

Estudos comparados da pintura histórica nas américas: Powell e a descoberta do Mississippi¹

Maralíz de Castro Vieira Christo

Estudos comparados há muito fazem parte da história da arte. Interessa-nos como em lugares diferentes artistas responderam a questões próximas, a exemplo do continente americano, no processo de independência. Nesse sentido, a representação de mitos fundacionais constitui-se matéria privilegiada para pesquisa. Visando essa comunicação, analisaremos a obra *Discovery of The Mississippi by De Soto*, de William Henry Powell (1823 – 1879), 1847.

Palavra-chave: História da Arte comparada; William Henry Powell; Hernando De Soto

*

Comparative studies have long been a part of the history of art. We are interested in how in different places artists responded to immediate issues, for example, the American continent, in the process of independence. In this sense, the representation of foundational myths constitutes prime research material. Looking at this communication, we will analyze the work, *Discovery of the Mississippi by De Soto*, 1847, by William Henry Powell (1823 - 1879).

Keywords: Comparative Art History; William Henry Powell; Hernando De Soto

¹ Pesquisa desenvolvida com o apoio da FAPEMIG e do CNPq, assim como com a participação dos bolsistas de iniciação científica Igor Garcia de Oliveira e Leonardo Campos Gomes.

Estudos comparados há muito fazem parte da história da arte. Compara-se elementos estilísticos, iconográficos... Compara-se como em lugares diferentes artistas responderam a questões próximas, a exemplo do continente americano no processo de independência. Que passado construir para as jovens nações? Que heróis eleger? Que papéis atribuir às diversas etnias? Nesse sentido, a representação de mitos fundacionais constitui-se matéria privilegiada para pesquisa. Visando esta comunicação, escolhemos a tela sobre a Descoberta do Mississippi por De Soto (*Discovery of The Mississippi by De Soto*), obra de William Henry Powell (1823 – 1879), datada de 1847 (Fig.1), exposta na Rotunda do Capitólio, em Washington (EUA). Mais do que a identificação de elementos recorrentes, interessante observar o sentido que adquirem em cada situação específica.



Figura 1: William Henry Powell (1823 – 1879), *Discovery Of The Mississippi by De Soto*, 1847. Capitólio, Washington, EUA.

Powell nasceu em Nova York, em 14 de fevereiro de 1823, mas criou-se em Cincinnati, Ohio. Com a idade de dezessete anos, retornou a Nova York, onde se tornou aluno de Henry Inman. Mais tarde, estudou na Itália por três anos. Inicialmente reconhecido por seus retratos, dedicou-se aos poucos à pintura histórica. Powell foi o último artista a receber do Congresso uma encomenda para a Rotunda. Ele substituiu Henry Inman, seu antigo professor, que fora comissionado para realizar um dos quadros da Rotunda, mas faleceu em 1846, antes de completar sua pintura, mostrando Daniel Boone emigrando para o Kentucky.

Como vimos, Powell escolheu para a sua tela um assunto diferente, a descoberta do Mississippi, por De Soto.

O espanhol Hernando De Soto (ca. 1496/1497 – 1542) participou das expedições de Francisco Pizarro e de Diego de Almagro, o Velho, destinadas à conquista do Peru

(1532-1534), e, posteriormente, da conquista da Flórida com sua própria expedição. Explorou o sudeste dos atuais Estados Unidos da América: Geórgia, Carolina do Sul, Carolina do Norte, Tennessee, Alabama e Louisiana. Foi o primeiro europeu a ver e a transpor o rio Mississippi (1541), onde morreu de febre.

