pela fama e dignidade de seus pais, e sempre negada, a fim de encontrar um esposo à altura da notoriedade de sua ascendência.

Moema está no contexto da história da “descoberta” e colonização do território brasileiro,

[...] os povos do Novo Mundo foram aqueles sofreram a ferida colonial, consequência de um regime racista e de um discurso hegemônico que situaram a Europa como único lócus de enunciação e com autoridade suficiente para determinar regras e padrões de história, civilização e conhecimento. (MACHADO, 2014, p.3)

A partir do poema tomamos conhecimento de personagens feridos pela colonização que se apropriam da língua de Diogo Álvares e passam a acreditar em suas crenças a partir da catequização ministrada pelo próprio Caramuru, Gupeva; Paraguaçu, indígena de características europeias, que se apropria tanto da língua quanto dos valores europeus, sendo ela mesma uma ferida na cultura de seu povo. Paraguaçu é esposa prometida de Gupeva, mas não se une a ele por não possuir por ele o sentimento do amor.

A segunda atuação da personagem, no Canto VI, já caracteriza o momento de grande drama que culmina em sua morte, engolida pelas águas do mar e nunca devolvida às areias da praia, na obra literária. No apêndice introdutório da edição de Caramuru, há uma observação sobre a morte de Moema ser considerado por muitos o ponto alto de todo o poema², fato que poderia justificar também a escolha de Meirelles. Moema é atriz de seus valores e sentimentos, ela tem lugar de fala nas estrofes: dirige-se a Caramuru magoada e raivosa, é a única das mulheres rejeitadas a proferir um discurso na língua nativa de Diogo Álvares, contra ele e Paraguaçu, sua esposa escolhida. A possibilidade que a personagem encontra de se expressar expõe o sentimento que ela tem de ter sido enganada pelo novo par:

² As reações à obra de Santa Rita Durão estão presentes na introdução de Ronald Polito na edição de 2005.

XXXVIII

Bárbaro (a bela diz), tigre e não homem...
 Porém o tigre por cruel que breme,
 Acha forças amor que enfim o domem;
 Só a ti não domou por mais que eu te ame:
 Fúrias, raios, coriscos, que o ar consomem,
 Como não consumis aquele infame?
 Mas pagar tanto amor com tédio e asco...
 Ah! Que corisco és tu...raio... penhasco.

XXXIX

Bem puderas, cruel, ter sido esquivo,
 Quando eu a fé rendia ao teu engano;
 Nem me ofenderas a escutar-me altivo,
 Que é favor, dado a tempo, um desengano:
 Porém deixando o coração cativo
 Como fazer-te a meus rogos sempre humano,
 Fugiste-me, traidor, e desta sorte
 Paga meu fino amor tão crua morte?

XI

Tão dura ingratidão menos sentira
 E esse fado cruel doce me fora,
 Se o meu despeito triunfar não vira
 Essa indigna, essa infame, essa traidora:
 Por serva, por escrava te seguir,
 Se não temera de chamar senhora
 A vil Paraguaçu, que, sem que o creia
 Sobre ser-me inferior, é néscia e feia.

Na estrofe XXXVIII, as palavras da personagem enfurecida são uma reflexão e um questionamento direcionados a Diogo, através de diferentes vocativos (Bárbaro, tigre, corisco, raio, penhasco); aos fenômenos da natureza (fúrias, raios, coriscos, que o ar consomem); e a ela mesma, quando percebe na frase “Mas pagar tanto amor com tédio e asco...” como seu “amor” está sendo correspondido. Diogo é ilustrado por uma natureza que Moema não pode controlar, que é ao mesmo tempo terrível e sublime, e que vai, naturalmente, levá-la ao seu fim.

O penhasco é uma previsão já de sua morte, que ela mesma cita na estrofe que segue, onde fé e amor parecem sentimentos confundidos. Amor com um tom de adoração, devoção e a fé como companheira desse sentimento, numa forma de religião que Moema construiu para si no momento em que fora prometida, oferecida por seu pai, a Caramuru. O verbo rogar, empregado em um dos versos, nos aproxima dessa afirmação. Moema está então em busca do divino que representa Caramuru, o “Filho do Trovão”, o “Dragão do Mar”, títulos

que nos lembram mitologias e não uma religião cristã. O resultado desta religião destruída pela negação de seu “deus” leva Moema à ruína.

É interessante pensar na criação de um deus que pode corresponder de fato à fé e devoção colocadas sobre si. Um deus que está presente e que tem voz e atitudes, mas que nunca quis ser deus de ninguém, pois crê no deus de sua própria religião, a Diogo Álvares impuseram essa tarefa aqueles que não foram catequisados por ele. Moema é a personificação da consequência de uma crença autodestruída.

Também é possível ler como Paraguaçu é descrita por Moema: ela a trata com despeito e a considera traidora, assim como considera Caramuru. Traidora de uma cultura pressuposta, traidora de sua promessa familiar, fugitiva de sua terra e aliada de seu colonizador. Paraguaçu é culpada por sua amarga sina, dando a entender que se Caramuru não a tivesse levado, a situação se resolveria diferentemente. Podemos interpretar que existe uma diferença entre o sentimento que Paraguaçu não tem por seu prometido, Gupeva, e o sentimento que Moema diz ter por Caramuru, que deveria ser seu esposo, segundo os valores de seu povo. Moema tem consciência, além de palavras. Por outro lado, o sentimento que as duas tem por Diogo Álvares é distinto, o de Moema, como já resolvemos, é de devoção, enquanto que o de Paraguaçu parece se aproximar mais de paixão, curiosidade e mesmo o fato de encontrar em Diogo interesses comuns. Paraguaçu e Moema são representantes de valores opostos no poema: enquanto uma é levada ao Velho Mundo para unir-se ao seu (repentinamente) amado, a outra é levada às profundezas do mar – reprovação que Moema sofre por ter sido devota demais a um homem, ao invés de ter aceitado a catequese cristã e se reeducado religiosamente.

De todas as ninfas indígenas que nadaram para alcançar a embarcação de Caramuru, Moema é a única que tem a morte como destino, ela a almeja e a prevê:

XLI

Enfim, tens coração de ver-me aflita,
Flutuar, moribunda entre estas ondas;
Nem o passado amor teu peito incita
A um ai somente, com que aos meus respondas:
Bárbaro, se esta fé teu peito irrita,
(Disse, vendo-o fugir) ah, não te escondas;
Dispara sobre mim teu cruel raio...
E indo dizer o mais, cai num desmaio.

Com suas próprias palavras, ela anuncia sua morte e, além disso, pede que Diogo Álvares a mate com sua arma de fogo, seu cruel raio, sob o qual foi nomeado Caramuru, mesmo nome dado às moreias-verdes, no vocabulário Tupi. Morrer através do trovão que precede o raio não seria a maior das honrarias a Moema que foi rejeitada pelo único digno de desposá-la? A ela é negada até mesmo a morte através da arma de Caramuru, um último pedido, uma última honraria – do dono de sua fé e de seu amor e, desmaiada, é engolida pelas águas do oceano, que a devolvem por um instante, já incorporando em seu próprio cadáver, para que diga suas últimas palavras antes de partir definitivamente:

XLII

Perde o lume dos olhos, pasma e treme,
Pálida a cor, o aspecto moribundo;
Com a mão já sem vigor, soltando o leme,
Entre as salsas escumas desce ao fundo:
Mas na onda do mar, que irado freme,
Tornando a aparecer desde o profundo,
Ah Diogo cruel! Disse com mágoa,
E sem mais vista ser, sorveu-se na água.

XLIII

Choraram da Bahia as ninfas belas,
Que nadando a Moema acompanhavam;
E vendo que sem dor navegam delas,
À branca praia com furor tornavam:
Nem pode o claro herói sem pena vê-las,
Com tantas provas, que de amor lhe davam;
Nem mais lhe lembra o nome de Moema,
Sem que ou amante a chore, ou grato a gema.

Assim se encerra o curto ato de Moema em *Caramuru*. Moema parece morrer antes mesmo de sorver-se na água. O choro das belas ninfas se une aos choros de amantes e gemidos dos gratos, atitudes que enobrecem a personagem fazendo-nos elucubrar os motivos pelos quais lhe deviam tamanha gratidão.

Uma continuação do episódio de sua morte é em 1866, com a exposição da tela de Victor Meirelles, intitulada «Moema». É interessante pontuar que Moema é uma das indígenas que recebe um nome, além de Paraguaçu, no poema. O nome parece dar voz aos personagens indígenas, destes, a personagem que fala contra Caramuru é Moema. Paraguaçu o ama, Gupeva o adora.

Das pesquisas sobre esta obra de Victor Meirelles, a que mais se destaca é a tese de professor Alexander Miyoshi, de 2008, intitulada *Moema é morta*, onde o autor reúne documentos escritos, como críticas e opiniões sobre a pintura desde sua primeira aparição; obras literárias e musicais, além de “Caramuru” de Santa Rita Durão, que também trazem Moema como personagem; estudo da imagem típica da Índia em outras pinturas indianistas e a figura da mulher nua em uma série de pinturas, dentro de uma arqueologia da imagem

Neste estudo, foram investigados mais de cem anos de história, entre a publicação do poema/epopeia e a exibição da escultura de Bernardelli, também intitulada “Moema”. A importância dada à pintura de Victor Meirelles é, porém, maior, uma vez que aí surge a visibilidade à personagem secundária da epopeia. Em sua conclusão, Miyoshi afirma que Moema não está morta, já que houve “Moemas” vivas após a morte de Moema poética, sempre reconfigurando o olhar e as reflexões sobre ela.

Existe outra pesquisa que parece ter aproveitado da vida de Moema, e a traz comparada a outras personagens indígenas da literatura que foram representadas nas artes visuais, intitula-se *Cansada(s) de viver: do mito romântico das heroínas nativas à iconografia brasileira oitocentista* (2015), onde o autor utiliza-se de pinturas de mulheres indígenas da pintura brasileira para refletir sobre o imaginário ideal de uma representação nacional a partir destes corpos femininos. Como podemos observar, o ressurgimento de Moema das águas é incessante e sua morte não aconteceu ou ainda não pode ser superada.

1.2. MOEMA, POEMA, PINTURA

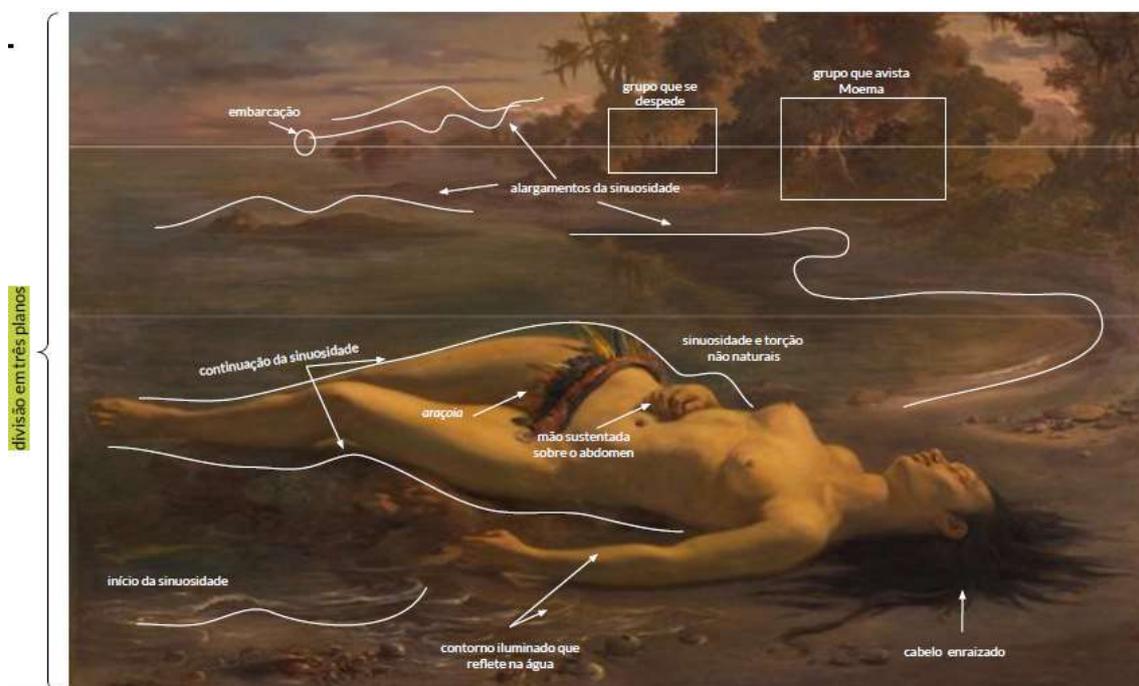
Toda palavra tem por iminência uma imagem, à qual serve como fundação: toda imagem tem por iminência uma palavra, que lhe serve como ressonância. (Luis PÉREZ-ORAMAS, *Ninfas*, p. 11)

Como podemos ler pela citação em exergo, Moema é “imagem iminente” e “palavra ressonante”, pois a ideia da ressonância da imagem pela palavra é significativa em sua reflexão uma vez que ela se revela como forma poética e pictórica. É a partir de um nome e de um título que se enxerga uma obra, e a pintura de Victor Meirelles poderia ter qualquer outro nome, uma vez que a tela não fora encomendada por ninguém. Moema ressurgiu a partir da escolha do

nome, que é único elo entre a obra de Victor Meirelles e a de Santa Rita Durão. Meirelles pintou a personagem delicadamente deitada na praia, após ser devolvida pelas águas que a haviam submergido, toda a violência e dramaticidade da cena de seu afogamento desapareceram junto com sua vida.

Pode-se dizer que Moema toma forma pictórica partir de sua forma poética e, ao pensar no movimento e na fluidez da *forma* na arte, vamos de encontro com os escritos de Henri Focillon³, onde as formas possuem uma vida e, conseqüentemente, um deslocamento próprio e independente, se permitindo encarnar como forma artística, visual e pictórica. O encontro com o artista é inevitável, e este age como um mediador ao permitir sua tomada ou retomada de forma. É através da forma no espírito que “o artista discerne figuras isoladas ou enredadas de homens, batalhas, paisagens, cidades que desabam – formas. Elas impõem à sua visão ativa, que as desenreda e reconstrói” (FOCILLON, 2001, p. 82). Isto é, ver Moema morta é participar da atividade de reconstrução da parte do artista que é também uma recuperação, Victor Meirelles retira do mar e põe à mostra algo que permanece submerso no poema, uma vez que a cena da personagem não faz parte dos relatos da viagem de Diogo Álvares ao Brasil.

Figura 4 - *esquema de análise imagética* – produzido pela autora



³ É sabido que movimento e fluidez *na e da forma* também são essenciais a Aby Warburg, entretanto, os escritos de Henri Focillon, ainda que não conversem abertamente com os warburgianos, nos servem na formulação das nossas próprias reflexões sobre Moema enquanto forma.

O painel de Meirelles pode ser dividido em três planos, como na Figura 4, retangulares e horizontais, que diminuem de espessura de acordo com sua importância, a mesma espessura é inversamente proporcional à distância. O primeiro plano é composto por Moema deitada de maneira que incomoda o olhar de quem a sabe morta: a torção e sinuosidade do corpo moribundo não são naturais, seu quadril parece sustentado pela pedra onde jaz o a parte inferior de seu corpo e o pintor cobriu cuidadosamente o sexo com uma *araçóia*; sua mão direita segue sustentada sobre seu abdômen, num esforço de vida e não de morte; seu cabelo parece enraizar-se à areia, mas vai contra o movimento das águas do mar que a depositam ali. Observe-se que o enraizamento de seu cabelo é uma figuração da índia que, devolvida à sua terra depois de ter sido morta no meio das águas, reassume seu lugar como a provedora e mãe que deveria ter sido, dando continuidade ao digno do tronco de seus pais famoso.

O contorno de seu corpo num tom mais claro e amarelado nos dá a impressão que existe uma luz que emana do corpo da índia, como de um ser divino em seu momento de glória, encarado por seus adoradores em silêncio absoluto. Alguns momentos mais observando-a e é possível enfim racionalizar que a iluminação é teatral e tem seu holofote sobre o corpo de Moema, com uma luz vinda do lado superior-direito do quadro.

Num jogo de percepções, as ondas iniciam-se no primeiro plano, tímidas, anteriores a Moema, na água que se encontra com a areia da praia. A sinuosidade que ali se inicia, continua em seu corpo e reverbera nos outros planos do painel: ela sai de seu contorno e se repete primeiramente na água que se encontra com a areia, no segundo plano, que segue uma linha que leva o olhar a uma outra sequência, uma pedra na praia; ela chega ao terceiro plano, um pouco antes da linha do horizonte, onde pedras e nuvens se unem ao lado do navio que vai de viagem a Portugal. O tempo é aliado da imagem que presenciamos, sincronicamente vemos nos três planos presente, passado e futuro, acompanhados das ondas e ondulações de comprimentos diferentes. Como afirmou Focillon⁴, a arte é ação e está envolvida na história, que se

⁴ “O tempo flui ora em ondas curtas, ora em ondas longas, e a cronologia serve, não para provar a constância e o isocronismo dos movimentos, mas sim em medir a diferença do comprimento de onda” (FOCILLON, 2001, p.88)

comporta em diferentes movimentos, não harmoniosos, ondas, cujas medidas são dadas pela cronologia. Encaramos, assim, um eterno presente, nos comprimentos das sinuosidades do corpo morto, no primeiro plano; o futuro que também o enxerga, no segundo plano, no segundo momento; o passado, ao longe, que nos permite perceber o acontecimento presente, em último plano, quase desaparecido na paisagem. “A história da arte mostra-nos, justapostos num mesmo momento, vestígios e premonições, formas lentas, retardatárias, contemporâneas de outras, ousadas e rápidas” (FOCILLON, 2001, p.88)

Tal como ondas sonoras, que aumentam de amplitude conforme sua intensidade, as ondas desta obra são também um som, o grito de Moema. Kenneth Clark já afirmara, numa descrição da Vênus de Botticelli, que “o fluxo da linha é o elemento mais musical das artes visuais, incitando-nos continuamente a acompanhar a sua sequência no tempo melódico” (p.102), dito isso, o corpo deitado na praia é a personificação desse som, intenso e claro, a última prova do sentimento, do valor de Moema que, como no poema, tem auxílio e permissão do mar para gritar pela última vez ao seu pretendido esposo. Seu grito nunca chega a atingir o coração de Diogo Álvarez, mas ecoa no seu horizonte. Seu manifesto perdura no quadro, diferentemente do que ocorreu no poema, onde não há uma sequência a esse sofrimento.

Figura 5 - Detalhe do painel de Victor Meirelles.



Fonte: Reproduzido pela autora (2019)

Entre terra e água está instalado o corpo de Moema, numa situação de limite, de fronteira, entre o legado marítimo português e a terra das Índias recém descobertas, ao mesmo tempo despejada e desramada. A imagem que nos apresenta Victor Meirelles é a de uma personagem que esteve na campanha da unificação de duas culturas, de dois mundos. Diferentemente de Paraguaçu, Moema almejava oferecer descendentes à sua terra, que detivessem qualidades dela e de Caramuru, para o bem de sua aldeia. Notemos, outra vez, que Moema é uma personagem fictícia.

O segundo plano está entre o ponto mais alto do desenho de Moema e a linha do horizonte marinho. Nele estão dois grupos de indígenas: no grupo menos distante já avistou o corpo na praia e parece estar vindo ao seu resgate; o grupo mais distante está com as atenções completamente voltadas ao barco. Também é possível notar o reflexo da mata nativa nas águas do mar. As figuras humanas, juntamente com as linhas ondulantes é que despertam o foco do espectador ao barco, que desaparece ao longe, e fica quase imperceptível na divisão de planos do quadro. No terceiro plano, destacam-se a vegetação e o céu, que ocupa menos espaço que o mar, na pintura de Victor Meirelles.

No poema e na pintura, a personagem faz jus a seu nome, pois ela é sua personificação – no poema, ela se lança ao mar, profere um discurso de amor e ódio, perde seu lugar digno de futura matriarca com sua morte, por fraqueza ou desistência, após tão grande desilusão; na pintura, depois de ser expulsa do mar e gentilmente deitada sobre as pedras da praia, ela se torna ondas de emissão de seu discurso que persegue o barco até o horizonte através da paisagem – as palavras que surgem do nome de Moema poderiam ser reunidas em grupos léxicos que estão nos mesmo campos semânticos de cisão, continuidade e criação.

Segundo o *Pequeno Vocabulário Tupi-português*, de Pe. Lemos Barbosa (1951), a palavra *moema* tem dois significados e pode ser um verbo ou um substantivo: “derramar, expelir”; “levantar falso conta, mentira”. Do seu primeiro significado verbal, derramar ou expelir, existem alguns sinônimos⁵ que são interessantes para pensar Moema e *Moema*: derramar como desramar ou destroncar (uma árvore), emitir (uma luz), exalar (um cheiro), espalhar, propagar,

⁵ Os verbetes foram encontrados a partir de busca online, no *Dicionário de Sinônimos Online*, disponível em < <https://www.sinonimos.com.br/> >

despejar, deitar. Expelir como lançar, cuspir, proferir, dizer, expulsar. De seu segundo significado, o substantivo mentira pode ter como sinônimos alguns vocábulos como enredo, lenda, história, invenção, fábula, ficção, fantasia, ilusão. Moema é invenção, ilusão, ela não pode reverter fatos históricos; ao mesmo tempo, o poema épico abre espaço para que ela atue como aquela tenta alcançar seu colonizador para recuperá-lo enquanto participante da construção de sua terra e, rejeitada, decide proferir tudo aquilo que Caramuru passa a significar para ela. Ela retorna às águas e morre enquanto figura mitológica de uma pretensa epopeia.

Georges Didi-Huberman, em seu texto *O rosto e a terra* (1998), aporta reflexões quanto à imagem do morto em práticas rituais que são anteriores ao que conhecemos hoje como arte. Ele nos apresenta a *Pedra com cúpulas*, uma pedra escolhida e trabalhada, um monumento (p. 67), encontrada em La Ferassie em 1921, descoberta por dois pesquisadores que ali pesquisavam há mais de 20 anos. “A modesta descoberta permitia, pois, ver e pensar, de uma só vez ‘a mais antiga manifestação gráfica conhecida’ enquanto rito gráfico que inventa um lugar funerário para proteger o desaparecimento de um rosto ou para geri-lo na dominação de um crânio sobre a pedra” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 67).

O protagonismo da própria história pelos indígenas não era algo buscado pelos historiadores e escritores do século XIX ou antes disso,

Algumas visões já francamente em voga no Ocidente do século XIX, desqualificavam os povos primitivos enquanto participantes de uma história movida cada vez mais pelo avanço da civilização europeia e os reduzia a meros objetos da ciência que, quando muito, podiam lançar alguma luz sobre as origens da história da humanidade, como fósseis vivos de uma época muito remota. (MONTEIRO, 2001, P. 3)

O indígena era, portanto, sua própria história, afastado do presente e da sociedade, ser história é ser morte em vida, é não ter direito de participação e ser inevitavelmente separado do agora, em qualquer que seja o momento. Desde *Caramuru* esta característica é evidente, o que continua em Meirelles, quando presenciamos a criação de Moema, sua morte.

