

CS1

**BRASIL DOS
VIAJANTES**





KATHERINE E. MANTHORME

**O IMAGINÁRIO
BRASILEIRO
PARA O PÚBLICO
NORTE-AMERICANO
DO SÉCULO XIX**

Ao abordar o tema “O Imaginário Brasileiro para o Público Norte-Americano do Século XIX” (*), este artigo tenta estabelecer correlações entre três entidades norte-americanas como: 1) viajantes e consumidores da arte da viagem e literatura; 2) as mudanças na natureza da arte da paisagem; e 3) o Brasil como um local de exploração e viagem. Descobrimos que cada um desses fatores foi radicalmente transformado durante o século XIX, e que a imagem do Brasil, criada pelos artistas e escritores norte-americanos para seu público, em qualquer momento, tem tanto a nos dizer sobre os Estados Unidos como o fazem sobre a face que o Brasil apresentava aos seus visitantes. A interação entre esses dois gigantes geográficos do hemisfério ocidental, tornou-se crítica em diversos momentos históricos, uma vez que ambos estavam por definir sua identidade nacional *individual* em relação aos europeus.

“O americano é um animal migratório”, lemos no *Harper’s Monthly* em 1865. “Ele caminha pelas ruas de Londres, Paris, São Petersburgo, Berlim, Viena, Roma, Constantinopla, Cantão, e mesmo pelas pontes do Japão, com os mesmos passos confiantes com que pisa nas calçadas da Broadway” (*Harper’s*, 31, p. 57); a leste e a oeste, norte e sul, em férias ou a negócios, em explorações ou redescobertas, muitos norte-americanos do século XIX viajaram e muitos outros participaram da experiência da viagem na forma de leitura de reportagens em jornais, revistas e em livros. Outro importante, e às vezes esquecido componente dessa cultura de viagem, foi o imaginário visual no formato de quadros, fotografias, ou ilustrações produzidos pelo crescente número de artistas que se movimentavam por todos os cantos na busca de material promissor. No verão de 1859, um grande número de artistas norte-americanos viajou para locais gradativamente mais remotos em suas excursões anuais, como relata uma reportagem no *Cosmopolitan Art Journal*:

“Os artistas agora são levados como folhas ou flores caídas, por toda a face do país, em busca de seu estudo anual da

natureza e a recreação de que necessitam. Alguns foram em direção ao Pólo Norte, invadindo as alturas dos *icebergs* com seus olhos inquisitivos e generosos. Outros foram ao distante oeste, enquanto a natureza brinca com o ilimitado e com o grande – alguns se tornaram loucos tropicais, e perseguem um mapa cordilheira acima e cordilheira abaixo, através da América Central e dos Andes. Se é assim o espírito e a persistência da arte americana, podemos bem prometer a nós mesmos boas coisas para o futuro” (*C.A.J.*, 3, p. 183).

Essa viagem tão longa era uma dimensão da mudança de percepção da natureza nos anos 1850 e 1860. A geração anterior de escritores e artistas adotara uma didática, um tom moralizante para seus trabalhos, geralmente calçados em convenções pictóricas. A estética pictórica se manteve em resposta à experiência brasileira, particularmente em relação a lugares como o Rio de Janeiro. Uma das tendências era o apuro científico e a observação do exterior. A outra estava mais preocupada com as fases da natureza que apresentavam uma face indiferente e até mesmo hostil ao homem, fases da natureza que levaram a uma exploração do eu profundo. Em todos esses esforços, o Brasil – em sua ampla diversidade – ofereceu ambientes adequados a intentos expressivos individuais.

O Brasil, até um certo ponto de sua história, era simplesmente fechado aos estrangeiros. Viajar, particularmente para forasteiros, dentro dos domínios portugueses do Novo Mundo, foi virtualmente proibido pelas autoridades no século XVIII. Não o deixou de ser, até que a família real, fugindo do exército de Napoleão, no começo do século XIX, se refugiou nesta possessão, quando essa proibição foi então suspensa. Em 1808 Dom João abriu os portos brasileiros a todas as nações. Entre os primeiros escritores de língua inglesa que se beneficiaram deste fato estava o mineralogista John Mawe (1764-1829), que recebeu permissão em 1809 para viajar para regiões de mineração no interior do país. Seu *Viagens no Interior do Brasil* (publicado em 1812) já é resultado dessa nova política: trata-se de uma narrativa contando sua visita a

KATHERINE E. MANTHORNE é professora da Universidade de Illinois, EUA.

* Quero informar que por falta de outro termo eu utilizo “norte-americanos” para me referir aos cidadãos dos Estados Unidos.

comunidades como (a moderna) Ouro Preto que estava deteriorada na rápida expansão do diamante e do ouro (Leonard, p. 202).

O relato do inglês Mawe provou-se menos adequado para viajantes dos Estados Unidos do que o *Travels in Brazil in the Years 1817-1820* dos exploradores bávaros Johann Baptist von Spix e C. F. von Martius. Foi em parte uma questão de enfoque geográfico para Spix e Martius, relatando suas experiências no Rio de Janeiro e sua penetração no interior pelos rios da Amazônia: áreas que seriam mais exploradas por viajantes posteriores do que pelas comunidades mineradoras descritas por Mawe. Mais importante, no entanto, foi seu especial enfoque sobre a fauna e a flora; de modo diferente dos Andes – onde era forte o interesse por geologia e mineralogia – o Brasil veio a ser definido em termos de seu meio ambiente, de suas matas tropicais e florestas. Trabalhando à luz da grande síntese de Alexander von Humboldt, Martius foi o primeiro botânico a explorar a Amazônia, que era a mais rica região de palmeiras do mundo. Depois de seu retorno, ele incluiria as palmeiras no pensamento botânico contemporâneo. A palmeira, como se sabe, tornou-se uma constante na iconografia da paisagem brasileira. Falando de uma maneira mais abrangente, entretanto, seus escritos estabeleceram um roteiro dos lugares adequados não só a visitas, mas ainda como eles deveriam ser vistos: um papel não diferente daquele das publicações de Humboldt sobre os Andes.

