

Patrícia Meneses

Universidade de Campinas (UNICAMP), Brasil

E-mail: meneses@unicamp.br

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7993-1921>

Embaixadores do Brasil. Beija-flores entre identidade nacional e impacto ambiental no século XIX

Abstract

The article explores the use of the image of the hummingbird in the construction of national identity in Brazil during the Second Empire and the consequences of its popularity. The subject will be approached from two fronts: initially focusing on the instrumentalization of the local non-indigenous feather art industry during the 19th century and then discussing the environmental impact caused by the global feather industry.

Keywords: featherworks, world fairs, Second Empire, ecology.

Resumo

O artigo explora o emprego da imagem do beija-flor na construção da identidade nacional do Brasil do segundo império e as consequências de sua popularidade. O assunto será abordado a partir de duas frentes: inicialmente, focando a instrumentalização da indústria local de arte plumária não-indígena durante o século XIX e, a seguir, discutindo o impacto ambiental causado pela indústria global das plumas.

Palavras-chave: arte plumária, exposições universais, segundo império, ecologia.

Embaixadores do Brasil. Beija-flores entre identidade nacional e impacto ambiental no século XIX

Patrícia Meneses

Durante o século XIX, os beija-flores foram nada menos do que uma obsessão. Essas belas aves fascinaram de artistas e cientistas a colecionadores amadores e mulheres elegantes. Várias monografias e livros de ciência popular exclusivamente dedicados aos colibris foram publicados na época.¹ Inúmeras gavetas e armários foram preenchidos de espécimes empalhados, milhares de chapéus decorados com suas penas e, é claro, milhões de peles de pássaros foram comercializadas anualmente para atender a um mercado tão ávido.

Por causa das suas cores iridescentes, os beija-flores passaram por um processo de reificação precoce, anterior até mesmo à onda de popularidade do século XIX. Já em 1779, o naturalista George Louis Leclerc declarava:

De todos os seres animados, eis o mais elegante, pela forma, e o mais brilhante, pelas cores. As pedras e os metais polidos, ao nosso ver, não são comparáveis a estas joias da Natureza; ela colocou-o na ordem dos pássaros, no último grau da escala de grandeza, *maxime miranda in minimis*; sua obra prima é o pequeno beija-flor (...). A esmeralda, os rubis, o topázio brilham sobre sua penugem, ele não a suja jamais com o pó da terra e, na sua vida toda aérea, mal se vê ele tocar a relva por alguns instantes (...).²

De pássaros, os beija-flores foram transformados em gemas. Essa analogia foi reproduzida *ad nauseam* ao longo dos séculos por naturalistas, poetas, jornalistas e escritores. Tanto que várias espécies de beija-flor catalogadas devem o seu nome a ela: Rubi (*Clytolaema rubricauda*), Topázio-de-Fogo

(*Topaza Pyra*), Beija-flor-Safira (*Hylocharis sapphirina*), Estrelinha-Ametista (*Calliphlox amethystine*) e assim por diante. Além de sua beleza iridescente, o tamanho diminuto da ave foi um fator significativo para a sua impressionante mobilidade, fazendo-as circular globalmente como fragmentos de natureza exótica.³

É digno de nota, além disso, que a literatura romântica ocidental elevou o beija-flor a uma das imagens mais utilizadas por poetas e romancistas. Leconte de Lisle (1818-1894), Emily Dickinson (1830-1886), John Vance Cheney (1848-1922), Castro Alves (1847-1871), por exemplo, escreveram poemas sobre o pequeno pássaro, enquanto inúmeros outros o utilizaram como imagem literária, como Elisabeth Barret Browning, no famoso poema antiescravista *The Runaway Slave at the Pilgrim's Point* (1848). Sua presença constante na literatura da época ajudou a consolidar um imaginário em torno do beija-flor.

Mais do que uma moda passageira, os beija-flores povoaram o imaginário dos oitocentos, criando uma cultura artística e visual rica e diversificada, que transitava em diversos meios, como impressos, acessórios de moda, fotografia, taxidermia e pinturas a óleo. Justamente esta particularidade dos beija-flores, de serem animais exclusivos das Américas, e seu tratamento como *commodity*, tornava-os particularmente suscetíveis de serem envolvidos em uma teia de discursos sobre as Américas.

Esta artigo tem como objetivo discutir como os beija-flores participaram da construção de uma imagem do Brasil enquanto nação fundada sobre a exploração dos recursos naturais através de duas frentes: da instrumentalização da indústria local de arte plumária não-indígena durante o século XIX e do impacto ambiental causado pela indústria global das plumas.