Ora, a praia que onde jaz o corpo da *Moema* de Meirelles é o seu lugar funerário, estamos em constante luto diante desta pintura, num ritual terreno, vigília de um corpo que retorna a suas origens, na areia ornada por conchas e

regada pela água calmada da beira da praia. Trata-se de um trabalho arqueológico de rememoração, assim como todas as imagens existentes de Moema, o retorno imagético e o retorno da forma, reinvenções. O mito é personificado neste corpo outrora desconhecido e, presente, toma um lugar na memória, seu lugar de invenção que não teve direito de seguir viva, tornando esta interdição sua presença. Moema é um corpo morto, ausente, ao mesmo tempo presente e representante.

2. ARQUEOLOGIA DA IMAGEM

A “Galateia” em si é uma obra extremamente consciente e elaborada. Rafael disse a Castiglione que, como os pintores da lenda clássica, não conseguira encontrar ninguém suficientemente belo para lhe servir de modelo, mas que utilizava o melhor de vários. De fato, a “Galateia” não parece ter sido inspirada na natureza, mas em outras obras de arte. (CLARK, p. 109, 1956)

A imagem da *Galateia* – personagem pintada por Rafael Sanzio em *O Triunfo de Galateia* (1512) (Figura 6) – é abertamente composta de vários modelos que possibilitassem ao artista alcançar um ideal de belo, além da informação dada por Rafael. Clark afirma que ela também *parece*, aparenta, ter sido inspirada em outras obras de arte. Esta afirmação do autor leva-nos, quase que sem querer, à busca imagética por tais obras de arte inspiradoras da *Galateia*.

Figura 6 - *Triunfo de Galateia* (1512), Rafael Sanzio



Fonte: Disponível em: <https://commons.wikimedia.org/>

Com *Moema*, o fato de não termos ainda documentação ou afirmações do artista quanto à sua gênese, nos permite encontrar semelhanças em obras que podem ter sido abertamente suas inspirações, e olhar a imagem de Moema torna-se um ato que nos leva metodologicamente à busca iconográfica por “Moemas”; mas antes, devemos tratar teórica e imagetivamente do nu feminino que precede Moema e que pode nos dar pistas quanto ao caminho da pesquisa.

Um dos autores mais reconhecidos sobre a história do nu é Kenneth Clark. Em sua obra *O nu: um estudo sobre o ideal em arte*, o crítico britânico detalha sobre o aparecimento do nu na história da arte: da escultura à pintura, do masculino ao feminino. Clark dedica dois capítulos a uma forma essencial para a modalidade: Vênus. Clark segue pistas que Platão deixou: a existência de duas Vênus, “Celestial e Vulgar” (p.76), com as quais ele tenta dialogar a partir de imagens da história da arte, justificando essas definições através da forma. Já Daniel Arasse nos desvenda a imagem da *Vênus de Urbino* em seu ensaio *A mulher na arca*, onde ele faz uma comparação entre nus que se dão em paisagens e nus que se dão em interiores: a *Vênus de Urbino* está no que parece ser o interior de um palácio, enquanto que a *Vênus de Dresden*, de Giorgione, está na natureza. Arasse afirma que “em Giorgione, é evidentemente uma ninfa ou Vênus – apenas os deuses, as ninfas e os sátiros ficam nus na natureza” (ARASSE, 2019, p,104), o que nos guia, conseqüentemente, à comparação de Moema com Vênus e ninfas, para trazer tanto a personagem quanto a imagem para uma análise comparativa que aprofunde o que já conhecemos da obra de Victor Meirelles e relacionando-a àquela de Claudia Andujar.

Assim, a primeira parte deste capítulo se concentra naqueles questionamentos que permitiram o levantamento de algumas afirmações através da leitura de Clark: o motivo “Vênus” aparece em diversas obras, sob nomes diferentes e se repete temporalmente, transformando-se. Vênus esculpida fora objeto associado a culto religioso, entretanto, o corpo desnudo provocaria a paixão física, fato que desqualificou sua imagem no âmbito eclesiástico. A obra de Clark, lida mais de 50 anos depois pode gerar estranhamentos quanto às ponderações alusivas ao corpo feminino, mas o texto continua sendo uma referência ao que nos propusemos pensar. Para tanto, aqui faremos breves comparações textuais e imagéticas, que colaboram com nosso objetivo de

revisitar o nu de Moema. De outra parte, colaborações de Georges-Didi Huberman e Giorgio Agamben, que dissertaram sobre a *ninfa* em *Ninfa Moderna* e *Ninfas*, respectivamente, se mostraram relevantes na elaboração desse trabalho.

Na segunda parte do capítulo, ponderamos o possível caminho de Victor Meirelles na construção de *Moema* (Figura 18 *Figura 18*), a partir da comparação de imagens, desde seu tutor, durante a estadia na Europa, até seus contemporâneos no Brasil. Chegaremos às imagens de Claudia Andujar também através de imagens que guiam o nosso olhar no enquadramento da mulher indígena, que se manifesta também nas fotografias produzidas nos anos 1970 pela artista. Assumimos o levantamento arqueológico das imagens como um trabalho essencial da compreensão da reinvenção da imagem de Moema, pois seu surgimento se dá através de seu desaparecimento, proporcionado pela escrita de Durão e, seguidamente, pelos espaços temporais entre seus reaparecimentos nas artes visuais, numa tentativa de pôr em prática aquilo que Hubert Damisch (2016) nos sugere: recolocar as imagens em atividade. Os artistas participam em cada reinvenção, ressurgimento, *re-des-aparecimento* da forma de Moema, sob este título ou não, como é o caso das fotografias de Andujar; é o meio pelo qual a forma consegue reencarnar, ressurgir.

Pouco mais de cem anos depois de Meirelles, Andujar expõe os brasileiros ao contato com uma aldeia que passava por conflitos envolvendo seu povo e suas terras. Invasão e morte são novamente motivo para o surgimento da imagem do indígena na história da arte, agora mais próxima de nós, seja pela forma de retratá-lo, seja pela contemporaneidade. Poderia parecer que a fotógrafa está ainda mais próxima do que Victor Meirelles jamais esteve: ela convive no dia-a-dia com seu objeto de arte, e seus registros contribuem também para a manutenção de memória e história das aldeias Yanomami.

Os olhares dos dois artistas divergem quando pensamos na distância em que se encontram dos fatos e de seu objeto, mas convergem no que nos é apresentado. O mito nu retorna e os ideais de indígena também. Veremos que, apesar da linguagem fotográfica, o “índio” continua a ser personagem do imaginário, e que, apesar de *Moema* fazer um apelo à verdade da imagem, mesmo na morte, tendo em vista que ela nos faz acreditar que Moema poderia ter existido; as fotografias de Andujar fazem um movimento contrário para uma

parte das pessoas, colocando os povos originários de volta ao seu posto de lenda brasileira, ainda que a artista estivesse por detrás das câmeras.

2.1. NINFA OU VÊNUS?

“Que é a ninfa, de onde vem?” Perguntava Jolles a Warburg: “conforme sua realidade corpórea, ela pode ter sido uma escrava tártara libertada [...], mas, segundo sua verdadeira essência, ela é um espírito elementar, uma deusa pagã no exílio [...]”. (AGAMBEN, 2012, p. 49)

Agamben encontra uma urgência no questionamento de Jolles, questionar a gênese da ninfa é questionar o aparecimento da forma no espírito, o que Warburg dilucida apontando para o que há de mais primordial e mitológico na ninfa: ser *espírito elementar*, ser *uma deusa pagã* no exílio. Ninfa e Vênus, deusas pagãs, outorgam a existência da Moema mitológica de *Caramuru*. Santa Rita Durão concebeu alguns personagens para dar ao seu poema um ar mais épico, para elevar sua obra a um feito comparável ao camoniano, numa escala menor, numa versão “brasileira”. Moema é um destes personagens, sua fugaz participação não suprimiu sua importância de imagem de caracterização mitológica, épica, e trouxe interrogações em formas diversas, como as obras de arte que analisaremos. O povo, cuja personagem descende, é semelhante a essa descrição, Agamben nos traz à luz o tratado de Paracelso, que trata de espíritos elementares, que se ligam aos quatro elementos (Ibid., p. 50), aí, a Ninfa – ou ondina – está ligada à água.

O que define esses espíritos – e principalmente a ninfa – é o fato de eles mesmo sendo no aspecto totalmente semelhantes ao homem, não terem sido gerados por Adão, mas pertencerem a um segundo grau de criação, “diferente e separado tanto dos homens quando dos animais”. (Ibid., p.51)

Nas mitologias indígenas existe uma personagem⁶ que também possui uma ligação com a água, que poderia ser a ninfa ou a ondina brasileira, a lara. A relação de Moema com a água se dá por um caminho distinto daquele que a lara tem. A deidade mitológica é um ser aquático, construído a partir do ideário

⁶ Não assumimos a lara como a única personagem das mitologias indígenas a possuir um vínculo com os rios e mares, entretanto, sua presença no imaginário coletivo brasileiro a coloca na linha de frente no momento da busca por imagens da pintura brasileira.

indígena e que nos alcança através do folclore brasileiro. Ser lenda é o que nos permite conhecer a lara, numa narrativa um tanto mais sanguinária que aquela de Moema, mas também com semelhanças⁷.

Figura 7 - *Fascinação de lara* (1929), de Theodoro Braga



Fonte: Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/>

lara está mais próxima das sereias nórdicas e foi difundida no imaginário brasileiro a partir do século XIX e, principalmente, no século XX, no projeto literário brasileiro por excelência, a personagem é resgatada de um mito indígena e se torna lenda nacional, acompanhada de outras, como Saci-Pererê e o Curupira:

⁷ A lenda conta que lara era índia e a melhor guerreira de sua aldeia, a inveja de seus irmãos irrompe pelos infinitos elogios que recebia de seu pai, pajé, causando o planejamento de sua morte por eles. A índia, porém, escuta toda a armação, mata-os primeiro e foge e, quando é encontrada pelo pai, este a joga no encontro dos rios Negro e Solimões. A índia ressurgue na beira do rio levada por peixes, que a transformam em uma linda sereia. E enquanto sereia, lara segue seduzindo os homens para o fundo dos rios com sua beleza e linda voz.

Os seres pavorosos que alimentavam a superstição do português colonizador e que assombravam as tripulações, com o passar do tempo e ao desembarcarem em terras brasileiras, foram rebatizados com nomes indígenas (Cascudo, 1967: 122). Assim é que surgiram as lendas do Curupira, do Lobisomem, do Boi Tatá, do Saci-Pererê, e da lara (Mãe d'Água). (CÂMARA, 2009, p. 119)

As imagens destas lendas também estão presentes na pintura brasileira, mas de maneira muito menos pungente que na literatura. *Fascinação de lara* de Theodoro Braga (Figura 7), é de 1929, criação quase contemporânea à de Manoel Santiago, de 1926, *O Curupira* (Figura 8). Sob as águas, lara fascina um homem de pele avermelhada, que a observa tal qual Narciso se observaria à beira do rio: a lara de Braga não é indígena e nem sereia, há de se observar também sua semelhança com *Ofélia* (1852) de John Everett Millais (Figura 43), como pontua Cozzi em 2006. Mas, diversamente de *Ofélia*, ela está submersa, e sua qualidade mitológica nos afasta da ideia de morte que acompanha a personagem de Shakespeare, não é lara quem morre, entretanto, busca a morte de outrem, daquele que a admira através do espelho d'água. lara aproxima-se da noção que possuímos de *ninfa*, de *ondina*, numa versão amazônica do mito.

A pintura de Manoel Santiago, *O Curupira* (Figura 8) é a apresentação de outro mito amazônico que conta com uma ninfa brasileira, languidamente deitada em sua rede. Segundo o artista, no texto que está no verso da pintura:

O Curupira é um dos seres *phantásticos* que povoam as densas florestas da Amazonas. É uma figura estranha cheia de astúcias. Tem os pés virados para traz afim de melhor enganar os viandantes. As índias adolescentes ao doce embalar das redes de Tucum, adormecem sonhando com o Curupira. Se alguma *d'ellas commeter* uma falta e não a puder justificar, logo será acusado o Curupira pelo crime de sedução. (SANTIAGO, 1926, sic)⁸

Numa citação que combina os mitos de ninfas e sátiros, Santiago adaptou a temática do classicismo europeu ao século XX e a um tema local. A ninfa indígena sonha com o Curupira, que numa mescla humana e animalesca, tal qual o sátiro, está ali admirando-a. Estas imagens são aparições tardias dos mitos que de fato pertencem ao Brasil, numa retomada da *cor-local* e da identidade brasileira, com a releitura de mitologias indígenas por artistas da época. Encontramos, portanto, mais uma convergência entre Moemas, ninfas

⁸ Texto disponibilizado pela revista *DezenoveVinte: Arte brasileira do século XIX e início do XX*. Disponível em: < http://www.dezenovevinte.net/bios/bio_ms_arquivos/ms_1926_curupira.htm >

indígenas e laras: a utilização da imagem mítica indígena para identificar uma busca do brasileirismo genuíno.

Figura 8 - O *Curupira* (1926) de Manoel Santiago



Fonte: Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/>

É importante pensar que Moema, a despeito de fazer parte da cultura fictícia brasileira do século XVII com Durão, e no século XIX com Meirelles, Pedro Américo e Rodolfo Bernardelli, tenha sido mantida afastada das comparações geradas pelos estudos de imagem acessados para esta pesquisa, o que dá a impressão de haver uma aura diferenciada em torno do tema de Moema, que é diverso daquele de Lara, mesmo as duas sendo indígenas e aquáticas, mortas nas águas e retornadas à terra por uma força alheia a elas; ou que as ninfas indígenas não tenham se apropriado desta identidade duraniana para continuar a existir. Ou seriam as ninfas indígenas aquelas companheiras de Moema, sobreviventes do nado até o navio, aquelas que choraram a sua morte em terra?

Theodoro Braga⁹ retrata repetidas ninfas indígenas na obra *Muiraquitã* (Figura 9), de 1920, anterior em alguns anos a *Fascinação de Lara* (Figura 7). Suas mulheres indígenas são mais branqueadas, assim como a Lara da obra de 1929. É significativo o papel do artista na construção histórica e identitária do

⁹ (cfr. Enciclopédia Itaú Cultural <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa10853/theodoro-braga>>)

estado do Pará, na região de sua capital, Belém a fundamentação artística da história do estado passa pelo artista a pedidos políticos, uma narrativa artística que se repete, também com o indígena como motivo, por se tratar de uma repetição histórica de invasões e construções de novas cidades com alguma forma de extermínio indígena.

Para Theodoro Braga, folclore e história são igualmente pertinentes e os indígenas tem papel importante na constituição da cultura local do Pará. Por encomenda do município de Belém, pinta *A Fundação da Cidade de Nossa Senhora de Belém* (1908) (Figura 10) onde apresenta a chegada da frota de Castelo Branco (1566-1619) à cidade. A produção é contemporânea a um momento de reconfiguração da historiografia da região amazônica, que busca reconhecimento territorial e a inserção na história nacional. A obra representa o marco fundador de uma identidade amazônica. Todavia, a ninfa indígena segue no imaginário mítico e lendário também nesta via de fundação – na Bahia e no Pará ancoraram embarcações onde havia, dentre outros, grupos tupinambás.

Figura 9- *Muiraquitã* (1920) de Theodoro Braga



Fonte: Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/>

Em *Muiraquitã* (1920) as ninfas estão espalhadas por todo o quadro, formando uma moldura em torno da água, d'onde surge mais uma ninfa, ou a lara, ou nasce Vênus, ou ressuscita Moema. Sobre a única mulher que se encontra em posição completamente frontal, sem tentativas de esquivar-se do nosso olhar, falaremos no próximo capítulo, que compreende o aparecimento de

Moema na história da arte brasileira. Não é possível distinguir muitos rostos, mãos, braços, faces viradas, o corpo inteiro de costas, inúmeros jeitos de esconder as identidades destes corpos, mesmo a distância joga com o observador.

Figura 10 - *A fundação da cidade de N. Sra. de Belém do Pará* (1908) de Theodoro Braga



Fonte: Disponível em: <https://mdc.arq.br/>

A imagem poética das ninfas que nadam atrás de um navio para conquistar seu amante comum, nos levaria a comparar Moema com a ninfa ou ondina. Das descrições feitas pelo narrador do poema, há poucos traços da beleza humana nos integrantes das aldeias, mas é possível entender que existe alguma semelhança entre estes e aqueles, e os espíritos elementares, apresentados por Agamben (2012) possuem características parecidas com aquelas dadas aos indígenas quando o poema foi escrito: os espíritos elementares são definidos como seres que não possuem alma, não podem ser nem homens nem animais, uma vez que os espíritos elementares pensam e se comunicam através da linguagem. Segundo Paracelso (*apud.* AGAMBEN, 2012), o fato de não possuírem alma retira-os da estrutura de salvação e redenção, a morte significa sua destruição.

Assim, poderíamos entender que os indígenas, tal qual descritos pelo autor e visto pelos portugueses, fariam parte desta definição do tratado de Paracelso:

Vivem com os homens sob uma lei, comem o fruto do trabalho de suas mãos, tecem para si roupas que vestem como os homens, usam a razão e governando suas comunidades com justiça e sabedoria. Embora sejam animais, têm uma razão humana – só são desprovidos de alma. Por isso não podem servir a Deus nem caminhar nas vias do Senhor. (AGAMBEN, 2012, p.52)

O fato de não possuírem alma faz deles seres distanciados do pecado enquanto se mantiverem na sua ignorância. Não podemos deixar de pensar no *Gênesis*, no momento da criação de Adão e Eva, que poderiam também ter se mantido desconhecedores diante do pecado – o conhecimento do pecado é o que gerou as necessidades de redenção e salvação buscados pela religião. À diferença do descrito por Agamben, a outra possibilidade de possuir uma alma e existir aos olhos de Deus e, conseqüentemente, aos olhos do colonizador, é o batismo – uma forma de negar todas as crenças tradicionais e de se entregar à dominação. No poema, alguns personagens passaram por um episódio batismal, adquirindo valor aos olhos de Caramuru. Paraguaçu já parece dotada de alma desde que aparece pela primeira vez, enquanto Moema permanece firme às suas raízes indígenas, apesar de cheia de ciúmes e inveja de Paraguaçu.

O que define, todavia, a especificidade das ninfas em relação às outras criaturas não adâmicas é o fato de que elas podem receber uma alma, se elas se unirem sexualmente a um homem e gerarem com ele um filho. [...] se isso acontece, tanto a ninfa como sua prole recebem uma alma e se tornam assim verdadeiramente humanas. (Ibid., p.52)

Paraguaçu recebe sua alma no momento em que aceita ser a amante de Caramuru – e partir com ele para o Novo Mundo – e não mais de Gupeva; existia aí uma relação de prós e contras: o casamento com Gupeva, de quem não gostava e o casamento com Caramuru, o mais novo defensor daquela aldeia. Moema perde sua vida no momento em que é recusada: sua trajetória curta no poema nos sugere que seu objetivo enquanto descendente de pajé era dar seqüência à sua família; ela foi então oferecida, pela primeira vez, a um homem que ela “ama”, num sentimento que mais se aproxima de um valor; ele a recusa, ela não aceita e nada atrás de seu navio, junto com outras índias “apaixonadas” por Caramuru, na esperança de alcançá-lo ou de demonstrarem seu afeto através de tão grande atitude; Moema morre após vingar-se através de palavras que dirige a Diogo e Paraguaçu.

Se Moema é ninfa, ela não alcança sua alma com a perda do “amor” que lhe geraria descendência, ela não se tornou verdadeiramente humana. Agamben revela que o amor é o *amor de uma imago*, Moema é imago que, idealizada e longe de ser completamente real, fica exposta à falta. “As imagens, que constituem a última consistência do humano e o único meio de sua salvação,

são também o lugar de seu incessante faltar a si mesmo” (AGAMBEN, 2012, p 60).

Moema-ninfa é morta e sem que nada lhe reste, ela desaparece no poema como havia aparecido: sem amarras e sem ligações mais profundas com qualquer outro personagem. Poderíamos pensar morte e vida dialeticamente a partir de uma afirmação de Agamben:

Nós estamos habituados a atribuir vida somente ao corpo biológico. Ninfal, por sua vez, é uma vida puramente histórica. Como os espíritos elementares de Paracelso, as imagens precisam, para serem verdadeiramente vivas, que um sujeito, assumindo-as, una-se a elas, mas nesse encontro – como na união com a ninfa-ondina – está insito um risco mortal. (Ibid., p. 61)

Assim como a vida, a morte é habitualmente atribuída ao corpo biológico, fazendo-se essencial que um sujeito, isto é, um sujeito biológico, una-se à ninfa, numa parceria que não aconteceu, no caso de Moema, estando em “vida”, para que, assumindo-a ela possa ser *verdadeiramente viva* e, paradoxalmente, verdadeiramente morta. Enquanto ela não se encontrou com um sujeito, ela permaneceu espírito, como os espíritos elementares, como a imagem que é. Era ao artista que ela precisava unir-se para manter sua existência verdadeira.

Em 1935 *Caramuru* ganha uma versão em prosa, adaptada por João de Barros e ilustrada por Martins Barata, que cria *A despedida de Moema* (Figura 11) um episódio que, até então, não havia sido registrado nas artes visuais. Moema branca, de cabelos longuíssimos e negros, tenta segurar-se ao navio ou segurar o navio, este é aquele momento de suas últimas palavras, onde o mar furioso a levaria para nunca mais voltar. O que vemos na ilustração, porém, é um mar relativamente calmo, tão calmo que conseguimos ver todo o torso de Moema que parece movimentar-se junto com o navio, de onde alguns homens da tripulação a observam, talvez Diogo Álvares também esteja aí. Moema está sozinha, as ninfas que a acompanharam não estão enquadradas na imagem ou não nadaram rápido o bastante para alcançar a nau. A impressão é que o ilustrador deixa ao observador é a de que Moema almeja ser uma destas figuras de proa que fazem parte dos navios, mas que se encontra, distintamente, na popa da embarcação, dispensada e deixada para trás, na tentativa de atrasar a viagem ao invés de abrir-lhe caminhos. No momento de sua despedida, o lugar onde ela se encontra, presa ao navio, também é inapropriado a ela.