Por volta de 1840 o número de viajantes vindos dos Estados Unidos para o Brasil estava crescendo, e muitos deles registraram e publicaram suas observações. Muito cedo, em 1845, o reverendo Daniel P. Kidder publicou seu *Sketches of Residence and Travel in Brazil*. Em seguida, o *Life in Brazil: or a Journey of a Visit to the Land of the Cocoa and the Palm*, de Thomas Ewbank, publicado em 1855, desfrutou de grande popularidade. *Brazil and the Brazilians*, de 1857, foi fruto do trabalho missionário de Fletcher e Kidder (lá desenvolvido). O Amazonas provou ser uma área de particular interesse. William Edwards escreveu *A Voyage up to the River Amazon, Including a Residence at Para*, em 1847, enquanto o livro de John Esaias, de 1851,

intitulado *Para or Scenes and Adventures Along the Banks of the Amazon*, foi publicado em capítulos no *Harper's Magazine*, como muitos outros. Estudar esses volumes durante as andanças tornava possível aos viajantes manter um diálogo imaginário com seus precursores, o que contribuiu para as múltiplas publicações com informações sobre o Brasil e seus habitantes.

Algumas ilustrações eram geralmente utilizadas nesses volumes, ainda que freqüentemente na forma de modestas gravuras de fontes de segunda mão. Quase que ao mesmo tempo artistas dos Estados Unidos começavam a acordar para o potencial artístico do Brasil; e eles viajaram para o país – às vezes de modo independente, outras em grupos organizados – e retornavam aos Estados Unidos exibindo pinturas a óleo e fotografias em exposições públicas. Alguns, como Montalant e Walke, começaram como amadores, às vezes engajados em missões navais que ancoravam no porto do Rio de Janeiro ou em algum outro.

Outro importante artista-viajante norte-americano foi George Catlin, mais conhecido por seus quadros retratando índios que viviam no oeste americano. Ele dedicou cerca de cinco anos de sua vida (1852-57) a atravessar o continente sul-americano, inclusive o Brasil.

Talvez o mais conhecido pintor, por seu envolvimento com o Brasil, seja Martin Johnson Heade, que visitou o país em 1863-64 em busca de pássaros para seu volume *The Gems of Brazil*. Ainda que os detalhes de sua viagem permaneçam rascunhados, ele esteve no Rio de Janeiro por tempo suficiente para criar trabalhos que foram então expostos na Academia e no Salão de Belas-Artes daquela cidade. Esse aspecto das conquistas representou importante oportunidade para o cruzamento e fertilidade de duas tradições, tema ao qual eu retornarei na conclusão deste trabalho.

Diversos naturalistas dos Estados Unidos exploraram o Brasil, e em especial a Amazônia, nesse período. A expedição de perfil mais complexo, como diríamos hoje, foi a Expedição Thayer encabeçada por Louis Agassiz, da Universidade de Harvard, realizada em 1865-66. Essa expedição trouxe entre os

membros de sua tripulação o artista suíço Jacques Burkhardt, e o mais notável deles, o então jovem William James. Ainda que os resultados científicos dessa expedição tenham sido irrelevantes, ganhos substanciais foram obtidos em outras áreas, particularmente no estabelecimento da tão alardeada ligação com o Brasil, cujos recursos naturais e culturais eram exibidos de modo convidativo pelo imperador Dom Pedro II. O imperador levou adiante essa missão transcultural durante dez anos, tendo feito inclusive uma prolongada visita aos Estados Unidos. Todos esses eventos, e os relatos escritos e visuais deles resultantes, contribuíram para uma fase importante no imaginário do Brasil para o público dos Estados Unidos. Sobre alguns aspectos falei de modo mais detalhado.

Dos muitos mitos que atraíram homens às costas do mundo luso-americano, o do El Dorado provou ser historicamente o mais importante. El Dorado, literalmente “o homem de ouro”, foi o líder de uma tribo indígena em algum lugar ao norte da América Meridional. Todos os anos, no clímax de uma cerimônia religiosa, ele era coberto de ouro e, num ritual de purificação, mergulhado em um lago para depois emergir. Histórias dessas práticas chegaram aos europeus e estimularam a procurar por ouro naquelas terras. Mas, como V. S. Naipaul escreveu em nossos dias: “El Dorado, que começara como uma busca por ouro, estava se tornando algo mais. Estava se tornando uma fábula do Novo Mundo, um sonho do Shangri-lá, o completo e inviolado mundo” (Naipaul, p. 31). Então, a busca por riquezas continuou a funcionar como o grande catalisador dessas viagens.

A fronteira aberta, a promessa de ser capaz de ir onde nenhum homem (branco) tinha ido antes, atraiu muitos viajantes. “É provavelmente uma aventura dizer”, observou o reverendo J. C. Fletcher em fins de 1857, “que a grande maioria dos leitores [nos Estados Unidos], são melhor informados sobre a China e a Índia do que sobre o Brasil” (Kidder e Fletcher, p. 3). O desejo por aventura, pela excitação de novas paisagens e experiências, era inexoravelmente envolvido pela fascinação por esse lugar.

