

LILIA K. MORITZ SCHWARCZ

# A natureza como paisagem: imagem e representação no Segundo Reinado

**LILIA K. MORITZ  
SCHWARCZ** é professora  
de Antropologia da USP e  
autora de, entre outros,  
*O Espetáculo das Raças*  
(Companhia das Letras).

O Império brasileiro foi pródigo na criação de representações que acabaram por impor um tipo de memória oficial. Nesse esforço de bem costurar uma imagem para dentro e para fora do país, destacou-se a atuação do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro que, em associação com a Academia Imperial de Belas Artes, daria à monarquia brasileira uma nova história, uma iconografia original e uma literatura épica. Nesses locais, enquanto a realeza era enaltecida – e a escravidão literalmente esquecida –, de forma paralela e simétrica o passado era lembrado, a partir da seleção de imagens que destacavam a existência de uma flora grandiosa, adornada por indígenas envoltos em cenários idealizados. A natureza brasileira era desenhada a partir de modelos elaborados no exterior e assim transformada em “paisagem”, junto com seus “nativos”. Éden e ícone da memória imperial, os trópicos surgiam como cenário romantizado, por contraposição ao espetáculo “degradado” das raças e da mestiçagem.

Uma versão deste artigo foi apresentada no ciclo de palestras da Funarte intitulado “Estado-Nação” (Rio de Janeiro e Curitiba, 2001). Esta pesquisa vem sendo financiada pelo CNPq desde março de 2001.

## INTRODUÇÃO

A natureza sempre foi pretexto para representações de ordem diversa. Enquanto objeto da ciência revelou-se sobretudo como uma boa interrogação; mote para distintas interpretações. Derrubar matas, lavrar o solo, eliminar predadores, matar insetos nocivos e bestas arreadas, drenar pântanos e contornar as marés... , enfim, a agricultura e o cultivo estavam para a terra como o cozimento para a carne crua, no famoso modelo de Lévi-Strauss que fala da passagem da natureza para a cultura. Nesse caso, convertia-se a natureza em cultura, da mesma maneira como terra não cultivada significava, diante do modelo de modernidade e urbanidade do século XIX, homens incultos e incivilizados.

O fato é que se constituíam novas sensibilidades com relação à natureza; diante dos animais, das plantas e da própria paisagem. Afinal, o predomínio sobre o mundo natural e vegetal foi e é, como diz K. Thomas (1988, p. 19), “uma precondição básica da história humana”. No entanto, não se trata de analisar mudanças naturais e sim atentar para a forma como a humanidade racionalizou e questionou tal predomínio que vem se constituindo em tema vasto e inquietante.

Do ensinamento dos estóicos – que acreditavam que a natureza existia unicamente para servir aos interesses humanos – às palavras bíblicas do *Genesis*, que determinava que a tarefa do homem “era encher a terra e submetê-la”, a natureza pareceu servir a propósitos diferentes cujo tema comum retomava a questão do controle (1).

É assim que nas interpretações tardias do século XVI o predomínio humano tinha lugar central no plano divino: o homem era o fim de todas as obras de Deus. Claro está que não estamos aqui para nos ater às escrituras bíblicas ou fazer um balanço de suas interpretações. Ao contrário, no devido momento, as doutrinas cristãs seriam retomadas para dar força a visões diferentes das relações do homem com a natureza. No contexto das descobertas, por exemplo, “civilização humana” surgia como uma expressão sinônima da conquista da natureza. No século XVIII e com o Iluminismo o tema central parecia ser o da vitória do homem sobre outras espécies. Depois viriam a caça e a domesticação: o ato humano fundamental, considerava Buffon, era domesticar o cão.

O fato comum era, porém, a inofensível superioridade dos homens, que os distinguia dos demais seres: animal político (Aristóteles); animal que ri (Thomas Willis); animal que fabrica seus utensílios (Benjamim Franklin); animal religioso (Edmund Burke) e um animal que cozinha na versão de James Bowell, antecipando Claude Lévi-Strauss (Thomas, 1988, p. 18).

Dessa polaridade surgiram modelos e descrições que fizeram da América, a partir do século XVI, um local de especial atenção. É nesse período que, segundo Sergio

Buarque de Holanda, o imaginário europeu, até então concentrado no Oriente, se volta, maravilhado, para a América. Dá-se, portanto, um deslocamento que busca na natureza americana seu lugar de encantamento; encantamento feito mais de imagens do que de observações já que nesse momento, como diz Laura de Mello e Souza, era bem melhor “ouvir do que ver” (Souza, 1987; Holanda, 1969).

Dessa maneira, se desde seus primórdios a América foi descrita a partir de sua flora e de sua fauna singulares – sua natureza exuberante, sua flora exótica e seus animais desconhecidos –, um novo lado apresentava-se a partir de meados do XVI. Enquanto em relação à natureza houve um processo contínuo de edenização, no tocante à humanidade as divergências eram evidentes. Homens estranhos em seus costumes (que incluíam a nudez, a poligamia e o canibalismo) e virtudes (“sem fé, sem lei e sem rei”) conviviam em ambiente paradisíaco, manifesto na grandiosidade da natureza (Gerbi, 1996, p. 23). As posições, é claro, não foram unívocas, isso se pensarmos nos modelos contrastantes do bom selvagem de Rousseau e do selvagem decaído de Buffon, ou degenerado de De Pauw (2).

Mas se “as gentes americanas” sempre foram matéria de descenso, com relação à natureza as posições tenderam a se reafirmar, sobretudo quando buscaram na exuberância e no “maravilhoso” elementos suficientes para representar o novo local. Nesse processo uma árvore e um riacho deixavam de ser exclusivamente fenômenos naturais. Ao contrário, a natureza, entendida como um elemento da cultura e da história de cada povo, passa a ocupar um espaço de memória e de reinterpretação. Pode ser percebida, dessa maneira, a construção de uma verdadeira mitologia com relação à natureza brasileira, quando vão sendo acopladas à paisagem natural visões culturalmente herdadas a esse respeito.

É certo que essa concepção cultural da natureza não se conforma no século XIX. Na verdade, em um processo de longa duração, vão se formalizando representações sobre “a natureza brasileira e seus naturais”

1 Afinal, o paraíso terrestre podia ser interpretado como um paraíso preparado para o homem, no qual Deus conferiu a Adão o domínio sobre todas as coisas vivas. No início homens e bestas teriam convivido pacificamente, mas com o pecado e a queda a relação se modificaria. Ao rebelar-se contra Deus o homem teria perdido seu domínio fácil sobre as espécies e a terra degenerou. Espinhos e cardos nasceram; pulgas, mosquitos e outras pestes odiosas assolaram o local. Seria só após o Dilúvio que Deus teria renovado a autoridade do homem sobre a criação animal: “Temam e tremam em vossa presença todos os animais da terra, todas as aves do céu e tudo o que é vida e movimento na terra...” (*Genesis*, IX, 2-3).

2 A bibliografia sobre o tema é vasta e não parece o caso de recuar a esse contexto. No livro *Racismo no Brasil* (2001) tive oportunidade de tratar da questão com mais vagar.

que tomam uma versão mais oficial no período imperial. Assim, se datam dos primeiros momentos da descoberta os primeiros relatos que falam dessa natureza exuberante e tropical, é durante o período monárquico, mais particularmente durante o Segundo Reinado, que podemos entender o uso da natureza como emblema da nação: tema central deste ensaio. Com efeito, logo após a independência política de 1822, desenha-se uma cultura imperial pautada em dois elementos constituidores da nacionalidade: a realeza como centro de civilização; a natureza territorial com suas gentes e frutas como base natural desse mesmo Estado.

Para tanto importava menos “ver” e mais “imaginar”; deslocar riachos, árvores e indígenas, tudo em nome da boa paisagem, de uma representação que deveria ser unívoca. Afinal, como diz Gonçalves de Magalhães em seu épico *Confederação dos Tamoyos* (1857), “a pátria e seus elementos não passam de mero pretexto na conformação da narrativa”.

## NATUREZA COMBINA COM NACIONALIDADE

Chegamos, assim, ao Brasil do século XIX e às primeiras tentativas de aí fundar uma historiografia literária nacional, ou mesmo uma representação oficial. Fundar uma disciplina – uma forma de conhecimento – implicava, nesse caso, uma descoberta da origem da própria literatura e da história nacional em suas diferenças e enquanto dotadas de marcas definidoras de nacionalidade.

Gonçalves de Magalhães perguntava, em 1836, sobre qual a origem da literatura do Brasil no seu “Discurso sobre a História da Literatura do Brasil”. José de Alencar, vinte anos depois e nas críticas que faz a Magalhães, sugeria que tal fundação ainda não se completara (Süssekind, 1990, p. 16). Na verdade, o que se desenvolvia em nossos círculos intelectuais – que nesse contexto restringiam-se basicamente à corte

carioca – parecia tratar-se menos de uma investigação crítica. Buscava-se antes estabelecer uma espécie de marco inicial, obstinadamente perseguido por esses historiadores e literatos que, diante das dificuldades de se estabelecer uma referência pré-portuguesa, viam-se a si próprios como agentes privilegiados nessa função, que implicava fundar artisticamente a nacionalidade e criar uma história nacional.

Nesse processo parecia necessário romper com a tradição européia e encontrar discursos coesos e coerentes de brasilidade. Afinal, como afirmou Antonio Candido em “Letras e Idéias no Brasil Colonial”, “como a época era de exigente nacionalismo, consideravam que lutara dois séculos para se formar a partir do nada, como expressão de uma realidade própria, descobrindo aos poucos o verdadeiro caminho, isto é, a descrição dos elementos diferenciais, notadamente a natureza e o índio” (Candido, 1976b, p. 26).

“Eternos Adãos”, na feliz expressão de Süssekind (1990, p. 17), caberia a esses senhores nomear, classificar e diferenciar a produção nacional da estrangeira. E nessas gêneses literárias os traços distintivos estariam em seus heróis destacados, em sua honradez e brasilidade, mas sobretudo na descrição da natureza tropical: diversa em sua conformação mas uniforme na alteridade que inaugurava.

Boa parte dessa inspiração estaria presente no *Resumo da História Literária do Brasil* (1825), de Ferdinand Denis, que realçava a propriedade de dois poemas – *Caramuru*, de Santa Rita Durão, e *O Uruguai*, de Basílio da Gama –, como modelos de “literatura para a literatura do Novo Mundo”, que “tira seus assuntos de uma natureza que não lhe é desconhecida”. Posição semelhante seria defendida por Almeida Garret que, em 1826, pedia para que se pintassem menos cenas de Arcádia – “quadros inteiramente europeus” – e mais painéis com as cores do país (Süssekind, 1990, p. 282).

Tratava-se, portanto, de procurar uma “nacionalidade essencial”, uma identidade sem nuanças e feita de continuidades. Nesse contexto, a afirmação da unidade nacio-

nal passava pela seleção da paisagem americana e de seus naturais, tomados de forma idealizada e sem que qualquer negatividade se estabelecesse entre o narrador e suas tramas. É, dessa maneira, na associação entre dois gêneros, que se dá a fundação de uma literatura nacional. De um lado a literatura não-ficcional de viagem, produzida sobretudo pelo olhar estrangeiro que vem em busca dos trópicos (3). De outro, o paisagismo, em especial aquele que destaca a exuberância tropical ou cenas do cotidiano e, mais especialmente, da própria história nacional que, nesse momento, é também redefinida e sujeita a novo calendário.

É, portanto, nesse jogo entre prosa e ficção que o discurso sobre a paisagem se impõe entre o descritivismo mais realista e a postura mais idealizada e exemplar. Entre deslocamentos reais e paisagens imaginárias compunha-se uma representação nacional, feita de literatura, história/memória e iconografia oficial. É assim que os documentos redescobertos passam a ser a base da ficção e dos novos épicos de cunho oficial, que, por sua vez, servem de pretexto para as grandes telas dos pintores acadêmicos, que também selecionam a natureza como marca de originalidade. Dessa maneira a arte surge como “mapa unificador, tratado descritivo, paisagem útil” (Süssekind, 1990, p. 22), nesse processo que faz da diferença algo a mais: um ícone de nacionalidade. Como matéria-prima da originalidade a natureza se convertia em *paisagem*, em modelo para idealização. A própria nação aparecia descrita como paisagem; uma paisagem só natural e exuberante, longe de uma sociedade que fazia questão de se vestir à européia e afastava a imagem da escravidão e da violência: falas mudas nesse cenário.