A indústria de artefatos de plumas

A difusão dos trabalhos de penas ocidentais, no Brasil, se origina na prática de criar arranjos de flores de penas em conventos femininos para a ornamentação de altares. Segundo o viajante Ferdinand Denis, as Irmãs Ursulinas do convento de Nossa Senhora da

Soledade, em Salvador, teriam desenvolvido a produção de flores de pena no Brasil. Para sua produção, as irmãs criavam aves e utilizavam penas de aves silvestres adquiridas de caçadores locais.⁴

De acordo com essa narrativa, o trabalho com flores de pena não teria nenhuma relação com as práticas indígenas, além dos materiais utilizados. Mas o público, tão acostumado a associar a arte plumária aos povos nativos do Brasil, muitas vezes designou grupos indígenas como responsáveis pela produção de flores de plumas. Mary e Elizabeth Kirby, por exemplo, autoras inglesas de um livro sobre beija-flores, afirmam que: “as flores de penas feitas pelos índios são consideradas os mais belos ornamentos pelas pessoas dos países civilizados.”⁵ A princesa Theresa da Baviera, que visitou o Brasil em 1888, tinha um raciocínio mais matizado. Em seu relato de viagem, ela declara que “a produção de flores realmente artísticas em penas de beija-flor, que é feita por não-índios, provavelmente se deve a uma indústria de penas que é originária dos índios do Brasil há séculos”.⁶

A intuição de Teresa da Baviera é altamente plausível, considerando os contatos próximos entre colonizadores, missionários e povos indígenas. Amy Buono, em seu estudo sobre os Tupinambá, aponta o papel dos jesuítas na mediação entre a arte plumária tupi e a cultura europeia, tendo um papel significativo na transmissão “acomodada” do conhecimento e no envio de peças para a Europa.⁷ É possível interpretar o surgimento da produção de flores de plumas no Brasil de forma semelhante, uma vez que o Convento da Soledade, em Salvador, apontado por Ferdinand Dennis como a origem da arte, foi fundado em 1737 pelo jesuíta italiano Gabriel Malagrida, que havia vivido com indígenas no Maranhão e no Pará antes de se estabelecer na Bahia.⁸

Inicialmente, o convento foi criado como uma casa de recolhimento, na qual todas as residentes mantinham um status secular.⁹ Na prática, desde sua origem, a Soledade funcionou principalmente como uma instituição educacional para mulheres da elite, uma casa para “donzelas talentosas”, oferecendo treinamento para um futuro casamento. Nesse sentido, seria lógico investir na arte manual como parte da educação das

noviças e irmãs. A instituição tornou-se um convento somente em 1752 e as irmãs, com o apoio de Malagrida, decidiram seguir a regra das ursulinas, uma ordem religiosa tradicionalmente associada à educação feminina. Esse breve histórico sugere que as freiras e as internas eram quase exclusivamente brancas (filhas, esposas e viúvas de descendência europeia), mas as artes nativas poderiam ter sido vistas como fonte de inspiração ou, muito provavelmente, de apropriação.



Fig. 1. *Ventarola de plumas com pássaro taxidermizado*, 1880 c., plumas e marfim, 40 x 31 x 3cm, Musée du Quai Branly - Jacques Chirac.

As flores de penas feitas na Bahia começaram a chamar a atenção de locais e estrangeiros e, em torno da década de 1830, quando essa forma de arte foi secularizada e começou a ser produzida e vendida no Rio de Janeiro, principalmente por mulheres, tanto livres quanto escravas.¹⁰ Os proprietários dessas empresas eram frequentemente franceses, ligados à indústria da moda em Paris. Entre os nomes famosos estavam Madame Finot, Mademoiselle Clémence, Marie e Eudoxie Natté, que estabeleceram negócios bem-sucedidos no Brasil vendendo produtos ‘exóticos’ e tropicais com uma estética ocidental. Esses produtos eram o resultado de uma transculturalidade calculada, que combinava materiais locais (por exemplo, pássaros nativos) com suprimentos da Europa e da África (a maioria dos cabos era feita de marfim) para criar um ornamento ‘tipicamente’ brasileiro a ser comercializado

no exterior. Pode-se supor que a ambiguidade em relação à possível origem indígena das flores de penas também desempenhou um papel no apelo exótico de tais produtos, mas, ao contrário da produção indígena de artefatos de penas, esta técnica artesanal se desenvolveu em uma escala organizada e industrial.

Tudo indica que, de fato, algumas mulheres que compravam estes acessórios pensavam estar adquirindo uma peça nativa, como demonstra a presença de alguns leques em museus de etnografia, como é o caso da ventarola decorada com flores de penas conservada no Musée du Quai Branly - Jacques Chirac. (**fig. 1**) A peça é identificada como sendo originária do Chile, o que, na prática, sugere mais a circulação global destes acessórios do que o local de produção.¹¹ Durante os oitocentos, era possível comprar os leques de penas brasileiros em vários lugares do mundo, e não só durante exposições internacionais.

Vários desses artistas também se especializaram na produção de artigos de história natural para coleção e outros tipos de peças de arte plumária no estilo ocidental. Assim, o país tornou-se um fornecedor mundial de peles de aves, penas e artefatos zoológicos. Os produtos incluíam arranjos florais, pássaros empalhados, guirlandas para o cabelo, joias feitas com insetos e leques de penas, com uma ênfase substancial no uso de plumas de beija-flores.