Nas décadas de 1840 e 1850, muitas foram as representações dos primeiros exploradores criadas por pintores estadunidenses. Cenas dramáticas protagonizadas por Colombo, Cortez, De Soto, La Salle e Hudson foram tão valorizadas como as viagens dos peregrinos ou as vicissitudes dos primeiros colonos. No período do avanço da fronteira para o oeste, atropelando índios e búfalos, como nos fala William H. Truettner - curador de pintura e escultura dos séculos XVIII e XIX no Museu de Arte Nacional Americana, Smithsonian Institution-, "homens de estado, líderes de expedições, artistas e escritores viram a si mesmos ou suas missões na imagem dos primeiros exploradores" (TRUETTNER, 1982: 4-31). Do passado, Colombo e companhia, com coragem e determinação, apontavam o destino a ser seguido para o oeste. A civilização deveria ocupar um espaço considerado vazio, trazendo como benefício cristandade e democracia, conhecimento e liberdade. Difundia-se a ideia dos Estados Unidos ter o direito, dado por Deus, de expandir suas fronteiras por toda a América, civilizando-a; o que se tornou conhecido como "Destino Manifesto".

A tela de William Powell sobre De Soto nos mostra, ao centro, o explorador bem trajado, solene, a cavalo, iluminado, seguido por seus homens, alguns empunhando bandeiras e estandartes. À direita, nativos americanos na frente de suas tendas (tepees), entre humilhados e resignados, assistem à entrada de Soto, enquanto o chefe segura o cachimbo da paz e mulheres oferecem alimentos. Ao fundo, ainda à direita, vê-se o rio Mississippi com algumas canoa indígenas. No primeiro plano, em contraluz, há uma confusão de armas e soldados, destacando-se o posicionar de um canhão e um soldado a cuidar de seus ferimentos, sugerindo término recente das batalhas. À direita, um monge ora, enquanto a cruz é elevada para fixar-se ao chão.

Visando, como diria o pintor brasileiro Pedro Américo de Figueiredo e Melo, dar materialidade ao fato histórico, Powell baseou os figurinos e equipamentos espanhóis representados na tela em peças do acervo do Museu de Artilharia, de Washington.

Para definir sua narrativa, Powell teria lido *Estados Unidos (United States)*, de Barnett; *Conquista da Flórida (Conquest of Florida)*, de Irving; *Comemoração portuguesa (The Portuguese Relation)*, publicada em 1557; *A conta (The Account)*, de Luis Hernandez de Biedna, que esteve presente na expedição de De Soto (publicado em 1544), e *A História (The History)* de Garcilasso de La Vega.

O livro sobre a Conquista da Flórida, particularmente nos fala de uma cerimônia religiosa às margens do Mississippi. Segundo o autor, o cacique da tribo indígena, acompanhado de seus principais companheiros, veio até De Soto e disse:

"Como você é superior a nós tanto em proezas quanto em armas, nós acreditamos que seu Deus é melhor que nosso deus. Esses que você tem na sua frente são os chefes guerreiros de meus domínios.

Nós te suplicamos para que rezes para o seu Deus nos enviar chuva, pois nossos campos estão secos e querem água."

De Soto respondeu, que rezaria para o Deus do universo cumprir sua demanda. Imediatamente ele ordenou que seu chefe carpinteiro, chamado Francisco, cortasse um pinheiro e dele fizesse uma cruz.

"Eles formaram dele uma perfeita cruz, e a erigiram numa colina na margem do rio. O cacique andou em direção ao governador, e vários dos guerreiros misturaram-se aos espanhóis. À frente deles foi um coro de padres e frades cantando uma ladainha enquanto os soldados respondiam."

Eles formaram uma procissão e, conforme iam passando, se ajoelhavam perante a cruz enquanto orações eram oferecidas. Ainda, segundo o autor, "estima-se que de quinze a vinte mil índios testemunharam a cena."