Quase sem negros e escravos, o Brasil dessa geração parecia retratado a partir da natureza e de seus naturais: todos convivendo em um passado não conspurcado pela civilização. Descobrir o Brasil significava, assim, insistir em um país natural – pitorescamente natural; marco apazível para falar da jovem nação. Nesse processo, duas instituições desempenharão papel fundamental: o IHGB, onde se concentrará boa

parte da elite carioca, e a Academia Imperial de Belas Artes, produtora de toda a iconografia oficial daquele período.

## ROMANTISMO E OS TRÓPICOS

Não se pode falar do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB) sem vinculá-lo ao contexto imediato da emancipação política, de 1822, e sem deixar de lhe reservar um lugar especial como um de seus filhos diletos do processo de independência. Afinal, não se pode esquecer da especificidade de nossa emancipação, no contexto americano, uma vez que surgia uma “monarquia cercada de repúblicas por todos os lados”. O Império brasileiro enfrentaria, assim, problemas de ordem externa e interna na sua afirmação: no plano político, uma monarquia americana era vista sob suspeita pelas demais nações do continente (4), mas também internamente parecia necessário assegurar e – nesse caso – criar uma identidade local.

Dessa maneira, se se pode entender a fundação apressada, já em 1826, das duas faculdades de direito no país – uma em Recife, outra em São Paulo – ou mesmo a reformulação das escolas de medicina em 1830 – afinal, um novo país necessita de um corpo de leis e de uma nacionalidade sadia –, mais difícil é equacionar a criação, quase que concomitante, de um estabelecimento dedicado “às letras brasileiras”. Parecia ser premente a tarefa de dar cultura à nação, estabelecer uma nova historiografia apartada da metrópole, assim como dar lugar a uma literatura com as cores, as gentes e a natureza local.

É assim que, em 1838, tendo como modelo o Institut Historique, fundado em Paris em 1834 por dois amigos conhecidos do Brasil – Monglave e Debret (5) –, forma-se o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, congregando a elite econômica e literária carioca. É justamente esse recinto que abrigará, a partir da década de 1840, os românticos brasileiros, quando – alguns anos depois – o jovem monarca D. Pedro II

3 É conhecida a importância desse tipo de literatura para a produção nacional. Analisei esse tema, com mais vagar, em duas ocasiões. No ensaio “Os Viajantes e a Festa” (Casa de Rui Barbosa, 1999) e “O Império das Festas e as Festas do Império”, in *As Barbas do Imperador* (1998b).

4 Apesar de não se conhecerem histórias de represália ao regime brasileiro, ao menos no que tange ao processo de abertura de relações diplomáticas, a oficialização da independência brasileira, pelos Estados Unidos da América, foi morosa. Enquanto o reconhecimento das demais nações latino-americanas foi quase imediato, no caso do Brasil a oficialização tardou um ano.

5 Debret, por exemplo, chegou ao Brasil em 1816, logo depois da vinda da família real. Anos depois seria responsável pela formação da Academia Imperial de Belas Artes, que alterou os padrões até então dominantes e instituiu o academicismo no país.

tornar-se-á assíduo frequentador e incentivador dos trabalhos desse estabelecimento. A partir de então, o IHGB se transformaria em um centro de estudos bastante ativo, estimulando a vida intelectual e funcionando como um elo entre ela e os meios oficiais.

Na verdade, com a estabilidade do regime, as elites que cercavam o monarca pareciam ambicionar um projeto maior, que implicava não só assegurar a realeza, como destacar uma memória e reconhecer uma cultura, por suposto particular. Composto, em sua maior parte, pela “boa elite” da corte, que se encontrava sempre aos domingos e debatia temas previamente selecionados, o IHGB parecia disposto a cumprir esse papel. “Não deixar mais ao gênio especulador dos estrangeiros a tarefa de escrever nossa história ...” (*Revista do IHGB*, 1839), eis, nas palavras do secretário perpétuo, Januário da Cunha Barboza, a meta desse estabelecimento (6).

Se, desde o início, o Estado entrava com 75% das verbas da instituição, a partir de 1840 D. Pedro passará a frequentar com assiduidade as reuniões e o próprio estabelecimento deixará sua antiga sede para se estabelecer no Paço Imperial em 1849. Desde então, o Instituto funcionaria como uma espécie de “porto seguro”, um estabelecimento oficial para as experiências desse jovem monarca, interessado em imprimir um “nítido caráter brasileiro” à cultura local. A participação do imperador não era exclusivamente financeira (7). Através do financiamento direto, do incentivo ou do auxílio a poetas, músicos, pintores e cientistas, D. Pedro II imiscuia-se em um grande projeto que implicava não só o fortalecimento da Monarquia e do Estado, como a própria unificação nacional, que seria obrigatoriamente uma unificação cultural.

A preocupação maior parecia voltar-se não só ao registro e perpetuação de uma memória monárquica, como, com a consolidação de um projeto romântico, para a conformação de uma cultura “genuinamente nacional”. Era assim que se lançavam as bases para uma atuação que daria a D. Pedro a centralidade do processo e a imagem do

mecenas, do sábio imperador dos trópicos. Seguindo o exemplo passado de Luís XIV e de outros monarcas, não apenas formava-se uma corte, como elegiam-se historiadores para cuidar da memória, pintores para gravar e enaltecer a nacionalidade, literatos para selecionar um tipo local, símbolo da nossa nacionalidade.

Modelos, por certo, não faltavam, mas parecia necessário encontrar originalidade na cópia. O romantismo aparecia, assim, e aos poucos, como o caminho favorável à expressão própria da nação recém-fundada, na medida em que fornecia concepções que permitiam, ao mesmo tempo, voltar-se aos modelos mais universais mas também – e sobretudo – afirmar o particularismo, e portanto a identidade, em oposição à metrópole, mais identificada com a tradição clássica. O gênero vinha ao encontro, dessa maneira, do desejo de manifestar na literatura uma originalidade do jovem país, em oposição aos cânones legados pela mãe-pátria.

O projeto literário toma forma, como vimos, já em 1826, quando Ferdinand Denis e Almeida Garret chamavam atenção para a necessária substituição dos gêneros clássicos e convenções em favor do aproveitamento das características locais. Os brasileiros deveriam se concentrar na descrição de sua natureza e costumes, dando realce sobretudo ao índio, o habitante primitivo e o mais autêntico, segundo Denis (Candido, 1989). Mas foi só mais tarde que o romantismo associou-se a um projeto de cunho nacionalista. Nesse processo foi decisiva a conversão de um grupo de jovens brasileiros residentes em Paris, mais ou menos entre 1832 e 38, que lá foram acolhidos por intelectuais franceses que tinham vivido no Brasil e faziam parte do Institut Historique (8). Esses mesmos literatos brasileiros publicaram em 1836 os dois únicos números da revista *Niterói*, considerada um marco do romantismo brasileiro. Seguindo o lema “tudo pelo Brasil e para o Brasil” os organizadores da publicação previam a busca e exaltação das originalidades locais, inscritas em suas gentes e na própria natureza.

6 Para uma idéia mais pormenorizada sobre esse estabelecimento sugiro a leitura de meu livro *O Espetáculo das Raças* (1993), onde analiso com vagar essa instituição.

7 Ao contrário, D. Pedro interessou-se pessoalmente pelo centro, tendo presidido um total de 506 sessões – de dezembro de 1849 até 7 de novembro de 1889 –, só ausentando-se em caso de viagem.

8 O próprio imperador tornou-se membro do Instituto Francês em 1842.

No título, *Niterói*, ficava evidente o programa nativista, anunciado já no primeiro número por José Gonçalves de Magalhães (1811-81), que seria, em futuro próximo, um dos protegidos do imperador. O nome pretensamente indígena havia sido descoberto na narração do francês Thevet, famoso viajante do século XVI, e tencionava indicar aos brasileiros as fontes de inspiração da nova literatura: a cultura indígena e a vegetação, sendo esses dois elementos parte de um único cenário natural. Nessa revista, segundo Antonio Candido, advogava-se um espírito moderno que “consistiria em romper a coexistência e promover o triunfo da literatura nacional, que no caso brasileiro deveria levar em conta a capacidade poética do índio” (Candido, 1989, p. 12). Além do mais, a característica moderada do grupo, em seu desejo de reforma, ajudou na recepção desse projeto, em meio a um ambiente ainda preso ao neoclassicismo. O importante é que, lidando com noções como autonomia e patriotismo, o grupo propunha uma transição branda e quase imperceptível.

Conviviam com Magalhães, Manuel de Araújo Porto-Alegre (1806-79), Joaquim Norberto de Sousa e Silva (1820-91) (9), Joaquim Manuel de Macedo (1820-82) (10), Gonçalves Dias (1823-64) e Francisco Adolfo de Varnhagen (1816-78), um dos fundadores da historiografia brasileira (11). É basicamente esse o grupo central que vai passar a frequentar o IHGB, a partir de 1840, tendo na revista do instituto – que começa a ser editada em 1839 – um órgão dileto de divulgação de suas idéias. Por outro lado, o caráter oficial e respeitável desse estabelecimento auxiliou na aceitação do grupo e do projeto de renovação literária, sobretudo em função da presença constante do imperador. Esse, por sua vez, se contribuiu decisivamente para o fortalecimento do grupo, patrocinando as diferentes atividades, não obstante gerou um certo conformismo palaciano, tolhendo as iniciativas mais rebeldes ou alternativas. É, assim, a partir da entrada e do mecenato do imperador que o romantismo brasileiro transforma-se em projeto oficial, em um verdadei-

ro nacionalismo, e como tal passa a escrever sobre o que considera ser as “coisas locais”.

Sabia-se muito pouco a respeito dos indígenas, mas na literatura ferviam os romances épicos, com chefes e indígenas heróicos, amores silvestres tendo a floresta virgem como paisagem. Os antigos dicionários de línguas nativas feitos pelos jesuítas passaram a ser estimados pois as estrofes literárias podiam ser entremeadas por termos indígenas. Por outro lado, a nobreza que, então, se criava levava logo denominações tupis, como a garantir a existência de um “baronato tropical”. A natureza passa pelo crivo da geografia e os novos mapas delimitavam as fronteiras políticas do Império, assim como garantiam, simbolicamente, a originalidade do Estado.

O próprio imperador, inspirado por essa voga, passa a estudar o tupi e o guarani, que lhe seriam úteis durante os litígios com o Paraguai, na década de 60, e mesmo para que ganhasse uma espécie de liderança do movimento romântico (12). Não é à toa que nessa época tenha ficado famosa a frase proferida pelo jovem monarca brasileiro nos recintos do IHGB: “A ciência sou eu”. Sem dúvida uma clara alusão ao dito de Luís XIV, que como ninguém simbolizou em sua pessoa o Estado e a nação.

## A NATUREZA E OS NATURAIS COMO SÍMBOLO NACIONAL

Mas se cabia à historiografia formar um novo panteão de heróis nacionais e uma agenda de datas e comemorações distintas da metrópole, foi na área da literatura que esse tipo de projeto ganhou maior visibilidade. Debaixo da proteção direta do monarca tomava força o movimento que pretendia promover a autonomização da literatura brasileira, sob os moldes do romantismo e da convenção do indianismo. A própria revista *Guanabara*, fundada em 1850 por Porto-Alegre, Gonçalves Dias e Manuel de Macedo, entre outros, em seu

9 Grande admirador de Magalhães, esse autor participou de um importante trabalho de reconstrução histórica sobre a Inconfidência Mineira.