A partir da década de 1850, muitas empresas começaram a produzir leques fixos decorados não apenas com flores de penas, mas também com beija-flores inteiros taxidermizados, que logo se tornaram um produto local famoso, no auge do chamado “boom das plumas” na moda ocidental. O imperador brasileiro D. Pedro II chegou a oferecer um exemplar à princesa Alexandra de Gales em 1870.¹² Esse tipo de leque também foi levado regularmente para as exposições internacionais durante século XIX, reforçando a ideia de uma imagem nacional oficial enraizada na natureza ou, mais especificamente, na exploração de recursos naturais.

Visualidade em duas escalas: beija-flores em Exposições internacionais



Fig. 2. Interior of the Humming-bird House, in the Garden of the Zoological Society, The Illustrated London News, 12 de Junho de 1852, p. 457.

Desde a consolidação de uma indústria local de artefatos com beija-flores no Rio de Janeiro a partir da década de 1830, esses produtos (e os animais que serviam como matéria prima) se tornaram parte constante da imagem nacional, sendo inclusive promovidos pelo governo imperial em escala internacional. Um exemplo significativo desta postura aparece em um artigo de jornal relatando uma visita da Princesa Isabel ao Porto, em 1865. O autor descreve em detalhes a cerimônia de recepção na cidade e relata que ela estava usando uma guirlanda de flores de penas de beija-flor.¹³ A escolha de exibir um exemplar dessa manufatura nacional específica, enquanto atuava como representante oficial do governo brasileiro, indica que o pássaro e o ofício de plumas foram incorporados à iconografia oficial do país.

À época, essa visibilidade dos beija-flores como elementos fundamentais da identidade nacional contou ainda com o apoio de Martin Johnson Heade. O pintor americano, interessado em estudar e pintar beija-flores, escolheu o Brasil como destino de sua viagem, em 1863. Sua visita e os contatos com a corte imperial foram amplamente divulgados nos jornais locais,¹⁴ difundindo a imagem do país como o paraíso dos beija-flores. Essa imagem também foi promovida pela família imperial, que apoiou publicamente o projeto de Heade de editar um álbum de beija-flores baseado no trabalho que realizou no Brasil, chamado “Gemas do Brasil”.¹⁵ O imperador concedeu seu patrocínio oficial à publicação e a princesa Isabel e o conde d’Eu chegaram a visitar o

artista em Londres, onde ele estava trabalhando com empresas de cromolitografia para gravar e estampar suas pinturas de beija-flores.¹⁶ O projeto, porém, nunca foi concluído.

Um palco fundamental da manifestação da febre por beija-flores foram as exposições universais. A participação de beija-flores neste tipo de evento começa com a apresentação da coleção pessoal do ornitólogo John Gould na mostra de Londres, em 1851.¹⁷ As 24 vitrines, com inúmeros espécimes pendurados por fios invisíveis sobre reproduções de vegetação tropical, foram admiradas por mais de 75.000 pessoas em um edifício construído especificamente para a ocasião, a *Hummingbird House*. (**fig. 2**) O sucesso foi tanto que a exposição foi estendida até meados do ano seguinte.¹⁸ As reações do público dão uma dimensão do entusiasmo que estas aves causaram. John Ruskin, passados mais de trinta anos da exposição de 1851, diria, nostálgico:

Eu desperdicei minha vida com mineralogia, o que levou a nada. Se eu tivesse me dedicado aos pássaros, sua vida e plumagem, eu talvez tivesse produzido por conta própria alguma coisa de mérito. Se ao menos eu tivesse visto um beija-flor voar, teria sido um evento na minha vida. Imagine como deve ter sido feliz a vida do Sr. Gould! ”¹⁹

Nesta época, as flores de penas brasileiras já eram consideradas um produto exótico cobiçado e, inclusive, foram um dos quatro únicos produtos brasileiros apresentados, por ingleses, na mesma Exposição Universal de 1851 - os outros produtos foram um modelo de canoa indígena, uma sela, e borboletas e folhas feitas de asas de insetos, outro celebrado produto zoológico.²⁰

Desde então, e principalmente a partir do momento em que o país começou a participar com uma delegação oficial em exposições internacionais, a partir de 1862, beija-flores e artefatos zoológicos tornaram-se elementos constantes na seção brasileira. Na exposição de Londres, a apresentação de flores de penas ficou a cargo da Mordomia Imperial, mais uma vez demonstrando como a arte plumária não-

indígena foi parte integral do discurso nacional no exterior.²¹ Vale recordar que o Mordomo-mor, administrador desta divisão da casa imperial, era responsável pela imagem pública do Imperador.²²

Nesta fotografia (**fig. 3**) da exposição universal de 1876, na Filadélfia, podemos ver como os produtos de arte plumária receberam uma posição de destaque, em uma ampla vitrine, ao lado de uma série de paisagens, que parecem ser as fotografias da expedição geológica de Marc Ferrez. A companhia representante da indústria das penas, nesta ocasião, era a M&E Natté.²³ A empresa, especializada em flores de penas e artefatos zoológicos, sediada na rua do Ouvidor, participou de diversas exposições internacionais, e recebeu medalhas nas exposições de Viena (1873), Santiago (1875), Filadélfia (1876), Paris (1878) e Amsterdam (1883).