Figura 12 - Ilustração Moema de Martins Barata (1935)



Fonte: Disponível em: <http://www.tribop.pt/MBd>

Figura 11 - *Flor de Igarapé* (1925) de Manoel Santiago

Fonte: Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/>

A Moema de Martins Barata (Figura 11) é mais próxima da lara de Theodoro Braga (Figura 7), ou das índias que ele pinta em *Muiraquitã* (Figura 9) com a pele cor de *Flor de Igarapé* (1925) (Figura 12) de Manoel Santiago, mas não existe a mesma tranquilidade dos momentos pintados por estes artistas poucos anos antes. Certamente as referências do ilustrador estão nas mitologias europeias, e a personagem de Durão poderia facilmente ser reconhecida como uma sereia, novamente o título da figura é o que nos afasta da confusão. Com metade de seu corpo submerso e sua relação direta com o navio e a observação da tripulação, nada impediria que esta figura feminina fosse uma sereia, ou mesmo a lara, pelo momento em que foi criada, se fosse no Brasil.

Figura 13 - *Ninfa descobrindo uma sereia nos juncos* (sem data) de Georges-Marie-Julien



Fonte: Disponível em: <http://warburg.chaa-unicamp.com.br/>

As náiades, as ondinas e as sereias são seres que acabam por aparecer no caminho entre ninfa e Vênus no momento de estudar as imagens de Moema, pois estão, assim como Moema, entre as duas definições a que nos limitamos aqui. Além da lara, outra sereia é recordada no contraponto à personagem de Victor Meirelles, uma sereia que está morta e é encontrada por uma ninfa.

Em *Ninfa descobrindo uma sereia nos juncos* (Figura 13), Girardot e Meirelles se aproximam enormemente. As mãos dos seres mortos se colocam uma sobre o tronco, levemente fechadas – acompanhando o braço que não se pode ver – e a outra num movimento acabado, que transparece a desistência da vida. Consideremos que a sereia de Girardot não está mais viva, a fim de

compará-la às ninfas que estão vivas: olhos fechados, mão junto ao corpo, fora d'água, sua morte é paradoxal à de Moema. Ela miraculosamente flutua sobre a água que submerge metade do corpo da ninfa que a encontra, mas seus dedos ainda conseguem manter-se mergulhados, um último respiro, uma lembrança de sua vida.

Se esta sereia pode morrer, ela é não é como a lara brasileira, espírito que habita as águas, mas, tal qual Moema, uniu-se ao artista para tornar verdadeira sua existência pela imagem, também está verdadeiramente morta. Nesta obra, sua presença se atesta pelo testemunho ocular de uma ninfa que surge do meio da vegetação que a encobre em seu repouso mortal e solitário; a mesma vegetação que delicadamente faz o papel de coroa, uma elevação do espírito da sereia, como uma afirmação da verdade corpórea alcançada, ao mesmo tempo servindo de ornamento ao funeral silencioso. Entretanto, a sereia não é ninfa, a lara não é ninfa, pois elas estão em contraste com a ninfa, seja no mesmo quadro, seja em obras diferentes do mesmo artista.

Figura 14 – *Morte de Pocri* (1495) de Piero di Cosimo



Fonte: Disponível em: <https://commons.wikimedia.org/>

O fato de ser a ninfa quem enxerga a sereia, posiciona-a num nível de verdade mais próximo do observador; ninfa e Moema, ninfa e sereia têm comportamentos diferentes nas imagens. Os braços de apoio, ou sobre a cabeça, ou em movimento são uma característica que encontramos nas ninfas de Manoel Santiago, como em *Flor de Igarapé* ou em *Curupira*, onde as ninfas indígenas tem o braço esquerdo descansando sobre a cabeça, enquanto o direito se deixa cair, esticando-se. Supomos que elas estejam adormecidas, como nos sugere a descrição de Santiago para *Curupira*. O que dizer então de *Muiraquitã*, onde todas as índias em terra mantem seus braços nas mais

diversas posições e que, apenas uma delas, a que está dentro d'água, detém os braços junto ao tronco? O mesmo acontece com a ninfa de Girardot, com os dois braços sustentados acima dos ombros, segurando uma vegetação enquanto observa a moribunda.

Encontramos esta mesma posição de mãos e braços numa pintura do século XV, na Itália, de Piero di Cosimo¹⁰: *Morte de Pocri* (Figura 14) ou *Um sátiro de luto por uma ninfa* ou, ainda, *Um assunto mitológico*, de 1495, aproximadamente. A ninfa que está morta, sangrando pelo pescoço e com a mão manchada de sangue, conserva um braço com as mãos quase fechadas junto ao corpo e o outro braço esticado. As pernas cruzadas, o colo nu e as vestes que cobrem estrategicamente o sexo e cobrem o chão onde ela está deitada são detalhes que nos ajudam a entender uma origem mais distante cronologicamente da que enxergamos em *Moema*. Aqui existe uma ninfa morta, que tem um corpo diferente das que estão vivas, ela não tem ação, ela não tem movimento, mas o padrão de seu corpo é repetido na sereia encontrada de Girardot, em *Moema* de Victor Meirelles e na *Ophelia* (Figura 16) de Friedrich Heyser.

Figura 15 – *Ophelia* (antes de 1921) de Friedrich Heyser



Fonte: Disponível em: <https://commons.wikimedia.org/>

¹⁰ Há estudos sobre a modelo pintada por Piero de Cosimo, mostrando a possibilidade de ela ser a mesma modelo pintada por Botticelli em *Nascimento de Vênus*.

De todas as mulheres mortas, Ofélia é a única que possui total cobertura de seu corpo, com um vestido que ao invés de contornar perfeitamente seu corpo, como espera-se de um tecido molhado, infla, mostrando sua estrutura. As folhagens lembram as que escondiam o corpo da sereia, as vitórias régias que se reproduzem com Ofélia, a sereia e a lara; a água doce permite outras formas de decoração mortuária. Ofélia é uma personagem que se repete em pinturas do corpo feminino morto, mas com menos destaque ao seu corpo. A contorção corporal em *Ophélie* (1851 – 1905) de Constantin Meunier (Figura 15) carrega o sofrimento e o peso da morte num cadáver que descansa na água não sabemos há quantos dias; tampouco sabemos se está no mar ou num rio, o artista não teve a intenção de esclarecer a paisagem. Moema e Ofélia ali se aproximam em suas contorções, em seus cabelos e nas ondulações que as acompanham. A partir da observação das duas personagens mortas que se percebe a autorização dada pela criação literária da nudez feminina. Ofélia nua ou desnudada não seria Ofélia, da mesma forma que Moema vestida não seria Moema.

Figura 16 - *Ophélie* (1851 - 1905) de Constantin Meunier



Fonte: Disponível em: <https://commons.wikimedia.org/>

A nudez nas outras imagens não se justifica que pelas características intrínsecas às personagens escolhidas das pinturas. Outrossim, tal nudez não pode ser julgada uniformemente. Há diferença entre índia, sereia, ninfa e Ofélia: a mulher shakespeariana não poderia ser pintada completamente nua como as

outras e mesmo a ninfa representante de Póciri não está completamente nua, ao contrário da sereia. Moema tampouco está completamente nua; o decoro de Victor Meirelles permitiu que sua aração não se perdesse nas profundezas do oceano furioso.

Vênus é nua de nascimento, por isso, a ela é permitido permanecer assim, não sentir vergonha e nem causar embaraços a seus observadores atentos. Vênus é mito, imagem que não precisaria relacionar-se com a realidade de forma alguma, porém, ela se transforma e passa a gerar desconfortos em sua nudez quando muda o meio em que se encontra. Enquanto está na natureza, rodeada por seres mitológicos ou sozinha, é nua, mas, ao sair do exterior para cenas de interiores ou acompanhada de contextos contemporâneos a si, ela passa a estar desnuda, como se a natureza e a mitologia assegurassem que não haverá escândalo.

As duas situações de Vênus acima descritas são tratadas por Kenneth Clark, que explica que existe a Vênus Celeste e a Vulgar (*Naturalis*).

Porque simbolizava um sentimento humano firmemente enraizado, esta alusão passageira nunca foi esquecida. Tornou-se um axioma das filosofias medieval e renascentista. É a justificação do nu feminino. Desde os tempos primitivos, a natureza obsessiva e irracional do desejo físico buscou alívio nas imagens; e deu a essas imagens uma forma pela qual Vênus possa deixar de ser vulgar e se torne celestial. (CLARK, 1956, p. 76)

A busca pela transformação de Vênus em imagem celestial, sua purificação, é lenta pois as características das duas eventualmente coincidem. O fato é que durante muito tempo Vênus foi precedida de conceitos que não aludiam à sua virtude espiritual, mas ao seu ser atrativo e decorativo na arte, apesar de ser um objeto de culto. Para Clark, Botticelli é um dos maiores poetas da Vênus por criar sobre uma mitologia antiga, elevando-a a um patamar muito superior ao que ela estava anteriormente, muito provavelmente auxiliado por filósofos neoplatônicos que lhe escreviam motivos e formas de se aproximar de Vênus.

As palavras são guias para o poeta da imagem, sua extraordinária beleza é comentada por Lorenzo de Médicis e por Pico della Mirandola. O regresso à antiguidade de Botticelli está em suas criações de ninfas e Vênus. Retornando igualmente no tempo, os pintores que decidem recriar Moema se colocam em busca do ideal de beleza feminino, da justificativa para sua nudez celestial e, ao

mesmo tempo, vulgar, que não escandaliza o público, mas que intende algum sentimento perdido juntamente com a personagem no mar. A fonte primordial desta inspiração é a Vênus, mais que a ninfa, se entendemos que a ninfa intitula um grupo de imagens de corpos femininos nus não necessariamente identificados, no qual está inserido a Vênus, existe maior especificidade quando a invocamos, portanto. Na generalização que o motivo *ninfa* produz, poderíamos finalmente afirmar que *Moema* é um modelo de ninfa que, identificada por seu nome próprio, pode reagrupar-se mais pontualmente com outros nus. Num sentido ideal, a aproximação entre *Moema* e Vênus não é tanto imagética, mas, no que diz sobre a nudez e a oposição vida e morte marinhas que as duas carregam e, principalmente, no fator mitológico que *Moema* adquire durante nossas reflexões.

O corpo de *Moema* é elegantemente deitado na praia por Meirelles, e é suficientemente diferente do rascunho inicial do artista, onde ele tentou de todas as formas esconder as nádegas e os seios da índia, fazendo-nos supor que a forma de apresenta-la precisou ser repensada a fim de mostrar algo além de um corpo jogado na areia. O pescoço da índia é estranhamente alongado e possui um diâmetro talvez exagerado para um corpo feminino (figura 13); as ancas, sutilmente suspensas sobre a pedra ou sobre nada, afinal, ela é uma aparição; as pernas posicionadas para formar com o quadril o *déhanchement*¹¹ característico, quase como se fosse uma escultura que, originalmente de pé, tivesse sido retirada da sua verticalidade natural. Todavia, consideramos, como Clark, que a figura deitada está no seu lugar de pertencimento, quando estendido no chão:

O ser humano já não é erguido acima do mundo natural por quaisquer botaréis ou escoras, mas parece pertencer à terra tal como uma rocha ou uma raiz. Esta união íntima com a terra encontra-se relacionada no nosso espírito com a perda de animação, como o sono ou a morte.¹² (CLARK, 1956, p.206)

Os cabelos de *Moema* comunicam-se intimamente com a terra e, como raízes, indicam a que lugar pertence sua árvore derramada.

¹¹ Kenneth Clark (1956) usa o termo em francês para se referir à “curva da anca”. (p.82)

¹² Esta passagem de Clark faz referência ao capítulo *Patético (Pathos)*, onde o autor reflete sobre a personificação patética do nu, a ideia de sofrimento através da ira dos deuses.

Figura 17 - Detalhe da cabeça de *Moema* (1866).



Fonte: Reproduzido pela autora (2019)

Uma possibilidade para a ponderação do artista é sugerir o paralelo entre mitos, insinuando que Moema é tão mitológica quanto Vênus, que seu espaço histórico não está reservado apenas à poesia, que ela é igualmente bem-vinda à pintura. Entretanto, não se trata apenas de uma mulher indígena posando numa praia, a escolha do pintor e dos outros artistas que executaram Moema é mortal. Vênus pode estar morta?

Para Campos (2017), a Ninfa aparece em forma de *Moema*, e entende estas reencarnações ao modo de Didi-Huberman que partiu da extensa pesquisa produzida por Aby Warburg, para quem a Vênus era também uma Ninfa. Ao assumir *Moema* quanto ninfa, uma comparação imediata é feita entre ela e a Vênus de Botticelli. O diálogo mediado entre as duas obras traz o vento como um dos fatores que une as duas imagens:

O soprar do vento que, sai da boca do deus Zéfiro, agitara os elementos inanimados da têmpera de Botticelli [...] Na tela pintada a óleo por Meirelles, o vento também agita a cena, ele fora marcadamente colocado entre a areia e a água do mar e assinala o pathos da imagem – que pode ser considerado a morte da heroína, que incrivelmente não está representada no corpo morto. (CAMPOS, p.42)

Não é o corpo de Moema que representa sua morte, mas o vento, entre areia e água, produzindo também aquela sequência sinuosa e musical dos gritos das preces de Moema, levando-nos ao horizonte, à embarcação.

Não há muitas maneiras de escapar ao duo composto por Ninfa e Vênus; não obstante, os questionamentos que propusemos neste texto não deixam que

Moema aproxime-se o suficiente de nenhuma das duas para afirmarmos que ela é a reencarnação de uma ou outra. Daniel Arasse (2019, p. 75-92), em seu ensaio *A pelugem de Madalena*, discute a criação desta mulher na história bíblica. Maria Madalena é a mistura de três mulheres com histórias distintas que se torna uma personagem única na sequência da leitura dos Evangelhos. Arasse a apresenta como um intermédio entre Eva e a Virgem Maria, uma personagem criada para as mulheres, provendo um modelo possível de ser seguido, o modelo de uma ex-pecadora, de uma penitente que deixa seus cabelos cada vez mais longos à mostra como forma de pagar por seus pecados. Paradoxalmente, essa exibição de “pelos”¹³ é ao mesmo tempo a demonstração de seu próprio pecado, devido aos hábitos da época de, precisamente, apenas exibir os cabelos em momentos íntimos.

Dois fenômenos interessantes são relatados por Arasse: o primeiro é a invenção de Maria Madalena: ela é uma figura compósita, uma figura composta por elementos que pertencem a figuras diferentes (ARASSE, 2019, p.82). O segundo é que ela esteja posicionada entre duas mulheres fundamentais à narrativa bíblica e religiosa. Um fenômeno parecido acontece quando Santa Rita Durão e Victor Meirelles criam Moema e *Moema*. Didi-Huberman (2013) apresenta o conceito de imagem compósita mais aprofundado, quando fala da abertura da imagem a partir da análise freudiana dos sonhos, onde – dentre outros pontos – a possibilidade de formação dela introduz o caráter fantástico no sonho, com uma representação que se dá em camadas, um paradoxo visual que nos move em direção ao não saber exatamente do que tal imagem se trata, apesar de reconhecermos ali traços, movimentos, personalidades que são próprios de algo ou alguém que conhecemos.

Moema adquire visualidade através da semelhança, que é diferente da imitação – nas representações visuais de Moema, percebemos semelhanças cujas imagens reconhecemos. O *mesmo* representado como a característica comum de duas personagens, é o que permite que as imagens se condensem, permitindo a descoberta de outra semelhança entre si, o que causa a rasgadura da imagem compósita, um processo contínuo, essas relações passam a existir em nó, em vários nós. A representação figurativa é rasgada, a figura é

¹³ No texto original, o escritor também utiliza a expressão *à poil* que se traduz com duplo sentido: em pelo ou nua.

desfigurada, contudo “compreendemos então que a falta, a rasgadura, funcionam no sonho como o motor mesmo de algo que estaria entre o desejo e a coerção [...] (onde) a rasgadura abre a figura”, pois essa rasgadura é que permite a mudança de figuração, ela engendra “incessantes produções visuais que não fazem cessar a ‘falta’, mas que, muito pelo contrário, a engastam e a sublinham”.

Igualmente a partir de uma fala que envolve o trabalho do sonho de Freud, Damisch traz o desaparecimento da imagem atrelado ao seu aparecimento, o que se dá através do discurso descritivo do paciente, aqui, historiador da arte, que faz ressurgir uma parte da imagem, aquela que refletiu e foi captada no seu olhar: a imagem se torna presença através das interpretações. Há interpretações também no trabalho dos artistas – como veremos na sequência do capítulo – que escolheram uma cena, diferentes ângulos, materiais, tamanhos; há presença de Moema em todas as obras e, ao mesmo tempo, nenhuma delas consegue obter a sua totalidade, são faces do mesmo enigma, Moema.

Apesar de, em seu conjunto, essas imagens de Moema serem um espectro maior, a imagem da arte não é como a imagem do sonho, Didi-Huberman esclarece que estamos *diante* da arte, enquanto que no sonho, estamos *na* imagem; que diante daquela, estamos despertos, enquanto que na outra, estamos num estágio do sono. Diante da imagem a visão “se rasga entre ver e olhar, a imagem ali se rasga entre representar e apresentar”, *Moema* se nos apresenta e se nos representa. Aquilo que ela nos apresenta é visto e a rasgadura acontece na busca por representações, quando inicia o cuidadoso ato de olhar, permitindo que *Moema* se represente e represente.

A concepção da imagem se dá através de dois textos distintos, um poético e outro pictórico, produzidos por indivíduos diferentes e em tempos e linguagens diferentes, o que transforma Moema em uma personagem anacrônica e em uma figura compósita. Além disso, a partir do que conhecemos sobre os planos de Durão para seu poema, inferimos que Moema é acompanhada por outras personagens épicas e mitológicas, mas não invadida por sua definição. Nem Vênus e nem uma ninfa generalizada pelo termo, Moema tampouco é sereia ou náíade. Durão a diferencia das ninfas que a acompanham (nó), Meirelles reafirma esta distinção (rasgadura), e, em suas aparições seguintes (nó), na tessitura final, Moema é Moema.

2.2. O SURGIMENTO DE MOEMA NA HISTÓRIA DA ARTE

Figura 18 - *Moema* (1866) de Victor Meirelles



Fonte: Disponível em: <https://commons.wikimedia.org/>

Moema não foi um tema exclusivo de Victor Meirelles, apesar de ter sido o seu painel o que gerou mais discussões e críticas desde a época de sua exibição. Pedro Américo também produziu uma pintura intitulada *Moema*, não há certeza das datas, mas é inegável que o primeiro rascunho de Victor Meirelles para sua pintura se assemelha em muitos níveis à pintura de Américo. Além da pose, a superfície onde jaz Moema é diferente, o que nos leva a analisar outras obras que tenham por motivo indígenas que estejam deitados no chão, seja de terra ou areia, próximos ou não da água. Dentre as obras escolhidas, além da de Pedro Américo (sem data), analisaremos *O último Tamoio* (1883) de Rodolfo Amoedo e obras da artista Claudia Andujar, que realizou algumas séries fotográficas durante sua estadia nas aldeias *Yanomami*. As fotografias de indígenas redirecionam o capítulo brevemente a um histórico da prática no início do século XX, que ajudará na discussão final do estudo, que culmina na fotografia do indígena contemporâneo.

Figura 20 - *Moça na banheira* (1845) de Paul Delaroche



Fonte: Disponível em: <http://pictify.saatchigallery.com/>

Figura 19 - *A jovem mártir* (1855) de Paul Delaroche



Fonte: Disponível em: <https://commons.wikimedia.org/>

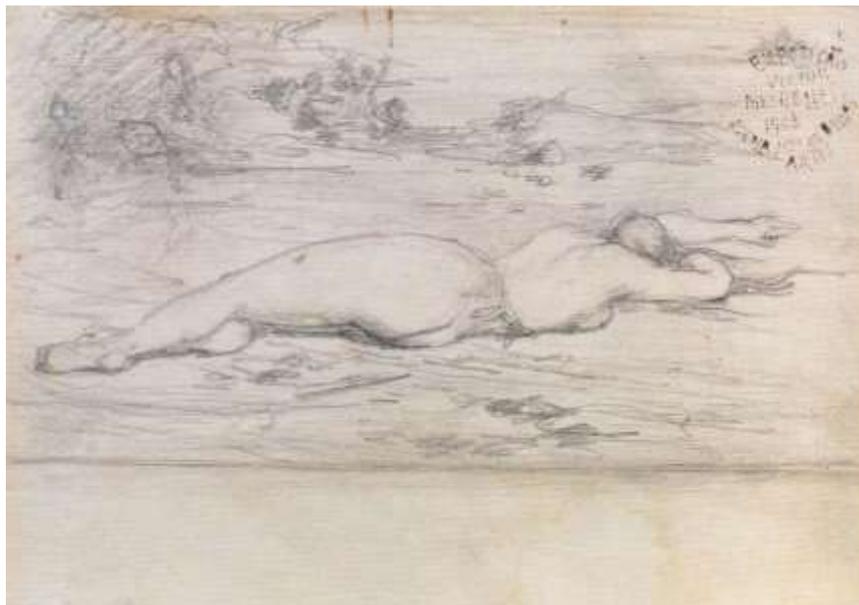
Para caminhar por estas obras, falaremos um pouco sobre os momentos que Victor Meirelles e Rodolfo Amoedo passaram em pensionato europeu, isso porque seus mestres influenciaram suas obras que convergem em semelhanças. Devido morte repentina, Paul Delaroche não pôde ser mentor de Victor Meirelles, ainda assim, olhar suas obras se torna essencial para enxergarmos *Moema* no futuro. As obras *Moça na banheira* (1845) (Figura 20) e *A Jovem Mártir* (1855) (Figura 19) retratam figuras femininas em espaços aquáticos.

A primeira no que parece ser um momento de descanso e contemplação, onde existe a troca de olhar entre ela e o observador. Na segunda, uma mulher morta, uma mártir, santificada por um halo. A luz, que parece vinda dos céus, numa encenação de milagre, pois não é dia, a ilumina e deixa quase completamente escurecida a figura de um homem, no alto, ao lado esquerdo do quadro. Sua morte a santifica. A relação entre as pinturas de Paul Delaroche e Victor Meirelles já foram mencionadas por Campos (2017), onde a autora descreve mais detalhadamente a obra de Delaroche, “os artistas do romantismo, particularmente tiveram fascínio por representar o mártir” (POMEREDE, 2012, p. 63, *apud* CAMPOS, p. 40). A ideia de mártir, do “cadáver de uma bela jovem romana atirado nas águas do rio Tibre por ter recusado abjurar seu rei” (PRAT, 2012, p. 76, *apud* CAMPOS, 2017, p.40) pode também se repetir em *Moema*. A sensualidade da mulher que parece estar dormindo enquanto flutua sob as águas do rio, como observadas por Campos são características que se repetem também em *Moema*.