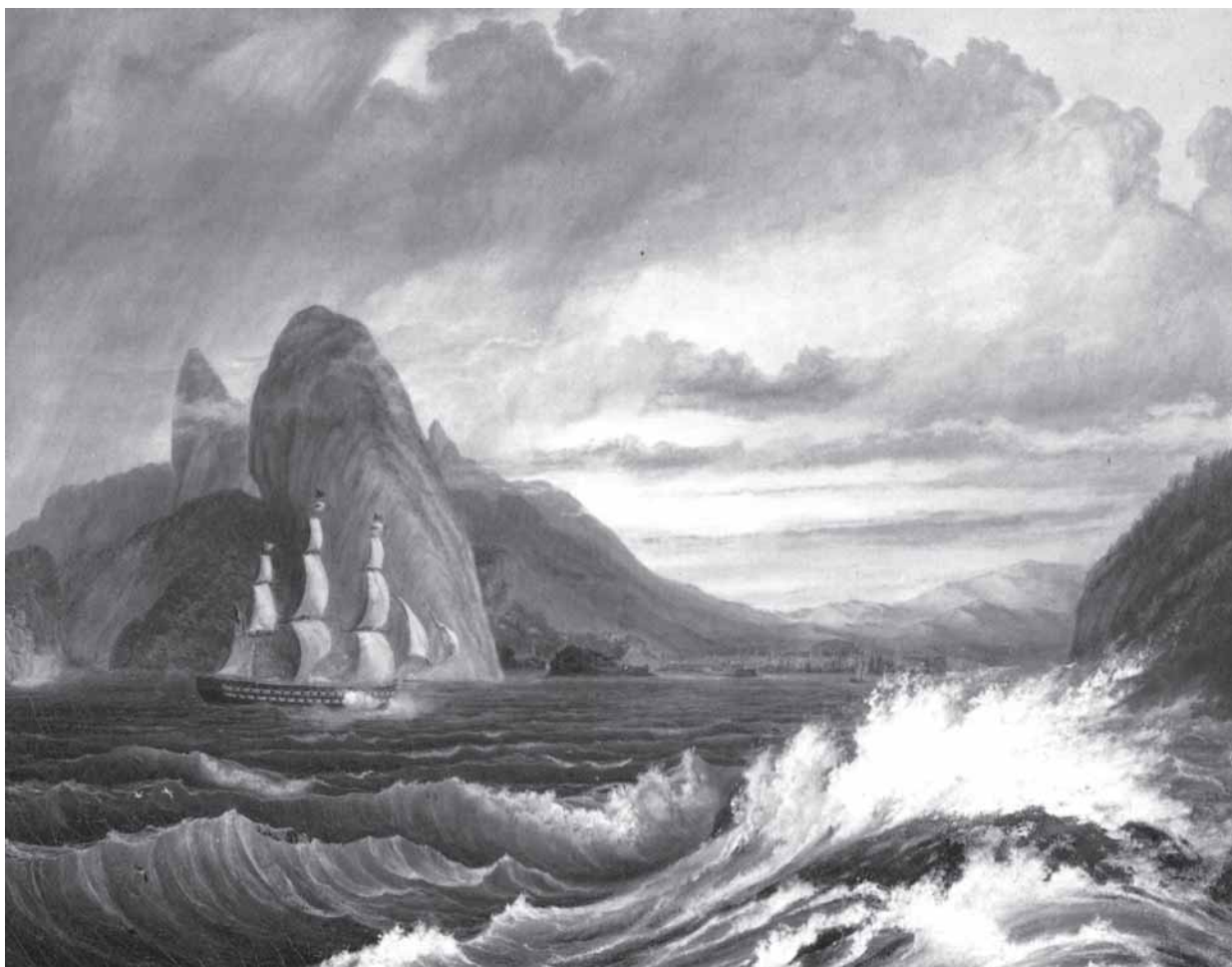
A associação dos trópicos americanos com

um jardim do Éden foi expressa verbal e visualmente por quase todos os norte-americanos que para lá viajaram. Referências à Arcádia, ao Éden, ao Paraíso, à Atlanta, aos Campos Elíseos eram infalivelmente aplicadas à região. George Catlin confirmou que a ligação era especialmente forte com o Brasil:

“Se alguma coisa na face da terra pudesse ser apropriadamente chamada de paraíso, seriam as lindas e agradáveis pradarias, com seus arbustos e aglomerados de graciosas palmeiras, circundados de flores de todas as cores, pintadas aqui e ali com bois e cavalos, e cercadas em centenas de direções com lindas folhagens que bordejam riachos e rios, forçando seus cursos tortuosos através delas” (Catlin, p. 71).

A palmeira, como a citada por Catlin, é um símbolo visual particularmente importante, a árvore bíblica e o sinal de direção para o Paraíso.

O porto do Rio de Janeiro foi possivelmente o local mais retratado da América Latina. “O dia em que alguém entra pela primeira vez neste magnífico porto pode ser tido como o marco de uma época em sua vida”, clamou um visitante, “porque ele é, fora de qualquer questão, o mais belo do mundo”. (Auchinloss, pp. 27-8). Herman Melville, famoso autor de *Moby Dick*, viajou ao longo da costa da América do Sul. Na volta dos Mares do Sul chamou o porto do Rio de Janeiro de “baía das belezas”, que se tornou para ele uma lembrança inesquecível. Em seu romance *White Jacket*, publicado em 1850, tentou resistir a descrever os morros do Pão-de-Açúcar e do Corcovado, que eram então clichês na literatura das viagens à América do Sul. Mas, ocasionalmente, sucumbia ao impulso: “Eu disse que preciso passar pelo Rio sem uma descrição dele, mas agora um transbordar de deliciosas reminiscências me saltam e eu preciso me descontrolar e falar, enquanto inalo o perfume deste ar”. Suas palavras sobre o efeito rejuvenescedor da visão do porto refletiam suas próprias experiências, e as de muitos outros viajantes cujos relatórios ele consultara. “Como eu me debruço naquele jardim real em deleite! Lá no



alto, pousado sobre aquela magnífica baía, um novo mundo para meus olhos maravilhados, me sinto como no primeiro vôo dos anjos recém- enviados à terra, vindo de alguma estrela da Via Láctea.” (Melville, p. 210). Um artista-viajante como George Catlin pode argumentar que “as grandiosas, úmidas e impenetráveis florestas, rios, pântanos e mosquitos do Brasil... e os índios, que aparecem a oeste e ao sul dele”, eram “mais excitantes e interessantes” do que sua cidade-porto, mas ele não diria que tivessem a mesma beleza (Catlin, p. 172; Ross ed.).

Atividades comerciais e militares às vezes também ofereciam um incentivo à arte. Em 1826, nas águas da Doutrina Monroe, a Marinha norte-americana estabeleceu o esquadrão brasileiro, cujo papel era proteger o comércio nessas águas bem como desenvolver missões exploratórias e diplomáticas. Quando o U.S.S. North Carolina veio para o

Brasil, em 1837, Henry Walke, um membro da tripulação, fez um desenho do porto do Rio de Janeiro, que mais tarde foi transformado numa tela a óleo (*Ilustração 1*).

Julius Montalant, da mesma forma, desenhou os portos em que ancorou o U.S.S. St. Louis durante uma viagem-tarefa do Esquadrão das Índias Ocidentais (1844-45), que incluiu uma vista do Rio. O desenho a lápis, hoje no Museu da U. S. Naval Academy, em Anápolis, pode ter servido de base para um quadro terminado (hoje não localizado) intitulado “Bay of Rio de Janeiro”, no espaço Philadelphia Art Union em 1951. Adotando o ponto de vista a vôo de pássaro, de cima, ele apresenta o porto como uma configuração pacífica, de um relevo curvo e ondulado. A única palmeira em evidência na porção esquerda do terreno, como contraponto a um pico a certa distância, parece um sentinela ou uma placa indicativa do paraíso.