Fig. 3. Centennial Photographic Co. *Brazilian Session* – Main Building, 1876, impressão com albumina, 21 x 26 cm, Library of Philadelphia.

Um aspecto interessante levantado por essa imagem é a combinação de acessórios de moda e itens de história natural na mesma vitrine. Como mencionado anteriormente, não era incomum que uma empresa fabricasse ambos os produtos. Essa associação é sintomática do processo de ocidentalização da arte plumária pós-independência e de sua apropriação em um discurso sobre a modernidade. A ciência tornava esses objetos atuais e contemporâneos e justificava sua inclusão na narrativa nacional.

Se na escala geral, a admissão da arte plumária ocidental estava conectada com a ideia de que a biodiversidade brasileira seria especialmente profícua para o desenvolvimento científico, as imagens dos beija-flores, nos leques, reproduziam, em escala reduzida, a narrativa de riqueza do mundo natural no Brasil, bem como espelhavam a visualidade científica. A superfície dos leques era muito adequada para imagens ilusionísticas em um suporte bidimensional. Muitas vezes, esse espaço era usado para transmitir noções científicas sobre o meio ambiente, principalmente quando o leque apresentava o beija-flor envolvido com outros elementos naturais, como plantas e insetos. É possível notar semelhanças significativas de composição entre as cenas retratadas em algumas ventarolas e ilustrações científicas do século XIX.²⁴ Um leque (**fig. 4**) preservado no Museu de Belas Artes de Boston, por exemplo, lembra a ilustração de John James Audubon sobre os beija-flores de Anna (**fig. 5**) com a forma piramidal do ramo de flores e a paleta de cores semelhante. O fundo de plumas brancas tipo marabou reproduz o espaço negativo contra o qual se convencionava colocar a *vignette* com a representação do animal.²⁵ Essas não são citações literais, é claro, mas certamente pareceriam bastante familiares para uma elite instruída.



Fig. 4. Ventarola de plumas, 1880-90, plumas, marfim e beija-flor, 44 cm, Museum of Fine Arts, Boston.

Tal aproximação à ilustração científica afasta o animal de seu contexto, e coloca-o em um ambiente construído artificialmente com o material do próprio animal. Não só seu corpo inerte se transforma em uma representação de si mesmo, como o próprio ambiente é produzido a partir de partes de aves. O jogo entre o artificial e o natural, bem ao gosto do século XIX, tem aqui uma consequência direta em como o mundo natural é percebido. Ao borrar a fronteira entre representação e materialidade, estes objetos reforçam a reificação do animal, que passa a funcionar como ornamento a serviço do humano e index da modernidade científica.

Era uma forma de arte que representava tudo o que o governo aspirava para o país: uma identidade brasileira, fundada na riqueza ambiental, mas cosmopolita, moderna e conectada com as inovações científicas da época. Por essa razão, não surpreende que os artefatos de penas produzidos no século XIX estejam concentrados em museus do hemisfério norte, confirmando como, mesmo após a independência de Portugal e a constituição da nação brasileira, o país permaneceu na posição de fornecedor de maravilhas tropicais para a Europa e a América do Norte.

O Brasil, como se sabe, participou durante o século XIX das exposições universais de Londres (1862), Paris (1867), Viena (1873), Filadelfia (1876) e, novamente, Paris (1889). Todas incluíram artefatos de plumas como parte de suas mostras. É interessante notar, porém, que em 1889, ainda que as flores de penas fossem incluídas,²⁶ o discurso oficial apresentado a partir de publicações do comitê Franco-Brésilien, comandado por Frederico José de Sant'Anna Nery e Eduardo Prado, pela primeira vez incluiu algum tipo de posição preservacionista. No livro *Le Brésil en 1889*, podemos encontrar a seguinte reflexão:

Das aves do Brasil, dos beija-flores e das borboletas, o mundo inteiro conhece a beleza sem igual. Na exposição de Viena, em 1873, os leques de plumas de aves das florestas brasileiras foram vendidos às centenas, e tiveram um enorme sucesso. Mas é na floresta virgem que devemos ver estes magníficos

pássaros, com suas cores esplêndidas, empoleirados nas palmeiras, nos cedros e nos jequitibás, comendo frutas mirtáceas, vivos e contentes, cantando em uníssono e formando uma orquestra infinitamente superior às enormes orquestras dos famosos festivais de Londres e de Nova York.²⁷

Ainda que não se trate de uma condenação aberta à indústria das plumas, como já se via em outros países,²⁸ pela primeira vez vemos um discurso da natureza como valor em si, e não como fonte de recurso material para a sociedade humana. Na prática, como veremos na próxima seção, nossos tesouros continuaram a ser, em grande parte, penas de pássaros –para usar as palavras do aventureiro Hans Staden, falando dos Tupinambá—²⁹ mas com um valor de mercado bem estabelecido, baseado na demanda do público consumidor e nas políticas de gestão econômica dos recursos naturais.