10 Macedo é mais conhecido por seu romance de costumes *Amorinha* (1844), o primeiro grande êxito de público da literatura brasileira. Além de sua carreira como romancista Macedo dedicou-se à dramaturgia, crônica e poesia. Foi também secretário do IHGB.

11 Varnhagen não apenas escreveu monografias baseadas em documentação primária, como localizou textos inéditos e elaborou, entre os anos de 1854 e 1857, a *História Geral do Brasil*, uma grande obra em dois volumes, na qual construiu um dos primeiros modelos para se pensar a história nacional. Ao contrário da maioria de seu grupo, Varnhagen possuía uma concepção anti-romântica do indígena, apresentando-o como selvagem, cruel, desprovido de crenças humanizadas, o que, a seu ver, justificava as ações impiedosas dos colonizadores.

12 Era D. Pedro II quem financiava, particularmente, projetos de pesquisa de documentos relevantes à história do Brasil, no país e no estrangeiro. D. Pedro também interessou-se pelas pesquisas de etnografia e lingüística americana. Ajudou, de diferentes maneiras, o trabalho de cientistas como Martius, as pesquisas de Lund, de Gorceix, dos naturalistas Couty e Goeldi, dos geólogos O. Derby, Carlos Frederico Hartt, do botânico Glaziou, do cartógrafo Seybold, além de vários outros naturalistas que estiveram no país. Além desses, o imperador financiou profissionais de diferentes áreas como: advogados, agrônomos, arquitetos, um aviador, professores de escolas primárias e secundárias, engenheiros, farmacêuticos, médicos, militares, músicos, padres e muitos pintores.

primeiro número salientava a proteção do imperador aos literatos.

Delineavam-se então, as bases de uma verdadeira política literária. É nesse contexto que Magalhães publica *A Confederação dos Tamoyos* (1857), que fora diretamente financiada pelo monarca, e, depois de longo preparo, era aguardada como o grande documento de demonstração de validade nacional do tema indígena (13). Retornando ao modelo de Rousseau do “bom selvagem”, Magalhães construía, sob encomenda, o que deveria ser o maior épico nacional centrado na figura dos heróis indígenas bem ambientados em natureza tropical, com seus atos de bravura e seus gestos de sacrifício. Tentando fundir a “excentricidade romântica com a pesquisa histórica”, esse autor acreditava ser possível superar as especificidades regionais para chegar-se a um mito nacional de fundação (Puntoni, 1996). Apesar do fraco resultado, a importância do livro associou-se a seu vínculo institucional. Dedicado ao imperador, o livro trazia uma trama em que se opunham os colonizadores portugueses vilões aos indígenas naturais e determinados.

Inspirada em artigo de Balthazar da Silva Lisboa, publicado em 1834, a obra conta a saga da nação tamoio que lutava pela liberdade contra os agressores portugueses – caracterizados como selvagens e aventureiros. Mas as oposições não se limitam aos pares acima descritos. Enquanto os brancos podem ser divididos entre portugueses colonizadores (que parecem representar a impureza do ato que transforma uma nação livre em escrava) e brancos religiosos (padres jesuítas mancomunados com o futuro Império), também os indígenas encontram-se separados. De um lado os silvícolas bárbaros ou (pela sua simplicidade) catequizados; de outro, os aborígenes indomáveis e livres como a natureza. Nessa batalha o par enaltecido é o que lembra a pureza: os portugueses do futuro Império (que representam a unidade nacional, mas sobretudo a fé cristã que se cola ao sacrifício dos nativos), os indígenas não conspurcados pela civilização, vivendo de acordo com os ditames da natureza dos trópicos.

No livro, transformado em uma monarquia de justos, o Império aparece contraposto à colonização portuguesa, terreno da desigualdade. Mas é a chegada de Pedro II a mais aguardada: “Esse infante gentil, que no seu berço pelo sol tropical foi aquecido [...] e si Pedro lançou do Imperio as bases, Outro o fará subir á mor altura [...]” (Magalhães, 1864, pp. 180-1). Aclamado como um “genio em tenros anos”, que “por voto da nação empunha o cetro” (Magalhães, 1864, p. 181), D. Pedro II surge no romance de Magalhães como um messias da paz, um mensageiro de Deus. É assim que a literatura cede espaço ao discurso oficial e o indígena transformado em um modelo nobre toma parte, mesmo que como perdedor, da grande gênese do Império. Como um exemplo a ser seguido o indígena surgia como herói e vítima de um processo que o atropelava. Nascido livre, morto em liberdade.

Como um “fardo da civilização” o Império impunha-se por meio da representação do indígena, mas, também, *sobre* o indígena: sua grande vítima. Nesse épico saem destacados dois grandes elementos da nacionalidade. O Estado imperial surge representado como um modelo de justiça, enquanto a natureza americana com seus naturais compõe o restante da cena. Toda a paisagem retorna ao início da colonização, momento em que a escravidão negra não existia e os silvícolas apareciam como emblemas do trabalho e de uma nobreza não tocada pela civilização.

Além de Magalhães (depois visconde de Araguaia), outros autores, como Gonçalves Dias, mereceriam a atenção do imperador, a quem parecia não escapar a significação nacional de um movimento como esse. Considerado como o grande autor romântico brasileiro, Gonçalves Dias trouxe o indianismo para a poesia. Partindo de documentos e utilizando-se da pouca etnografia existente na época, Gonçalves Dias cria uma poética inspirada, segundo ele, pela própria formação do país: terra virgem, intocada até os primeiros contatos com a civilização. Entre seus *Primeiros Cantos* (1847), *Segundos Cantos* (1848) e *Últimos Cantos* (1851), logo lou-

13 José de Alencar, famoso autor romântico, apesar de vinculado indiretamente ao grupo, teve sérias críticas ao livro de Magalhães, o que em muito desagradou ao imperador que, sob o pseudônimo de “O Outro Amigo do Poeta”, escreveu no *Jornal do Commercio* artigo de apoio a Magalhães. Em carta datada de 25 de março de 1880 dizia o imperador ao Conselheiro Saraiva: “[...] já eu fiz o plano de defeza do poema [...] eu não abandono posição de defensor e elogiador [...] Talvez seja ocasião de uma pena florida escrever algumas poesias fazendo realçar as belezas da Confederação [...] não queria que o [g] [José de Alencar] se empavonasse mais descobrindo um único adversário [...] Quanto a ele, ou se entra no grupo, ou se está fora [...]” (Arq. IHGB).

vados no país, Dias dedicou muitos poemas à América e suas gentes.

Seu poema mais consagrado “I-Juca-Pirama” (14) trazia para o Brasil o modelo do canibalismo heróico, consagrado em textos como “Os Canibais” de Montaigne (1580). Tal qual uma refeição ritual, só se comia o bravo, o espírito indomável livre até na morte. É esse o argumento do poema de Gonçalves Dias que reconta a história de um bravo guerreiro tupi, que é feito prisioneiro pelos timbiras, e espera por sua morte, mas teme pela sorte do pai – velho, fraco e cego – a quem serve como guia. O drama todo retoma a questão da bravura do herói guerreiro. Diante do choro do jovem tupi, os timbiras soltam-no: não se mata e come o covarde. No entanto, o encontro com o pai é marcado pela decepção. O velho tupi lamenta a fraqueza do filho e o maldiz. É então que o jovem guerreiro se afasta do pai e prova sua bravura enfrentando sozinho os timbiras. Esses, reconhecendo o valor do tupi, concedem-lhe o sacrifício da morte em terreiro. Filho e pai reconciliam-se: “Este sim que é meu filho amado”. Por fim, para garantir a “veracidade” da narrativa, Gonçalves Dias coloca na boca de um velho timbira a memória dos feitos heróicos: “É à noite nas tabas se alguém duvidava do que ele contava,/ Dizia prudente: – ‘Meninos eu vi’” (Dias, 1957, p. 525).

O índio aparece assim como um exemplo de pureza, um modelo de honra a ser seguido. Diante de perdas tão fundamentais – o sacrifício em nome da nação e o sacrifício entre os seus –, surgia a representação de um indígena idealizado, cujas qualidades eram destacadas na construção de um grande país. Mas não era “um índio qualquer”. Enquanto os aimorés e os timbiras representavam a degeneração e as práticas canibais, os tupis surgiam como modelos de nacionalidade, existentes no passado. Entre literatura e realidade, história e ficção, os limites pareciam tênues. No caso, a história estava a serviço de uma literatura mítica que junto com ela selecionava origens para a nova nação.

Foi, portanto, nos decênios de 1850-60 que o Brasil conheceu a consagração do

romantismo, cuja manifestação considerada a mais “genuinamente nacional”, o indianismo, teve nele o momento de maior prestígio, alcançando não só a poesia e o romance, como a música e a pintura. Em 1865 era publicado o romance que se tornou uma espécie de ícone dessa geração, apesar da inserção contraditória de seu autor em meio aos demais indigenistas (15). *Iracema*, o livro mais conhecido de José de Alencar, não só trazia os temas e paisagens caros ao gênero, como em seu nome (e invertendo-se as letras) incorporava o anagrama de “América”.

Seguindo de perto a moda do indigenismo era Alencar quem afirmava ser “o conhecimento da língua indígena o melhor critério para a nacionalidade da literatura” (Alencar, 1996a, p. 84). Em suas obras uma demonstração freqüente dos conhecimentos sobre a natureza e os naturais do Brasil transparece a ponto de muitas vezes o caráter didático de seu texto impor-se em detrimento da narrativa. Em *Ubirajara* (1874), por exemplo, o autor começa o livro com uma advertência em que aparecem não só referências documentais, como alusões à “alma brasileira” e à “magnanimidade do drama selvagem”. Na verdade, com esse livro (considerado por Alencar como “irmão de *Iracema*”) o autor pretendia dar “uma idéia exata dos costumes e índoles dos selvagens” (Alencar, 1996b, pp. 12, 13). Para tanto, introduz 66 notas no decorrer de todo o livro (onde descreve costumes indígenas e acidentes geográficos) e interrompe sua narrativa constantemente, a fim de descrever a paisagem em seus detalhes exóticos: “Pela margem do grande rio caminha Jaguarê, o jovem caçador [...] Os veados saltam das moitas de ubaia e vêm retouçar na grama, zombando do caçador. [...] O rugido do jaguar abala a floresta; mas o caçador também despreza o jaguar, que já cansou de vencer [...] É assim que começa esse romance que relato, em ambiente idílico e integrado, a paisagem natural com suas gentes e animais”. Tudo se passa como se a paisagem se constituísse em elemento fundante da narrativa. No entanto, para além de um certo didatismo expresso

14 O título da poesia traduzido literalmente da língua tupi quer dizer “o que há de ser morto, o que é digno de ser morto”.

15 As críticas que Alencar fez à *Confederação dos Tamoyos* acabaram por irritar o imperador, que, de alguma maneira, se via associado ao projeto. Usando o pseudônimo de Ig, Alencar afirmava que as índias do livro de Magalhães poderiam figurar em um romance árabe, chinês ou europeu. Também na política Alencar se desentenderia com D. Pedro II. Eleito deputado e depois ministro da Justiça, o literato tanto se opôs à política oficial que o monarca dessa maneira teria se referido a ele: “É teimoso esse filho de padre”. Mas o monarca foi à desforra. Apesar de ser o nome mais votado, em uma lista tripartite para o Senado, o imperador vetou a entrada de Alencar, revelando dessa maneira a força de seu poder pessoal.

nas notas e na bibliografia, a natureza de Alencar era também criação, uma forma de não só refletir como de criar identidade.