A primeira vez que vimos o quadro de Powell na rotunda do Capitólio, pareceu-nos uma grande citação de lugares comuns: a entrada triunfal do vencedor, o curvar-se dos rendidos, a exibição de ícones de civilização, neste caso a cruz e o canhão. Trouxe à mente a lembrança da grande tela de Horace Vernet, *La prise de la Smala d'Abd el-Kader par le duc d'Aumale à Taguin, 16 mai 1843*, 1844, François Pouillon nos sintetiza a importância dessa batalha e de sua representação:

"... em 1843, houve a preocupação de imortalizar uma batalha decisiva para a extinção da resistência armada dos muçulmanos da Argélia, [em um quadro] conhecido como A Tomada da Smala de Abd el-Kader. Esse ataque, promovido por um jovem príncipe herdeiro, o duque de Aumale, contra o imenso campo de tendas, 'capital nômade' do emir, enquanto o exército e seu chefe combatiam ao longe, foi uma vitória mais simbólica do que militar – mas os militares não desdenham os símbolos." ²

Smalah possui a horizontalidade de um panorama de 21 metros de comprimento. Para apreender a totalidade da ação, o observador é obrigado a se deslocar ao longo da tela, lendo-a como a um friso. Duque d'Aumale, chefe das forças francesas, filho do monarca Louis Philippe, é um detalhe de segundo plano, cercado por mulheres lhe pedindo misericórdia (Fig.2).

A tela de Horace Vernet situa-se na sala comemorativa à conquista da Argélia, no museu de Versailles, criado por Louis-Philippe, em 1837, como museu de história dedicado «A toutes les gloires de la France». Em várias outras salas de Versailles, vê-se o triunfo de um conquistador, a exemplo dos quadros de François Gérard, que representou o futuro Henri IV

² POUILLON, 1996, p. 185. Agradecemos ao prof. François Pouillon a cópia de seu artigo. Original : "... en 1843, on se préoccupe d'immortaliser une bataille décisive dans la réduction de la résistance armée des musulmans de l'Algérie, connu comme la La prise de la Smala d'Abd el-Kader. Ce coup de main lancé par un jeune prince héritier, le duc d'Aumale, contre l'immense camp de tentes, 'capitale nomade' de l'émir, alors que l'armée et son chef guerroyaient au loin, fut une victoire plus symbolique que militaire – mais les militaires ne dédaignent pas les symboles. »

entrando em Paris³, para a Galeria das Batalhas; e de Merry Joseph Blondel ⁴, que apresentou os sarracenos depositando as armas aos pés de Philippe-Auguste, montado em esplendoroso cavalo branco, na sala dedicada às cruzadas.



Figura 2: Horace Vernet, *La prise de la Smala d'Abd-el-Kader par le duc d'Aumale à Taguin, 16 mai 1843, 1844*. Óleo sobre tela, 21,39 x 4,89 m., Versailles (Detalhe – foto Maraliz)

William Powell aproximou De Soto da representação do Duque d'Aumale, copiando-lhe a montaria apresentada no quadro de Horace Vernet. O que não causaria surpresa, se pensarmos ter Powell pintado seu quadro em Paris, entre 1848 a 1853.

Entretanto, o fato aparece descrito de maneira confusa na imprensa americana da época. Uma revista de New York, dedicada à literatura, ciência e arte norte-americana, datada de 1857 (*Putnam's*, 1854: p. 117, 118 e 119), publicou pequeno artigo sobre o quadro de Powell, comentando: "De Soto monta um magnífico cavalo - um retrato do cavalo de Abd-el-Kader. Ao artista foi permitido ter acesso aos estábulos imperiais em St. Cloud, por Louis Napoleon, e pintou do modelo vivo."

A informação, de ser o cavalo representado pertencente a Abd-el-Kader, foi reiterada em diversas publicações, a exemplo do Guia do Capitólio, datado de 1869 (WYETH, 1869).

³ François Gérard, *L'Entrée d'Henri IV à Paris, 22 mars 1594*, 1817. Château de Versailles, en France

⁴ Merry Joseph Blondel (1781-1853) *Saint-Jean d'Acre remise à Philippe-Auguste et à Richard Coeur-de-Lion*, le 13 juillet 1191, 1840. Óleo s/tela, 406 x 494 cm., Versailles, Musée Du Chateau.