A santidade do corpo feminino está presente em *Moema* a partir de seu contexto. Sua imagem é a de uma mártir porque morreu durante o êxtase da luta por sua crença. Como já dissemos no capítulo anterior, sua devoção é o que a leva à morte. A obra de Victor Meirelles nos coloca esta imagem que começa a perder sua luz natural, no momento de congelamento da pintura. Somos os primeiros a vê-la, mas ela é inalcançável. Em seu primeiro rascunho da obra, Meirelles nos exhibe uma *Moema* que não se assemelha àquela da pintura final. Ela aparece contorcida na areia, numa pose nada natural, mesmo para um cadáver, pois é perceptível o esforço do desenhista em não mostrar todo seu corpo visto de costas, diferentemente do exemplo que temos de Rodolfo Amoêdo com *Estudo de Mulher* (Figura 24) de 1884, onde percebemos um deitar mais natural e sem amarras quanto ao que não mostrar daquele corpo. A contorção

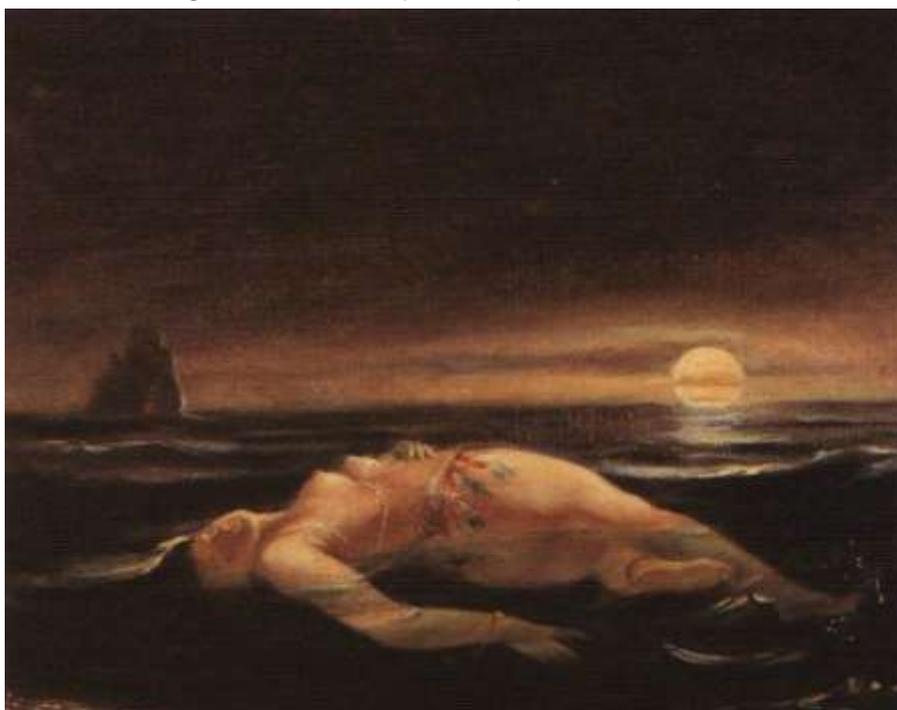
de seu corpo causa a impressão de grande sofrimento e o fato de sua cabeça estar contra o solo, emaranhada nos cabelos poderia nos fazer pensar que ela está num estado de completo desespero, se não soubéssemos que ela morrerá. No rascunho ainda notamos uma diferença no meio, pois a índia não parece estar na água, o ângulo nos mostra apenas a figura feminina sobre uma superfície provavelmente sólida, as areias da praia.

Figura 22 - *Desenho preparatório para Moema* (1863) de Victor Meirelles



Fonte: Disponível em: <https://commons.wikimedia.org/>

Figura 21 - *Moema* (sem data) de Pedro Américo



Fonte: Disponível em: <https://commons.wikimedia.org/>

Semelhante ao rascunho de Meirelles (Figura 21), há a pintura de Pedro Américo, com data desconhecida (Figura 22) e sem grande reconhecimento. De fato, *Moema* está também muito próxima da pintura Delaroche, *A jovem mártir* (Figura 19), no que diz respeito à escolha de superfície e iluminação na pintura. *Moema* está ainda mais solitária e seu corpo flutua na presença de uma lua dourada e do navio que se afasta. Seu corpo, também contorcido, remete à ideia de alto grau de sofrimento, mas temos acesso a seu rosto, que tranquiliza os sentimentos expressos pelo ambiente que a ronda. A iluminação sobre o corpo de *Moema* é ainda mais notada, pois Pedro Américo optou por pintá-la sob a noite e, ainda assim, podemos vê-lo com clareza, mesmo através da água. As cores de seu corpo se assemelham às do céu iluminado pela lua.

Figura 24 - *Moema* (1894) de Rodolpho Bernardelli



Fonte: Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/>

Figura 23 - *Estudo de mulher* (1884) de Rodolfo Amoêdo



Fonte: Disponível em: <https://commons.wikimedia.org/>

Rodolfo Bernardelli faz *Moema* (Figura 23) ressurgir quase 30 anos depois daquela de Victor Meirelles, desta vez na escultura. A solidão de Moema atinge seu máximo, vemo-la entre as ondas de um mar raso e calmo. O efeito de *drâperie mouillée* é revertido e agora não é a roupa que parece molhada, mas a água parece a roupa que desvela calmamente aquele corpo morto. Ela está tão envolvida no movimento da água que seu rosto, apesar de distinto, não está completamente livre da água, é como se ela apenas tivesse sido trazida para a superfície. Observando a pintura de Rodolfo Amoêdo, *Estudo de mulher* (1884) (Figura 24), a mulher provavelmente adormecida se deita sobre os lençóis, que em sua formalidade são o mesmo que as ondas que envolveriam Vênus em seu nascimento, as formas que também envolvem o corpo de Moema em seu retorno. Além do mais, as duas mulheres estão deitadas de maneira muito semelhante: rosto virado para um lado, quadris para o outro, braços soltos, pernas e pés sobre ou sob as ondas dos lençóis ou das águas. À maneira dos outros artistas, *Moema* de Bernardelli (Figura 23) possui apenas um adereço, sua arçoia, que está se soltando de seu corpo apenas agora, apesar de todo o movimento do mar que antecede sua morte. Sua pose é de desistente, seus braços não estão sobre seu corpo, mas rentes a seu tronco, não existe mais luta; faz-nos pensar no esforço posto por Meirelles e Américo em seu rascunho e

Figura 25 - *O último Tamoio* (1883) de Rodolfo Amoêdo



Fonte: Disponível em: <https://commons.wikimedia.org/>

pintura, respectivamente, para mostrar ou não partes específicas do corpo da índia. Para Bernardelli não há impedimentos.

Figura 26 - *Ophelia* (1883) de Alexandre Cabanel



Fonte: Disponível em: <https://commons.wikimedia.org/>

Figura 27 - *Biblis transformando-se na fonte* (1876) de Henri-Léopold Lévy



Fonte: Disponível em: <http://warburg.chaa-unicamp.com.br/>

A presença de Moema não se restringe apenas a obras intituladas com seu nome. Rodolfo Amoêdo teve Alexandre Cabanel por mestre e sua pintura de 1883, *O último Tamoio* (Figura 25) evoca inevitavelmente *Moema* de Victor Meirelles, primeiro pelo tema indigenista, depois por haver um corpo indígena morto numa praia. Dessa vez ele já foi assistido por um outro homem, um pouco também ao modelo de Girderot. Olhar *Ophelia* de Cabanel (Figura 26) é ver a fonte de Amoêdo que, por sua vez, bebe da mesma fonte que Meirelles, conectando temas e artistas em sua pintura. Ofélia também é um tema que se faz correntemente presente nas análises de *Moema*, primeiro por ser uma morte

feminina na água, depois por prováveis motivos de morte, no caso, um sentimento, o amor. É importante lembrar que, para Moema, o amor aparece mais como um valor ou, como já discutimos, no sentido religioso da palavra, como devoção.

A índia morre nas águas e Biblis, mitológica, transforma-se em água, em fonte. Segundo conta a mitologia,

Biblis, filha de Mileto, filho de Aposso, e de Cyane, filha do Rio Meandro, amou seu irmão Cauno mais que permitiam os limites do amor fraternal, e concebeu para com ele uma chama incestuosa. O horror, que essa paixão inspirou a este virtuoso irmão, foi tal que se deu ao desterro. Biblis cega da sua paixão; mas cansando inutilmente, as Náiades tiveram compaixão da sua dor, e a mudaram em fonte. Esta história pode ter realidade, dizendo que Biblis morreu de desgosto. (RIGORD, 1780, p. 303 - 304)

A água toma forma de mortes femininas, fazendo-as ou deixando-as compassivamente desaparecer. A piedade das náiades permite que Biblis nunca mais retorne da água. A pintura de Henri-Léopold Lévy, *Biblis transformando-se na fonte* (1876) (Figura 27), ilustra o momento onde a mulher condenada pelo amor proibido começa sua transformação em água pelos cabelos molhados por suas lágrimas. Como comenta Rigord, o mito da mulher que se transforma em água poderia ser, na realidade, a morte por desgosto, como encontramos em outras personagens que tiveram seu sentimento interdito.

O destino da morte pela água é sem volta, como fica claro, também, no poema de Durão, assim como ele também é símbolo do proibido, do que deve ser reprimido. Victor Meirelles, na sua união com a forma, com o espírito de Moema, opta por recolher seu corpo da água completamente. Houve, portanto, duas possibilidades de redenção para Moema: a princípio, seu sumiço na água, à maneira das náiades no mito de Biblis, seguido de esquecimento; finalmente, a recuperação de um corpo retirado da água eleva-o a outro grau de redenção, que o afasta do fim pelo interdito, num espaço neutralizado e límbico.

Permito-nos retomar a reflexão sobre o que vimos na imagem *Muiraquitã*: (Figura 9) apenas uma índia surge da água, todas as outras descansam sobre a relva, sem parecer espera-la, sua presença é indiferente. Cada ninfa preocupava-se consigo, com sua própria pose, numa infinidade de modos de ser e estar em meio à natureza, a sugestão de um banho não é eliminada, seja ele coletivo, anterior ou posterior à cena que olhamos.

Também encontramos a confusão de cores entre as árvores e as índias que não foram tocadas pela luz da lua, à esquerda do quadro, num esquema que remonta àquele de Victor Meirelles em *A primeira missa no Brasil*, além de guiar nosso olhar diretamente à Índia dentro d'água, como se todas estas ninfas não fossem que a moldura de algo mais importante ao fundo. Estas poderiam ser as ninfas que lamentaram a morte de Moema, com a solução de um consolo em forma de miragem noturna, de uma índia que sai solitária da água, depois que todas suas companheiras de nado já não tinham mais esperanças de revê-la.

Henri Focillon já afirmara que matéria e espaço são ambientes de vida do espírito e, sendo Moema uma forma, é imperativo que façamos as mesmas perguntas que Focillon propôs ao começar a desvelar a origem da forma:

“O que aí fazem, como aí se comportam, de onde provem, por que estados passam e, por fim, o que as impulsiona e qual é a sua atividade antes de tomarem corpo, e se é verdade que, sendo formas, mesmo no espírito, podem não possuir “corpo”, aspecto essencial do problema” (FOCILLON, 2001, p. 72).

Figura 28 - *Banho turco* (1863) de Jean-Auguste Dominique Ingres



Fonte: Disponível em: <https://commons.wikimedia.org/>

As ninfas indígenas trazidas à forma por Theodoro Braga são espíritos que encontraram materialização na imagem, tal qual Moema; ademais, elas são espíritos elementares, espíritos ninfais indígenas que se uniram ao artista e alcançaram a verdade da imagem. O corpo que vemos sair da água pode ser um daqueles possuídos pelo espírito de Moema. Como espíões, presenciamos esta cena, este estudo de nu multiplicado e, novamente, adaptado contextualmente.

A referência que temos é proveniente de Jean-Auguste Dominique Ingres com *O banho turco* (1862) (Figura 28): na imagem, inúmeras mulheres posam cada uma a seu modo, com ar indiferente à personagem central, uma releitura de outra mulher pintada por ele, *A banhista de Valpiçon* (1808). Carlo Ginzburg (2002) traz a voz de Andre Gides ao comentário da obra de Ingres, exposta pela primeira vez em 1905, quando ele comenta que o olhar dispensa os detalhes dos nus, uma vez que os corpos expostos são como colunas arquitetônicas, fazendo uma alusão direta às regras das proporções do corpo humano na Antiguidade.

Nosso objetivo não é uma análise aprofundada das obras de Ingres, entretanto mostra-se essencial na compreensão dos artifícios supostos aqui relacionados à obra *Muiraquitã*, com a reencarnação de ninfas indígenas e de uma personagem central saída da água e a possibilidade desta aparição ser uma Moema ainda não identificada.

Assim como a imagem de Ingres é uma possibilidade entre as alusões presentes em *Muiraquitã*, *Demoiselles d'Avignon* (1907) de Pablo Picasso também o é, com um prolongamento na fotografia de Edmond Fortier colecionada e pesquisada pelo artista num retrato-fonte, um cartão postal, onde figuram mulheres sudanesas dispostas frontalmente com relação à câmera, que poderia também esclarecer a presença de um elemento africano na pintura de Picasso. O gênero das imagens de Fortier está dentro de um prisma colonial de “fotografias eróticas apresentadas como documentos etnográficos” (GINZBURG, p.126), onde o olhar e a disposição corporal estão sob influência da tradição pictórica europeia, que recuperam essa forma da Antiguidade dos corpos arquitetônicos, corpos dispostos como colunas. Ainda segundo Ginzburg, essa característica gera a impressão de “diversidade domesticada”, revelando mais um ponto comum ao exotismo. *Muiraquitã* encontra-se, portanto, entre a diversidade domesticada e a recuperação da identidade nacional, onde os

corpos expostos não são europeizados, mas se dispõem como tais. *Moema* conversa igualmente com as duas ideias.

Figura 29 - *Índia paraense* (1900) de George Huebner



Fonte: Disponível em: TACCA (2011)

A fotografia “etnográfica” do final do século XIX no Brasil também está voltada aos povos originários: os povos “exóticos” e “selvagens” do Brasil ainda continuavam a ser motivo de curiosidade e, por isso, da produção de imagem para além da pintura. Fotógrafos europeus estiveram em peso inseridos, com seus estúdios, em comunidades indígenas, fazendo registros com diferentes visões do ser índio. Por mais premiados que muitos destes artistas tenham sido, temos em conta que a visão do europeu explorador do exótico não cessa apenas pela mudança de linguagem artística. Se, antes, eram artistas brasileiros que pintavam um imaginário brasileiro, a intensificação dos movimentos imigratórios,

temporários ou não, aumentou também aqueles que tinham apenas o *índio* pintado no imaginário e composições como a fotografia *Índia Paraense* (1900) de George Huebner (Figura 29) apela diretamente a reflexões levantadas por *Moema*: olhamos novamente como espiões, como descobridores de uma cena inédita de ausência.

O fotógrafo que estabeleceu seu estúdio em Manaus no final do século XIX “tem uma vasta produção sobre índios amazônicos no seu próprio habitat ou então em cenas posadas em seu atelier, que se torna o mais importante da cidade” (TACCA, p. 94). Anteriormente, Huebner também participara de publicações ilustradas em revistas científicas e forneceu imagens e conhecimento a artigos e palestras, em Dresden, na Alemanha. Ele também fez parte de expedições pela Amazônia onde, além de fotografar, pesquisou sobre a botânica da floresta amazônica. O fato de um mesmo fotógrafo mostrar-se em tantos campos de pesquisa, principalmente no que se trata da biologia e da geografia, faz-nos questionar seu olhar sobre a imagem indígena que ele propõe. Primeiramente porque presenciamos o deslocamento da “índia paraense” de seu local, qual seria a finalidade científica ou documental de tal imagem? Quando seguimos à montagem desta foto, há certa delicada: índia vestida, desnudada, portando brincos e um penteado, olhar desviante, seios completamente à mostra. A foto que tem ares de estúdio diz sobre a inserção do índio numa sociedade que não está pronta para aceita-lo com sua cultura, “enjaulados em exposições presenciais, foram domesticados pela fotografia de estúdio, na qual o fotógrafo foi o articulador cênico de uma representação deslocada da cultura nativa” (TACCA, p. 94).

Não nos perguntamos mais sobre a utilização de modelos, pois a imagem é a evidência, diferentemente da pintura de Victor Meirelles, cujas referências anatômicas desconhecemos, apenas supomos. O desnudamento da índia a sensualiza e a exotiza ao mesmo tempo, esta imagem não é produzida com fins científicos, diferentemente de *Moema*, mais uma vez, ela não está desnuda em seu próprio ambiente, acompanhada de olhares que a enxergam em seu momento de vulnerabilidade ao olhar estrangeiro, ela não está morta, fato que desperta sim o não tão absurdo questionamento sobre o que teria acontecido

com ela antes ou depois que essa fotografia foi produzida¹⁴. Ao que parece, o olhar à pintura se difere aí do olhar à fotografia: a invenção de Victor Meirelles não nos possibilita pensar imediatamente sobre a ou as modelos de sua obra, enquanto que na fotografia de Huebner, o olhar deslocado da indígena desnuda nos diz muito sobre o que nós não deveríamos estar olhando, sua roupa diz quem não deveria de a estar vestindo, sua presença é sua ausência. Moema é ausente em sua presença morta, a *Índia paraense* não precisou morrer, mas ser capturada por Huebner. A *Índia paraense* é uma das fotografias chave que representam o sentido de aculturação indígena que continua a ser propagado ao longo do século XX por alguns fotógrafos: a roupa que não a cobre é também a cultura imposta dentro da qual ela não pode ser encaixada. Existe então um paradoxo pois, ao mesmo tempo em que o fotógrafo intende mostrar o objeto etnográfico exotizado e erotizado “mulher indígena”, a imagem da mulher indígena gera também outro sentido, muda de aspecto, quando colocada no contexto da aculturação imposta – a roupa não é apenas o tecido, é a imposição de um experimento social, o cenário não é apenas uma parece indistinta, é o arrancar da mulher de seu território, a determinação de sua nova paisagem; e seus seios à mostra, ainda pertencentes a ela, deixam de ser sensualizados e levam-na de volta à sua identidade indígena.

Segundo Tacca (2011), a imagem do indígena não desapareceu das fotografias no século seguinte e, assim como na pintura, a fotografia teve, em seu início, o apelo ao exótico, ao mito distante e à imagem do selvagem em seu *habitat* natural, mas, principalmente, as ações da Comissão Rondon iniciaram um redirecionamento do foco aos povos originários. Há dois caminhos bastante distintos, portanto: no oeste catarinense a invasão de terras dizimou os índios Xoclog e mulheres e crianças serviam de objetos de exibição, como mostram fotografias, por exemplo; e, por outro lado, durante o serviço militar na construção das linhas teleféricas no oeste brasileiro, Cândido Mariano da Silva Rondon criou o Serviço de Proteção ao Índio, por volta de 1910, transformando-se em Fundação Nacional do Índio em 1964. A Comissão Rondon possui alta

¹⁴ Um questionamento parecido àquele relativo à *Vênus Naturalis*: a mulher indígena em sua nudez é melhor aceita em seu *habitat* natural, seu deslocamento a outros ambientes suscita a suspeita do fotógrafo. Mesmo que fosse uma tentativa de recriar a nudez fora de seu espaço natural, o ato fotográfico aqui expõe problemas ligados à colonialidade, pois a mulher indígena não é um mito.

produção imagética, sendo responsável por agregar à identidade nacionalista da época a simbologia etnográfica do indígena.

Há três categorias de produção da Comissão Rondon quando pensamos na imagem do índio: ao buscar mostrar o indígena como se antes da chegada dos portugueses, o “índio original”, sem influências externas; a identidade imagética do *índio pacificado*, que reconhece os benefícios de aceitar e incorporar costumes que advêm da interferência estrangeira, trajando-se “civilizadamente”, como mostra um dos filmes captados em 1924, onde a nudez desaparece para dar lugar à civilidade; o reconhecimento do índio brasileiro símbolo nacional, disposto junto da bandeira nacional.

Mediante essas informações, coletadas e ordenadas de Tacca (2011) a imagem do indígena na fotografia faz um percurso semelhante à imagem do índio literário e pictórico: o selvagem que sofre uma transformação de civilidade, disfarçadamente forçada, e se torna o índio símbolo nacional. A ideia do indígena percorre os dois limites, da selvageria à civilidade, para depois equilibrar-se no como simbólico da pátria, ainda que com a Comissão Rondon, tenha-se perdido um pouco da europeização de sua imagem, não existe identidade indígena representada como indígena de fato.

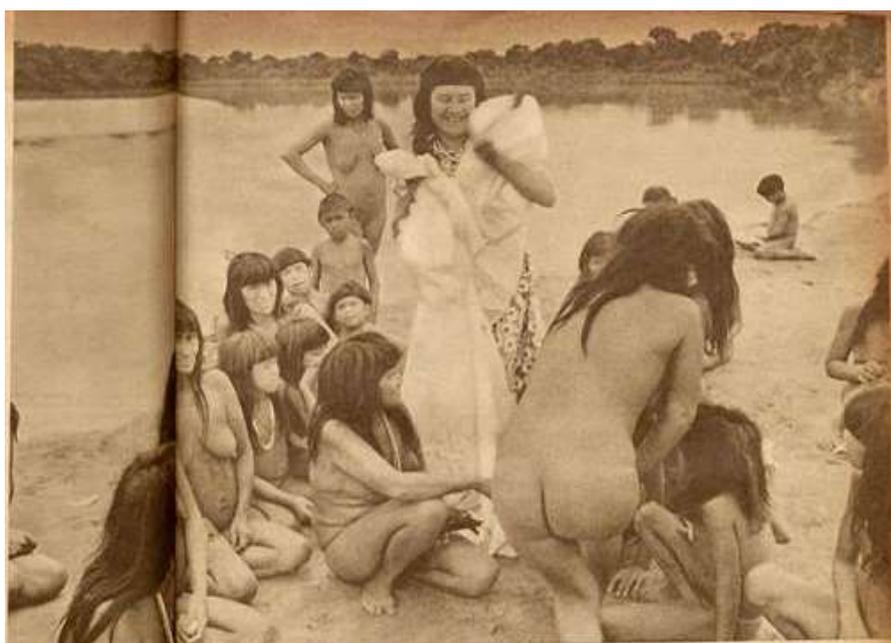
Figura 30 – reprodução da Revista O Cruzeiro, nº 08 (1952)



Fonte: Disponível em: <http://memoria.bn.br/>

Os exemplos aportados por Tacca (2011) talvez esclareçam porquê o trabalho de Cláudia Andujar não fora pela mesma revista: em 1952, a revista publicou reportagens como “Minha noiva é uma índia”, “Kalapalos invadem a ‘cuibá’ dos arranha-céus” e, por fim, em 1953 “Abandonada pelo branco morreu Diacuí”. A narrativa seriada, semelhante a uma novela, apresentada pela revista sobre este suposto romance entre uma mulher indígena e um homem branco é a repetição de inúmeros cenários que já conhecemos na literatura, nas lendas e mesmo de histórias verdadeiras; o holofote dedicado a este caso especificamente, fotografou Diacuí em companhia de seu noivo em sua aldeia, em sua comunidade, sua ida à cidade e sua transformação em *Índia civilizada* – do batismo ao casamento e, por fim, sua morte. Ocorre que olhar as imagens da publicação nos transporta a uma realidade que parece impossível, evoca o *Caramuru* e o transporta ao século XX. Costa (2004) denuncia que existe um projeto de aculturação do índio através das fotorreportagens da história de Diacuí publicadas na revista *O Cruzeiro*. Para ela, a imagem do indígena é explorada como a imagem do ser desviado, numa manipulação de histórias que são transformadas em episódios jornalísticos sensacionalistas. Ora, a imagem de Moema também é explorada no poema com o propósito da ambientação mitológica apropriada à epopeia. A criação da narrativa folhetinesca termina dramaticamente e atrelada ao seu objeto, a imagem da mulher indígena, faz com

Figura 31 - *Vestido da Noiva* (1952) Revista *O Cruzeiro*, nº 11



Fonte: Disponível em: <http://memoria.bn.br/>

que Paraguaçu e Moema se fundam, de maneira que é possível perceber um pouco do sentido da viagem que Paraguaçu faz, saindo de sua aldeia e partindo para o mundo “civilizado”, da mesma maneira que o abandono relatado pelas reportagens também se associa àquele sofrido por Moema, causando-lhe a morte.