Fig. 5. John James Audubon, “Columbian Hummingbird” in *Birds of America*, ill. 425, gravura colorida à mão e água-tinta, 49,2 x 31,1 cm.

Mercado e impacto ambiental

Os números desse mercado são, de fato, impressionantes. Uma grande praça do comércio de aves como Londres negociou mais de sete milhões de peles provenientes do Brasil e da Índia em um único trimestre.³⁰ Como se pode imaginar, toda essa proeminência no comércio mundial de aves tropicais causou não poucos impactos ambientais. Este é um dos aspectos que o já mencionado Martin Johnson Heade levou consigo de sua experiência no Brasil. Já idoso, passando seus últimos anos próximo dos beija-flores, na Florida, ele continuaria a usar o Brasil como um exemplo negativo, em sua campanha a favor da proibição do comércio de peles de aves. Em um artigo publicado em 1892, na revista *Stream and Forest*, Heade afirma:

No Brasil, uma grande parte do rendimento é derivada das peles de beija-flor e outros pássaros de plumas, milhões e milhões destas criaturas adoráveis sendo mortas para decorar os chapéus das senhoras de coração terno, as quais jamais tolerariam a presença de um homem que maltratasse um cão. Essas pequenas criaturas inocentes têm a sua melhor plumagem durante a estação de nidificação, e quando os pássaros adultos são mortos, os filhotes devem, é claro, morrer uma morte por inanição. Ora, se as mulheres que encorajam esta tortura infernal fossem convencidas a pensar no assunto, a receita do Brasil diminuiria consideravelmente.³¹

Heade não estava sozinho em sua denúncia contra a indústria das plumas. Nas últimas décadas do século XIX, a indignação contra os abusos da moda e do mercado de penas levou à criação de várias associações específicas para a proteção das aves em todo o mundo, como a Audubon Society (1905), nos Estados Unidos, por exemplo. A crueldade era um argumento frequentemente usado para criar empatia pela causa. Detalhes dos procedimentos bárbaros dos caçadores de plumas foram usados como forma de convencer os consumidores e as autoridades a discutirem seriamente uma

nova legislação sobre a proteção das aves.³² Vários países começaram a aprovar leis e normas restringindo ou proibindo a caça de aves e punindo o abuso de animais.

As tentativas de controlar a matança de aves no Brasil, no entanto, nunca estiveram ligadas a uma visão romântica da fauna tropical como algo que merecia ser preservado por si só, mas sim à ideia de gestão econômica da natureza. A preocupação, quando existia, estava sempre ligada à chamada “vocação agrícola” do país. As aves tinham a função de controlar a população de insetos, protegendo assim as plantações de enxames de pragas. Ao analisar as publicações destinadas aos agricultores na segunda metade do século XIX, vemos que já havia uma consciência da necessidade de preservar a população de aves. O *Jornal do Agricultor*, por exemplo, publicou, em 1881, as seguintes “máximas agrícolas”:

- Ama o pássaro que te alegra com seu canto e que te livra dos insectos.
- Não penses que os pássaros granívoros não te são benéficos, pois que também se alimentam de ovos de insetos, e de más sementes.
- Causa mais dano ao agricultor o que mata os pássaros e aves insectívoras, do que aquele que rouba seus fructos.³³

A necessidade de publicar esse tipo de informação em uma revista como essa sugere que era comum que os fazendeiros vissem os pássaros como uma praga e não hesitassem em matá-los. Além disso, por meio dessas poucas frases, fica claro que nem todos os pássaros selvagens deveriam ser preservados, mas apenas aqueles que fossem úteis aos seres humanos, seja para proteger as plantações ou para proporcionar prazer com seu canto. Os beija-flores, por exemplo, não faziam nem uma coisa, nem outra, mas eram extremamente lucrativos como mercadoria morta.

A mudança ambiental já era claramente sentida à época, como nos demonstra um artigo intitulado "Monographia historico-

topographica da Ilha do Governador", publicado no *Jornal do Comercio* em 30 de Janeiro de 1872. Sobre o reino animal da ilha, o autor pondera: "[o]s habitantes da antiga contada do rei, outrora tão numerosos, estão hoje quasi [sic] aniquilados."³⁴ Após listar uma série de animais nativos da Ilha do Governador que teriam quase desaparecido, o elenco se conclui com: "e mais algumas aves e avezinhas de canto mais ou menos mavioso e de plumagem mais ou menos colorida e variada, primando como sempre entre todos, pelo matiz das cores, vivacidade, graça e ligeireza dos movimentos, essa flor animada e alada que chamamos de beija-flor".

Apesar desse reconhecimento da utilidade desses animais e da percepção de seu desaparecimento, o único mecanismo usado para desencorajar os excessos dos caçadores profissionais e vendedores de penas era a criação de impostos sobre essas atividades.

