

25^a ABA

GT 48 – SABERES COLONIAIS SOBRE OS INDÍGENAS EM EXAME: RELATOS DE VIAGEM, MAPAS, CENSOS E ICONOGRAFIA

CIÊNCIA E ARTE NAS IMAGENS ETNOGRÁFICAS DE VIAJANTES ALEMÃES NO BRASIL DO SÉCULO XIX

Prof^a. Dr^a Ana Luisa Fayet Sallas analuisa@ufpr.br

Departamento de Ciências Sociais – Universidade Federal do Paraná

Ciência e Arte nas Imagens Etnográficas de Viajantes Alemães no Brasil do Século XIX

Prof^a. Dr^a Ana Luisa Fayet Sallas analuisa@ufpr.br

Departamento de Ciências Sociais – Universidade Federal do Paraná

Os viajantes alemães o príncipe Maximilian Alexander Philip de Wied-Neuwied (1815-1817), Karl Frederic Martius (1817-1820) e Johann Moritz Rugendas (1822-1825), percorreram o Brasil na primeira metade do século XIX envolvidos em empreendimentos de natureza científica. Constroem imagens etnográficas em que se encontram representados os índios, a natureza tropical e os próprios viajantes. A compreensão precisa desse processo de inserção da natureza e dos índios num esquema de representação preexistente apontou basicamente para algumas questões: como as estratégias de representação da natureza e dos índios, sob suas diferentes modalidades, inscreviam-se enquanto um modo de assimilação das diferenças e de produção da alteridade e no enquadramento destes povos partindo das idéias européias de história e civilização. As marcas, índices desse processo encontram-se nas imagens etnográficas, que procuravam adensar a própria experiência da viagem formando um conjunto articulado de imagens e textos. Ao se refletir sobre estas produções é possível avançar no sentido de compreender como o gestos e olhares dos viajantes foram instruídos pela Antropologia nascente no século XIX – em especial a Antropologia Física – orientando assim a forma de representação dos povos e da natureza retratados por estes viajantes-antropólogos.

Neste trabalho pretendo apresentar as conexões existentes entre a produção de imagens e relatos, elaborados por viajantes europeus com relação ao continente americano no período que abrange o final do século XVIII e primeira metade do século XIX. Esses relatos surgiram a partir da experiência de viagem de naturalistas, artistas e comerciantes, entre outros. Neles é possível encontrar algumas imagens da América, dedicadas em sua maioria à natureza e a seus habitantes. Longe de constituírem um *corpus* homogêneo, esses relatos e imagens transformaram a América num continente “débil” e “degenerado”, cuja natureza e população representavam os primórdios da vida na terra. Transformaram-na também em paraíso, de natureza exuberante e maravilhosa, com seus habitantes vivendo em estado de harmonia, ou, ainda, num continente que era só natureza, sem história.

Os viajantes europeus que chegaram ao Brasil na primeira metade do século XIX buscaram conhecer uma parte da América até então desconhecida do seu olhar. Esse desconhecimento devia-se sobretudo aos impedimentos criados pela Coroa portuguesa diante

de seus domínios coloniais no Brasil. Só era permitida a exploração do território a viajantes, cientistas e administradores ligados a Portugal. No entanto, com a vinda da família real para o Brasil, em 1808, esse quadro alterou-se consideravelmente. Uma das primeiras providências tomadas pelo rei de Portugal, D. João VI, ao chegar em terras brasileiras, foi a abertura dos portos a todas as nações amigas de Portugal. Esse ato possibilitou o afluxo de vários viajantes europeus, que buscavam explorar as potencialidades desta parte da América, movidos por objetivos de natureza científica e econômica.