Mas voltemos a *Iracema*, talvez o grande símbolo dessa geração. Nesse romance a bela “virgem dos lábios de mel” aparece retratada em meio a um passado mitificado, nesse caso, o cenário intocado do Nordeste de inícios do século XVII. A obra representa o nascimento do Brasil, diante, mais uma vez, do sacrifício indígena. O casal central – Martim e Iracema – simboliza os primeiros habitantes do Ceará e de sua união resultará uma nova e predestinada raça. Em meio à trama, Iracema morre para que seu rebento Moacir (o “filho do sofrimento”) viva, e Martim deixa as praias do Ceará para fundar novos centros cristãos. A partir de então deveriam ter todos “um só Deus, como tinham um só coração” (Alencar, 1996a, p. 175). Mais uma vez distantes do Brasil do século XIX, tão marcado pela escravidão, heróis brancos e indígenas convivem em ambiente idealizado. Se existem alguns indígenas bárbaros eles se resumem a poucos grupos isolados. Como os europeus, os silvícolas são acima de tudo nobres. Nobres senão nos títulos, ao menos em seus gestos e ações. Envolvendo a trama, surge a natureza não conspurcada, marca dos romances de Alencar. “Verdes mares bravios de minha terra natal, onde canta a jandaia nas frondes da carnaúba; Verdes mares que brilhais como líquida esmeralda aos raios do sol nascente, perlongando as alvas praias ensombradas de coqueiros” (Alencar, 1996a, p. 11).

Mas as experiências de Alencar com o indigenismo não haviam começado com *Iracema*. Publicado originalmente em folhetins no *Diário do Rio de Janeiro*, entre janeiro e abril de 1857, *O Guarani* ganhava a forma de livro no mesmo ano. O romance, como os demais, ocorre no passado, no século XVII, às margens do rio Paraíba. Seu principal protagonista é Peri, grande herói do livro e par romântico para a loura e alva Ceci. Já no título – *O Guarani* – Alencar pretendia representar o indígena brasileiro em seus primeiros momentos de contato “em um momento de vigor e não

degenerado como se tornou depois” (Alencar, 1995, p. 27). Peri é a própria representação do bom selvagem: forte, livre como o vento, fiel e ético em seus atos. A trama desenvolve-se em torno de dois grandes grupos de tensão. De um lado, Peri protege a família do fidalgo português, D. Antonio de Mariz (pai de Ceci), do ataque dos bárbaros aimorés. De outro, ajuda a desvendar as artimanhas de Loredano, aventureiro que almejava as riquezas da família e Ceci.

Mais uma vez o embate se dá entre nobres e selvagens. Selvagens são os aimorés e os aventureiros brancos. Nobres são todos aqueles que têm ou merecem tal título em função da bravura e altivez de seus atos. É assim que o tema da nobreza de Peri surge com frequência nas páginas do romance, como a indicar um feliz encontro entre uma nobreza branca, que veio ao Brasil oriunda da Europa, com os “nobres da natureza”. É de D. Antonio Mariz a frase: “Crede-me Álvaro, Peri é um cavalheiro português no corpo de um selvagem” (Alencar, 1995, p. 45). Peri era, portanto, muito diferente dos demais indígenas “nos quais a braveza, a ignorância e os instintos carniceiros tinham quase apagado o cunho da raça humana” (Alencar, 1995, p. 218). Descritos como ignorantes, bárbaros e com instintos canibais, os aimorés representavam os selvagens que, de tão diabólicos, deveriam ser esmagados pela civilização (16). Aí estava uma natureza decaída, daquelas que não se miram ou estimam. Muito diferente é a natureza que se afirma em Peri. Em uma terra de passado recente e de uma nobreza inventada, Alencar recria um passado mítico com seus senhores valentes e bondosos; indígenas fiéis e honrados; uma natureza grandiosa como cenário. Trata-se de um encontro de dignidades: o cavalheiro e o selvagem. Mais que isso, Peri era rei nas florestas: “Esse monarca das selvas cercado de toda a majestade e de todo o resplendor da natureza”; “no meio do deserto, livre, grande, majestoso como um rei” (Alencar, 1995, pp. 280 e 285). Nessa “corde tropical” nada mais justo do que imaginar um rei das selvas, que conviveria e

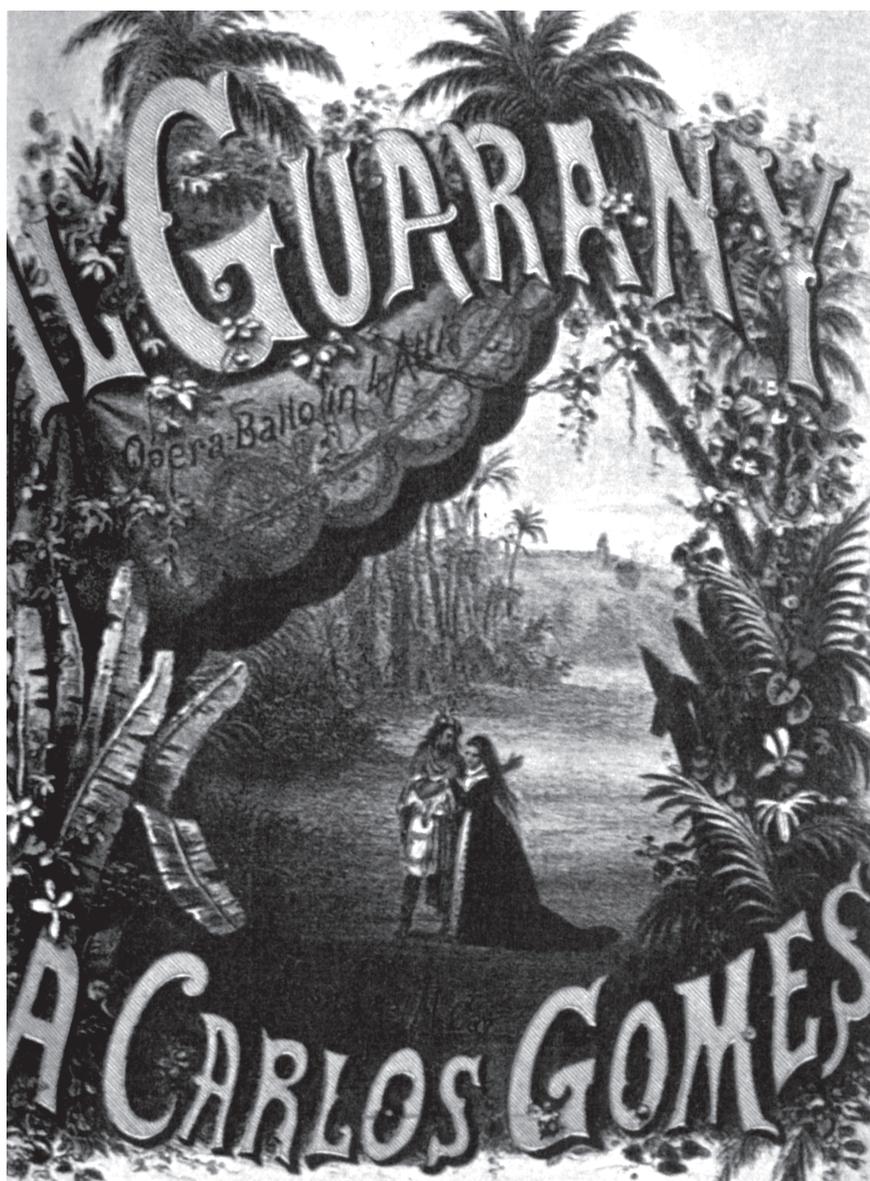
16 Os aimorés estão para a literatura como os botocudos estão para a ciência determinista da época. Representam os índios “deprimidos e degenerados”, encontrados na América.

deveria vassalagem, séculos depois, à realeza dos civilizados.

Anos depois, em 1870, estrearia com êxito, no Scala de Milão, a ópera composta por Antônio Carlos Gomes (1836-96), chamada *O Guarani*, cuja inspiração para o libreto vinha da obra de mesmo nome de Alencar. Tendo seu trabalho também financiado por D. Pedro II (17), a obra de Carlos Gomes combinava as normas européias com o desejo de exprimir os aspectos considerados mais originais em nossa cul-

tura. Compunha-se, assim, música romântica mas de base indígena, como a afirmar uma identidade ao mesmo tempo universal e particular.

Como se vê, por meio desses e de outros autores, o romantismo no Brasil não foi apenas um projeto estético, como também um movimento cultural e político, profundamente ligado ao nacionalismo e ao desejo de independência. Diferente do movimento alemão de finais do século XIX, o nacionalismo brasileiro pintado com as



17 Os Bragança possuíam uma respeitável tradição musical. D. João VI desenvolveu atividades junto à Capela Imperial e criou cursos de música na Fazenda Santa Cruz, para escravos cantores de música sacra. D. Pedro I era músico e compositor mediano. D. Pedro II, por sua vez, estudou piano e teoria musical e incentivou essa arte em geral. A primeira ópera escrita em português - *Márcia de Ilamaracá* - foi regida pelo maestro Gianinni no Teatro Lírico Fluminense em 1855. Prova da penetração do nacionalismo romântico nessa área é a defesa de que as óperas deveriam ser executadas em português.

cores locais partiu sobretudo das elites cariocas que, associadas à monarquia, esforçavam-se em chegar a uma emancipação em termos culturais.

Atacado de frente por historiadores como Varnhagen, que os chamava de “patriotas caboclos” (ver Puntoni, 1996, p. 129), os indigenistas brasileiros ganharam, porém, popularidade e tiveram sucesso na imposição da representação romântica do indígena como símbolo nacional, envolto pela grande natureza local. Interessante é a resposta de Magalhães diante da acusação de que sua literatura seria fantasiosa e de que defenderia os selvagens em detrimento dos civilizados: “Nós que somos Brasileiros, porque no Brasil nascemos, qual quer que seja a nossa origem indígena, portuguesa, hollandeza ou alemã, fazemos causa commum com os que aqui nasceram antes de nós e consideramos como estrangeiros os mais homens. Assim fazem todos os homens a respeito de seus compatriotas” (Magalhães, 1864, p. 353). Por fim, além de defender-se das acusações de lusofobismo, Magalhães termina suas explicações concluindo: “A Pátria é uma idéa, representada pela terra em que nascemos. Quanto a origem das raças humanas, isso é questão de história, pela qual não se regula o patriotismo. De resto, o heróe de um poema é um pretexto, uma regra d’arte para a unidade da ação [...]” (Magalhães, 1864, pp. 353-4). A pátria é uma idéia representada pela terra em que nascemos, assim se advogava essa literatura que se pretendia inaugural e elegia a natureza e seus naturais em detrimento de tudo o que antes existia. Era como um novo descobrimento, dessa vez dado em bases que se pretendiam naturais.

Fazendo da literatura um exercício de patriotismo, esse gênero ganhava um lugar oficial nos planos do Estado. A valorização do pitoresco da paisagem e das gentes, do típico ao invés do genérico encontrava no indígena o símbolo privilegiado e nos trópicos seu “lugar natural”. Representando a imagem ideal, o indígena romântico encarnava não só o mais autêntico, como o mais nobre, no sentido de se construir um

passado honroso. Por oposição ao negro, que lembrava nesse contexto uma situação humilhante – dada pelo fato de o Brasil ser um dos únicos países a ainda contemplar a escravidão (18) – o indígena permitia prever uma origem mítica e unificadora.

A natureza brasileira também cumpriu função paralela. Se não tínhamos castelos medievais, igrejas da antigüidade, ou batalhas heróicas a serem lembradas, possuíamos o maior dos rios, a mais bela vegetação tropical. Entre palmeiras, abacaxis e outras frutas tropicais, apareciam representados o monarca e a nação, destacando-se a exuberância de uma natureza sem igual.

Mas o projeto cultural escapava aos poucos dos circuitos restritos da corte local e ganhava a iconografia política. Nas imagens da época, o indianismo não só era um modelo estético, como incorporava-se à própria imagem da realeza. É assim que, em um primeiro momento e próximo da representação barroca, o monarca aparece circundado de alegorias clássicas e indígenas, quase brancos, idealizados em ambiente tropical, já após a Guerra do Paraguai será a natureza com seus heróis “naturais”, retirados da literatura romântica, que ganhará a cena. Nesse contexto, são os trópicos que se transformam em ícone e marca.