Figura 33 – *Na praia.* (1952) Revista *O Cruzeiro*, nº 11



Fonte: Disponível em: <http://memoria.bn.br/>

Figura 32 - *O Rio, este veículo.* (1952) Revista *O Cruzeiro*, nº 11



Fonte: Disponível em: <http://memoria.bn.br/>

As inúmeras composições com a modelo Diacuí, bem como suas descrições, fazem ressurgir os mesmos questionamentos impostos sobre os escritos do século XIX que faziam referência à época do “descobrimento”, é a evidência de que a revista, os fotojornalistas, os jornalistas e a sociedade brasileira em sua maioria, não estavam de fato preocupados com os Kalapalos, ou com o “ajuste” de Diacuí à sociedade, mas com uma nova história

romantizada da invasão branca nas terras indígenas, mascarada para distração e divertimento das *Evas brancas*¹⁵ que acreditam na brasilidade que é imposta aos indígenas simplesmente por serem um símbolo do original, do “selvagem”¹⁶. Os valores de vida e morte se mostram invertidos, enquanto de Moema nos resta sua imagem cadavérica, de Diacuí temos a trajetória à “civilidade”, sobre a qual temos hoje a capacidade de lançar um olhar crítico para entender o que foi a partida de Paraguaçu.

Figura 34 - *Presente útil*. (1952) Revista *O Cruzeiro*, nº 9



Fonte: Disponível em: <http://memoria.bn.br/>

A morte de Diacuí nos remete a Moema, o motivo *abandono por parte do homem branco amado* se mostra com ainda mais força e relação de causalidade. A invenção deste romance dramático aporta mais um aspecto para a relação entre Paraguaçu e Moema que, nas entrelinhas, poderia não ser feita de conflitos meramente sentimentais com relação a Caramuru, mas de conflitos relacionados ao pertencimento e à identidade, dos quais Paraguaçu abriu mão para seguir ao Velho Continente. Assim, Moema é também Paraguaçu, o fragmento dela que morre em seu momento de partida.

Para alcançar a sensibilidade que existe na fotografia do desconhecido em imagem, é preciso recorrer ao trabalho de Claudia Andujar, que é imponente no que concerne a captura da imagem e da não-imagem indígena. A artista de

¹⁵ A revista *O Cruzeiro* publicou sobre a cerimônia de casamento de Diacuí, ao descrever seu término o texto diz: “terminada a tocante cerimônia, Diacuí recebeu centenas de parabéns. Eram mulheres – as Evas brancas – que abraçavam e beijavam a noiva mais discutida de todos os tempos. Uma índia civilizada, da tribo Macuxi no Amazonas, de nome Dória, estava na Igreja, e, num gesto natural, abraçou a sua irmã das selvas” (p.16 13/12/1952 nº 09)

¹⁶ Uma mulher entrevistada no dia do casamento comenta as vestes de Diacuí: “Diacuí está um amorzinho! Que vestido lindo! Ela sim é brasileira, mais brasileira que nós...” (Ibid.)

origem suíça, nascida em 1931, viveu sua infância na Hungria, onde sofreu com a perseguição aos judeus durante a Segunda Guerra mundial – quando seu pai e outros familiares foram capturados e enviados a campos de concentração – sua mãe não era judia e pôde levá-la de volta à Suíça. Alguns anos depois, vai viver em Nova Iorque, com experiências em diferentes empregos até começar a trabalhar na ONU, enquanto sua mãe já se havia radicado no Brasil, para onde Andujar decide se mudar em 1955. À época, ela já fotografava e fazia relatos de viagem. Foi através da amizade com Darcy Ribeiro que apareceu a sugestão de fotografar índios pela primeira vez, em 1958 em Goiás, os índios Karajás. Em um relato, Andujar diz:

Darcy ribeiro me sugeriu, já que eu tinha interesse em conhecer tanta coisa no Brasil, ir visitar uma população indígena. [...] eu fui nos Karajá em 1958 [...] Eu mostrei esse trabalho dos Karajá a um repórter que eu conheci da revista *O Cruzeiro*, aqui em São Paulo, mas achei que ele era arrogante. Ele me falou: “o que você acha? Que você está descobrindo o Brasil? (*Apud.* MAUAD, ano, p. 6)

Notamos que o imaginário do índio estava e ainda está intimamente ligado ao do “descobrimento” do Brasil, de maneira que as fotografias de Andujar foram inicialmente rejeitadas pela revista de São Paulo, chamo a atenção para o questionamento feito pelo repórter, descrito pela artista. O jornalista nos aponta, no mínimo, duas direções com seu questionamento que é, talvez, irônico: na primeira, o Brasil foi descoberto e todos já o conhecem profundamente no final dos anos 1950, sugerindo que não existe novidade alguma após Diacuí, generalizando os povos originários; na segunda, as fotografias são uma ofensa ao país que se tornou independente de Portugal e os indígenas não fazem parte de sua *realidade* atual.

Nos anos 1970, a artista Cláudia Andujar segue com seu trabalho de fotojornalismo na revista *Realidade* para o interior da Floresta Amazônica, fotografando os indígenas das aldeias Yanomami. Das pinturas de corpos ideais, à beira de praias e rios, somos transportados a uma publicação que apela para o presente num momento em que a fotografia já fazia parte importante de uma reportagem, eram as imagens acessíveis nas bancas de jornais a toda pessoa que pudesse adquirir a revista. Na capa, um rosto infantil, a realidade é que para nós, distantes de uma aldeia, o indígena é ingênuo como uma criança e possui qualidades ainda muito questionadas como o apreço pela natureza, a pintura do corpo, a nudez e mesmo a realização de rituais que nos são incompreensíveis à

primeira vista. Ter acesso a fotografias que mostram o que as palavras dizem é ser levado para um outro universo e talvez um outro tempo. A sensação causada por estas fotografias não é muito diferente da gerada pelas pinturas anacrônicas de sujeitos imaginários, uma vez que aquela campanha do século XIX foi tão bem executada que até hoje os povos originários fazem parte do nosso imaginário como seres pertencentes a ele, como espíritos elementares.

Andujar não permaneceu na aldeia apenas como jornalista, ela deixou sua tarefa profissional para iniciar um mergulho cultural. Ela compreendeu que precisava de mais tempo naquele lugar para aprender e apreender aquelas pessoas como atores do presente e não do passado de um falso descobrimento de uma terra. Quanto às experiências com a captura de imagens, a artista detalha que ela sentira um incômodo ao precisar da câmera como instrumento para fotografar:

Não é só a mim que a câmera fotográfica incomoda, ela incomoda também aqueles que durante muitos anos foram alvo do meu trabalho, os índios Yanomami. [...] comecei a utilizar a fotografia para transmitir o que me tocava num país tão complexo como o Brasil. (PERSICHETTI *Apud.* MAUAD, ano, p.8)

A captura de imagens, a captura do presente, a eternização da imagem tem significado diferente para os Yanomami, é a captura da alma. Apesar disso, a artista que não estava mais ali apenas como fotógrafa, conseguiu imagens de rituais que, se encararmos sob o óculo Yanomami, são a apreensão do ritual em si, bem como os textos sobre a mitologia Yanomami reunidos por ela, publicados em 1979:

Os indígenas ignoravam o uso de lápis (hidrográficos, no caso) e papel; Diante de estímulos visuais e com adestramento elementar, três deles (os índios Koromani Waica, Mamoke Rorowe, Kreptip Wakatautheri) passaram a projetar visualmente personagens e situações de seu espaço mítico. (AMBROSIO, 2018)

O indígena inserido nos filmes de Andujar, imagem aprisionada e eternizada, aprende também a produzir objetos visuais, ao utilizar lápis e papel para dar forma às mitologias através de personagens e espaços. A imagem descobre a imagem, o sentido de descoberta é aquele de dar formato, um formato institucionalizado, com ferramentas que são igualmente novidade.

Figura 35 - *O extremo* (1974) de Claudia Andujar

Fonte: Reprodução da autora (2019)

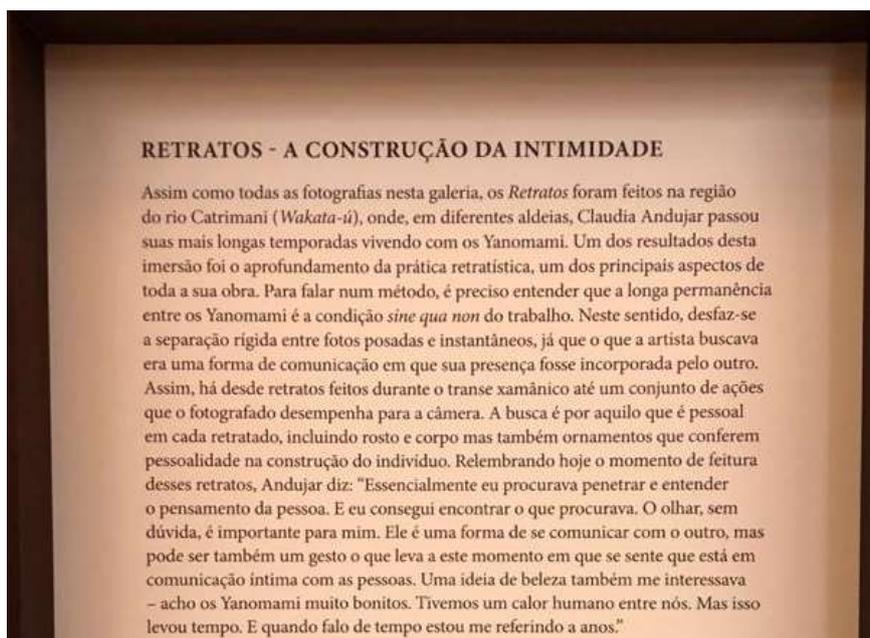
Em 2015, foi inaugurada a galeria Claudia Andujar, a 19ª galeria do Instituto Inhotim, com mais de 400 obras, que abarcam o trabalho da artista de 1970 a 2010. A artista que fez parte da curadoria da exposição comenta que “ter esse pavilhão em Inhotim significa entrar para a eternidade com o trabalho dos Yanomami” e ressalta a importância da exposição permanente em um local com visitantes de inúmeras localidades, o que permite que essas pessoas “saibam que eles são seres humanos, que fazem parte do mundo e que têm de ter acesso a sua cultura para sobreviver”.¹⁷ No Instituto Inhotim encontram-se algumas referências para análise imagética que nos propusemos aqui.

Moema abre as portas para a individualidade indígena, de seu reconhecimento como protagonista de sua própria narrativa, ainda que ela termine em morte. Os retratos de Claudia Andujar estão nesta mesma via: em seus enquadramentos vemos composições que ela talvez não tenha orquestrado, mas justamente congelado em forma de imagem. Não existe morte, existe, entretanto, ação, ritual, identidade e liberdade.

¹⁷ Comentários da artista para o artigo no site do Instituto Inhotim no momento da inauguração da Galeria Claudia Andujar. Disponível em <<https://www.inhotim.org.br/blog/inhotim-inaugura-galeria-claudia-andujar/>>

O fato de Andujar utilizar-se de mecanismos técnicos e formais de construção das imagens, sem camuflá-los, parece atestar seu compromisso com aqueles indivíduos e suas tradições. Entre as imagens já publicadas não há nenhuma em que apareça uma quantidade numerosa de pessoas reunidas. [...] As imagens parecem buscar uma naturalidade do retratado. Não há evidência de constrangimentos. A causa que parece defender não está circunscrita pelo discurso vago em torno da preservação de um povo. Ela vai além ao informar o que exatamente daqueles seres humanos precisa ser mantido para que a própria ideia de povo permaneça. (SOARES, p. 28).

Figura 36 - Texto para a série *Retratos - a construção da intimidade*



Fonte: Reprodução da autora (2019)

No texto curatorial que está em sua galeria no Inhotim¹⁸ (Figura 36), sobre a série fotográfica *Retratos – A construção da intimidade*, a discussão é neste mesmo sentido da comunicação entre indivíduo e fotógrafa: “a busca é por aquilo que é pessoal em cada retrato, incluindo rosto e corpo, mas também ornamentos que conferem personalidade na construção do indivíduo.” Sobre tais imagens, a artista afirma que buscava “penetrar e entender o pensamento da pessoa”. Numa evolução conceitual, que acredita que através da imagem e da arte é sim possível comunicar-se com outra cultura, respeitando suas complexidades e traduzindo identidades. “O olhar sem dúvida é importante para mim, continua Andujar, ele é uma forma de se comunicar com o outro, mas pode ser também

¹⁸ As fotografias selecionadas da exposição no Inhotim fazem um apelo à memória ritualística dos Yanomami. É válido ressaltar que sabemos das diferenças entre aldeias, rituais e momentos, as distinções, porém não devem impedir-nos de apenas olhar as imagens.

um gesto o que leva a este momento em que se sente que está em comunicação íntima com as pessoas”. Há, portanto, uma nova abordagem da imagem, que começa com o ato de fotografar e seu significado, tanto para a artista quanto para o Yanomami fotografado.

Figura 37 - *Êxtase 3* (1974) de Claudia Andujar. Reprodução da autora (2019)



Fonte: Reprodução da autora (2019)

O olhar é “colonizado”, amiúde, pela imagem. A campanha projetada pela coroa portuguesa no século XIX foi tão triunfante que não existe estranhamento no ato de observar uma imagem de um indígena, uma produção artística, pintura e escultura, que tomaram o imaginário e fizeram dos povos indígenas algo distante e alheio à realidade, eles são parte da história do passado, mas não do presente, mortos ou vivos na imagem, é o que a colonização nos dita. O trabalho de Claudia Andujar é guiado por um olhar empático e interessado na documentação tão neutra quanto possível de costumes, crenças e identidades. Apesar de imagem ser memória, a proximidade da artista com o presente imagético é prova de que existe muito mais índio presente que passado, a idealização é quebrada em parte, e aqueles seres da floresta não humanizados do século XVI dão lugar à existência indígena contemporânea, através da fotografia. “Dentro de um campo fenomenológico, Claudia Andujar cria um novo espaço imagético ao nos propor uma imagem conceito, como forma diferente de olhar para o índio Yanomami” (TACCA, p.118). É plausível responder

afirmativamente à questão posta à artista pelo repórter da revista *O Cruzeiro*: Claudia Andujar descobre o Brasil, mas num sentido de desvelar esse aquilo que não era enxergado da forma como ela nos propõe.

Figura 39 - *Sem título* (1974) de Claudia Andujar. Reprodução da autora (2019)



Fonte: Reprodução da autora (2019)

Figura 38 - *Êxtase 2* (1974) de Claudia Andujar. Reprodução da autora



Fonte: Reprodução da Autora (2019)

A releitura da imagem do indígena pela nova linguagem ainda permite que o espectador rememore o olhar do século XIX com Victor Meirelles. É necessário estar além do questionamento quanto Vênus ou ninfa, pois aqui o que importa é quem está sendo retratado. A realidade dos corpos de Andujar é crua e pouco romantizada se tentamos uma aproximação com as composições de Moema. Ter homens e mulheres nus ou quase, é invocar *Moema* e *Tamoio* à mente, mas as personagens mortas habitam corpos que não tem nome mas tem, contrariamente aos mortos, ação, ritual, movimento e desejo de captura pela câmera.

Claudia Andujar, de forma profética, prenuncia desenvolvimentos posteriores no campo fotográfico sobre a imagem do índio ao quebrar estruturas moduladoras de nossa forma de ver, pautadas em modelos positivistas da arte de descrever presentes no programa da câmera fotográfica, e incluindo a possibilidade da subjetividade e da autoria (TACCA, p.117)

O homem estendido na terra, terra sua por direito e dever, difuso em preto e branco durante um ritual, afinal, existem outras formas de gravá-lo em uma imagem que não contenha morte, choro, romantização ou idealização. A situação de êxtase dessas imagens é espiritual, é responsável pela mudança do corpo em cada pose, da forma escultórica que é composta em cada registro. As fotografias estão impregnadas da mitologia Yanomami – assim como as imagens de Moema estão impregnadas dos escritos épicos de Durão.

A observação atenta das imagens de Claudia Andujar¹⁹ em contraste com aquelas que trilha *Moema* nos demanda uma leitura dos detalhes, convergentes e divergentes do que consiste a reencarnação de Moema em tantos corpos indígenas, masculinos ou femininos. Encontramos em Algirdas Julien Greimas uma forma de identificar a brecha de onde derrama a fonte. O semioticista propôs a busca de novas formas de significação a partir das brechas do cotidiano às quais normalmente não damos atenção: a fragmentação gera a *imperfeição* e permite uma reconstrução de sentidos, presenciamos novamente a tessitura de sentidos a partir de comparações e rasgaduras, como propôs Didi-Huberman na leitura das imagens sob o prisma que Freud preconizou para interpretar as imagens dos sonhos.

¹⁹ As fotografias em preto e branco de Claudia Andujar estão em exibição permanente no Instituto Inhotim na galeria dedicada à artista. As imagens presentes nesse trabalho são reproduções feitas durante a visita da autora ao instituto em 2019.

O semioticista Éric Landowski, discípulo de Greimas, inicia uma reflexão relativa à obra *Da Imperfeição* (2017), onde Greimas defende que a partir do momento em que o jogo do artista e da arte se estende ao espectador, a arte, cuja essência parecia estar encerrada nos objetos criados, penetra na vida que se torna lugar de encontros e acontecimentos estéticos (GREIMAS, 2017, p.77), tais encontros e acontecimentos, estando ao alcance do espectador tornam a própria semiótica mais sensível (LANDOWSKI, 2005) e transformam a relação do conhecimento que se dá a partir do encontro entre sujeito e objeto, que foge do ponto de vista meramente funcional, daquele que age e daquele que sofre uma ação, tornando conhecimento e sentido inseparáveis.

Nesta perspectiva, podemos identificar sujeitos e objetos nos encontros de *Moema*, mas devemos olhar tais relações como encontros, onde sujeito e objeto se fundem, mediados pelo sensível, na busca da essência desta relação. Ao tratar de Moema, a personagem, podemos considerar que a relação sujeito-objeto se dá não apenas de uma forma: Moema é objeto no momento em que Caramuru é sujeito, e está na posição de conhecimento, acompanhado pelo leitor, na estrofe IV do Canto VI; Moema é sujeito quando fala, tanto no poema quanto na pintura, afinal, a paisagem continua a proferir seu discurso ao seu destinatário final, aqui objeto, Caramuru.

Todos esses encontros estão dentro das obras, e nosso objetivo é contemplar Moema e *Moema* (1866) como objeto estético, permitindo que conhecimento e sentido se unam na experiência da construção de sentidos possíveis a partir da obra de Victor Meirelles. Tal perspectiva se dá pelo caminho que Landowski propõe a partir de sua leitura de Greimas de acontecimentos específicos de algumas obras literárias:

Vemos aí a experiência sensível do encontro entre sujeito e objeto tomar a forma de uma súbita irrupção do sentido e do valor – aparição inexplicada e inexplicável, acidental, sob um fundo de cotidianidade marcada pela monotonia e vivida na indiferença, senão mesmo no tédio. (LANDOWSKI, 2005, p.3)

No *descobrimento da Bahia* contado por Santa Rita Durão, há alguns momentos de aparições inexplicadas sob alguns pontos de vista, como por exemplo o momento em que Diogo Álvares utiliza uma arma de fogo para a caça de aves. Tal acontecimento transforma conhecimento e sentido da parte dos índios, é espantoso e fascinante, especificamente para o índio Gupeva, que

passou a chamar-lhe Caramuru, motivado pelo barulho e pela luz que saíram do objeto estranho. No primeiro evento de aparecimento de Diogo Álvares enquanto Caramuru, sua existência é dotada de um novo sentido a partir de sua ação não esperada pelos nativos, que tinham total desconhecimento da existência de tal aparato, associando, intuitivamente as duas presenças: Diogo Álvares e sua arma de fogo. Caramuru é então símbolo de poder e morte, através do ferimento literal ele consegue alimento, proteção e respeito.

Moema é também uma aparição inesperada: ela aparece no enredo do descobrimento da Bahia como um detalhe que cresce a ponto de ser a protagonista de suas próprias palavras que são ditas ao Caramuru, o grande protagonista de toda a jornada épica. Alexander Miyoshi (2010) faz uma análise detalhada da estrofe do poema em que Moema aparece em meio à tempestade, lança-se ao barco para logo depois ser engolida pela primeira vez pelo mar:

Na oitava 38, o uso de metáforas superpostas, elipses, zeugmas e repetições velozes é admirável. Primeiro Durão – ou melhor, Moema – compara Diogo por sua crueldade (em abandoná-la) a um tigre, animal que, nos séculos 18 e 19, foi correntemente associado à sublimidade e ao terror. Depois, em meio ao mar, Moema invoca as fúrias, divindades pagãs do mundo antigo, seguidas de raios e coriscos, evocando, assim, a imagem de uma tempestade, outro símbolo poderoso do sublime. Em seguida “corisco” (faísca de trovoadas) perde sentido literal para ganhar sentido figurado: o de um amor rápido e passageiro (“Ah que o corisco és tu [Diogo]”), corporificado no próprio Diogo, retomando o sentido de “raio” e atingindo, por fim, o “penhasco” (de novo Diogo, agora por sua dureza e impassividade) e se quisermos, ainda, a vertigem, a queda e o esfacelamento de Moema. (MIYOSHI, 2010, p.45)

O seu primeiro desaparecimento é um artifício do autor para que tudo pareça solucionado, não se espera mais a atuação de Moema, poder-se-ia considerá-la morta.