*Henry Walke,
“U.S.S. North
Carolina Entrando
no Porto do Rio de
Janeiro”, óleo sobre
tela (1848),
U.S. Naval
Academy Museum,
Annapolis*



Martin Heade,
“Pôr-de-sol – Porto
do Rio de Janeiro”,
óleo sobre tela, Regis
Collection,
Minneapolis

No “Sunset-Harbor at Rio de Janeiro” (*Ilustração 2*) Head inclui, de modo um pouco atípico, detalhes de um jovem negro descansando numa parede de pedras à esquerda, observando vários barcos sobre as águas luminosas da baía. Essas vinhetas deram uma vista díolhos nas aparências e nos hábitos da população local, que eram apreciados pelo público. Elas ofereceram um ponto de contato humano com aquele povo remoto e a oportunidade de um outro nível de envolvimento com o lugar retratado. No caso do Brasil, entretanto, e com a nossa própria Guerra Civil, a figura do jovem negro significou alguma coisa mais: a escravidão não havia sido abolida no Brasil até 1888, quando a Lei Áurea foi promulgada, um ato do governo imperial libertando todos os escravos, sem nenhuma compensação aos senhores. Relatos de viagens ao Brasil através de todo o século abundaram em referências à presença dos escravos negros e outras manifestações da escravidão.

Estas e outras imagens do Rio de Janeiro registram as milhões de razões por que as pessoas viajavam para lá, interesses que eram construídos dentro das próprias imagens, inclusive sua beleza pictórica e sua reputação como uma das cidades mais cosmopolitas da América.

Alguns se tornaram ainda um porto-chave para embarques, uma parada necessária para navios que cruzavam as águas a caminho de algum outro lugar. Este também foi o caso de Florianópolis, outro porto marítimo a 725 quilômetros ao sul do Rio. Aí, se sabe, Ferdinand Reichardt, um artista dinamarquês que trabalhou durante um certo tempo nos Estados Unidos, elaborou um quadro intitulado “Florianópolis from Santa Catarina Island”, datado de 1865. Não temos conhecimento das circunstâncias que motivaram esse quadro, mas o grau de detalhe, de especificidade, sugere observações oculares.

Que mensagem foi levada ao público desses quadros mudos, que à primeira vista parecem oferecer alguma coisa mais do que uma visão pictórica de um porto exótico? No fim do século, fotografias e particularmente as vistas estereoscópicas amplamente disseminadas entraram no imaginário dos norte-americanos sobre a América Latina. Observadores freqüentemente comentam sobre a impressionante ilusão espacial quando essas fotos são estudadas através de um binóculo. Mas o que é menos freqüentemente notado é que elas combinam a imagem com o texto, impresso no verso de cada foto. Seguindo o formato usual, as fotos contêm no verso fatos e

figuras sobre a vista do Morro de Santa Tereza e a vista que ganhamos além do Rio. Os textos enfatizam invariavelmente o positivo, e são como um convite a investimentos ou ocupação: “A riqueza natural do Brasil foi muito pouco tocada. Ele tem ricas florestas quase inexploradas. Com exceção de alguns estados, a agricultura é muito pequena. A industrialização está ainda em sua infância”.

Nós agora deixaremos os maiores portos, ancoradouros que ofereceram local seguro aos viajantes a quem o Brasil não era necessariamente o destino final, e vamos às visões do interior, em especial às do Amazonas. Aqui descobrimos que os viajantes tinham em mente objetivos muito mais específicos. Vamos focalizar os que mostraram duas motivações primárias para a exploração: aqueles levados por um olhar na história natural e aqueles levados por uma agenda expansionista, ainda que me apresse a adicionar que os dois tipos estavam inter-relacionados. Além do mais, precisamos abordar não apenas os mitos relatados neste trabalho, mas também condições científicas, políticas e econômicas contemporâneas favoráveis ao desenvolvimento da Bacia Amazônica.

Não importa qual fosse sua motivação última, o viajante estava inicialmente ávido pelo Amazonas. “A primeira impressão a aparecer na imaginação é freqüentemente a de surpresa”, escreveu um viajante do Amazonas em 1849. “Aqueles regiões tão vastas e tão belas devem existir ainda e ser pouco conhecidas senão por vagos e incertos rumores dirigidos à massa da humanidade” (Warren, pp. 499-500). Em verdade, se o continente meridional se apresentasse como tábula rasa aos seus vizinhos do norte, então o Amazonas em particular era terra incógnita. Aquele que se transportava para suas margens era golpeado por uma estranha sensação de “inadequação descritiva”. O prêmio Nobel de literatura Gabriel Garcia Marquez reconhece este dilema: “Um problema que nossa realidade ilimitada oferece para a literatura é a inadequação das palavras”. A extensão e a largura do Amazonas parece nunca terem sido adequadamente representadas a despeito da repetição de fatos e figuras. “Quando falamos de um rio”, continua Garcia Marquez, “um

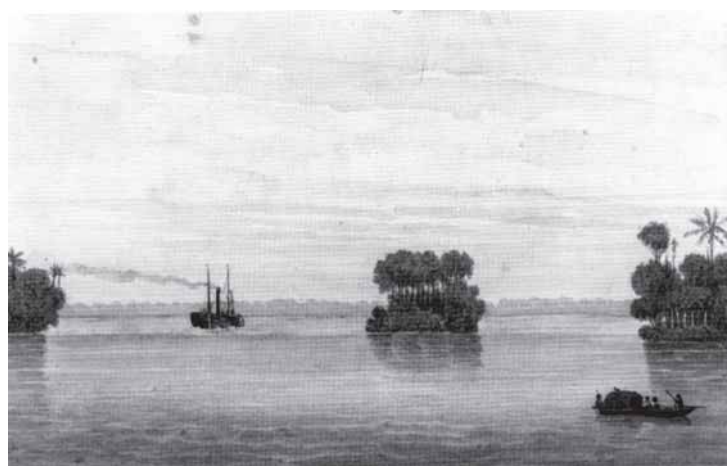
leitor europeu não poderá imaginar alguma coisa maior que o Danúbio, que tem 2.700 quilômetros. É difícil para ele imaginar [...] a realidade do Amazonas [...] que tem 5.500 quilômetros. Em Belém o rio é mais largo que o Mar Báltico” (Garcia Marquez, p. 14).

Jacques Burkhardt, artista da expedição de Agassiz, elaborou desenhos das muitas espécies de peixes que a equipe extraía das águas do Amazonas, mas ocasionalmente ele se livrava dessas tarefas para retratar o cenário dos arredores, como na *Ilustração 3*.

Elas têm uma qualidade luminosa especial que as remete às melhores paisagens da época. Possuem corolários visuais às descrições de “profundo silêncio” que reinava no rio, do “repouso e silêncio” que “afetam peculiarmente a mente do homem sensível” (Spix e Martins, 1, pp. 283-90). Como os luministas, ele criava visões quietas, íntimas, que comunicavam a vastidão daquelas águas. Mas uns poucos artistas dos Estados Unidos tentaram expressar aquela imensidão em quadros a óleo, um tema que de alguma forma excedeu tanto a dimensão física como a dimensão emocional da tela.