## A ACADEMIA IMPERIAL DE BELAS ARTES: QUANDO O ROMANTISMO GANHA AS TELAS E REDESENHA A NATUREZA

Também na Academia Imperial de Belas Artes – criada em 1826, porém implementada durante o reinado do jovem monarca D. Pedro II –, a vertente romântica, que elegeu o exótico como símbolo local, proliferou e adaptou-se ao projeto monárquico presente em outras áreas (19). No plano pictórico, a Academia seria a grande responsável por uma transformação bastante radical: aos poucos o barroco é rele-

18 Não se pode esquecer que nesse momento a pressão pelo final da escravidão tornava-se cada vez mais forte. No entanto, a despeito do contexto político adverso, o Brasil seria o último país a abolir a escravidão, fazendo-o somente em 1888, após Estados Unidos e Cuba.

19 Na verdade, a origem da Academia data de 1816, momento da vinda para o Brasil da missão de artistas franceses, da qual faziam parte artistas renomados como: Jean Baptista Debret, pintor histórico; Nicolas A. Taunay, paisagista; Auguste Taunay, escultor; Auguste H. V. de Montigny, arquiteto; entre outros. Aderiram à missão, algum tempo depois, os irmãos Zeférin e Marc Ferrez, gravador o primeiro e escultor o segundo, que chegaram ao Brasil em 1817. Em 1820 a escola é transformada, por decreto, em Real Academia de Desenho, Pintura, Escultura e Arquitetura Civil e no final do mesmo ano passa a se chamar Academia de Artes. Em 1827, finalmente, outro decreto mudou o nome do estabelecimento para Academia Imperial de Belas Artes. Dos fundadores restavam apenas Debret e Montigny, assim como Felix E. Taunay e os irmãos Ferrez, que a princípio não faziam parte da missão francesa.

gado a segundo plano e o neoclassicismo passa a imperar. Segundo Campofiorito (1983, p. 13) era “sintomático que, logo no início desse período, a necessidade de reaparelhamento da nova sede metropolitana já tenha levado o governo do regente Dom João a medidas como a contratação de uma missão de artistas franceses que, fugindo à reação católica, monárquica e tropical às doutrinas estéticas e os preconceitos moralistas da recente revolução burguesa. Esse modernismo laico e progressista, mas imposto de fora, além de cortar a tradição colonial de raízes religiosas e barrocas, deu início ao ensino oficial de belas artes no Brasil, imprimindo-lhe os cânones austeros e acadêmicos que marcariam tão fortemente a evolução de nossa pintura oitocentista”.

Na verdade, uma certa contenção acadêmica e o convencionalismo temático acabaram por afastar o ambiente pictórico local dos debates que, na Europa, opuseram neoclássicos, românticos, realistas e expressionistas. Aqui, ao contrário, a arte serviu aos desígnios de uma corte mais ligada a um projeto palaciano e pouco atenta a qualquer traço mais popular. Desde o início, de fato, o centro representou a adoção de padrões estéticos e europeus, em contraposição à tradição anterior, mais preocupado em conformar novos modos de produção artística: os parâmetros bem comportados do neoclássico francês.

A criação da Escola Real das Ciências, Artes e Ofícios teria como tarefa primeira propagar pelo Império uma certa cultura das belas-artes e provocaria um rompimento a partir da introdução do modelo clássico francês (tendo à frente a influência de Lebreton), ou o português com Henrique José da Silva (que copiou os estatutos da Academia de Lisboa).

Como efetivação, o estabelecimento representava o resultado imediato da missão francesa que chegara ao Brasil em 26 de março de 1816 com o intuito de aqui fundar uma academia de artes. Tendo Joaquim Lebreton (secretário perpétuo da classe das artes do Instituto Real da França) como líder e os artistas Nicolas Antoine Taunay (pintor

do mesmo instituto), Auguste M. Taunay (escultor), Jean Baptiste Debret (pintor de história e decoração e discípulo de David), Grandjean Montigny (arquiteto) e outros funcionários e participantes, o grupo francês era anunciado a partir da diversidade de atividades e da especialização profissional de seus membros. A missão trazia, também, consigo 54 quadros ingleses e franceses, destinados a dar início a uma pinacoteca local. Com os componentes chegavam, portanto, os desejos de se montar todo um aparato laico com relação às artes, diferente do modelo sacro que se estabelecera desde o período colonial e a intenção de se impor uma nova “cultura artística”, mais afinada com as vogas européias.

Era nessa época embaixador do Reino Unido de Portugal, Brasil e Algarve o marquês de Marialva, que soube tirar partido do descontentamento que reinava entre os artistas partidários da revolução de 1789, depois da queda de Napoleão Bonaparte, agora perseguido pela Restauração. É, portanto, nesse contexto que Lebreton, destituído do posto de secretário do Institut de France, reúne artistas igualmente apreensivos diante da situação política e que se arriscam a enfrentar uma longa viagem e as incertezas diante de um império nos trópicos. Já do lado da monarquia portuguesa, nesse momento migrada e transladada, parecia importante a criação de uma iconografia oficial que retratasse os grandes feitos da coroa.

No entanto, a escola só passaria a funcionar, de fato, dez anos depois e mesmo assim contando com muitas dificuldades de ordem econômica. Segundo as atas, a Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios abriu seus trabalhos no dia 13 de agosto de 1816, em instalações provisórias. Documentos falam da existência de uma Escola Real, em 12 de outubro de 1820. No entanto, é só em 17 de dezembro de 1824 que o estabelecimento recebeu o nome de Academia Imperial de Belas Artes e apenas em 5 de dezembro de 1826 recebeu um prédio próprio construído pelo arquiteto Grandjean de Montigny, também integrante da missão.

Foi, porém, apenas durante o Segundo

Reinado, que a Academia viveu uma situação mais estabilizada, sobretudo em função dos auxílios públicos e privados do Império. Empreendendo uma política semelhante à do IHGB, a monarquia passou a distribuir prêmios, medalhas, bolsas para o exterior e financiamentos, assim como participou assiduamente das “Exposições Gerais de Belas Artes”, promovidas anualmente, ou distribuiu insígnias das Ordens de Cristo e da Rosa aos artistas de maior destaque. Com efeito, já em 2 de dezembro de 1829, Debret, na função de professor de pintura, organizou a primeira exposição de arte no país, na qual participaram apenas alunos e professores do estabelecimento. É só após 1840 que as exposições foram abertas aos artistas em geral, sendo que de 1840 a 1889 foram realizadas 26 mostras. Inaugurava-se, assim, todo um calendário e um cotidiano próprio ao estabelecimento que começava a reconhecer e premiar suas figuras exponenciais.

No entanto, diante da inexistência de um mercado de arte, a aquisição das obras ficou vinculada à órbita imperial; dado esse que em muito condicionou para o perfil bem comportado da produção do grupo, mais dedicado à perpetuação da memória da realeza e da afirmação de uma arte em grande parte alheia às raízes mais tradicionais e populares e vinculada a um evidente convencionalismo estético.

A própria divisão e conformação da escola e a seleção de programas e cursos comprovam seus vínculos com a elite palaciana. Se as aulas com “modelos vivos” eram motivo para polêmicas (já que os negros e mulatos que posavam não eram considerados modelos de beleza), as classes de “paisagem” causavam impasses, na medida em que se julgava oneroso retirar os estudantes da escola. O certo é que eram as cadeiras de “pintura histórica” e “retratística” que mais sucesso faziam nesse local.

Em primeiro lugar, os retratos imperiais, de personalidades políticas e da elite social próxima da corte, representavam a oportunidade mais habitual de trabalho para esses artistas que já haviam se dedicado a essa arte na França. Por outro lado, os mesmos retra-

tos tornavam presente e reconhecido o grupo dirigente, que passava a expor e divulgar sua imagem pelo Império afora.

Mas eram, mesmo, os quadros históricos aqueles que mais se destacavam na Academia. Com efeito, na Europa e mesmo nos jovens estados americanos, a pintura histórica, norteadas pelas propostas neoclássicas, foi usada para a montagem de iconografias nacionais. No caso do Brasil, apesar de não ultrapassar os limites da Guerra do Paraguai e de concentrar-se nas grandes datas e eventos da corte, esse tipo de produção alcançou maior repercussão interna, permitindo montar uma iconografia oficial que se aproximava do calendário de “fatos” e “da recriação histórica” que se produzia no IHGB. A Academia serviria bem aos propósitos de uma arte grandiosa, onde eventos singulares eram transformados em fatos exemplares e dignos de memória.

No entanto, ao lado dos episódios oficiais, ganhavam lugar, também, os motivos locais – os naturais e a natureza – tal qual registros de nacionalidade. Com efeito, na Academia a exaltação do exótico, de uma natureza modelar e do indígena romântico tornou-se uma marca na produção pictórica, que traduzia a história em termos mais idealizados do que propriamente realistas.

É interessante pensar, nesse sentido, como a instituição brasileira ficaria bastante imune à crise que ocorria na Europa, envolvendo as demais academias e seu mais importante gênero: a pintura histórica. Como se sabe a valorização da pintura histórica (que incluía cenas históricas, religiosas e da mitologia pagã) nascera de uma larga tradição do *paragone*, isto é, da competição entre artes visuais e literatura iniciada no Renascimento (Mattos, s.d., p. 4). Não se tratava da pura imitação da natureza e sim da sua elevação, o que lhe daria a capacidade de *exemplus virtutis*.

Derivada dessa tradição a pintura histórica se converteria no grande sustentáculo do ensino acadêmico, o mais nobre dos gêneros, o alto da escala seguida, de longe, pelo retrato, pela pintura de gênero, pela paisagem e finalmente pela natureza-morta (20).

20 Segundo especialistas, a posição da pintura de gênero sempre foi incerta; às vezes aparecendo abaixo dos demais gêneros.

No gênero histórico, portanto, o quadro deveria apresentar sempre uma única ação – de caráter sempre moralizante, realizada em um momento e cenário também únicos. Seu cumprimento ainda é um alto grau de idealização, já que as figuras retratavam cenários e heróis destacados em sua virtude moral. Cada quadro como que *narrava* uma história (uma ação) de maneira que as personagens que entrassem à esquerda indicavam o prelúdio da história e as figuras à direita o desenvolvimento da trama. Como mostra Cláudia Mattos (s.d., p. 5), “o quadro deveria ser lido como um livro, da esquerda para a direita e a ação única do herói deveria conter em si todo o desenvolvimento da história”. Essa maneira exterior e pontual de conceber a pintura explica-se em função do caráter exemplar e ideal, exigido ao pintor, que não deveria se preocupar com a reprodução de uma história propriamente dita.

É por isso mesmo que o interesse cada vez maior na reprodução exata de eventos históricos – tal como propunha o historiador Jules Michelet – e um novo circuito artístico independente acabaram por expor os salões da Academia Francesa a intenso debate e desestabilizaram o edifício conceitual que sustentara, até então, os fundamentos do gênero histórico. O confronto maior se daria entre “realistas e idealistas”, aqueles que optavam pela forma mais vinculada à descrição do ambiente e os outros profissionais que, por oposição, selecionavam uma cena de forma idealizada e buscavam enfatizar o caráter moral da pintura histórica (Mattos, s.d., p. 2).

Ao que tudo indica, a pintura histórica nacional será largamente marcada por essa concepção idealizante que, se tinha na natureza o seu modelo, devia muito pouco a ela como fonte e realidade. Produtora, a partir de então, de todas as imagens oficiais do Império, a Academia imporá não só estilos como temas: o motivo nobre, o retrato altivo, a paisagem exuberante e tropical e a pintura histórica estarão em voga. No entanto, na medida em que foram em boa parte produzidas no exterior, em função da política de financiamento (21), es-

sas obras apresentariam uma idealização da paisagem e da população, coerente com o olhar de quem descreve ao longe, sem contato imediato com a realidade.