Acontece então – segundo tempo – um verdadeiro milagre destinado a preencher essa espera, uma aparição súbita e “deslumbrante” que vem inopinadamente provocar o êxtase do sujeito, fazendo-o entrever, para além da banalidade das aparências, um mundo “outro”, carregado de sentido (LANDOWSKI, 2005, p.4)

A concepção de Landowski não é necessariamente voltada à interpretação da obra de arte, contudo aqui tomamos como uma percepção do artista no estágio primário da criação de sua obra, onde as possibilidades de *um mundo outro* são oferecidas e obtidas, no nosso caso, na forma de Moema. Seu reaparecimento, ainda no poema, é através da permissão das águas agitadas

do oceano, que a lançam abruptamente à superfície, para que a personagem profira suas últimas palavras de mágoa, mas na onda do mar, *que irado freme / Tornando a aparecer desde o profundo / Ah Diogo cruel! / Disse com mágoa / E sem mais vista ser, sorveu-se na água.* (DURÃO, 2005, p. 192). A cultura indígena é uma cultura da palavra, o poder conferido a Moema no em suas últimas aparições no poema estão além do que teria uma personagem não-indígena, precisamente por seu lugar de falar. As palavras proferidas por ela mudam o aspecto da cena, de maneira que ali haja essa aparição deslumbrante e inesperada da qual fala Landowski: o sentido que suas palavras carregam é revisto e reconsiderado para além do poema, permitindo seu ressurgimento.

Para montar esta última cena de Moema, Durão traz a dramaticidade pelo mar, que freme e pela fala plena de sentimento da personagem que teve forças para falar apesar de haver desmaiado e lutado contra a ira das ondas do mar. O próprio amor de Moema é o aparecimento de um sentimento repentino, efêmero como o “corisco”, podemos afirmar que tal “faísca de trovoadas” não existiria se não houvesse alguém que a sentisse. Caramuru, que é a personificação de tal faísca, também é ressignificado através da presença de Moema, numa experiência sensível que muda percepções de sujeito-objeto, fundindo suas existências.

As re-aparições de Moema fazem parte de um ciclo de discontinuidades: ela é lançada por Durão nas situações em que toda a paz parece ter sido reestabelecida, na tentativa de cindir as alianças que são criadas no enredo histórico e documentado – a faísca de possibilidade que escapa, o acidente de percurso do descobrimento da Bahia, que não altera fatos, mas realça perspectivas de outras continuidades, uma fratura que rapidamente se fechou nos escritos de Santa Rita Durão.

[...] De fato, o acidente estético, essa “fratura” na ordem das coisas, introduz no fluxo de uma continuidade considerada como imutável e necessária uma súbita discontinuidade, tão imprevisível quanto efêmera. Pois – última etapa –, mal chegado o instante do deslumbramento, começa a inelutável volta ao ponto de partida, a recaída no mundo banalizado e automatizado de todos os dias. (LANDOWSKI, 2005, p.4)

É apenas porque Moema existiu e morreu que essa relação foi construída nas imagens, o motivo de seu aparecimento na praia se deu por essa fratura, tal qual a análise do painel de Meirelles apresentada no primeiro capítulo da

pesquisa. Moema promove ao poema certo caráter épico no instante de sua morte, é usada para o sentido e descartada logo em seguida. Ainda assim, enquanto acidente estético da obra de Durão, Moema permite entrever possibilidades de interpretações, novos sentidos não necessariamente entendidos pelo autor.

A relação entre Paraguaçu e Moema, por exemplo, muda de aspecto a partir da recuperação das imagens, agrega um novo valor à partida de Paraguaçu e do conflito que Moema cria no poema; encontramos a permissão para inserir o conflito, que é superficial à primeira vista, na matriz da colonialidade. O texto de Santa Rita Durão, que remonta ao século XVI é a materialização da colonialidade, descrita por Mignolo, como remarcado na introdução, no sentido de colonização do imaginário e do saber (MACHADO, 2014, p.3), e Moema é o que escapa da tarefa do escritor – ela traz à missão colonizadora do imaginário a súbita descontinuidade, um espaço de dúvida e de ceticismo. A partir dela nos é mostrado um novo horizonte do que foi aquele contato entre índios e brancos, relato que chega até nós em língua portuguesa e com o monóculo europeu.

O desaparecimento de Moema durou pouco mais de um século, quando Victor Meirelles a recupera em seu painel. A índia que era feita de palavras tornou-se figura em meio a campanha de invenção da história do povo brasileiro, uma vez que foi exposta juntamente com outras obras de Victor Meirelles, um dos pintores responsáveis pelo material imagético que compôs a construção pretendida pela realeza, agora brasileira. Moema é a imagem que “re-aparece” na praia – a exemplo de Diogo Álvares, que é sobrevivente de um naufrágio, junto com alguns companheiros de viagem – ela encontrou uma nova fratura de onde aparecer, uma nova continuidade para cindir.

A sobrevivência da imagem de Moema se dá através do sentido, quando a narração de sua história é assumida por outros, como é o caso de Victor Meirelles, que muda também sua matéria. A ideia de Focillon das formas tomadas pelo espírito se encontra com aquela de reformulação de sentido de Greimas e de Landowski, pois o *ressentir* só é possível a partir da fratura por onde o espírito escapa em busca de uma nova forma.

A imagem pode desaparecer e os sentidos e as formas integrarão o seu *re-aparecimento*, pois ela não simplesmente desaparece, há outras formas que

a imagem pode tomar – o espírito na matéria vai além da imagem pictórica: “Não basta que uma imagem desapareça: é preciso ainda que ela seja substituída por outra imagem ou pelo discurso, pela descrição, pela interpretação” (DAMISCH, 2016, p.14) – Moema parece ter feito o caminho inverso, primeiro apareceu pelo discurso – e o *re-des-aparecimento* de Moema revela-nos uma imagem que insiste em não submergir, sofrendo aparecimentos através de fraturas, desaparecendo nestas rupturas e reaparecendo em novas cisões que são criadas por sua própria ferida, por sua imagem, transformando-se numa constante reverberação, em ondas cujas amplitudes poderíamos mesmo medir temporalmente. Além de *des-aparecer* em si mesma, Moema percorre outras obras onde a evidência de sua presença não é revelada que a partir de uma segunda oportunidade de vislumbrar o óbvio.

Para Ludwig Wittgenstein, a imagem não muda, sua percepção sim. O escritor de *Investigações Filosóficas* (1953) desenvolve escritos relativos à percepção visual e propõe que as formas de perceber a imagem também são como jogos de linguagem (*apud*. GUERRA, p. 273); um diálogo entre Greimas e Wittgenstein está estabelecido a partir do momento em que os dois consideram as maneiras de perceber o visual e seus eventuais sentidos, que podem transformar-se, acompanhando a mudança do aspecto, da forma de olhar. Ora, Moema é uma imagem percebida em tempos distintos, a cada aparecimento presenciamos um novo aspecto, através de uma nova vivência visual (dentro do poema e fora dele). Do aspecto, poderíamos dizer em outras palavras que é a imagem em contato com a percepção dentro do tempo:

A revelação do aspecto aparece entre a vivência visual e o pensamento, [...] pode dar uma nova espécie de descrição a ela [...] os aspectos seriam componentes da figura visualizada que possibilitem formar uma ideia do que ali se encontra (GUERRA, 2010, p. 277)

O *aspecto* é um termo importante para o surgimento de uma imagem, segundo Hubert Damisch. Para quem o enigma do desaparecimento da imagem não se deixa separar do que diz respeito à sua volta, como também não do modo como são apresentadas ao espírito ou a ele se impõem (DAMISCH, 2016, p. 10). O aparecimento de uma imagem, o fato de ela surgir, é o produto de curto-circuito, de mudança de aspecto (*Ibid.*, p.15). A mudança de aspecto é presenciar a imagem em um novo tempo, sob uma nova perspectiva, como

acontece com Moema desde o seu surgimento por fissuras que ela encontra como imagem.

Moema existe como faísca efêmera que ela personifica em Caramuru e, em contrapartida, ele dá vida à imagem-lenda que não cessa de “re-desaparecer” pelas cisões que a obra de Santa Rita Durão criou. E ainda, Moema é a apresentação da ferida que Caramuru deixa para trás, que ele não consegue encarar, contudo, precisamos olhá-la constantemente. Como a experiência estética, apresentada como um *relâmpago passageiro* (LANDOWSKI, 2005, p.4), curto-circuito, em um circuito temporal de reverberações, entre as fraturas, Moema emite luz, por um instante, mas que continua a se propagar pela obra de Victor Meirelles de 1866. Ao nos alcançar, ela permite que presenciemos o pesar da colonização, que não é ilusório como gostaríamos, é incômodo e perturbador como sua imagem.

É a luz emitida por *Moema* que viabiliza que enxerguemos em obras como as de Claudia Andujar, o vínculo estabelecido entre estas composições é a própria mudança de aspecto a partir do olhar *Moema*. Isso não quer dizer que a índia esteja presente nas fotografias de maneira intencional por parte da artista, ou que ela tenha querido citar qualquer uma das obras do século XIX que figuram Moema como protagonista. A fratura que existe na obra de Andujar provoca uma mudança de aspecto, de interpretação e de visualização de seus retratos, acionando nosso repertório imagético e imaginário do indígena.

3. A NUDEZ DE MOEMA REVISTA

Nosso questionamento aqui aparece no estado de Moema e sua nudez. Ao considerar nosso ponto de vista de uma imagem do século XXI, poderíamos ainda reproblematicar a questão: afinal, Moema é nua, está nua? Quem pode percebê-la nua? Quem enxerga Moema além de sua nudez?

O nu feminino se faz presente na arte em inúmeras formas, seja na pintura, na escultura, na fotografia. Ao espectador é apresentada uma figura que costuma comunicar-se com ele através do olhar ou de seu corpo, mostrado de frente e sinuosamente posicionado para fazer-se ver e apreciar. O recorte escolhido pelo artista é o que o espectador acessa, e esse mesmo recorte contribui na construção ou recuperação de memória daquele que o vê. Moema é uma personagem que permitiu ao pintor o uso de sua nudez.

Ao compor um histórico da nudez, Giorgio Agamben afirma que “a nudez, na nossa cultura, é inseparável de uma assinatura teológica”, uma referência direta à nudez edênica, “antes da queda, mesmo sem estarem cobertos por nenhuma veste humana, não estavam nus: estavam cobertos por uma veste de graça, que os envolvia tal como um traje glorioso.” (AGAMBEN, 2014, p. 91-92,) assim, a nudez está numa relação direta com a natureza humana, que se caracteriza pela falta de graça, ou da veste de graça.

Figura 40 - *O nascimento de Vênus* (1863) de Alexandre Cabanel



Fonte: Disponível em: <https://commons.wikimedia.org/>

A pintura do nu, por sua vez, é acompanhada de problemáticas de gênero, já que, geralmente estas pinturas são produzidas por homens; a dualidade do corpo feminino nu está no significado do que é representado, pois não é somente um trabalho de arte, ao mesmo tempo em que não é simplesmente “um bom espécime de carne humana” (BOHN-DUCHEN, 1991, p.9), os olhares cerceados reproduzem estereótipos *perversos e potencialmente restritivos* que não devem ser negligenciados em uma análise²⁰.

Alexandre Cabanel, em 1863, com *Nascimento de Vênus* (Figura 40), nos apresenta um corpo feminino que, apesar de ter sido pintado nu, nos revela pelo gesto que não quer ser visto ou importunado: seu olhar desviado, a mão direita sobre a testa e os olhos, como que evitando a luz e as figuras angelicais, cupidos, que anunciam com instrumentos de sopro e voam graciosamente sobre si. Não existe o contato visual com o espectador, esse olhar é proibido pela própria Vênus. O corpo nu, pelo contrário, não é interdito a personagens míticas: Vênus está nua pois acaba de nascer da espuma do mar, numa nudez pura, que não é da natureza humana, mas completamente formada pela graça divina. O corpo que enxergamos não está de fato nu; “O corpo mais gracioso é o corpo nu cujos atos circundam com uma veste invisível, escondendo completamente a sua carne, embora esta esteja totalmente exposta aos olhos dos espectadores” (AGAMBEN, 2014, p.112). A carne, o corpo na nudez humana, está completamente escondida, isto é, Vênus está envolta na veste invisível e graciosa, no ato que a circunda: seu nascimento. O que distingue sua vida de morte é, além do mito, a forma colocar o braço sobre a cabeça, a forma de estender o torso sobre a água, de, apesar de nua, impor seu livre arbítrio, mesmo que seu nascimento não tenha sido de sua vontade. Vênus é observada e comemorada pelos seres divinos e, depois, pelo espectador, que presencia na eternidade breve da imagem a pose de quem acaba de acordar de um sono

²⁰ Olhar para o nu puramente como um trabalho de arte tende a subestimar o significado do que é representado, e como; enquanto avaliá-lo simplesmente como um bom espécime de carne humana negligencia o fato de que isso incorpora estereótipos perversos e potencialmente restritivos. (tradução nossa): “To look at the nude purely as a work of art tends to underestimate the significance of what is represented, and how; while to appraise it simply as a fine specimen of human flesh overlooks the fact that it embodies pervasive and potentially restrictive stereotypes.” (BOHN-DUCHEN, 1991, p.9)

profundo do antes da vida, sobre as ondas que se misturam às de seu cabelo e que são acompanhadas pelas linhas do seu corpo.

Moema, por sua vez, se estende sobre pedras à beira da praia, o espectador é o primeiro a presenciar seu corpo de perto e ao longe é possível ver pessoas da aldeia que tem as atenções divididas entre sua morte e a partida da embarcação que está ainda mais distante. A paisagem releva a mata nativa da região e a pureza desta cena que acontece sem que ninguém a tenha tocado ainda. Mesmo durante sua morte, apenas a água foi responsável.

Na análise de um relicário de artista anônimo, Agamben encontra a cena da expulsão do paraíso de Adão e Eva, no momento em que eles descobrem sua nudez e são vestidos por Deus, mas não pela veste graciosa, agora pela veste feita de pele de animais. Segundo Agamben, na imagem do relicário, Eva se recusa a ser vestida, o que é considerado como uma violência contra seu estado de nudez e conhecimento, é seu último momento no paraíso e as vestes são apenas a evidência de seu banimento para a Terra. Eva quis guardar sua nudez nessa recusa: “se isso é verdade, então a ágil figurinha de prata que resiste desesperadamente à vestidura, é um símbolo extraordinário da feminilidade, que torna a mulher a guardiã tenaz da nudez paradisíaca.” (Ibid., p.96) Ora, Moema também se recusa às vestes que lhe seriam impostas no momento em que ela critica Paraguaçu em sua “branquitude”. Moema adquire a nudez de Eva, que é coberta por apenas um frágil adereço, curiosamente solto apenas no momento em que seu corpo emergido chega à praia. Mas essa nudez paradisíaca poderia ser comparada com a nudez de Moema?

As três personagens se encontram no mesmo cenário se retomamos a discussão relacionada à imagem de Diacuí, personagem da vida real. Eva se desdobra em *Evas brancas* que ditam o que é a brasilidade, o que poderia ser aprofundado na questão de quem é a mulher brasileira ou de qual é a cor da mulher brasileira para a revista que invoca Eva dentro dos limites impostos precisamente à nudez de Diacuí. Por sua vez, a fusão de Moema e Paraguaçu, na ideia que a novela fotojornalística traça muda ligeiramente a percepção inicial de rivalidade que cria Durão entre duas personagens que, numa leitura mais profunda de sua relação, possivelmente não estivessem em concorrência pelo “amor” de um homem endeusado, mas num conflito que também envolve o argumento da identidade indígena. Outra vez, a mudança de aspecto aparece

quando as imagens se encontram, e outras perspectivas irrompem no que pensávamos absoluto. Sendo assim, fica clara a necessidade de ver e rever o nu e a nudez, abrindo espaço para os novos entendimentos que se nos apresentam através das novas imagens postas lado a lado àquelas de Moema, permitindo o revisto sem eliminar o já visto.

3.1. O OLHAR

As cores escuras usadas por Meireles caracterizam o momento pós pôr-do-sol, e toda a luz está sobre o corpo de Moema, quase como se direcionada celestialmente para este momento imprescindível. Seu cabelo, como enraizado na areia nos faz pensar que talvez o lugar da personagem nunca tenha sido perto do seu amor, mas da sua terra. O formato estrelado que ele toma parece cuidadosamente colocado, penteado, ali a água não tocou quando voltou ao mar. A água voltou ao mar? Seria possível ainda pensar na maré que baixasse, e que teria revelado o corpo de Moema já posto sobre aquela pedra, pedra que se confunde com as águas turvas do mar, como se ela flutuasse, ao modelo de Vênus na pintura de Cabanel, ou ainda que ela tivesse sido gentilmente trazida pelas águas de volta à terra firme – o que explicaria seu adereço ainda presente e recentemente desprendido de seu corpo – como um ser respeitado mesmo pelas ferozes águas marinhas.

Em *Modos de ver*, John Berger afirma que “os homens agem, as mulheres aparecem” (1972, p.50) ao comentar os nus femininos na pintura. O ato de agir consta do ver, recortar a paisagem, olhar, ser o ator da pintura, aquele que age sobre ela de alguma maneira. A mulher é imagem, ela aparece, emerge, surge, ressurge, é posicionada, olhada, vista, recortada, montada, encenada, dirigida pelo olhar. Para Berger, o olhar da personagem feminina é essencial para entendermos o nu, ele revela as intenções do artista ao colocá-la em sua tela.

A artista Vanessa Beecroft realiza uma performance em 2005 com cem mulheres nuas, de pé, imóveis e indiferentes, mas de olhos bem abertos, expostas na Neue Nationalgalerie, em Berlim. Agamben comenta sobre a cena de homens vestidos a observar corpos nus, corpos imortalizados em sua nudez angelical, numa inversão de papéis, onde os julgados estão vestidos e os olhos observadores são de mulheres nuas; dando a impressão de um não-lugar, pois

“algo que poderia e, talvez, deveria ter acontecido não tinha tido lugar” (2014, p. 89), em conclusão, não houve nudez. A presença dos corpos nus no lugar das imagens de corpos nus causou o desvio do olhar, devido ao embaraço, ao constrangimento da presença.

O que pensar então quando não existe na imagem um olhar a ser desvendado? Moema não age, não olha, não se posiciona. A ela foi permitido apenas ser olhada, por todos e qualquer um. A seu observador é dada apenas uma escolha: olhar. Sem correspondência, seja de aceitação ou rejeição. Moema é a encenação da mulher de ressurre para ser olhada e “apenas” isso.

Figura 41 - Detalhe do busto e cabeça de *Moema* (1866)



Fonte: Reprodução da autora (2019)

O olhar de Moema está morto, mas nem toda personagem morta tem seu olhar vetado. Berger (1972) ainda afirma que toda mulher é “educada e persuadida a ver o que faz” (BERGER, 1972, p.50), mas esta mulher não pode ser Moema, uma vez que ela não foi educada nesses padrões explicados por ele:

Tem de vigiar tudo o que é e tudo o que faz, pois, a aparência, e, em primeiro lugar, sua aparência perante os homens, é de importância decisiva para o que poderá ser considerado o seu êxito na vida. O seu próprio sentido daquilo que é, é suplantado pelo sentido de ser apreciada como tal por outrem. (Ibid., p. 50)

Berger fala da troca de olhares entre a personagem feminina e seu espectador, que é provavelmente um homem que a tem como amante. Nesta

condição de olhares, o olhar feminino vigia e corresponde enquanto o do espectador olha e constrói memórias. A apreciação é parte da trama mnemônica. Entretanto, nada pode ser cobrado de Vênus ou de Moema. Vênus é personagem a quem tudo se escusa e justifica pelo fato mítico de sua divindade. Seu nascimento é um momento único cujo aquele que tem a chance de apreciar estará mesmo invadindo um território proibido de um instante divino. E Moema não tem poder sobre seu próprio corpo, uma vez que tem seus olhos fechados, não está mais viva, seu corpo é a única prova.

Figura 42 - Detalhe em *Moema* (1866). Reprodução da autora (2019)



Fonte: Reprodução da autora (2019)

Victor Meirelles transgrede uma importante regra do olhar feminino: o olhar do espectador não é correspondido ou negado como em Cabanel, o olhar é vetado. A ela foi negado mostrar-se ao seu pretendido amante, tanto pela morte quanto pelos olhos fechados. Seu único amante, Caramuru, partiu, e portanto, para quê olhar? Aqui não existe êxito, não existe apreciação, ela não está nua pelo olhar de alguém que a olha, mas pelo olhar daquele que se negou a olhá-la. Na pintura, porém, alguém avista Moema e, ao longe, podemos distinguir um rosto que olha em nossa direção ou na direção de Moema, isso não é possível distinguir, mas podemos ver a expressão de susto, de surpresa ruim;

e uma outra figura que já avistou algo, antes mesmo de nós que estamos tão perto do corpo. Isso notamos, pois, o corpo está num movimento de torção, pernas que caminham para Moema, torso que se torna ao revés, com braços que chamam, acenam.

E, por falar em ver, muito próximo a esse grupo e igualmente próximo da margem existe uma outra figura que parece se esconder, dela podemos distinguir pernas, talvez um acessório de penas na cabeça (Figura 42). Também poderia ser apenas a raiz da árvore, e não seria a primeira vez que Victor Meirelles faz esse jogo de cores entre a natureza e os ameríndios, mas é curioso observar como a luz toca especialmente aquela área do quadro, já que a iluminação é tão fabricada quanto Moema. Portanto, a obra não está completamente desprovida do olhar. Todo o grupo a olha e observa. Alguns se olham uns aos outros, outros olham o barco que se encontra quase desaparecido da linha do horizonte, outro olha Moema. O olhar parece dividir a obra em momentos: o olhar para Caramuru e Paraguaçu que partiram; o olhar para o grupo que se aproximará de Moema; o olhar em direção a Moema ou a nós; o não-olhar de Moema; e o nosso olhar do conjunto de olhares.

Figura 43 - *Ofélia* (1851 - 1852) de John Everett Millais



Fonte: Disponível em: <https://commons.wikimedia.org/>

No meio de folhas, flores e água, Ofélia está aguardando que alguém venha resgatá-la de seu velório particular? Os olhos entreabertos não nos

permitem chegar a nenhuma conclusão de vida ou morte, este é o último momento de vida ou o primeiro de morte? Seu último suspiro pode acontecer a qualquer momento ou acabou de acontecer, antes que pudéssemos alcançá-la. Mas, de alguma maneira, sua pose é de alguém que já está entregue, de alguém que já desistiu do que quer que um dia tenha quisto, contrariamente à forma como Cabanel põe Vênus. Existe um “deixar ir” na forma como Ofélia e Moema tem seus braços, enquanto que em Vênus é um “não deixar ver/olhar”. O olhar de *Ofélia* (1851) (Figura 43) não é tímido como o de Vênus, ela busca nada e ninguém, não quer encontrar o espectador, nele reside algum tipo de solidão – talvez a solidão que os olhos fechados de Moema estejam guardando. A loucura transformou sua forma de ver e olhar, e mesmo de distinguir morte de vida. O fechar de olhos seria a consciência de desistência do mundo físico.