Em 1886, a Assembleia Provincial da Bahia realizou um longo debate sobre a melhor maneira de coibir o extermínio de aves para venda no exterior e ilustrou bem a ineficiência da legislação vigente. A Bahia era um dos principais centros de caça de aves tropicais, e não é coincidência que as irmãs do Convento da Soledade tenham conseguido desenvolver sua arte em Salvador.³⁵ Desde 1884, um imposto de exportação sobre peles de aves estava em vigor, como forma de controlar a caça de aves.³⁶

O único resultado, segundo os anais da assembleia, foi que o envio das peles foi transferido para outras províncias que não impunham impostos sobre a exportação do gênero. Assim, o debate considerou possíveis alternativas, como o aumento do imposto original. Por fim, uma proposta para tributar diretamente as empresas de aves empalhadas e peles de aves surgiu como uma opção mais eficaz para restringir esse setor. Essa é a versão que foi aprovada, com um imposto de 500 mil réis por ano para cada empresa baiana que trabalhasse com aves empalhadas.³⁷ Curiosamente, ninguém cogitou proibir ou regulamentar a caça em si, como estava sendo feito em vários outros países.

Pelo contrário, sabemos que muitas fazendas lucravam com a caça de aves e participavam do mercado de peles e penas. O caso mais famoso

era o da Fazenda Lumiar, na província do Rio de Janeiro, que sozinha “produzia” mais de 20.000 peles de beija-flor por ano e as vendia para a França.³⁸ Os dois interesses (agricultura e comércio de aves) nem sempre eram tão contrastantes quanto pareciam.

No final, a taxaçoão era uma medida insuficiente, que não levava em conta outro fator que afetava a população de aves, ou seja, a destruição das florestas associada à agricultura. Essa queda no número de aves afetou, por sua vez, a regeneração das próprias florestas, criando um ciclo vicioso. A Mata Atlântica, ao longo das costas brasileiras mais populosas, foi historicamente a área mais visada. Como afirma o diretor do Museu Paulista, o naturalista Von Ihering, em 1902:

Não se limita, porém, a ação útil das aves à dizimação dos insetos nocivos; ellas são indispensáveis também à conservação da vegetação em geral. Si as terras queimadas em pouco tempo tornam a cobrir-se vegetação luxuriosa, isto é devido não só à acção do vento, mas também à das aves que por seus excrementos espalham por toda a parte sementes (...). Destruindo-se grande parte das aves de nossas campinas e florestas elimina-se importante fator do complicado mecanismo da natureza, em grande prejuízo para a lavoura.³⁹

Na virada do século XX, o número de pássaros selvagens havia se reduzido drasticamente, com várias espécies à beira da extinção. O que finalmente contribuiu para o declínio do setor de aves e penas tropicais foram as leis estrangeiras que limitaram o comércio de penas e, mais importante, restringiram a importação de aves selvagens. A *Federal Tariff Law*, aprovada em 1915 nos Estados Unidos, e a *Plumage Bill*, que encerrou o comércio de aves e penas no Reino Unido em 1921, causaram uma redução significativa nos mercados consumidores, e a produção artefatos de penas brasileiros entrou em declínio gradual.

O país só aprovaria uma lei de preservação da fauna em 1934. Depois de cinco séculos de livre exploração de aves tropicais e suas penas coloridas, e da adoção precoce desses animais

como parte fundamental da identidade nacional do Brasil, essa foi a primeira tentativa séria de conservar seu meio ambiente; uma legislação que, é claro, logo apresentou sérios desafios de execução. Naquela época, porém, o impacto ecológico na agricultura já era tão significativo que as aves começaram a ser consideradas cruciais para o progresso do país.⁴⁰ Sem elas, a vocação natural do país à agricultura se perderia. Esta era a prioridade na mente de todos. Se as aves tropicais, e em particular os beija-flores, representavam a abundância do Brasil, era a agricultura que representava o verdadeiro lucro da terra. Diante deste panorama, vê-se como a arte plumária ocidentalizada, profundamente dependente da indústria dos colibris, gradativamente se tornou um problema ambiental que ameaçava a própria identidade nacional que esta arte exaltava.

Notas.

¹ Cf., por exemplo, John Gould, *The Trochilidae or Family of Hummingbirds*, Londres, Taylor and Francis, 1861, 5 voll; Mary Kirby e Elizabeth Kirby, *Humming-Birds*, Londres, T. Nelson and Sons, 1874; Etienne Mulsant, *Histoire Naturelle des Oiseaux-Mouches ou Colibris*, Lyon, Au Bureau de la Societé Linnéene, 1877.