## MEIRELLES, A PRIMEIRA MISSA E O BATISMO NACIONAL (22)

Nada como recorrer a alguns casos com a intenção de ver mais de perto esse movimento que implicava a idealização e a própria recriação da natureza. Esse é o caso da obra de Victor Meirelles de Lima que, em *A Primeira Missa no Brasil* (1860), busca passar para a tela uma determinada concepção contida na famosa descrição de Pero Vaz de Caminha. Com efeito, todo o processo de composição do quadro é um exemplo expressivo desse processo de redescoberta do Brasil, presente em meados no século XIX. Vinculado ao projeto de construção nacional, empreendido pelo Estado imperial e pelo romantismo nascente, Meirelles selecionou o tema da primeira missa, dando continuidade, no plano pictórico, à agenda histórica que se montava no IHGB que inscrevia um novo calendário de datas num só vetor de acontecimentos e que tinha na “primeira missa” o ato fundador por excelência.

Como sabemos, a chegada das naves ao Brasil seria descrita por um manuscrito de grande valor documental – um relato que narrava passo a passo do dia 21 de abril ao 1º de maio de 1500 o desembarque nas novas terras. O texto, redigido com evidente capacidade de observação, estabelecia de imediato o elo com a idéia de um paraíso primordial. De forma retrospectiva é possível perceber na carta a percepção que Sérgio Buarque de Holanda chamou de *Visão do Paraíso* (1969) e que, passando por Jean de Léry a Montaigne, de Montaigne a Rousseau, daria mote ao tema do “bom selvagem”, modelo de reflexão alterativa para que o Ocidente pensasse a si próprio, a partir de um desenho ideal. Por sua vez, nascido da reflexão sobre esse bom selvagem fran-

21 O imperador auxiliou um total de 24 artistas brasileiros no exterior, dentre os quais destacam-se nomes como Pedro Américo e José Ferraz de Almeida Júnior.

22 Nossa análise do quadro de Meirelles deve muito ao estudo de Coli (1998).

cês dos primeiros tempos, o tema seria retomado no XIX através do romantismo de cunho oficial, que traria o natural e a natureza dos trópicos para os livros e para as telas.

Mas voltemos ainda uma vez à carta. Publicado pela primeira vez em 1817 – na *Corografia Brasílica* de Aires de Casal –, o documento se projeta nesse novo imaginário histórico do XIX, ganhando lugar especial, como demonstra Capistrano em 1883: “[...] carta de Pero Vaz de Caminha, diploma natalício lavrado à beira do berço de uma nacionalidade futura [...]” (23). Distante da idéia da “descoberta documental”, que supõe apenas sorte e acaso, é forçoso reconhecer que o documento é editado em momento estratégico, quando historiadores e literatos construía um passado e davam sentido à nossa origem. A carta juntava, em momento ritual, índios (pagãos) e portugueses (católicos) e dava à igreja a centralidade necessária a esse processo que culminaria com a conformação de um Estado. Tudo surgia descrito e documentado: os objetos ocidentais, o espanto indígena, a imensa cruz que se impunha à paisagem, o primeiro batismo nacional, um retrato desse primeiro ritual tropical e católico.

Mas nada como retornar à pintura de Victor Meirelles (um jovem e promissor pintor na época) e seu papel nesse processo. Demonstra Jorge Coli (1998, p. 110) que Meirelles havia partido para a Europa em 1853, em função do prêmio viagem, distribuído pela Academia de Belas Artes. Após um período em Roma instala-se em Paris e é ali, em 1859, que decide pintar *A Primeira Missa no Brasil*. Seu mentor no Brasil era Araújo Porto-Alegre que, seguindo o modelo de Denis, juntou atividades literárias e artes plásticas e deu a elas um cunho nacional. Teria sido ele o responsável por fazer com que Meirelles se contaminasse pelo texto de Caminha: “Leia cinco vezes o Caminha que fará uma cousa digna do país”.

Porto-Alegre destacava ainda a importância de que fosse reproduzida uma natureza tropical, juntando na paisagem imbaúbas, coqueiros e palmeiras. A responsabilidade era, portanto, de monta: presentear a

nação com seu “instante de nascimento” (Coli, 1998, p. 111). E insistia Porto-Alegre: “[...] Lê Caminha, pinta e então caminha”. Ou então: “Não se esqueça de pôr algumas embaúbas, que são formosas e enfeitam o bosque pelo caráter de plantas diversas, altas [...] Lembre-se bem das nossas árvores e troncos retos, carregados de plantas diversas, altas e com coqueiros e palmitos pelo meio, pois esses crescem à sombra dos grandes madeiros. Pouco, mas característico, mas genuinamente brasileiro” (4/5/1859 – apud Mello Jr., 1982). Genuinamente brasileira, assim deveria aparecer a natureza que ganhava espaço central nos planos de Porto-Alegre, prontamente seguidos por Meirelles.

Mas o pintor faria mais. Se basearia na tela de Horace Vernet – *Premiere Messe en Kabilie* –, obra pintada para o Salon de 1855 (Coli, 1998, p. 112). Apesar de a obra desse último autor retratar um episódio recente – mais exatamente ocorrido dois anos antes, em 1853 –, da colonização francesa da África do Norte, e de o pintor ter participado de todo o evento, alguns elementos aproximam esse cenário da cerimônia portuguesa em terras americanas, liderada por frei Henrique de Coimbra. Nos dois casos tratava-se de uma celebração de conquista em terra de infiéis, que participavam do próprio ato que se impunha a eles. Por outro lado, é preciso que se diga, o procedimento de utilizar citações, dentro da pintura histórica, era considerado legítimo e usual. Longe da concepção da “cópia”, o mais relevante era antes chegar ao tipo ideal – à cena idealizada – do que buscar a originalidade e a novidade autoral. Por isso mesmo recorria-se a outras obras com o fito de ganhar em densidade artística e até no paralelo histórico que essas obras fundavam. Além do mais, a pintura histórica era considerada um gênero hierarquicamente superior aos demais – como o retrato, a natureza-morta e a paisagem – uma vez que se entendia que englobava a todos, e não devia nada à observação ou ao apuro histórico.

O quadro de Meirelles, por sua vez, fiel às concepções acadêmicas, deveria apresentar uma visão mais sacralizada da cena;

23 “O Descobrimento do Brasil”, pp. 238-9.

mesmo porque estava em questão a construção da própria nação. Assim associa-se o caso particular com a iconografia mais universal, e o que a pintura perde em “veracidade” e no seu compromisso com a realidade mais imediata ganha em idealização e em sua capacidade de realmente “representar”.

É por isso mesmo que o jovem modela sua obra pautado por uma tela de um pintor contemporâneo – que descreve outro cenário e local –, mas, seguindo os ensinamentos de Porto-Alegre, “capricha” na caracterização da natureza local. Pinta como fundo da tela uma “natureza nacional” jubilosa, em que um “templo natural” substitui a igreja, na medida em que a cerimônia tinha que se dar ao ar livre (Coli, 1998, p. 114). Sem grandes edifícios ou monumentos era a natureza que aparecia no lugar, substituindo, com perfeição, a grandiosidade que a cena bem merecia.

Além disso, à semelhança do projeto escrito por von Martius para o IHGB em 1857 – “Como Escrever a História do Brasil” –, e que representava o Brasil a partir da metáfora de um grande rio “branco”, alimentado por diferentes afluentes, compostos pelas várias raças que no país conviveriam harmoniosamente, também Meirelles imprimiria ao ritual a noção de fusão e mescla de culturas convergentes. Coerente com o próprio modelo palaciano, o Brasil aparecia representado como um império tropical marcado pela convivência pacífica entre seus naturais: nesse caso portugueses e indígenas. É fato que as posições eram desiguais – estando os brancos ao centro e os indígenas ao redor – e indicavam atuações também distintas: a atividade nas mãos dos europeus e a passividade no que se refere aos nativos. Mas o fato é que estavam todos lá: os indígenas e os europeus tendo a natureza a irmaná-los.

O fato é que a obra apresentada no Salon parisiense de 1861 tornou-se uma espécie “de verdade visual do episódio narrado na carta” (Coli, 1998, p. 115), um ícone definitivo de um momento espiritual e harmonioso em que se uniam povos tão diversos. Ao centro a cruz e a igreja, à esquerda e ao centro os índios que integram a paisagem

feita de árvores majestosas, um único morro a adornar e o céu do Brasil.

Modelo épico transplantado para as telas, *A Primeira Missa* ganharia uma popularidade só alcançada por outro pintor, Pedro Américo, que em 1885 realizaria outro ícone de fundação da história brasileira, dessa feita imperial. Trata-se de *O Grito do Ipiranga*, que celebrava a independência do Brasil e sua maioria política.

## PEDRO AMÉRICO E O GRITO DO IPIRANGA: DESSA VEZ NASCE O IMPÉRIO (24)

O debate que opunha noções como “função e forma” e grupos “realistas” (mais interessados na reprodução fiel de eventos históricos) a “idealistas” (aqueles que enfatizavam o caráter moral e ideal da pintura histórica) dividia opiniões dentro do mundo acadêmico. Como pintor do gênero histórico, Pedro Américo – que fora aluno da École des Beaux-Arts e viajava com frequência à Europa – conhecia de perto esse debate, apesar de se posicionar a favor do gênero tradicional de pintura histórica. O artista tornara-se professor da Academia em 1865 e, desde então, mantivera uma relação de grande proximidade com o Império. Na verdade, as pinturas de Pedro Américo – e sobretudo seus quadros históricos – falam muito do mecenato imperial e do papel desse gênero de pintura dentro do projeto nacional e oficial empreendido a partir do Segundo Reinado. Como um projeto político estético, a Academia transformou-se, com o tempo, em um dos órgãos estratégicos nessa produção acelerada de símbolos imperiais.

É nesse sentido que se pode afirmar que o quadro *Independência ou Morte*, pintado em 1888, passou a representar a versão visual e “real” de nossa maturidade política e permite avançar a análise dos vínculos que se estabelecem entre o projeto acadêmico e a construção de um imaginário na-

24 A análise do quadro *O Brado do Ipiranga* está muito pautada nas interpretações realizadas por Cláudia Valladão Mattos em dois ensaios: “Algumas Palavras Acerca do Texto ‘O Brado do Ipiranga’ e de sua Ligação com a Tradição Acadêmica” e “Independência ou Morte! o Quadro, a Academia e o Projeto Nacionalista do Império”.



cional, especialmente a partir de meados dos anos 1850.

Mas a obra de Américo insere-se em um momento particular. Após a Guerra do Paraguai, ocorre uma mudança evidente na iconografia oficial do Império: ao invés de centrarem-se exclusivamente na figura do soberano, as pinturas passam a falar de cenas históricas, eventos e heróis da história nacional. Em comum apenas os trópicos.

Com efeito, logo após a maioridade, no âmbito da iconografia oficial, já se estabelecem vínculos estreitos entre o imperador e seu império tropical. Mesclavam-se símbolos e objetos rituais da casa imperial portuguesa (e por sua vez da tradição real eu-

ropéia) com elementos típicos da paisagem local: índios, abacaxis, folhas de café e de tabaco. Expressando simbolicamente uma bela fusão, esses elementos evocavam uma nação ao mesmo tempo universal – em seu regime – e particular – em seus elementos constitutivos.

Chama a atenção, no entanto, como, após os anos do embate contra o Paraguai, dá-se não só uma mudança evidente nas imagens oficiais que retratam o monarca – primeiro como um “rei guerreiro” e depois como “monarca cidadão” – como um certo deslocamento do imaginário nacional da figura do imperador em direção aos heróis nacionais (25). Ao invés da figura central

## O Grito do Ipiranga, de Pedro Américo

25 Em *As Barbas do Imperador. D. Pedro II, um Monarca nos Trópicos* (1998), pude desenvolver esse argumento com mais cuidado.

do imperador – símbolo de um grande império –, as cenas de batalha, ou as evocações a passagens presentes nos romances indigenistas produzidos na época, tornam-se as novas fontes evocativas da nação, ao mesmo tempo que impõem a substituição do modelo alegórico por um modelo narrativo, organizado a partir de uma primeira ação (Mattos, 1999b, p. 7). À frente não mais o nome, mas o grande feito.