Apesar dos olhos se deixarem ver, seu interior já está vazio, morto. Seu corpo está completamente coberto. Não há o que mostrar, não há intenção no nu a ser mostrada pelo pintor e não há interesse do espectador em olhar o que não se lhe revela. Entretanto, ao voltarmos ao texto de Kenneth Clark, temos a *draperie mouillée* (1956, p. 79), um processo que gera o efeito visual na escultura de que o tecido da roupa está extremamente colado ao corpo, revelando formas tão evidentes quando o próprio nu.

Ainda assim, nessa repetição de tipos, vai se evidenciando a fragilidade e vulnerabilidade. O nu por si só não revela nada disso necessariamente, mas o fato de estarem deitadas sobre uma superfície coberta pela água, sim. A nudez traz a vulnerabilidade, o nu não. Ofélia tem uma nudez revelada em sua forma, se a comparamos a Vênus e a Moema, é sua postura que a expõe, uma exposição exterioriza a nudez que não precisa de panos para ser coberta, a nudez da alma que morreu sem ter no que se agarrar. Ofélia e Moema estão nesta mesma situação de nudez, enquanto que Moema e Vênus estão na mesma situação de nu. As três, entretanto, se fundem na mesma imagem da vulnerabilidade, seja na vida ou na morte, com olhos abertos ou fechados, querendo ou não ver.

A postura ou a pose que Victor Meirelles escolhe para pintar Moema é uma referência à Vênus Adormecida, de Giorgione, que, com a criação desta obra, é o inventor do nu feminino, com uma pose que foi recriada por outros artistas como Rubens, Ticiano, Courbet e Renoir, fazendo um percurso de

quatrocentos anos na história da pintura. “A Vênus de Dresden, ou a Vênus Adormecida, foi a primeira a aparecer deitada, numa reformulação da pose anterior, que era de pé, geralmente com o peso do corpo sobre uma das pernas” (CLARK, 1956, p. 111). Esta nova pose não tirou da forma sua sinuosidade, mas agora os artistas encontrariam outras maneiras de fazer com que ela acontecesse. No caso de *Moema*, Victor Meirelles posiciona seu corpo sobre um relevo que modula sua pose. A índia morta não tem firmeza para se manter rigidamente em nenhuma posição, mas a natureza a sustenta. É o que se consegue supor a partir da imagem.

Figura 44 - *Sem título* (1974) de Claudia Andujar. Reprodução da autora (2019)



Fonte: Reprodução da autora (2019)

Na evolução desta reflexão sobre o olhar, fizemos um percurso pelos olhares de *Vênus* e *Ofélia*, numa comparação com o não-olhar de *Moema*, todas imagens da pintura do século XIX. Na fotografia do século XX há olhares remarcáveis que ressaltam mudanças da fotografia e do fotojornalismo no Brasil em sua chegada ao século XXI. Se resgatamos a imagem de George Huebner e captamos o olhar da *Índia paranense*, notamos que é um olhar diferente dos que presenciamos em *Moema*, ele se torna próximo daquele da *Vênus* que evita qualquer contato visual, contudo, levando em conta que a fotografia de Huebner tem por objetivo capturar o exótico destinado ao olhar europeu, há indícios de que o desvio dos olhos da modelo, o seu *desolhar*, seja uma alusão aos tantos

olhares dos quais fala Berger, que permitem e convidam o espectador a olhar e a admirar a imagem.

O olhar impõe outros questionamentos nas obras de Claudia Andujar, pois em sua fotografia olhamos o olhar da fotógrafa, dos fotografados, participamos do jogo de olhares e de geração de sentidos e *sentidos*. Nas imagens das séries *O extremo* e *Êxtase* (Figura 35, Figura 37, Figura 38, Figura 39) entretanto, as imagens ritualísticas nos oferecem uma experiência de sentido que a imagem por si só não alcança. O indígena não está em uma situação de privação do olhar, ele está em uma dimensão que o visível não comporta, apenas ele o enxerga e reage ao que experimenta. Além disso, todo o corpo participa do ritual e, apesar de recuperar *Moema* em um sentido, o espectador se distancia mais um passo, o que realmente se espera ver ao olhar estas fotografias?

Figura 45 - *Indígenas isolados* (2016) de Ricardo Stuckert



Fonte: Disponível em: <https://www.instagram.com/ricardostuckert/>

A obra de Victor Meirelles encontra brechas que não se devem apenas à sua personagem principal. Na fotografia de 2016 de Ricardo Stuckert²¹ (Figura 45), podemos observar olhares, dentro do contexto que conhecemos, sabemos

²¹ A fotografia foi publicada pelo artista em suas redes sociais. Na descrição ele comenta: “Os indígenas isolados que fotografei em 2016 durante um sobrevoo na fronteira do Acre com o Peru fizeram contato com indígenas da etnia Kulina”.

que são olhares curiosos, desconfiados, que precisam se deixar ver para poder ver seu objeto de interesse: a fotografia foi feita durante um voo na região do estado do Acre, retratava um grupo de indígenas isolados. Os rostos que se destacam das folhagens revelam a singularidade do desconhecido, para onde olhar não nos revela tanto quanto gostaríamos, nos remete, entretanto, há uma cena conhecida, que mostramos na Figura 42, um detalhe de *Moema*, de onde observa-se o olhar de espectador em direção ao mesmo objeto do olhar do espectador, na fotografia, os olhares se encontram, há espectadores nas duas direções. Apesar disso, o congelamento da imagem e o ato fotográfico, liberta de alguma maneira o grupo que estava em isolamento para aparecer em redes sociais e matérias de jornais, enquanto que eles foram espectadores atuantes apenas no breve momento da fotografia. A mata é proteção e símbolo do lar indígena nas duas obras, de 1866 e de 2016. As cores que Meirelles escolheu para pintá-la mais uma vez coincidem com os tons das peles, como se pessoas e vegetação fossem parte um do outro; o mesmo acontece com o panorama vindo dos céus, se os rostos não fossem distinguíveis, facilmente o olhar confundiria peles, trajes e pinturas com as folhagens, seus troncos, seus frutos. Ver e capturar esta imagem revela um olhar educado para encontrar humanidade.

Figura 46 - Fotografias da indígena Yanomami Penha Góes em 1997 e 2015, de Ricardo Stuckert.



Fonte: Disponível em: <https://www.instagram.com/ricardostuckert/>

O fotojornalista esteve dentre os indígenas Yanomami em 1997 e em 2015, onde um olhar surge em duas imagens: a indígena Yanomami Penha Góes foi fotografada aos 22 anos e aos 39 anos, retratos do efeito do tempo no olhar (Figura 46). Inevitavelmente, nesta pesquisa, nos perguntamos se a forma de *Moema* encontra fraturas por onde ressurgir nestas imagens. Encaramos estas

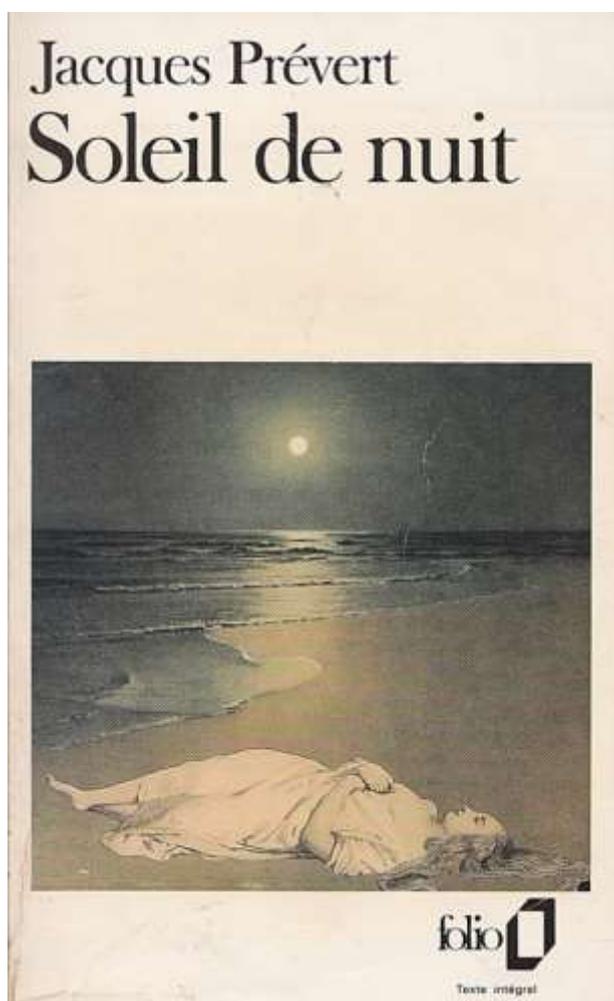
fotografias e as sentimos diversas daquela de Huebner ou daquelas de Andujar, mesmo em se tratando de uma mulher indígena, de uma mulher do grupo Yanomami, a diferença está no ato de olhar, o recorte do rosto basta à imagem. O olhar que havia sido negado a *Moema* e desviado pela *Índia paraense* é recuperado por Penha Góes que não foge do foco da câmera fotográfica, compreende que este é um ato de memória²². A consciência de memória da mulher que aceita ser duas vezes fotografada transforma a imagem: olhamos sabendo da consciência que a imagem tem de si, imagem e personagem se confundem e o aspecto muda de forma que Moema não aparece aqui senão como memória. O ato de olhar e de se saber capturada em imagem distingue Penha e Moema sem que nenhuma das duas desapareça.

²² O artista publicou estas fotografias em sua página do *Facebook* e na descrição da fotografia de 2015 ele comenta: "Nesta foto, Penha está com 39 anos. Quando voltei à comunidade, não vi aquela menina de 20 e poucos, mas uma mulher que mantinha a mesma pureza no olhar de 17 anos atrás. Naquela ocasião, entreguei para a Penha a foto que fiz dela aos 22 anos. Foi um momento que me emocionou muito. Penha saiu por alguns instantes e quando voltou veio com a mesma pintura que vi pela primeira vez quando a fotografei. Ela me olhou e perguntou: "Você pode me fotografar novamente com a minha família?". Na mesma hora, eu a fotografei com os filhos e depois repeti a foto que tinha feito dela há 17 anos".

3.2. RE-APARECIMENTO DE MOEMA

A proposta desta pesquisa se deu de forma circular devido à capacidade da imagem de ir e vir, de *re-des-aparecer* e de colocar em evidência novos aspectos artísticos, visuais, teóricos que recuperam fios de outras discussões para gerar continuidades em uma nova composição parte de um tecido teórico. Faz-se necessário dizer que o encontro de imagens semelhantes não as faz iguais, nem cópias; todas elas compõem um espectro sintomático da imagem da mulher morta, dentro do qual Moema se faz forma, assim como Ofélia, dentro do que presenciamos aqui.

Figura 47 - Capa do livro *Soleil de nuit* de Jacques Prévert



Fonte: Disponível em: <https://cheminsbattus.wordpress.com/>

Na tangente entre Moema e Ofélia, destaca-se o elemento aquático na cena de morte: uma pictoricamente inventada, de um texto que não chega nunca a essa cena e outra pictoricamente *mise en scène*, a partir de um texto que a relata. *Le mouvement des marées* ou *La lune*, uma colagem de Jacques Prévert

(Figura 47). Sob dois títulos diferentes on-line, a primeira discussão que esta imagem aporta é com relação à sua fonte: a busca da imagem sob o título de *La lune* nos leva a sites de armazenamento e compartilhamento de imagens, como o *Tumblr* e o *Pinterest*, em um movimento circular, um armazena a imagem do outro. Já o título *Le mouvement des marées* foi encontrado em um blog *Wordpress*, onde a imagem figura na capa de um livro de Jacques Prévert, *Soleil de nuit*, capa que é modificada de acordo com as novas edições *Folio-Gallimard*. Voltemos à imagem: depois de todo o trabalho arqueológico apresentado, é inevitável ver *O movimento das marés* e não colocá-lo em diálogo com *Moema*: a lua iluminando o mar, como aquela de Pedro Américo (Figura 22), os cabelos à de Meirelles, nas mãos, uma sutil diferença e uma vestimenta. O título também evoca a razão de morte de Moema, a escultura de Bernardelli, a ilustração de Barata e nos coloca de volta ao ciclo que envolve tanto evento do nascimento de Vênus quanto a cena de morte de Ofélia. Contudo, aqui, a figura feminina escolhida pelo artista mais se aproxima de Vênus ou de uma ninfa. Sabe-se que o movimento marítimo é causado precisamente pela atração gravitacional entre lua e o mar, a luz como a representação do corpo celeste que faz as águas se moverem de lado a outro, movimento do qual depende a vida. A luz é a possibilidade de visualização do satélite terrestre, sem a luz na imagem não haveria lua, nem *movimento das marés*; a luz, tal qual Caramuru-trovão, que em sua partida arrastou consigo um grande grupo de ninfas, gerando o movimento que culmina em *Moema* de Meirelles.

Os tons da imagem são certamente alterados pela digitalização, bem como pelas edições feitas nas publicações que encontramos, mas os tons frios da imagem de Prévert são opostos aos tons quentes utilizados por Meirelles; ainda assim, as cores nas duas fazem o corpo morto em algum aspecto: na primeira, de 1866, a coloração pálida dentro do espectro daquela imagem, a luz que emana do corpo *como se* o corpo de Moema tivesse sido retirado, recortado de outra imagem e posto ali. Na segunda, já do século XX, não existe necessidade de mascarar, pois é, de fato, uma colagem: o corpo cor de mármore é posicionado num plano muito semelhante àquele de Moema, a posição da ninfa e a sequência de ondulações evidenciam que são muitas as percepções de Moema. A seleção desta imagem para a capa de um livro de poemas nos compele também a imaginar se *Moema* poderia ser capa de uma edição de um

livro de poemas, *Caramuru*, ressurgindo em uma cena que seu poema originário não relata, transformando-se em parte do texto enquanto sua representante, caminho inverso do que o poema faz por ela, como se dissesse “neste livro está a explicação da minha morte”.

Figura 48 - *Sem esperança* (1963) e *Moça se afogando* (1963) de Roy Lichtenstein



Fonte: Disponível em: <https://commons.wikimedia.org/wiki>

Uma narrativa imagética dos anos 1960 coloca-se em diálogo com a que investigamos: Roy Lichtenstein apresenta *Moça se afogando* (**Erro! Fonte de referência não encontrada.**) e *Sem esperança* (Figura 49) em 1963. Estas obras de Lichtenstein são um tipo de reprodução das histórias em quadrinhos que Tony Abruzzo publicou no ano anterior²³, de onde o artista extraiu o que mais lhe parecia interessante e modificou textos e algumas cores. Observa-se, primeiramente, que as duas mulheres estão chorando, e depois que uma se afoga no mar, a outra deita sobre suas lágrimas; as formas de Biblis, Ofélia e Moema se encontram nas imagens e no caminho que as transforma de personagens literários em obra de arte. Lichtenstein resgata as personagens que estão em sua angústia das páginas de uma história em quadrinhos para exibi-las em galerias de arte. Moema não chora como a mulher pensando “É desse jeito que isso deveria ter começado! Mas não vale a pena” (tradução nossa) que figura em *Sem esperança*, mas tem o orgulho daquela de *Moça se afogando*,

²³ *Secret Hearts*, nº 83 (novembro de 1962)

que pensa “Eu não ligo! Eu prefiro me afogar a pedir ajuda a Brad! “ (tradução nossa). Evidentemente, nenhuma das duas figuras femininas é indígena ou brasileira, não há referência direta à literatura de Durão, às obras intituladas *Moema* ou qualquer traço de desenho que proponha o diálogo, é por isso que trabalhamos com a ideia das formas no espírito, de Focillon, permitindo-nos falar de uma pintura brasileira do século XIX enquanto olhamos para as imagens de

Figura 490 - *Sem título* (1974) de Claudia Andujar



Fonte: Reprodução da autora (2019)

Roy Lichtenstein e discutir a forma de Moema.

As imagens que selecionamos podem fazer referências a momentos da narrativa da morte de Moema, como que se elas completassem o que não foi escrito do poema, mas que se supõe ter acontecido ao considerar que Victor Meirelles criou uma cena e deu continuidade ao poema. Dos corpos mortos próximos da água às mulheres que lamentam uma perda, a voz de Moema ecoa. Nas fotografias expostas de Andujar, encontramos uma imagem não intitulada (Figura 5) de uma pessoa na água, não é possível distinguir muito bem poses ou movimentos ou mesmo se é um homem ou uma mulher. Daquilo que conseguimos ver, um corpo deitado de bruços e levemente apoiado pelos braços, reflexos da água e a pouca luz que ilumina nádegas e algo das costas. A coloração em preto e branco da fotografia na reprodução que utilizamos, deixa mesmo a dúvida de o que de fato olhamos: fotografia, pintura ou escultura? E a

imagem sob o lençol aquático nos conduz à escultura de Bernardelli, a luz e sombra são ferramentas aplicadas à esta imagem para nos fazer duvidar do que

Figura 501 - *Akuku Kamaiurá mergulha na cachoeira Santa Bárbara*, de Ricardo Stuckert



Fonte: Disponível em: <https://www.instagram.com/ricardostuckert/>

vemos, e, desde que há dúvida, podemos nos perguntar: Moema?

Na fotografia de Stuckert (Figura 5), uma nova cena poderia incorporar a trajetória de Moema, até a embarcação que parte para a Europa ou nos seus mergulhos intermediários. A imagem da mulher indígena dentro da água lembra ainda da relação que os povos indígenas mantêm com a água quando habitam próximos de rios, lagos e mares, desde cedo aprendem a nadar.

Figura 512 - *Making of Coração Queimado* (2019) de Lorenzo Perrini



Fonte: Disponível em: https://www.instagram.com/___remmidemmi/

Em dezembro de 2019, o fotógrafo italiano Sandro Giordano, produziu uma imagem que faz parte de seu projeto fotográfico intitulado *IN EXTREMIS*

(*Bodies With No Regret*), que consiste numa série de fotografias que estão sendo criadas desde 2013, de pessoas mortas em situações e poses inusitadas, com seus rostos muitas vezes escondidos. Quando o artista fala sobre seu trabalho, ele afirma: “Eu escondo o rosto dos meus personagens para que seu CORPO fale por eles” (tradução nossa)²⁴ A fotografia *Coração Queimado* (2019) foi encomendada pelo jornal *Folha de São Paulo* para estampar a capa de sua revista especial de fim de ano, *Cenários*. Na descrição que o próprio artista faz em sua página numa rede social, percebemos o quando as tragédias naturais que rondaram o país no ano de 2019 chocaram o mundo: “nesse ano o país sofreu inúmeros desastres ambientais, mas esse fato alarmante não preocupa apenas o Brasil. O ecossistema global está em perigo. Precisamos parar essa bagunça!” (tradução nossa)²⁵ O que o corpo desta mulher poderia expressar?

Tornou-se uma coincidência que haja duas capas de revista nessa pesquisa: uma na introdução, sob o título *Realidade* e outra nas considerações finais, intitulada *Cenários* com visões para o ano seguinte ao da publicação. Pensar a realidade como um rosto infantil, indígena e ingênuo por impressão; enquanto que as previsões de um futuro próximo são anunciadas por um corpo feminino sem rosto ou olhar, virado para o chão, sem qualquer visão do que está à sua frente.

Olhamos a fotografia e vemos uma mulher caída, mas não qualquer mulher, uma rainha de bateria de escola de samba, que pode ser identificada pelos adereços de pena, salto alto e collant. Ela tem as duas mãos ocupadas: a esquerda de um extintor de incêndio e a direita parece ter se apoiado em uma árvore para tentar evitar a queda do galão de óleo sobre o qual ela provavelmente esteve sambando antes do incêndio que tomou conta de todo o ambiente ao seu redor. Nenhum destes objetos é segurado ao acaso: “cada um deles salva um objeto que eles seguram em suas mãos e simboliza essa falsificação [...] Tudo que é visível no retrato representa sua pretensão enquanto que o CORPO esmagado expressa a VERDADE, que precisa, de fato, colapsar

²⁴ “I hide the face of my characters in order for their BODY to speak for them.”

²⁵ “The country this year has suffered several environmental disasters, but this alarming fact doesn’t concern only Brazil. The global ecosystem is in danger. We have to stop this mess!”

para ser dita” (tradução nossa)²⁶. Ainda podemos ver algumas chamas acesas, fumaça, muitos restos de árvores queimadas. “A QUEDA de todos meus personagens é seu FUNDO DO POÇO, já que eles alcançaram seu LIMITE para além do qual seu FALSO EU não pode ir” (tradução nossa)²⁷.

Figura 52 - *Making of Coração Queimado* (2019), de Lorenzo Perrini



Fonte: Disponível em: https://www.instagram.com/___remmidemmi/

O fotógrafo escolheu a dedo sua personagem, o estereótipo da mulher brasileira que inevitavelmente nos representa Brasil afora, não é necessário bandeira, o contexto basta para que a imagem seja compreendida, a modelo, contudo, é também italiana²⁸. O fato de ela estar na capa de uma revista retrospectiva do ano de 2019 a faz mais importante que qualquer uma das manchetes que estejam ali escritas, a imagem resume o ano. Apesar disso, o artista afirma que o corpo expressa uma verdade que está escondida por uma falsificação, existe muito mais de falso que de verdadeiro na imagem: o corpo expressa a verdade através de sua queda e morte, o que nos leva a concluir que se nesta cena, a sambista estivesse viva e dançante, ela seria a melhor representação da falsidade, da mentira; assim como tudo o que está destruído

²⁶ “Each of them saves an object they hold it in their hand and symbolizes this falsification [...] Everything that is visible in the picture represents their pretense while the smashed BODY expresses the TRUTH, which has to, in fact, crash to be told”

²⁷ “The FALL of my characters is their HITTING ROCK BOTTOM, as they’ve reached their LIMIT beyond which their FALSE SELF cannot go.”

²⁸ De acordo com as redes sociais do artista, a modelo e atriz que posa para a fotografia se chama Clio Evans.

na fotografia e o que tal destruição representa como transformação. Afinal, é o que vem depois da queda, depois da morte da mentira, da falsificação, é que é o verdadeiro que precisa voltar ao seu lugar. Os bastidores da fotografia também foram registrados e publicados nas redes sociais do artista (Figura 53): as fotos em preto e branco trazem uma característica mais pictórica às imagens, principalmente aquelas onde a modelo já está se posicionando como na obra final.