Entretanto, o que se vê claramente é a idêntica posição das montarias do Duque d'Aumale e de Soto, nos referidos quadros.

Esse detalhe nos possibilitou perceber o óbvio, para além da proximidade entre as duas obras, ou seja, a proximidade de dois projetos: a decoração da rotunda do Capitólio e a de Versailles, ambos concebidos na primeira metade do século XIX, para criar uma história adequada à legitimação do poder constituído no presente.

A pedra fundamental do Capitólio foi lançada em 1793, entretanto, o que foi construído virou ruínas em 1814, após ser incendiado pelos britânicos. Em 1818, depositou-se nova pedra fundamental, reiniciando-se a construção. A decoração da rotunda deu-se entre 1826 e 1850, ou seja, entre o fim da guerra anglo-americana (1812-1815), a guerra contra o México (1846-1848) e o início das tensões que desaguariam na Guerra de secessão (1861-1865) (ALLEN, 1995). O Congresso encomendou em períodos diversos oito grandes pinturas nacionais, posicionadas ao longo da rotunda, a uma pequena altura do chão. Quatro cenas do processo de independência foram comissionadas a John Trumbull, em 1817: *Declaração de Independência (Declaration of Independence)*, *Rendição do General Burgoyne (Surrender of General Burgoyne)*, *Rendição de Lord Cornwallis (Surrender of Lord Cornwallis)*, e *General George Washington renunciando a sua Comissão (General George Washington Resigning his Commission)*. Elas foram afixadas na rotunda entre 1819 e 1824. As outras quatro cenas referem-se ao momento inicial de descobrimento e colonização, adicionadas entre 1840 e 1855: *Desembarque de Colombo (Landing of Columbus)*, de John Vanderlyn; *Descoberta do Mississippi (Discovery of the Mississippi)*, de William Powell; *Batismo de Pocahontas por John Chapman (Baptism of Pocahontas by John Chapman)* e *Embarque dos peregrinos (Embarkation of the Pilgrims)* ambas de Robert Weir.

Acima dos quadros, flores e folhas esculpidas em festões em forma circular, dentro de quatro dos quais foram esculpidos medalhões representando os primeiros exploradores John Cabot, Christopher Columbus, Sir Walter Raleigh, e Sieur de La Salle. Sobre as quatro portas da rotunda estão relevos (WYETH, 1869), mostrando cenas da história colonial americana: *Conflito entre Daniel Boone e os índios (Conflict of Daniel Boone and the indians)*, 1773, e *Desembarque dos Peregrinos (Landing of the Pilgrims)*, 1620, ambas realizadas por Enrico Causici; *Pocahontas salva o Capitão Smith (Preservatio of Captain Smith by Pocahontas)*, 1606, por Antonio Capellano, e *O Tratado de William Penn com os índios, (William Penn's treaty with the indians)*, 1682, por Nicholas Gevelot. Tempos depois, o artista italiano Constantino Brumidi pintou na cúpula *A apoteose a Washington (Apotheosis Of Washington)*, em 1865, e iniciou o friso relativo à história Americana, com 19 cenas, sendo 10 relativas à colonização, pintadas em grisaille, só finalizado em 1953⁵.

⁵ A sequência de 19 cenas começa pela porta oeste e se move no sentido horário em torno da Rotunda.