Igualmente difícil, entretanto, foi a solução à monotonia que muitos observadores identificaram na outra face do Amazonas: uma solução do problema iconográfico enfrentado por aqueles que retratavam grandes extensões do cenário de densa folhagem. “O desafio dos pintores para retratar o cenário da floresta”, como observou David Miller, “era desenvolver uma expressão diferente daque-

*Jacques Burkhardt,
“Vista do
Amazonas”,
aquarela sobre
papel (1865-66),
Museum of
Comparative
Zoology, Harvard
University,
Cambridge*



la que ficou gravada nos olhos do século XIX, como uma perspectiva desesperadamente monótona” (Miller, p. 157). George Catlin assumiu esse desafio em diversas paisagens que pintou a partir de um ponto privilegiado que possuía do barco com o qual navegou pelo Amazonas. Nessas memoráveis respostas ao cenário com que diariamente se confrontava, Catlin descreve o muro verde que o cercava nos claustrofóbicos confins do rio, que bloqueava seu acesso ao mundo além dele. Mas, aqui, precisamos comparar sua visão com a descrição verbal de uma viagem de quinze dias de barco a vapor ao Pará, que aparece na revista *Harper's* de Nova York:

“O cenário, como é visto do convés do vapor, é extremamente monótono para o espectador comum. Vemos um vasto volume de uma calma água amarela, onde flutuam árvores e aglomerados de plantas aquáticas, e baixas e estreitas ilhotas de madeira. Em cada banco existe uma floresta contínua, com presença muito pequena de sinais de vida humana, salvando-se aqui e ali a palhoça de um seringueiro, ou aqui e acolá um vilarejo. Acima, a visão de um céu sem nuvens, ocasionalmente molestado por vô de araras. Isso é tudo o que os olhos vêem” (*Harper's*, 40, p. 356).

Uma expressão-chave aqui seria “mero espectador”, uma vez que o narrador continua sua tentativa de convencer o leitor de que seria uma falha ele não ser capaz de obter ainda mais de tal visão. Poderíamos aqui comparar o texto escrito com o quadro de Heade “Brazilian Forest”: “Mas o amante da natureza nunca se cansará de admirar a floresta gigantesca, com suas formas sempre variáveis, pela peculiaridade da floresta equatorial onde raramente se vê duas árvores do mesmo tipo crescendo juntas”.

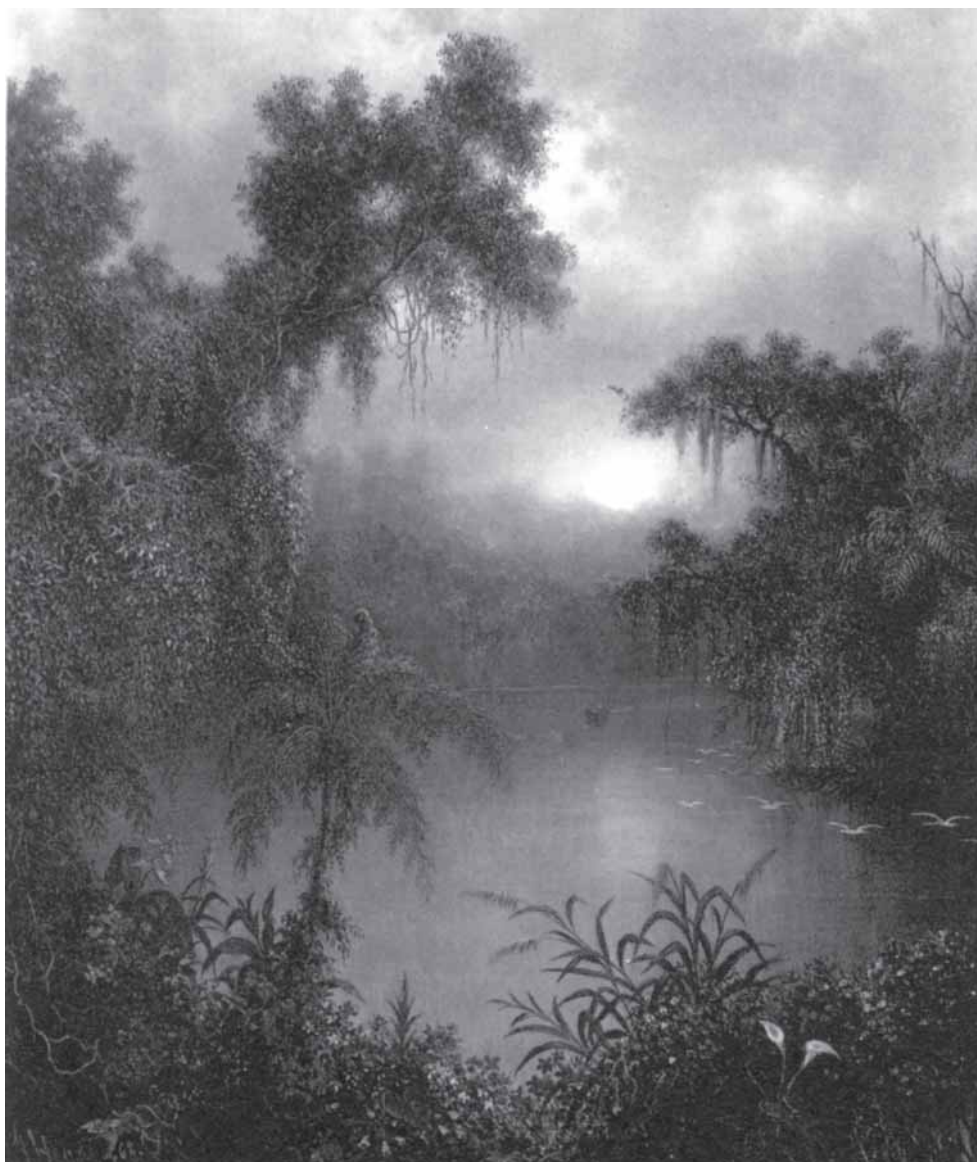
Para alguns viajantes predispostos à retórica expansionista do dia, essas monótonas margens literalmente imploravam por povoamento. Como continua o escritor da *Harper's*: “O observador filosófico, olhando com os olhos da mente, vê as futuras cidades cheias e ouve o zumbido das fábricas cres-

cendo nestas vastas solidões” (p. 356). O influente Matthew Fontaine Maury tentou estimular o comércio no Brasil e pediu a abertura do Amazonas – com o argumento de sempre – pelo bem do comércio norte-americano.