O modelo vinha da pintura acadêmica francesa, porém, não mais na tradição absoluta – que destacava o rei ao centro da alegoria – mas na iconografia associada a Napoleão Bonaparte, sempre vinculado aos acontecimentos históricos que lhe eram contemporâneos. Idealista no conjunto e realista nos detalhes, o quadro de Pedro Américo não apenas fala de um ato pessoal de D. Pedro I, mas recupera o próprio evento de emancipação brasileira como momento heróico: ritual de iniciação de um império que então se afirmava.

O quadro, como o título diz, representa D. Pedro I levantando sua espada, bem no alto da colina do Ipiranga: ato oficial de rompimento entre Brasil e Portugal. Junto ao jovem príncipe vemos os cavaleiros de seu séquito, que saúdam o gesto e acenam (26). Ao longo da estrada um caipira se detém com seu carro de boi, a fim de observar a cena histórica. Ele representa a figura do observador, que guarda a cena em nosso lugar: seu momento memorável e idealizado. O pobre caipira vive (real e simbolicamente) o desnível criado por Pedro Américo, que destaca D. Pedro I acima da colina, tal qual uma estátua eqüestre, na melhor tradição iconográfica. A composição repõe, por sua vez, a estrutura hierárquica do regime: acima a figura rígida (e quase pene) do futuro imperador, abaixo o caipira passivo que representa o próprio povo brasileiro. Por sua vez, retomando o modelo acadêmico de realizar pinturas históricas, a cena moral da independência surge retratada: é o ato de bravura do monarca que funda a nação emancipada e uma nova ordem política e moral.

Mas um outro aspecto merece a atenção de Pedro Américo. Tratava-se de construir

um imaginário particularmente brasileiro em sua forma e o artista inclui atributos específicos a esse universo exótico tropical. A nova estrutura visual, já presente em obras como *A Primeira Missa* (1860), *Moema* (1866) e *Iracema* (1881) como referência pontual a esse mundo, passa a ser “cenário” da narrativa. No caso, o artista sobrepõe sentimentos patrióticos às qualidades particulares da paisagem paulista. “Há uma dramaticidade encenada nos acidentes do terreno, que associam claramente o sítio ao acontecimento histórico representado” (Mattos, 1999b, p. 15), fazendo da paisagem um pretexto menor diante da grandiosidade da cena que se apresenta.

Sobre o tema diz o próprio artista:

“Para satisfazer o geral desejo de ver representado o célebre riacho do Ipiranga – o qual na realidade passaria a distância de alguns metros atrás de quem observa o primeiro plano – forcei a perspectiva pintando um simulacro de corrente aos pés dos cavaleiros do primeiro plano. Desculpe-me o público essa quase insignificante violência à topografia, considerando a necessidade de consagrar na pintura a idéia do ribeiro cujo nome tão intimamente ligou-se ao glorioso fato da nossa emancipação política” (Américo, 1988).

Dessa maneira não só os elementos típicos da nação – a vegetação, o casebre, os nativos – são selecionados, como “forçasse” a natureza em nome de enaltecer o ato glorioso. Mais uma vez natureza e história se agregam quando se trata de fundar momentos inaugurais dessa nação (27).

Nesse caso, o evento vem à frente e a natureza é coadjuvante importante na composição do cenário. Diante de ato tão inaugural, que se desculpem os erros intencionais na topografia, mas tudo vale em nome da idealização.

Percebe-se, assim, como o projeto que vincula a nação à natureza e seus naturais chega à pintura de forma coadunada com o projeto literário nativista e com a própria historiografia. Nessas obras, os indígenas passivos e idealizados, colados à paisagem

26 É o próprio Pedro Américo quem descreve os personagens: Joaquim Maria da Gama Freitas Berquó, João Carlota, João de Carvalho Raposo, Francisco Gomes da Silva e, provavelmente, o guarda-roupas João Maria da Gama Freitas Berquó. Depois vinham o marquês de Cantagallo, o padre Melchior Pinheiro e o brigadeiro Manoel Rodrigues Jordão.

27 São conhecidas as rivalidades entre Pedro Américo e Victor Meirelles e as associações do primeiro com a estrutura oficial do Império. Esses vínculos levaram Pedro Américo a experimentar uma certa animosidade logo nos primeiros anos da República.

tropical generosa, compõem a cena sem alterá-la fundamentalmente. Seja como peça essencial – nos primeiros quadros românticos – seja como coadjuvante em um evento histórico, o fato é que a natureza aparece em paridade com o próprio regime, sustentáculo simbólico de uma dramaticidade histórica que se encena por meio da natureza.

Esse é também o exemplo de *O Último Tamoio* (1883) de Rodolfo Amoedo e da escultura em terracota de Francisco Manoel Chaves Pinheiro, denominada *Índio Simbolizando a Nação Brasileira* (1872). Negro, de origem humilde, Chaves produziu o documento mais emblemático de sua geração, ao embutir no título de sua obra a intenção do projeto indigenista. Com uma postura corporal idêntica à imagem oficial produzida por Pedro Américo no mesmo ano na tela *D. Pedro na Abertura da Assembléia Geral*, também conhecida como *Fala do Trono*, no caso, o indígena de Chaves carrega o cetro da monarquia, ao invés de sua arma, um escudo com o brasão real em lugar de sua borduna. O cocar está na cabeça, mas é o manto do rei que cobre a “nudez natural” desse “símbolo nobre e puro de nossa origem”. Meio índio, meio nobre; meio selvagem, meio rei, a escultura de Chaves sintetiza e torna concretas representações dispersas. Nessa obra como nas demais vemos a natureza e seus naturais servindo como paisagem, como “objeto” em que se depositam outras representações. Em questão não está a recuperação fiel ou a mais rigorosa descrição. Ao contrário, quando a natureza vira paisagem, cede lugar à idealização e ao modelo que se impõe diante da realidade.

## PAISAGEM E MEMÓRIA; UMA CERTA MEMÓRIA

Simon Schama mostrou como a paisagem antes de ser um repouso para os sentidos é obra da mente. Afinal, a natureza não fala e demarca a si mesma, nem se nomeia.

Não há olhar livre de cultura e é preciso reconhecer que nossa percepção transformadora é que estabelece a diferença entre matéria bruta (ou natureza) e paisagem. Segundo Schama, ainda, a própria palavra *landscape* (paisagem) teria entrado na língua inglesa, no século XVI, procedente da Holanda. Significava tanto uma unidade de ocupação humana – uma jurisdição, na verdade – quanto qualquer coisa que pudesse ser o aprazível objeto de uma pintura (Schama, 1996, p. 20). É nesse sentido que a identidade nacional, como exemplo um tanto óbvio, perderia muito de seu fascínio sem a mística de uma tradição paisagística particular: sua topografia mapeada, elaborada, enriquecida e selecionada na forma da “terra natal”.

No caso brasileiro, mais particularmente, o que se procurou demonstrar é como existe um modelo de nacionalidade que passa da literatura e da história para as pinturas. Por outro lado, a representação da natureza e da “paisagem”, que refaz uma certa memória, surge ora como elemento central, ora como elemento acessório de uma composição. Ela permite, de toda maneira, refletir acerca da conformação de um imaginário em que a natureza passa pelo rigor acadêmico neoclassicista, que submetia até mesmo a cena paisagística a uma relação convencional e modelar. Era a “pintura histórica” que continha o “motivo nobre”, em que a paisagem entrava apenas como fundo de composição.

Mais paradoxal é pensar como nesse império, dotado de uma vegetação exuberante, o ensino da “paisagem” desenvolvia-se entre as quatro paredes de uma sala, com vidraças de pó. A natureza virava obra de imaginação, matéria da memória realizada no interior da escola ou, ainda, nas viagens ao exterior, que a própria Academia financiava.

É assim uma sociedade europeizada, em sua conformação política e social, e tropical/excêntrica, em sua natureza e composição populacional, que será retratada nessa escola que, didaticamente, recria o Império com um tanto de realidade, muito de idealismo e de imaginação. Não é o caso de

pensar que tudo era aleatório e que nada do que se representava tinha a ver com o que se conhecia de fato no local. No entanto, nesse caso, interessa mais destacar a seleção e revelar como essa iconografia oficial era feita de algumas lembranças e muitos esquecimentos. Usava-se de lentes de aumento na representação de uma certa natureza tropical, enquanto obliteravam-se vários elementos presentes em qualquer observação mais etnográfica. Na tela histórica estavam os indígenas, brancos e até caboclos; faltavam os negros e a escravidão, que “atrapalhava” qualquer idealização.

Para além disso, não se pode esquecer o fato de que esse tipo de produção dialogou com um rigor estético produzido alhures e participou de forma destacada desse contexto em que identidade combinava com a conformação de um imaginário ao mesmo tempo particular e comum. Comum porque a civilização deveria mesmo ser uma só. Particular, na medida em que o contexto era específico e os trópicos, mesmo que idealizados, revelavam cores, gentes e uma natureza diversa. No entanto, pouco “particular” foi a produção da Academia. Distanciados dos movimentos europeus de renovação estética, nossos artistas mantiveram-se apegados às raízes acadêmicas de ensino oficial e absolutamente vinculados a uma corte que visava à arte como um recurso ilustrativo de sua existência e não como um diálogo com a realidade social ou mesmo natural.

De toda maneira, esse tipo de produção nacional e oficial alcançou grande penetração, tendo o indígena como símbolo e a natureza como cenário. Os índios – dizimados nas florestas – nunca foram tão brancos, assim como o monarca e a cultura brasileira tornavam-se mais e mais tropicais. Afinal essa era a melhor resposta para uma elite que se perguntava incessantemente sobre sua identidade e acerca de sua “verdadeira” singularidade. Diante da rejeição ao negro escravo e mesmo ao branco colonizador, o indígena restava como o único representante digno e legítimo e a paisagem surgia no lugar de monumentos históricos inexistentes em uma nação de origem

recente. Puros, bons, honestos e corajosos os “selvagens” atuavam como nobres no exuberante cenário da selva brasileira e em total harmonia com ela.

Era Magalhães quem reconhecia que “a Pátria é uma idéia, representada pela terra em que nascemos [...] De resto, o herói de um poema é um pretexto [...]” (Magalhães, 1864, pp. 353-4). Paralelamente, Pedro Américo, em seu pequeno texto sobre a pintura *Independência ou Morte*, afirmava:

“No que concerne especialmente ao estilo histórico, o mesmo não consiste na caracterização da atividade concreta e imediatez das pessoas e ações, nem no simples pavonear-se externo de um pathos convencional; tão pouco em verdades naturais individuais, ou em efeitos retratísticos triviais, quanto um esquema acadêmico rígido e meticuloso [...] ou melhor, origina-se como uma consequência lógica do sentido maior e mais geral, que as pessoas retratadas obtêm enquanto representantes de uma grande idéia [...]”.

Como se vê, apesar de apegados a documentos, dados e pesquisas territoriais, literatos e artistas faziam da realidade um pretexto narrativo e da natureza um adorno que sem precisar ser observado surgia, sobretudo, como “uma grande idéia”, cenário ideal de uma nação que chegava à maturidade e que se afirmava como Estado sem ser nação.

Nada como lembrar da popular “Canção do Exílio” de Gonçalves Dias, poema no qual o Brasil é descrito por meio de suas aves, de suas belas palmeiras, céus e estrelas; isto é, através de uma natureza idealizada que surge no lugar das instituições políticas e sociais. Como diz Roberto DaMatta (1983, p. 98), trata-se de uma visão de natureza passiva, um domínio imanente e generoso – a mãe dadivosa –, uma verdadeira mãe e não pátria, na versão de Antonio Vieira.