1."América e História"; 2."Desembarque de Colombo" (1492), 3."Cortez e Montezuma no Templo Mexicano" (1520); 4."Pizarro indo para o Peru" (1533); 5."Enterro de De Soto" (1542); 6."Capitão Smith e Pocahontas" (1607); 7."Desembarque dos peregrinos" (1620); 8."William Penn e os índios" (1682); 9."Colonização da Nova Inglaterra"; 10."Oglethorpe e os índios" (1732); 11."Batalha de Lexington" (1775); 12."Declaração de Independência" (1776); 13."Rendição de Cornwallis" (1781); 14."Morte de Tecumseh" (1813); 15."Exército americano entrando na cidade do México" (1847);16."Descoberta do ouro na Califórnia" (1848); 17."Paz no final da guerra civil" (1865), 18."Naval Gun Crew na Guerra Hispano-Americana" (1898);19."O Nascimento da Aviação" (1903).
<https://www.aoc.gov/>

Voltando à pintura de Powell, nela os vencidos nos apresentam, além da deposição das armas, o oferecimento de alimentos por mulheres índias cabisbaixas, de joelhos, em plano inferior ao de De Soto. O gesto de oferecer alimentos é reiterado na rotunda pelo relevo de Enrico Causici, sobre o desembarque dos peregrinos no recife de Pymount, onde o barco de uma família de peregrinos aproxima-se da rocha na qual um índio sentado, em posição inferior, oferece-lhes uma espiga de milho e aponta para o solo (fig.3).



Figura 3: Enrico Causici, *Landing of the Pilgrims, 1620, 1825*. Relevo, arenito, Capitólio, Washington.

O gesto de apontar para riquezas depositadas ao solo, ou para a própria terra, oferecendo-as, é recorrente nas representações dos primeiros contatos e advém de algumas alegóricas da América em associação à alegoria da abundância. Como exemplo mais próximo, pudesse citar a alegoria da América pintada por José Teófilo de Jesus, no século XVII, pertencente ao Museu de Arte da Bahia⁶, ou o relevo oferecido a D. João por ocasião de sua chegada ao Brasil, exposto no Museu Histórico Nacional, onde uma índia, representando o novo mundo, curva-se diante do príncipe regente, oferecendo-lhe as riquezas da terra, no caso, frutas tropicais.⁷

Igual gesto, encarnado não mais em figura alegórica, mas no índio, se repete em obras diversas como a de Peter Frederick Rothermel, *De Soto descobrindo o rio Mississippi (De Soto Discovering the Mississippi River, 08/05/1541)*, 1843 (fig.4); a de Pedro Lira Rencoret, *La*

⁶ "Alegoria dos quatro continentes – América", de José Teófilo de Jesus (século XVIII). Óleo s/tela, 65 x 82 cm., Museu de Arte da Bahia

⁷ "D. João Príncipe regente. Relevo alegórico. Alabastro, séc. XIX. Museu Histórico Nacional

fundación de Santiago, 1888 (fig.5); ou a de Félix-Émile Taunay, *Descoberta das águas termais de Piratininga*, 1841 (fig.6). Nestas telas, é o índio quem revela e oferece ao conquistador o que será descoberto. Também é possível encontramos, em representações da chegada de Colombo à América, o oferecimento de riquezas pelos índios, a exemplo do quadro do espanhol José Santiago Garnelo y Alda, *Primer homenaje a Colón*, pintado em 1892, para comemorar o IV centenário do Descobrimento da América, hoje pertencente ao Museu Naval, em Madri.



Figura 4: Peter Frederick Rothermel, *De Soto Discovering the Mississippi River (08/05/1541)*, 1843. Óleo sobre tela, 50 $\frac{1}{8}$ x 63 $\frac{1}{8}$ in., St. Bonaventure University Art Collection.

A elevação da cruz, visível no quadro do Powell, é tema de vários outros artistas, a exemplo do mesmo Rothermel, *De Soto erguendo a cruz (De Soto raising the cross on the banks of the Mississippi)* 1851, e a de Pedro Peres, *Elevação da cruz*, 1879.



Figura 5: Pedro Lira Rencoret, *La fundación de Santiago*, 1888. Óleo sobre tela, 250 x 400 cm., Museo Histórico Nacional, Santiago do Chile.