² “De tous les êtres animés, voici le plus élégant pour la forme, & le plus brillant pour les couleurs. Les pierres & les métaux polis par notre part, ne sont pas comparables à ce bijoux de la Nature; elle l’a placé dans l’ordre des oiseaux, au dernier degré de l’échelle de grandeur, *maxime miranda in minimis*; son chef d’oeuvre est le petit oiseau-mouche (...). L’émeraude, le rubis, le topaze brillent sur ses habits, il ne les souille jamais de la poussière de la terre, & dans sa vie toute aérienne on le voit à peine toucher le gazon par instants (...)”. George-Louis Leclerc, *Histoire naturelle des oiseaux* : tome sixième, Paris, Imprimerie Royale, 1779, p. 1-2.

³ Cf. Igor Kopytoff, “A biografia material das coisas: a mercantilização como processo”, em A. Appadurai (ed.), *A vida social das coisas*, Niterói: Eduff, 2008, 89-124.

⁴ Ferdinand Denis, *Arte Plumaria, Les plumes, leur valeur et leur emploi dans les arts au Mexique, au Pérou, au Brésil, dans les Indes et dans l’Océanie*, Paris, Ernest Leroux, 1875, p. 55.

⁵ Mary Kirby et Elisabeth Kirby, *Humming-Birds*, London, T. Nelson and Sons, 1874, pp. 65-8.

⁶ “Das Verfertigen der wirklich künstlerischen Blumen au Kolibrifedern, welches durch Nichtindianer geschieht, ist wohl auf eine bei den Indianern Brasiliens seit Jahrhunderten eingebürte Federindustrie zurückführen.” Therese Von Bayern, *Meine Reise in den Brasilianischen Tropen*, Berlin, Dietrich Reimer, 1897, p. 403.

⁷ Amy Bueno, ““Their Treasures Are the Feathers of Birds”: Tupinambá Featherwork and the Image of America.” in Alexandra Russo; Gerhardt Wolf et Diana Fane, *Image Takes Flight. Feather Art in Mexico and Europe 1400-1700*, Florence: KHI – Max Planck-Institut, 2015, 178-189. O conceito de *accommodatio* se refere à prática jesuíta de buscar entender a racionalidade e cultura do outro e adaptá-la, para fins de conversão religiosa.

⁸ Ignacio Accioli de Cerqueira e Silva, *Memórias históricas e políticas da província da Bahia*, Salvador, Typ. Do Correio Mercantil, 1837, 6 voll., vol. 4, pp. 222-3.

⁹ Para a definição de casa de acolhimento, cf. Leila Algranti, *Honradas e Devotas: mulheres da colônia*, Brasília, Edunb, 1993, p. 78.

¹⁰ Gilberto Freyre, “Social Life in Brazil in the Middle of the Nineteenth Century”, *The Hispanic American*

Historical Review, vol. 5, n. 4, Durham NC, Novembro 1922, 597-630, p. 604.

¹¹ Muito possivelmente se trata de um leque da empresa carioca M&E Natté, que ganhou uma medalha durante a Exposição Internacional de Santiago, em 1875.

¹² Cf. Patricia D. Meneses, “Um gosto bem pronunciado pela História Natural’: as ventarolas de beija-flor de M.&E. Natté entre ciência e arte”, *Anais do Museu Paulista*, n. 29, São Paulo, 2021, p. 1-31. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/1982-02672021v29e4> (acesso: 12 de Julho 2024).

¹³ *Correio Mercantil*, n. 197, Rio de Janeiro, 20 de Julho de 1865, p. 1.

¹⁴ Cf., por exemplo, “Audiência Imperial”, *Jornal Do Commercio*, Rio de Janeiro, 24 de Outubro de 1863, p. 1; *Atualidade*, n. 624, Rio de Janeiro, 25 de Janeiro de 1864, p. 3.

¹⁵ Theodore Stebbins, *The life and work of Martin Johnson Heade*, New Haven, Yale University Press, 2000, p. 73.

¹⁶ Martin Johnson Heade to John Russell Bartlett, May 24, 1864, John Russell Bartlett Papers, John Carter Brown Library, Brown University.

¹⁷ John Gould (1804-1881) foi o mais celebrado ornitólogo da época, famoso por sua obra *A Monograph of the Trochilidae, or Family of Hummingbirds*, 5 voll., Londres, Taylor and Francis, 1861.

¹⁸ Ann Datta, “Gould’s Hummingbirds at the Zoological Society 1851.”, Disponível em: <https://www.zsl.org/news-and-events/feature/hummingbirds-zoological-gardens-1851> (acesso: 26 de Novembro 2023).

¹⁹ “I have wasted my life with mineralogy, which has led to nothing. Had I devoted myself to birds, their life and plumage, I might have produced something myself worth doing. If I could only have seen a humming-bird fly, it would have been an epoch in my life. Just think what a happy life Mr. Gould’s must have been - what a happy life!” John Ruskin, in E. T. Cook and Alexander Wedderburn (ed.), *The works of John Ruskin*, 39 voll., ed., London, George Allen, 1908, vol. 34, p. 670.

²⁰ *Official Catalogue of the Great Exhibition of the Works of Industry of All Nations*, Londres, Spicer, 1851, 2a. edição, p. 214.