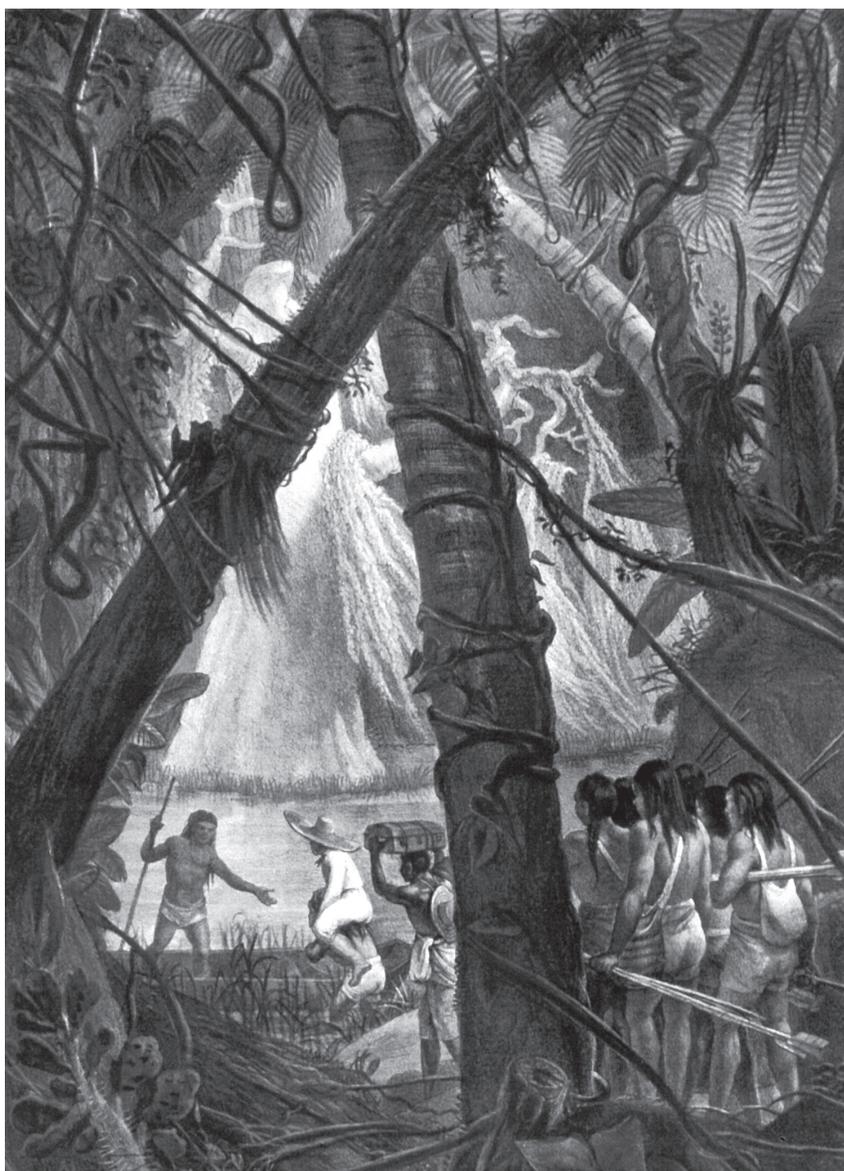
Por outro lado, estabelece-se um elo estrutural entre a natureza e o homem; não o homem degenerado da civilização, mas o indígena adornado por um cenário tropical

impecável. Junto com a visão edênica da natureza, aparece uma noção mistificada do indígena e da fusão entre raças. Basta ver, na própria carta de Caminha, ou na representação dos primeiros momentos do país, como se confunde “fundação” com “descoberta”, como se se tratasse de processo natural e sem rupturas: a descoberta abrigada por uma natureza grandiosa e naturais hospitaleiros, prontos para a civilização. É como se a terra se oferecesse aos

portugueses, tal qual um processo natural, em que restam afastadas as verificações de conflitos, rupturas ou a responsabilidade das instituições sociais.

A natureza surge, assim, tal qual “natureza-morta”, “dentro de uma moldura e protegida por vidros” (DaMatta, 1983, p. 116). O que se destaca é uma visão encantada de natureza, lida a partir de lentes naturalistas que estetizam o fenômeno e abrem mão de ambientes históricos e conflitos sociais.

Índios  
Guaianases, de  
Debret



É por isso mesmo que esses autores, apesar de tão apegados à sua imaginação, muitas vezes cedem espaço ao didatismo que confere ao romance e à pintura a credibilidade necessária. Viajantes, cronistas, historiadores, nomes como Gabriel dos Santos, Rocha Pita, Caminha, Manuel da Nóbrega saem dos compêndios e entram nas notas explicativas que acompanham o texto ou que dão base aos quadros. O índio nobre teria, sim, existido em um passado remoto e glorioso e era ele, assim mitificado e adornado por uma paisagem que lhe era inseparável, que inspirava os dramas e quadros produzidos na Corte.

A história escorrega, assim, para a literatura e para a pintura tendo a natureza e seus naturais como foco matricial. A afirmação da particularidade se dá pela narrativa histórica, marcada por uma natureza sem igual. Nesse caso, portanto, a idealização do modelo heróico e episódico combina com a particularidade da natureza e de seus habitantes “naturais”. Nada como uma boa seleção que esquece o momento presente para eleger um passado perdido no tempo e no

qual, longe da escravidão, bons selvagens comportavam-se como nobres das florestas entre nobres da civilização. Harmoniosas são as relações entre as raças, assim como receptiva e prazenteira é a natureza.

Apesar das críticas da geração realista de finais do século XIX, que viu nessa produção um gênero imaginoso e subjetivo, a representação romântica criou raízes no país. Sua popularidade talvez advenha menos do que contém de artificial e exterior e mais de seu processo de invenção, reelaboração e adaptação à realidade dos trópicos ou de uma representação estimada entre nós. Como um bom selvagem tropical o indígena mitificado permitiu à jovem nação fazer as pazes com um passado honroso, enquanto uma natureza sem igual anunciava um futuro promissor.

Naturais e natureza formam um elo coeso e revestem uma certa memória que se faz história; história oficial. Parodiando Lévi-Strauss, em seu livro *O Totemismo Hoje*, é possível dizer que a “natureza”, assim como os totens, “sempre foi boa para pensar”.

---

## BIBLIOGRAFIA

- ALENCAR, José de. *O Guarani*. 19ª edição. (1ª ed. 1857). São Paulo, Ática, 1995.
- \_\_\_\_\_. *Iracema*. 30ª edição. (1ª ed. 1865). São Paulo, Ática, 1996a.
- \_\_\_\_\_. *Ubirajara*. 12ª edição. (1ª ed. 1874). São Paulo, Ática, 1996b.
- ALENCASTRO, Luiz Felipe. *Veja*. São Paulo, Abril, agosto de 1999.
- AMERICO, Pedro. *O Brado do Ypiranga*, 1888.
- ASSIS, Machado. *Esaú e Jacó*. Rio de Janeiro, Garnier, 1988.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira*. São Paulo, Martins Fontes, 1959.
- \_\_\_\_\_. “A Literatura Durante o Império”, in Sergio Buarque de Holanda (dir.). *História Geral da Civilização Brasileira*. São Paulo, Difel, 1976a.
- \_\_\_\_\_. “Letras e Idéias no Brasil Colonial”, in Sergio Buarque de Holanda (dir.). *História Geral da Civilização Brasileira*. São Paulo, difel, 1976b.
- \_\_\_\_\_. *O Romantismo*. São Paulo, 1990, mimeo.
- CARVALHO, José Murilo de. “Os Splendores da Imortalidade”, in Caderno Mais, *Folha de S. Paulo*, 26 de dezembro de 1999.
- COLI, Jorge. “Primeira Missa e Invenção da Descoberta”, in Adauto Novaes (org.). *A Descoberta do Homem e do Mundo*. São Paulo, Companhia das Letras, 1998.
- DAMATTA, Roberto. “Você Sabe com Quem Está Falando?”, in *Carnavais, Malandros e Heróis*. 3ª ed. Rio de Janeiro, Zahar, 1981.

- \_\_\_\_\_. *Conta de Mentiroso*. Rio de Janeiro, Rocco, 1993.
- DIAS, Gonçalves. *Poesias Completas*. 2ª edição. São Paulo, Saraiva, 1957.
- DURAND, José Carlos. *Arte, Privilégio e Distinção*. São Paulo, Perspectiva/Edusp, 1989.
- ELIAS, Norbert. *A Sociedade da Corte*. Lisboa, Presença Editorial, 1983.
- FRANCASTEL, Pierre. *A Realidade Figurativa*. São Paulo, Perspectiva, 1993.
- GERBI, Antonello. *O Novo Mundo. História de uma Polêmica (1750-1900)*. São Paulo, Companhia das Letras, 1996.
- GONZAGA-DUQUE. *A Arte Brasileira*. São Paulo, Mercado das Letras, 1995.
- HOLANDA, Sergio Buarque de. *Raízes do Brasil*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1936.
- \_\_\_\_\_. *Visão do Paraíso*. São Paulo, Brasiliense, 1969.
- \_\_\_\_\_. *O Brasil Monárquico 4 e 5 – O Império e a República*. 2ª ed, in *História Geral da Civilização Brasileira*. Rio de Janeiro, São Paulo, Difel, 1977.
- KANTOROWICZ, Ernest. *Les Deux Corps du Roi*. Paris, Gallimard, 1989.
- LOURENÇO, Eduardo. *Nós e a Europa ou as Duas Razões*. 4ª ed. Lisboa, Imprensa Nacional, 1994.
- \_\_\_\_\_. *Mitologia da Saudade*. São Paulo, Companhia das Letras, 1999.
- MAGALHÃES, Domingos José Gonçalves de. *A Confederação dos Tamoyos*. 3ª edição. Rio de Janeiro, Livraria Garnier, 1864.
- MATTOS, Claudia Valladão de. *Independência ou Morte!: o Quadro, a Academia e o Projeto Nacionalista do Império*. São Paulo, 1999a (manuscrito).
- \_\_\_\_\_. *Algumas Palavras Acerca do Texto “O Brado do Ipiranga” e de sua Ligação com a Tradição Acadêmica*. São Paulo, 1999b (manuscrito).
- \_\_\_\_\_ e OLIVEIRA, Cecília Helena de Salles (orgs.). *O Brado do Ipiranga*. São Paulo, Edusp/Museu Paulista da Universidade de São Paulo, 1999c.
- MELLO JR., Donato. “Temas Históricos”, in *Victor Meirelles de Lima*. Rio de Janeiro, Pinakothek, 1982.
- MIGLIACCIO, Luciano. *Arte no Século XIX. Mostra do Redescobrimento*. São Paulo, 2000.
- MONTAIGNE. “Os Canibais”, in *Os Pensadores*. São Paulo, Abril, 1980.
- PANOFSKY, Erwin. *Significados nas Artes Visuais*. 3ª ed. São Paulo, Perspectiva, 1995.
- PUNTONI, Pedro. “Gonçalves Magalhães e a Historiografia do Império”, in *Novos Estudos Cebrap*, 45, São Paulo, 1996.
- SCHAMA, Simon. *Paisagem e Memória*. São Paulo, Companhia das Letras, 1996.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz. “As Teorias Raciais, uma Construção Histórica do Século XIX. O Contexto Brasileiro”, in *Raça e Diversidade*. São Paulo, Edusp, 1996.
- \_\_\_\_\_. “Nem Preto, Nem Branco; Muito pelo Contrário”, in *História da Vida Privada no Brasil IV*. São Paulo, Companhia das Letras, 1998a.
- \_\_\_\_\_. *As Barbas do Imperador. D. Pedro II um Monarca nos Trópicos*. São Paulo, Companhia das Letras, 1998b.
- SOUZA, Laura de Mello e. *O Diabo e a Terra de Santa Cruz*. São Paulo, Companhia das Letras, 1986.
- SÜSSEKIND, Flora. *O Brasil Não É Longe Aqui. O Narrador, a Viagem*. São Paulo, Companhia das Letras, 1990.
- THOMAS, Keith. *O Homem e o Mundo Natural*. São Paulo, Companhia das Letras, 1988.
- WIND, Edgard. *A Eloquência dos Símbolos*. São Paulo, Edusp, 1997.
- ZANINI, Walter. *História Geral da Arte no Brasil*. São Paulo, Instituto Moreira Sales, 1983.
-