Interessante observar ter Peter Frederick Rothermel, diretor da Academia de Belas Artes da Pensilvânia, pintado um número significativo de telas sobre a conquista espanhola; aproximadamente duas representando Colombo, cinco Cortez e duas De Soto (THISTLETHWAITE, 1995). Anna Marley chama atenção para a necessidade de se contextualizar essas obras, principalmente as que representam Cortez. Num primeiro momento, temas envolvendo as conquistas de Cortez, representados romanticamente, espelhavam o desejo de conquista do oeste. Entretanto, as tensões presentes na Filadélfia, com a crescente imigração de católicos irlandeses, e nas relações entre EUA e México, que culminaram com a Guerra contra o país vizinho, entre 1844-1846, mudaram a visão de Rothermel sobre Cortez. Segundo a autora: “O que parece ser romântico e comemorativo em 1844 é inquietante e destrutivo ao chegarmos em 1846. Em particular a fumaça e chamas lúgubres foram progressivamente dominando as telas” (MARLEY, 2017, p. 31-42). Fugindo da associação entre Cortez e a crueldade, buscando apresentar mais positivamente a conquista do oeste, Rothermel teria trocado Cortez por De Soto, como seu herói colonial espanhol.

Ao contrário do quadro de William Powell, em que a elevação da cruz é um dos episódios a cercarem a entrada triunfal de De Soto, Rothermel a elege como a ação principal de sua tela. Nas barrancas do Mississipi, homens se esforçam para erguerem pesada cruz, feita de troncos, enquanto, do lado oposto, o sacerdote, em altar igualmente tosco, para ela eleva o olhar, enquanto seu braço direito estendido nos direciona para a extremidade do quadro, onde encontram-se De Soto e um chefe indígena, lado a lado, em quase igualdade de posição, sem sinais aparentes de conflitos.



Figura 6: Félix-Émile Taunay (1795-1881), *Descoberta das águas termais de Piratininga*, 1841. Óleo s/tela, 178 x137 cm., Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.

A elevação da cruz, em solo brasileiro, pintada por Pedro Peres, embora ação principal, não é cercada da mesma solenidade. Na cena, grupos integrados por uma elipse, mas concentrados em suas próprias atividades, aguardam o elevar da cruz; Cabral e seus homens, por exemplo, ocupam o centro da tela, em distante terceiro plano, a conversarem entre si. Como afirmou o crítico Félix Ferreira, o quadro de Pedro Peres é um prólogo da *Primeira Missa no Brasil*, de Victor Meirelles (FERREIRA, 2012, p. 210); talvez uma homenagem ao seu antigo professor na Academia Imperial de Belas Artes.

Muitas foram as representações de primeiras missas nas américas, mas são assuntos para outra comunicação.

Referências bibliográficas

ALLEN, WILLIAM C. *"In the Greatest Solemn Dignity": The Capitol's Four Cornerstones*. Library of Congress: Washington, 1995.

FERREIRA, Félix. *Belas Artes: estudos e apreciações*. 2ª ed., Porto Alegre, RS: Zouk, 2012, p. 210

MARLEY, Anna O., "Fazendo história nas academias de arte americanas (1781-1893)", In: CAVALCANTI, Ana, MALTA, Marize, PEREIRA, Sônia G. (org.), *Modelos na arte; ensino, práticas e crítica 200 anos da Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: NAU Editora, 2017, p. 31-42.

POUILLON, François. « La peinture monumentale en Algérie : un art pédagogique ». *Cahiers d'Études africaines*, 141-142, XXXVI-1-2, 1996.

Putnam's monthly magazine of American literature, science and art. / Volume 3, Issue 13, New York, 1854.

THISTLETHWAITE, Marc, *Painting in the grand manner: the art of Peter Frederick Rothermel (1812-1895)*, Chadds Ford, PA: Brandywine River Museum, 1995.

TRUETTNER, William H. "The art of history, american exploration and discovery scenes, 1840-1860". *America Art Journal* 14 (Winter 1982): 4-31.

WYETH, S.D. *The Rotunda and Dome of US Capitol*. Gibson Brothers: Washington D.C, 1869.