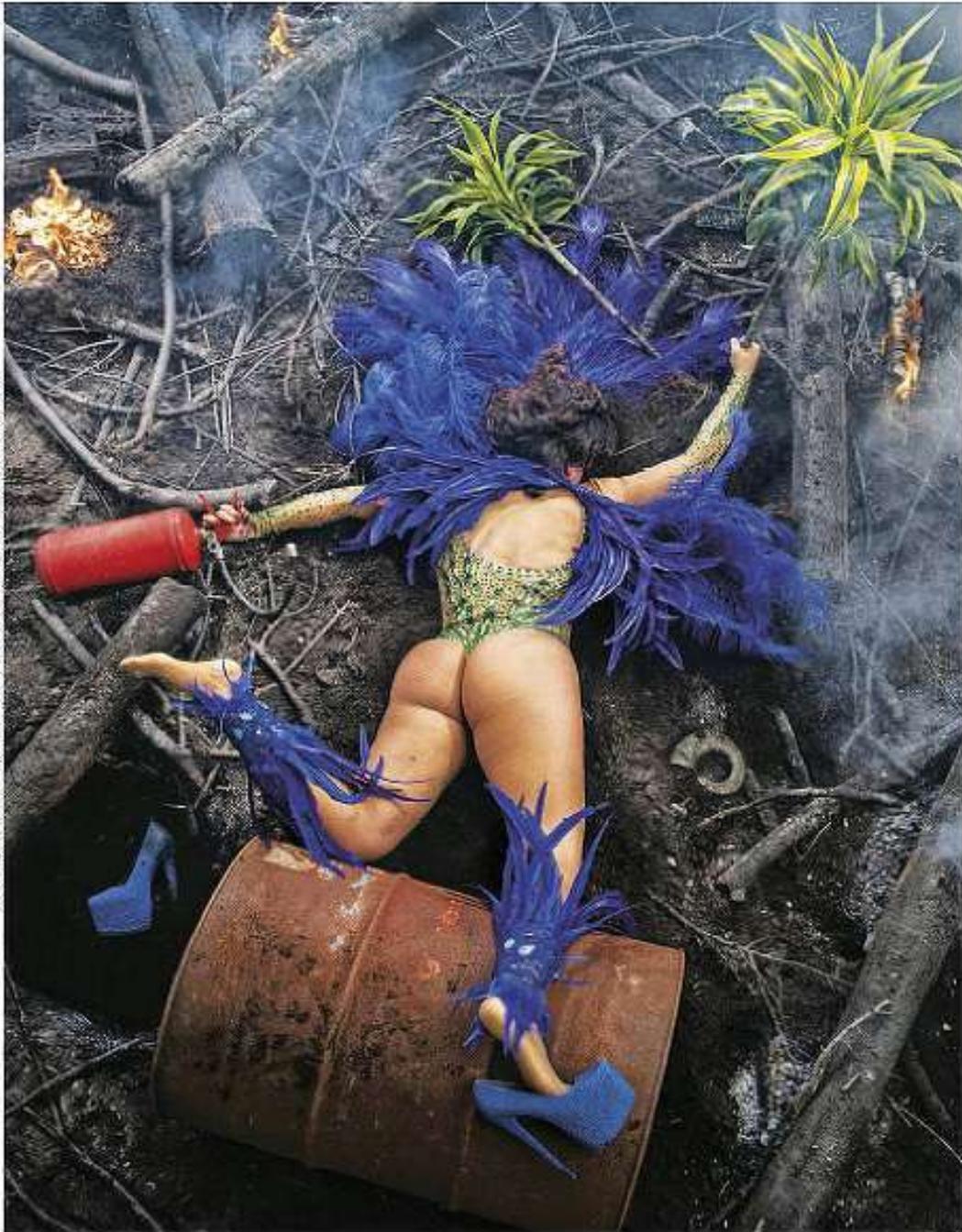
O tom cômico dado pela publicação vem do título “VAI RINDO”, acompanhado das verificações características de um aplicativo de mensagens em tom de azul, mensagem recebida e lida: “relembre os momentos mais marcantes de 2019 com a ajuda de charges e memes”, contudo, sabemos que essa é uma tentativa de fazer com que todos os desastres sejam noticiados mais levemente, com um toque de ironia e autodepreciação. É válido lembrarmos que Moema em *Caramuru* surge como invenção e que sua morte é o anúncio da perda das terras indígenas por direito, assim como anuncia aquele futuro almejado por ela que é a indígena não europeizada na narrativa, firme em seus deveres enquanto filha de um líder comunitário e mãe de sua futura geração, que não poderia existir. Sua personagem ainda é responsável por um dos pontos altos da narrativa épica, o momento da partida de Caramuru e Paraguaçu, inventada nos moldes de Durão para gerar alguma intriga, algum drama, Moema é uma provável vilã da história de Caramuru e Paraguaçu, o oposto que surge para revelar a verdade dessa relação. Em *Coração Queimado* (Figura 54), a mulher também gera intriga, drama, a discussão da imagem estereotipada a mulher brasileira é a primeira armadilha na qual poderíamos – também – cair, entretanto a invenção de Giordano é cheia de armadilhas que, mesmo contextualizadas, geram surpresa e reflexão. Consideramos, portanto, que Moema encontrou no pós-chamas um meio, curiosamente oposto àquele que permite seu primeiro aparecimento, a água. Moema é uma forma ressurgida das cinzas de *Coração Queimado*.

Figura 53 - *Coração Queimado* (2019) de Sandro Giordano na capa da revista *Cenários* de 2019

FOLHA DE S. PAULO ★ ★ ★ 15 de dezembro de 2019

c e n á r i o s

20 VISÕES SOBRE 2020



Reportagem da Folha de S. Paulo, 14.11.19. Não pode ser usada sem autorização. Foto: Daniel Olschewski

'Coração Queimado', obra produzida para a Folha pelo italiano Sandro Giordano, autor de série sobre tombos, que explorou estereótipos e clichês do Brasil.

VAI RINDO

Relembre os momentos mais marcantes de 2019 com a ajuda de charges e memes

Fonte: Disponível em: <https://saopaulo.folha.uol.com.br/cenarios/2020/>

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesta pesquisa, traçamos os possíveis caminhos da iconografia de *Moema* em busca da sobrevivência através das imagens da arte. Para tanto, o conceito de *forma* foi importante na construção de alguns conceitos que tratam do re-aparecimento da imagem. No capítulo introdutório, partimos de sua imagem poética e das formas que se mostraram visíveis na obra de Victor Meirelles, que produziu uma continuidade do poema na pintura. Assumimos que as visualidades podem ser poéticas e pictóricas, que a imagem aparece tanto na palavra quanto na figura. Moema é a personagem negada, rejeitada, não há possibilidades para a sua existência na epopeia de Durão que se baseia em fatos da realidade. Percebemos nessa interdição e, conseqüentemente, em sua morte, a sua presença, figurando o passado, o símbolo e a identidade buscados em um período específico da história.

A cultura indígena preza pela palavra, desde os nomes, que possuem significados, aos rituais e à preservação de sua memória; o nome de Moema é o que a identifica e a diferencia no poema e nas obras pictóricas, colocando-a em uma posição de protagonismo, de maneira que ela tem voz e, posteriormente, adquire corpos. A imagem de Victor Meirelles é um prolongamento do poema em muitas nuances, as ondulações evidenciam sonoridades, a voz de Moema também possui forma na pintura. Moema faz parte de um poema entendido como épico, ao analisar o conjunto, compreende-se que ela tem natureza mítica, e sua finalidade de personagem é agregar o caráter mítico, o tom épico aos acontecimentos narrados.

A partir de sua natureza ninfal, os estudos tiveram seqüência no posicionamento de Moema entre as imagens de ninfas e Vênus, como uma forma de enxergar suas nuances imagéticas e de posicioná-la em uma escala mitológica. São as imagens que atestam, neste espectro do mito, que Moema, Eva, Ninfa e Vênus possuem, cada uma, características comuns e únicas, e que, nesta percepção, essas quatro entidades surgem também contrastantes entre si, fazendo com que elas sejam separadas: assim como Eva, Ninfa e Vênus, Moema adquire sua identidade própria – Moema é Moema.

A partir das possíveis inspirações de Victor Meirelles no resgate da forma de Moema, fez-se um percurso arqueológico de estudo, promovendo o encontro

entre formas em imagens de corpos deitados, adormecidos ou mortos. Em sua maioria, os corpos estirados são femininos, mas é na representação do indígena brasileiro que nos deparamos com as formas também masculinas. São os corpos indígenas, principalmente, que facilitam o ressurgimento do sentido de Moema no espectador. Deparamo-nos com pinturas como o *Muiraquitã*, que é uma ode à ninfa indígena, cuja personagem central evoca o espírito de Moema, numa reencarnação da forma. Compreendemos que os grupos de mulheres nuas na pintura, fazem um chamado às proporções do corpo humano da Antiguidade; e que quando essa fórmula é aplicada aos povos não-europeus, aos povos originários, há uma transmutação, uma mudança de aspecto, o apelo antropológico transforma-se na erotização e exotização do corpo feminino. É na fotografia do final do século XIX que esse aspecto se fortalece e, no Brasil, o corpo indígena é novamente explorado enquanto objeto da curiosidade pelo exótico, transformado em corpo erótico.

Duas mulheres indígenas fotografadas em do século XX compartilham com Moema novos sentidos. A *Índia paraense* e Diacuí, com suas imagens capturadas em paisagens diferentes, permitem que as ondas musicais dos gritos de Moema sejam ouvidas em ecos de seus novos aspectos. Moema, ao encontra-las, muda igualmente de aspecto se consideramos sua gênese literária. A relação entre Moema e Paraguaçu é posta em perspectiva, assim como o estado de nudez de Moema morta na praia.

A problematização da nudez de Moema se dá nas relações entre a imagem de Victor Meirelles, enquanto continuidade do poema, e as outras representantes da nudez, Vênus e Eva. Para além da discussão do corpo nu, encontramos no olhar um meio de comunicação para compreender melhor a nudez e a sua importância nas imagens.

O olhar morto de Moema é o atestado de que ela não tem o mesmo direito de Vênus de olhar de volta, de desviar o olhar ou de fechar os olhos durante o sonho. O aparecimento de Moema, dentro das afirmações de Berger, apenas se confirma como o ressurgimento em um corpo completamente sujeito ao olhar, levando às últimas consequências o papel do corpo nu feminino na arte. A escolha de um corpo morto já deveria ser suficiente para entender o olhar negado, mas Ofélia é outra personagem que aparece morta nas pinturas, apesar de ainda conseguirmos ver seus olhos abertos, levando o espectador a se

perguntar sobre o momento entre vida e morte que ela se encontra; quando aos nus adormecidos, existe ao menos a ideia de escolha. Moema é a ninfa brasileira, representante do imaginário exótico que se constituía num momento de criação da identidade brasileira, ela tem seu olhar vetado, seu corpo morto surge como objeto do olhar do espectador.

A índia paraense, que não nos encara, não fecha os olhos, ela desvia o olhar, desolha, sua nudez é gerada pelo desnudamento que só existe porque nela foram colocadas roupas que não a pertencem. Escolhemos mudar o foco do olhar e, mudando o aspecto desta imagem, afirmamos que a nudez da *índia paraense* é, na verdade, sua identidade, a resposta ao sufocamento imposto pelas amarras do vestido que não lhe pertence, sua nudez é sua natureza; o que Huebner tentou produzir como efeito sensual e exótico acaba por tornar-se o ponto de retorno à origem.

Já a indígena Kalapálo Diacuí fez parte de um episódio importante do fotojornalismo brasileiro dos anos 1950, protagonizando um folhetim produzido pela revista *O Cruzeiro* – utilizamos o verbo *produzir* no sentido de que foi apenas pela influência da revista que existiu a permissão para que a história de amor entre o branco e a *índiazinha* acontecesse. Enxergamos na personagem criada, Diacuí, sobrevivências das imagens tanto de Moema quanto de Paraguaçu, uma vez que ela se uniu ao branco, vestiu-se tal qual e “decidiu” viver a partir de novos moldes e hábitos.

Nas obras ritualísticas de Andujar, o olhar não é adormecido e nem morto. Existe naquelas imagens algo invisível que o espectador não pode enxergar mesmo de olhos abertos. Os homens que participam do ritual fecham os olhos para viver completamente a experiência, o espectador não alcança nem seu olhar e nem o que ele vê, o que pretende o espectador então? Ao que parece, a fotografia de Andujar nos rituais desafia o olhar que se pensa sabido e que crê tudo ver, a escolha de rituais indígenas aborda ainda a ideia de que os povos originários alcançam visualidades impossíveis a nós, que talvez permaneçam assim, já que para tanto é preciso estar inserido culturalmente e ser membro desta comunidade.

Há outros olhares que se cruzam na pintura de Meirelles, que dialogam diretamente com os olhares encontrados na fotografia de Ricardo Stuckert em 2016. O mesmo fotógrafo esteve entre o povo Yanomami e pode registrar o olhar

da mesma mulher com quase 20 anos de diferença. Reconhecemos então a distinção entre a mulher pintada por Meirelles e aquela fotografada por Stuckert: ela compreende a dinâmica da memória que existe na captura da imagem e o enquadramento escolhido não permite que olhemos senão seu rosto.

A nudez e o desnudamento não são apenas o que se observa no ressurgimento de Moema. Seu re-des-aparecimento se dá por meio de brechas como as que encontramos nas imagens da segunda discussão do capítulo concludente. A colagem de Jacques Prévert *O movimento das marés* figurando a capa de seu livro de poemas, engendra outras discussões acerca de *Moema*, se algum dia ela poderia ser a capa de *Caramuru*. As relações entre as duas imagens são muitas, mas a que parece mais interessante no momento desta conclusão, é a colagem em si, pois é o que Moema também aparenta na pintura, uma imagem recortada e colada, figura não pertencente àquela paisagem, assim como ela também não pertence à história que o poema narra.

O não-pertencimento de Moema à história, as formas que sugerem seu não-pertencimento ao painel de Victor Meirelles, permitiram à personagem uma morte mítica, um desaparecimento que parecia eterno. A reencarnação de Moema na imagem, um século depois, trouxe aos salões do século XIX a nudez feminina num lugar de símbolo nacional e foi em sua morte que a forma de Moema encontrou seu acontecimento. A fratura pela qual o relâmpago-passageiro Moema escapa, por característica intrínseca do acidente estético, não era intenção artística, e esta forma que surge no espírito do poeta, passou a habitar também o espírito de artistas visuais. Tal qual um espírito elementar, Moema encontrou sua verdadeira existência no encontro com a imagem, no encontro com o artista.

Como mito nu, ela passa a afetar o imaginário, uma vez transformada em representação do corpo indígena brasileiro. Seu caráter mitológico apela ao onírico, num tom ritualístico que surge desde suas palavras e o movimento do mar no poema; ademais, seu corpo torna-se também um emblema das impossibilidades do destino dos povos originários, como a hipótese do inalcançável. O encontro dessa imagem com aquelas que apresentamos aqui causou uma metamorfose nos sentidos, apresentando-nos novos aspectos do que era presumido numa primeira visualização.

Assim como Moema reacomoda aspectos e interpretações, o trabalho de Claudia Andujar desfigura o sentido do ritual, do olhar, do corpo, numa polifonia de “dessentidos”. O dessentido aqui aparece como aquilo que não pode ser alcançado pelos sentidos do espectador da imagem fotográfica, tampouco pela artista que captura o momento; ao mesmo tempo, pode ser atingido apenas por meio de uma entrega espiritual ritualística do espírito sobre o corpo, o corpo do xamã, que é o único que acessa o universo dos espíritos na cultura indígena Yanomami. O corpo indígena é a representação do dessentido do olhar; foi preciso encontrar um novo sentido para o olhar, para tentar enxergar o que a artista capturou de fato, na busca da captura do espírito e suas expressões em imagem. A pesquisa da iconografia de *Moema* é um incansável retorno às origens em busca de novos aspectos, enquanto surgirem imagens feitas dos povos indígenas e pelos povos indígenas, poderemos invocar a iconografia de Moema numa tentativa de releitura e de ressentido.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **Ninfas**. Tradução Renato Ambrósio. – São Paulo: Hedra, 2012.

AGAMBEN, Giorgio; PESSOA, Davi. **Nudez**. – São Paulo: Autêntica, 2014.

AMARAL, João do. **Arte decolonial**. Pra começar a falar do assunto ou: aprendendo andar pra dançar. 18, ago. 2017. Disponível em: <<https://iberoamericasocial.com/arte-decolonial-pra-comecar-falar-do-assunto-ou-aprendendo-andar-pra-dancar/>> Acesso em 16 jun. 2019.

AMBROSIO, Cris. **Existência Yanomami e Claudia Andujar em três obras**. Blog da BBM-USP, 19 de dezembro de 2018. Disponível em <<https://blog.bbm.usp.br/2018/existencia-yanomami-e-claudia-andujar-em-tres-obras/>>

ARASSE, Daniel. **Nada se vê: seis ensaios sobre pintura**. Tradução de Camila Boldrini e Daniel Lühmann. – São Paulo: Editó 34, 2019, 1ª edição.

BARBOSA, Padre Antônio Lemos. **Pequeno vocabulário tupi-português**. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1951. Disponível em <<http://www.etnolinguistica.org>>

BERGER, John. **Modos de ver**. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1972, p. 49 – 68.

BOHM-DUCHEN, Monica. **The Nude**. Scalia publications Ltd and Réunion des Musées Nationaux, 1992

CÂMARA, Yls Rabelo. **Sereia amazônica, Iara e Yemanjá** – Entidades aquáticas femininas dentro do folclore das águas no Brasil. Agália n. 97 – 98, 2009. Disponível em: <<https://www.agalia.net/images/recursos/97-98.pdf>>.

CAMPOS, Daniela Queiroz. **O corpo feminino, o movimento e a fluidez: As Ninfas em Victor Meirelles e Pedro Américo** In.: VISUALIDADES, Goiânia v.15 n.1 p. 29-60, jan.-jun./2017

CAMPOS, Daniela Queiroz. **Ninfa: a imagem da vida em movimento**. Revista Concinnitas, v. 19, n. 34, p. 55-80, 2018.

CLARK, Kenneth. **O nu: um estudo sobre o ideal em arte**. Lisboa: Editora Ulisseia, 1956. Tradução de Ernesto de Sousa

COSTA, Helouise. **Diacuí: a fotorreportagem como projeto etnocida**. Studium, v. 17, 2004.

COZZI, André Luiz Ferreira. **Fascinação de Iara: o nacional e o feminino na pintura de Theodoro Braga**. Belém do Pará: 2006.

DAMISCH, Hubert. **O desaparecimento da imagem**. Arte & Ensaios, [S.l.], n. 31, dez. 2016. Disponível em: <<https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/view/5292>>. Acesso em: 15 jun. 2019.

Dicionário de Sinônimos Online. Disponível em: <
<https://www.sinonimos.com.br/>>. Acesso em 22 jun. 2019.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante da imagem**: questão colocada aos fins de uma história da arte. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2013

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O rosto e a terra**: onde começa o retrato, onde se ausenta o rosto. PORTO ARTE: Revista de Artes Visuais, v. 9, n. 16, 1998.

DIDI-HUBERMAN, Georges; ECO, Umberto. **Ninfa moderna: Essai sur le drapé tombé**. Paris: Gallimard, 2002.

DURÃO, Frei José de Santa Rita, **Caramuru**: poema épico do descobrimento da Bahia. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

ERBER, Laura. **Aquém e além do formalismo**: Henri Focillon e a vida das formas. Scriptorium, v. 1, n. 1, p. 125-128, 2015.

ESCOLA, Equipe Brasil. "Iara"; *Brasil Escola*. Disponível em:
<https://brasilecola.uol.com.br/folclore/iara.htm>. Acesso em 03 de fevereiro de 2020.

FOCILLON, Henri. **A vida das formas seguido de elogio da mão**. Lisboa: Ed 70, 2001.

GINZBURG, Carlo. **Relações de força**: história, retórica, prova. – São Paulo: Companhia das Letras: 2002.

GREIMAS, Algirdas Julius. **Da imperfeição**. São Paulo: Estação das Letras e Cores: 2017

GUERRA, Claudia Bucceroni. **A percepção visual em Wittgenstein e a teoria dos aspectos** In.: Liinc em Revista, v.6, n.2, setembro, 2010, Rio de Janeiro, p. 273-285

LANDOWSKI, Éric. **Para uma semiótica sensível**. In.: Educação & realidade, v. 30, n. 2, 2005.

MACHADO, João Victor Sanches da Matta. **Para (re) pensar a América Latina**: a vertente descolonial de Walter D. Mignolo, Espaço e Economia [Online], 5 | 2014, posto online no dia 05 dezembro 2014, consultado o 18 de junho de 2019. URL : <http://journals.openedition.org/espacoeconomia/899>

MIGNOLO, Walter. **Colonialidade**: o lado mais escuro da modernidade. Revista Brasileira de Ciências Sociais, v. 32, n. 94, 2017.

MIYOSHI, Alexander Gaiotto. **Moema é morta**. Campinas: 2010

MONTEIRO, John Manuel. **Tupis, Tapuias e Historiadores** – Estudos de história indígena e do indigenismo. Campinas, 2001.

Revista O Cruzeiro. Disponível em: <
[http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=003581&Pesq=diacu%
 c3%ad&pagfis=78574](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=003581&Pesq=diacu%c3%ad&pagfis=78574) >

RIGORD, F. X. **Notícia da mitologia**. Typografia Rollandiana, Lisboa: 1780.

ROSA, Angelo Proença. **Victor Meirelles de Lima** 1832 – 1903. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1982

SOARES, Carolina Coelho. **Uma bricolagem virtual infinita** – a representação do indígena no trabalho de Claudia Andujar (1960/70). São Paulo, 2011.

Tacca, Fernando de. **O índio na fotografia brasileira**: incursões sobre a imagem e o meio. *História, Ciências, Saúde-Manguinhos* 18.1 (2011): 191-223.

THEODORO Braga. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa10853/theodoro-braga>>. Acesso em: 15 de Fev. 2020.

TURAZZI, Maria Inez, ROSSETTO, Lourdes. **Victor Meirelles – novas leituras**. São Paulo: Studio Nobel, 2009

ANEXOS

Autores	Palavras-chave	Em Moema	
Algirdas Greimas	brecha, fratura	fragmentação, reconstrução de sentidos, acontecimentos estéticos	<ul style="list-style-type: none"> - Moema [a fratura/a faísca] desaparece rapidamente no poema, mas encontra na imagem uma nova continuidade para cindir; - As percepções de Moema em tempos distintos mudam seu aspecto;
Éric Landowski	relâmpago passageiro	encontros estéticos ao alcance do espectador: conhecimento e sentido se tornam inseparáveis	
Hubert Damisch	curto-circuito	mudança de aspecto	

Tabela 1 Quadro-resumo de autores e conceitos