“Por essas e outras razões de importação, a livre navegação do Amazonas e a ocupação do seu vale se transformam em tema de sério interesse para os [Estados Unidos]. Por isso, cabe-nos tomar a iniciativa de abrir o comércio e a navegação daquele rio para o mundo. A política de comércio o requer e as necessidades do mundo cristão o demandam” (Maury, p. 48).

De sua posição como superintendente do Observatório Naval, Maury estava em condições de implementar suas idéias, então deflagrou uma expedição liderada por seu cunhado William Herndon e seu companheiro oficial Lardner Gibbon. De acordo com Van Wych Brooks, o relatório, publicado pelo governo em 1854-55, foi “particularmente arrepiante aos leitores jovens americanos. Eles ficaram tão entusiasmados por essa ‘abertura pioneira da América do Sul como pela real ‘abertura do Japão de Comodore Perry’” (Van Wych Brooks, p. 195). O artista Frederic Church tinha uma cópia dele, bem como o romancista e humorista Mark Twain, que ficou tão excitado por isso a ponto de planejar sua própria aventura amazônica (que desafortunadamente nunca executou) (Herndon e Gibbon, p. XXXVII). O comércio era por certo uma das dimensões da expansão, mas como o conflito relativo à escravidão nos EUA se tornava cada vez mais quente, Maury e os outros olharam para o Brasil como uma “válvula de escape” para as pressões que ameaçavam dividir a União. De acordo com o plano ao qual eram favoráveis, os negros e as plantações da América do Sul poderiam literalmente ser transportados para as mais remotas distâncias do país. O Amazonas se tornou – aos olhos deles – alguma coisa como uma extensão do Mississipi. O Brasil e a Amazônia em particular foram seriamente discutidos em variados contextos, tal como o Destino Manifesto do Sul.

Outros tinham uma visão diferente. Em



*Martin Heade,
"Rio Sul
Americano", óleo
sobre tela(1868),
Museum of Fine
Arts, Boston*

"South American River View" (*Ilustração 4*) Martin Heade optou por visões mais rápidas do rio emoldurado pela vegetação da floresta. Apesar de não identificada especificamente como tal, a cena foi com certeza inspirada por sua viagem ao Brasil alguns anos antes. Nessa imagem o rio é quase que impenetrável. Isso é retratado principalmente através da vegetação densa e de múltiplas texturas que se espalha – úmida e viscosa – ao redor do perímetro bloqueando o acesso, sendo também destacado na bruma que paira no topo das árvores, desempenhando função similar. Um bando de pássaros brancos, de vôo baixo no solo à direita, leva nosso olhar para um

barco ao longe, mas a lama escura torna difícil a definição de seu curso – ele está vindo em nossa direção ou estará indo embora? Ele – e com ele o artista e observador – parece apenas mover-se rumo ao desconhecido. Todos os sinais sugerem que nossas explorações nos conduzirão eventualmente à conclusão de que este país, o Brasil, e seu rio Amazonas são inacessíveis a nós; somos proibidos de nos mover além da superfície que eles nos apresentam, forçando-nos a olhar para dentro de nós mesmos. Um significado parecido poderia ser inferido de um trabalho posterior de seu amigo Frederic Church.

Church nunca visitou pessoalmente o

*Jacques Burkhardt,
"Pesca entre as
rochas", aquarela
sobre papel
(1865-66),
Museum of
Comparative
Zoology, Harvard
University,
Cambridge*



Brasil; ele viajou para a Colômbia e o Equador em 1850, quando criou grandes quadros retratando os famosos picos dos Andes, tal como o "Heart of the Andes", de 1859, hoje em dia no Metropolitan Museum of Art de Nova York.

Tem sido especulado que por volta de 1870, como sua visão da América Latina estivesse mudando, ele olhou textos ilustrados, como, por exemplo, os relatos de Paul Marcoy sobre o Amazonas, como fonte para composição. As imagens construídas por Heade e Church apresentam uma iconografia contraditória: não mais o jardim tropical que atraía comércio e ocupação mas sim um éden escuro que nos proíbe de penetrar muito fundo, forçando-nos, ao invés, a nos voltar para nós mesmos.

O naturalista Louis Agassiz partiu para o Brasil, com sua esposa Elizabeth e uma equipe de doze assistentes, em 1º de abril de 1865. O nome da expedição foi uma homenagem a seu patrocinador Nathaniel Thayer, que arcou com todas as despesas. Essa foi outra manifestação da "lenda de Agassiz", que o capacitou a conceber e executar seu grandioso projeto brasileiro sem apoio governamental e com apenas uns poucos exploradores inexperientes. Agassiz "criou uma impressão nunca rivalizada", lembrou mais tarde William James. "Ele deixou um tipo de mito

popular – a lenda de Agassiz, pode-se dizer – atrás de si e no ar que nos circunda" (James, p. 3). Foi tão profundo o impacto que ele convenceu cinco outros estudantes da escola de Harvard a pagar suas próprias despesas e acompanhá-lo, para realizar o trabalho da expedição, que resultou em nada menos que um catálogo de toda a população pífica do Amazonas: dados que Agassiz precisava em seus esforços contra a teoria evolucionista de Darwin. Enquanto a pesquisa de Agassiz mostrou pouco mérito científico, seu livro *Journey in Brazil* informou a concepção popular da sociedade e as condições do Brasil. Elas davam eco às duas reclamações de todos os escritores norte-americanos que escreviam sobre o Brasil: crítica à escravatura e ao poder do clero católico. Ao lado disso, a imagem que emerge é a de uma nação rica em recursos naturais, uma terra de povo não educado com um líder esclarecido, capaz de ajudar seu povo a realizar seu potencial. A poderosa mensagem parece ser assim mais a ingenuidade *yankee*. O Brasil poderia atingir alturas sem precedentes: a profecia do casamento fortuito entre o temperado e o tropical.

Sua mensagem foi fortalecida pelas ilustrações que apareciam nas publicações de Agassiz e outros membros de sua equipe, que surgiram literalmente do intercâmbio artístico interamericano. O exemplo mais interes-

sante que encontrei até hoje é uma aquarela de Burkhardt intitulada “Fishing Among the Rocks” (*Ilustração 5*), que apareceu como uma ilustração em um livro chamado *Geology and Physical Geography of Brazil* de Charles Frederick Hartt, um dos assistentes da expedição de Agassiz, que retornou várias vezes sozinho. Este fato por si mesmo é um tanto estranho.