²¹ Her Majesty’s Commissioners, *International Exhibition 1862: Official Catalogue of the Industrial Department*, Londres, Truscott, Son & Simmons, 1862, 3a. edição, p. 167.

²² Lilia Schwarz, *As barbas do Imperador. D. Pedro II, um monarca dos trópicos*, São Paulo, Companhia das Letras, 1998, p. 267-8.

²³ Sobre a M&E Natté, vide Patricia D. Meneses, *op. cit.*

²⁴ *Ibid.*, p. 11.

²⁵ Cf. Maggie Cao, *The End of Landscape in Nineteenth Century America*. Los Angeles, University of California Press, 2018, p. 84.

²⁶ Cf. *Exposition Universelle de Paris 1889. Empire du Brésil : catalogue officiel*, Paris, Imprimerie Chaix, 1889, p. 49.

²⁷ "Des oiseaux du Brésil, des colibris et des papillons tout le monde connaît la beauté sans pareil. À l'Exposition de Vienne, en 1873, les éventails en plumes d'oiseaux des forêts brésiliennes, furent vendus par centaines, et ont eu un succès énorme. Mais c'est en forêt vierge qu'on doit voir ces oiseaux magnifiques, aux couleurs splendides, grimpés sur les palmiers, sur les cèdres et sur les jequitibás, mangeant les fruits myrtacées, vifs et contents, chantant à l'unisson, formant un orchestre infiniment supérieur aux énormes orchestres des fameux Festivals de Londres et de New-York". M. F. de Sant'Anna Nery (ed.), *Le Brésil en 1889*, Paris, Delgrave, 1889, p. 281.

²⁸ Emily Gephart e Michael Rossi, "How to Wear the Feather. Bird Hats and Ecocritical Aesthetics", Em: Maura Coughlin, Emily Gephart (ed.), *Ecocriticism and the Anthropocene in Nineteenth Century Art and Visual Culture*, Nova York, Londres, Routledge, 2020, pp. 192-207.

²⁹ Hans Staden, *Duas viagens ao Brasil. Arrojadas aventuras no século XVI entre os antropófagos do Novo Mundo*, São Paulo, Publicações da Sociedade Hans Staden, 1942, livro II, cap. 21, p. 172.

³⁰ "How Rare Birds Become Rarer", *The Nottinghamshire Guardian*, Nottingham, August 12, 1893, p. 2.

³¹ "In Brazil, a great part of the revenue is derived from the skins of humming birds and other birds of plumage, millions upon millions of the lovely little creatures being killed to decorate the hats of the tender-hearted ladies, who would hardly tolerate the presence of a man who would brutally treat a dog. These little innocent creatures are in their finest plumage during the nesting season, and when the old birds are killed the young ones must of course, die a miserable death by starvation. Now, if the women who thoughtlessly give encouragement to this hellish torture could be brought to the point of thinking on the matter, the revenue of Brazil would be seriously diminished". Johnson Heade, "Birds and Bonnets", *Forest and Stream*, v. 39, n. 1, New York City, 1892, p. 28.

³² Gephart e Rossi, "How To wear the feather", p. 200-202.

³³ "Máximas Agrícolas", in *Jornal do Agricultor*, no. 4, Rio de Janeiro, 1881, p. 7.

³⁴ "Monographia historico-topographica da ilha do Governador, situada na bahia de Nitherohy", *Jornal do Commercio*, n. 30, Rio de Janeiro, 30 de Janeiro de 1872, p. 3.

³⁵ Emílio Goeldi, *Aves do Brasil*, Rio de Janeiro e São Paulo, Livraria Clássica de Alves & C., 1894, p. 243.

³⁶ "O imposto foi criado com o objetivo de proibir a matança de pássaros, uma indústria prejudicial à agricultura". *Annaes da Assembléia Legislativa Provincial da Bahia*, 1886, n.º3, p. 247.

³⁷ *Annaes da Assembléia Legislativa Provincial da Bahia*, 1886, n. 4, p. 169.

³⁸ Ihering, H.Von. "Necessidade de uma lei federal de caça e proteção das aves", *Revista do Museu Paulista*, v. 5, São Paulo, 1902, pp. 238-260, p. 258.

³⁹ Hermann Von Ihering, "Necessidade de uma lei federal...", p. 239.

⁴⁰ Regina Horta Duarte, "Pássaros e Cientistas no Brasil: em busca de proteção (1894-1938)", *Latin American Research Review*, vol. 41, n. 1, Cambridge, 2006, pp. 3-26, p. 21.

¿Cómo citar correctamente el presente artículo?

Meneses, Patricia; "Embaixadores do Brasil. Beija-flores entre identidade nacional e impacto ambiental no século XIX". En *caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*. N.º 24 | Segundo semestre 2024, pp. 52-62.

URL: <https://caiana.caiana.com.ar/dossier/embaixadores-do-brasil-beija-flores-entre-identidade-nacional-e-impacto-ambiental-no-seculo-xix/>

Recepción: 30 de agosto de 2023.

Aceptación: 4 de junio de 2024.