A descoberta de uma fotografia, atribuída a Marc Ferrez da *Pedra de Itapuca (Flechas Beach, Niterói)* sugere que a fotografia deve ter oferecido a Burkhardt a inspiração para a sua aquarela. Ferrez era um jovem fotógrafo brasileiro, aprendiz de George Leuzinger, que dirigia uma casa fotográfica no Rio, à qual Agassiz agradeceu pela ajuda. Concluímos que esse tipo de intercâmbio entre os artistas sul-americanos e visitantes norte-americanos provavelmente não era incomum, e aponta para a necessidade de pesquisa mais profunda.

Essas imagens de vistas costeiras, como aquelas de jardins cultivados do Rio que foram retratadas em numerosos quadros estereográficos que apareceram comercialmente nos Estados Unidos, ajudaram a promover uma imagem do Brasil como uma terra civilizada, onde o visitante poderia ter expectativa de uma vida prazerosa e próspera.

Quando Agassiz aconselhou seus alunos a procurarem pelas “relações fundamentais entre animais... relações uns com os outros e as condições físicas sob as quais eles vivem”, ele deve ter utilizado os quadros de Heade como exemplo, tão próximas são as versões artísticas das intenções científicas de Agassiz.

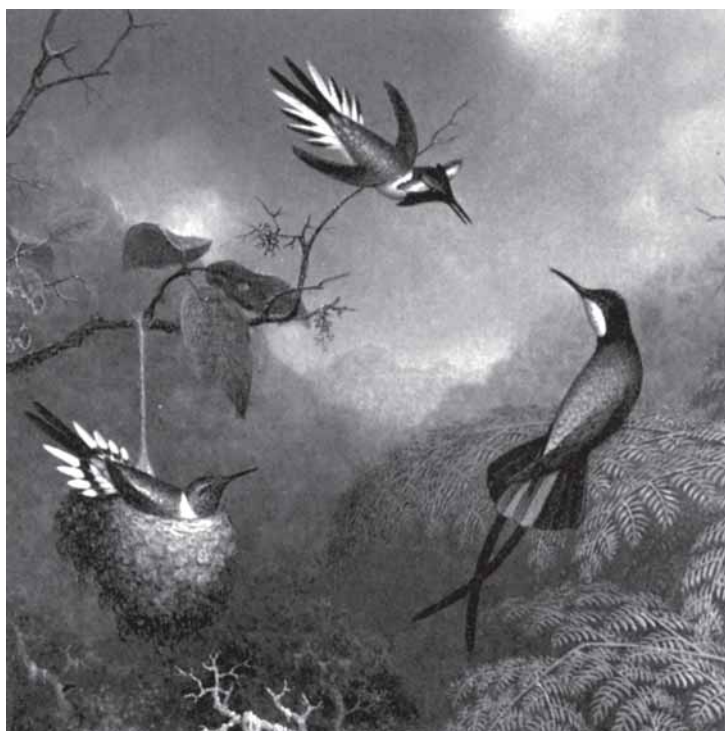
Como vimos, Heade produziu vistas das paisagens do Rio de Janeiro e arredores. Suas imagens dos beija-flores coloridos em suas florestas se mantêm como sua contribuição mais importante à iconografia do Brasil. Desde 1871 até pouco antes de sua morte, em 1904, Heade criou uma série de quadros de beija-flores e flores que estão entre as reações mais originais aos trópicos.

A fascinação de Heade pelos beija-flores é a chave de sua consciência pictórica da América Latina. “Poucos anos depois de minha aparição neste mundo que respira”, escreve ele, “fui atacado pela mania totalmente envolvente por beija-flores e ela nunca mais

me deixou”. Para estudá-los profundamente, tem-se que viajar à América equinocial, na qual fizeram seu lar. Por isso, Heade começou a conceber o plano de produzir um livro ilustrado sobre os beija-flores, um plano que o levaria ao Brasil (Stebbins, pp. 126-54).

The Gems of Brazil, como o livro se chamaria, deveria consistir de vinte cromolitografias, cada uma retratando uma espécie individual de beija-flor, aos pares. Heade terminou pelo menos doze telas a óleo preparatórias (cada uma de aproximadamente 12 x 10 polegadas), enquanto ainda estava no Brasil, onde as exibiu para um seletor público local. A mostra de dezesseis das vinte telas originais apresentou uma visão parcial do intento do artista em registrar a aparência física dos pássaros, destacando sua rara e brilhante plumagem. Esse objetivo foi admiravelmente atingido, retratando uma enorme variedade de espécies em tais trabalhos, tais como: *snow cap* (chapéu-de-neve), *stripe-bellied starthroat* (barriga-listada, garganta com estrela) e *amethyst* (ametista) (*Ilustração 6*) tendo a vegetação tropical como fundo. A palheta vibrante que ele utilizou para a plumagem dos machos é especialmente chocante, sendo participante da tradição que se refere a ela nas

Martin Heade,
“Beija-flores”,
óleo sobre
tela (1866),
Shelburn Museum,
Vermont



expressões “jóias” ou “gemas preciosas”.

Mas o livro de Heade foi concebido como alguma coisa mais do que uma série de discretos registros pictóricos de uma espécie individual de pássaros. Na verdade, texto e imagens foram entrelaçados na “narrativa” comum da história dos processos de vida dos beija-flores. Em cada painel o macho e a fêmea aparecem juntos e, em mais da metade deles, são mostrados em justaposição aos ninhos. Algumas imagens revelam o pequeno ovo dentro deles, enquanto que outras mostram as frágeis cabeças dos filhotes recém-nascidos. Cada uma mostra uma sensação de maravilha relativa ao nascimento e ao crescimento dessas pequenas criaturas.

Além da presença de ovos ou filhotes no ninho, o acasalamento do macho e da fêmea demonstra a profunda preocupação de Heade com o processo reprodutivo dos pássaros, sobre o que o artista comenta: “A única vez que um tolera a presença do outro é na época do acasalamento, e mesmo assim eles são raramente vistos juntos, exceto no ninho”. Correspondendo, as imagens mostram as variações dos elaborados rituais de acasalamento dos beija-flores. Várias imagens retratam por exemplo o macho com as penas da cauda completamente esticadas, numa atitude típica do cortejar. Cada detalhe demonstra a preocupação de Heade com os ciclos da vida dos beija-flores e também com a questão da origem das espécies.

A concepção de Heade sobre os beija-flores continuou a evoluir desse formato primitivo para outro no qual os pássaros apareciam com orquídeas crescendo em videiras. Nos anos seguintes ele fez duas viagens para outros lugares da América Latina: uma em 1867, para a Nicarágua, e outra, em 1870, para a Jamaica, aparecendo as orquídeas depois delas. Os pássaros agora não estão mais a sós, mas foram integrados em um ecossistema mais amplo, interagindo não apenas um com o outro, mas também com seu hábitat florestal. No trabalho de 1860 os pássaros aparecem duros, congelados em primeiro plano, o qual é isolado hermeticamente da floresta do fundo. Nos quadros mais tardios, em contraste, os pássaros aparecem no centro da mata muito perto de orquídeas voluptuosas; o está-

tico é substituído por um modelo dinâmico do mundo natural. Isso reforça a noção cada vez mais aceita do Brasil como uma terra de riqueza, fecundidade e de liberdade sensual.

UMA NOVA FASE DE TRANSCULTURAÇÃO, PÓS-1876

Os anos de 1870 assinalaram meio século da independência do Brasil. Apesar de até 1889 não ter se tornado uma república, o Brasil começou a exercitar sua identidade no cenário internacional, expressa através da ciência e literatura nativas e o despertar para a fascinação pela paisagem natural. Esses fatos contribuíram para mudanças em relações entre o Brasil e os Estados Unidos como se viu no fim do século.

A Centennial Exposition, realizada na Filadélfia para celebrar os 100 anos da América como nação, assinalou algumas dessas mudanças. Seu conteúdo e mesmo o formato das cerimônias de abertura sugeria uma nova consciência pan-americana. Das centenas de visitantes que passaram pelos portões da Centennial, um dos mais notáveis foi o imperador do Brasil, aos cinquenta anos de idade. Em viagem aos Estados Unidos, na época, Dom Pedro II desempenhou um papel notável nas cerimônias de abertura, como o mais estimado monarca estrangeiro. Sua presença na feira e seu interesse nas exposições foram fortemente aplaudidos pela imprensa. Um jornalista do *The Nation* se referiu a ele como “aquele de barba grisalha e agradável motor a vapor, que muito recentemente visitou este país, e examinou com profundo interesse cada artigo de nossa indústria”. A atenção do imperador, em outras palavras, provocou a consciência do autoconhecimento americano, que era ainda necessário; um tipo de tapinha nas costas por sua capacidade natural e tecnológica. Eles foram também forçados a reconhecer a riqueza dos materiais brasileiros exibidos no espaço destinado à agricultura, como notou a imprensa:

“A República Imperial do Brasil, que está livre e independente por apenas meio século, e que está apenas começando o desenvolvimento dos recursos de sua enor-

me área, sob o controle do governo quase mais livre do mundo, tem atraído, aqui e na Europa, pouca atenção popular. Um país de extensão quase sem limites, de grande fertilidade natural do solo, e todas as variedades de clima que a agricultura e o reflorestamento podem desejar, necessita apenas de desenvolvimento qualificado para inserir-se nos mercados do mundo civilizado... O espaço reservado para a exposição brasileira no *Agriculture Hall*... contém muita coisa instrutiva para os economistas políticos dos Estados Unidos” (*The Nation*, 23, p. 282).

Essa nova interação se estendeu para além dos limites da agricultura e da indústria, para incluir também a arte. Entre as dezessete nações que participaram da Exposição de

Pintura e Escultura da Centennial Exposition, três eram latino-americanas: Brasil, México e Argentina. Juntos apresentaram 89 telas a óleo, junto com diversas aquarelas e esculturas. Dois artistas brasileiros receberam medalhas de ouro: o fotógrafo Marc Ferrez e o pintor Joaquim Insley Pacheco. Ferrez expôs uma paisagem, e anteriormente mostrou cenas fotográficas do Brasil. Essa exposição ofereceu uma das primeiras oportunidades de visibilidade dos bens e das artes do Brasil. Enquanto antes de 1876 os Estados Unidos produziram representações do Brasil adequadas para seu próprio consumo, depois disso o Brasil teve a grande oportunidade de dar forma à sua própria imagem. Começava uma nova fase no imaginário do Brasil, alimentada então pelo diálogo da transculturação.

BIBLIOGRAFIA SELECIONADA

Para informações mais detalhadas:

MANTHORME, Katherine Emma. *Tropical Renaissance. North American Artists Traveling in Latin America, 1839-1879*. Washington, D. C., Smithsonian Institution Press, 1989 (inclui uma extensa bibliografia).

Para o material citado no texto:

AGASSIZ, Louis e AGASSIZ, Elizabeth. *A Journey in Brazil*. Boston, Ticknor & Fields, 1868.

AUCHINLOSS, William. *Ninety Days in the Tropics, or Letters from Brazil*. Wilmington, Delaware, 1874.

CATLIN, George. *Last Rambles Amongst the Indians of the Rock Mountains and the Andes*. New York, Appleton, 1867.

GARCIA MARQUEZ, “Latin America’s Impossible Reality”, in *Harper’s* 270, Jan/1985), pp. 13-6.

HERNDON, William e GIBBON, Lardner. *Exploration of the Valley of the Amazon. 1854*. Reprint. New York, McGraw-Hill, 1952.

JAMES, William. *Louis Agassiz*. Cambridge, MA, Harvard University, 1896.

KIDDER, Rev. D. P. e FLETCHER, J. C. *Brazil and the Brazilians*. Philadelphia, Childs and Peterson, 1857.

LEONARD, Irving A. *Colonial Travelers in Latin America*. New York, Knopf, 1972.

MAURY, Matthew F. [Inca, pseudônimo]. *The Amazon and the Atlantic Slopes of South America*. Washington, D. C., Franck Taylor, 1853.

MELVILLE, Herman. *White Jacket, or the World in a Man-of-War*. Reprint. Chicago, Northwestern University Press and Newberry Library, 1970.

MILLER, David C. *Dark Eden. The Swamp in Nineteenth-Century American Culture*. Cambridge, Cambridge University Press, 1989.

NAIPAUL, V. S. *The Loss of El Dorado*. New York, Penguin, 1981.

SPIX, Johann Baptist von e MARTIUS, Karl Friedrich von. *Travels in Brazil in the Years 1817-1820*. London, Longman, 1824.

STEBBINS, Theodore E., Jr. *The Life and Works of Martin J. Heade*. New Haven, Yale University Press, 1975.

WARREN, John Esaias. “The Romance of the Tropics”, in *The Knickerbocker Magazine*, 33, June/1849, pp. 496-504.