Foi grande o número de viajantes europeus que se dirigiram ao Brasil, nas primeiras décadas do século XIX, para esquadrihar a imensidão de seu território, conhecer cada particularidade da fauna, flora, recursos hídricos e minerais, bem como os costumes de seus habitantes. Dentro desse espírito, dirigiram-se para o Brasil o príncipe Maximilian Alexander Philip de Wied-Neuwied (1815-1817), Karl Frederic Martius (1817-1820) e Johann Moritz Rugendas (1822-1825), todos envolvidos em empreendimentos de natureza científica e movidos pelo mesmo propósito de descobrir as riquezas e belezas desta parte do Novo Mundo. No entanto, eles não foram os primeiros a percorrer o território brasileiro no início do século XIX. O inglês John Mawe esteve anteriormente no interior fluminense e em Minas Gerais, de 1807 a 1811, tendo publicado seu relato de viagem em 1812.

Ao abarcarem o espaço do Novo Mundo, os viajantes posicionavam-se como atores no palco do mundo tropical, cenário de suas descobertas e explorações, repetindo alguns gestos dos primeiros momentos da descoberta do continente americano, o olhar europeu deparou-se com um novo espetáculo. A partir da concepção do mundo como teatro, reencenavam-se alguns momentos da conquista, da descoberta, do deslumbramento, do estranhamento, frente a um mundo desconhecido. Dupla face da representação, a marcar distâncias e aproximações. O olhar europeu observando o cenário do Novo Mundo e seus habitantes, marcando a distância entre o observador e o observado. E desenvolvendo estratégias de auto-representação, como recurso para aproximação cultural. No entanto, ao apresentarem os signos visíveis das diferenças culturais, reforçaram suas distâncias. A idéia de *theatrum mundi* destaca seu sentido original; “*ver*” e “*olhar*” tornaram-se qualidades fundamentais a orientar os gestos e as ações dos viajantes, proporcionando-lhes o meio através do qual adquiriram o conhecimento estético e científico da natureza e dos povos do Novo Mundo.

Um dos caminhos da pesquisa constituiu-se do inventário da produção iconográfica de Wied-Neuwied, Martius e Rugendas. Nesse inventário, privilegiou-se a produção iconográfica destes viajantes que foi publicada em seus *atlas* (como os de Wied-Neuweid e

Martius) e o *álbum* da Viagem Pitoresca de Rugendas. Num segundo momento, procurou-se inventariar o material iconográfico constituído dos desenhos e esboços originais, que serviram de modelo para a confecção das gravuras. Um dos desafios iniciais foi justamente a dificuldade de encontrar documentos originais, isto é, os primeiros desenhos que serviram de modelo para a confecção de litogravuras e gravuras. No entanto, foi possível inventariar parte dos desenhos originais e estudos elaborados por Wied-Neuwied e por Rugendas.

Esse material acabou sofrendo alterações por parte dos gravadores europeus com vista a satisfazer o gosto de seu público, idealizando a imagem dos índios, cuja beleza e bondade deveriam caminhar juntas. Os materiais originais fornecem elementos significativos para a análise, pois podem ser confrontados com o que fora publicado, evidenciando as alterações e transformações realizadas pelos gravadores. Para compreender esse processo de alterações, é preciso levar em conta o que Gombrich denominou de *schemata* ao qual os gravadores e artistas do final do século XVIII e início do XIX estavam vinculados.

Segundo Gombrich, a impressão visual tem início com a idéia ou conceito do que vai ser representado, a partir de categorias universais como, por exemplo, homem, criança, gato, árvore, castelo, cidade, floresta etc. A informação visual individual, as características distintivas dos objetos, dos dados representados “*são acrescentados a posteriori, como se o artista preenchesse os espaços em branco de um formulário*”. (GOMBRICH, 1986:63) Por isso,

ao ser copiada e recopiada, a imagem fica assimilada na **schemata** dos seus próprios artesões (..) A ‘vontade de formar’ é mais uma ‘vontade de conformar’, ou seja, a assimilação de qualquer forma nova pela **schemata** e pelos modelos que o artista aprendeu a manipular. (GOMBRICH, 1986:67)

Desse modo, a *schemata* funciona como um vocabulário do qual todo artista parte para desenvolver suas experiências, fazendo com que ele mobilize sua atenção para motivos que podem ser traduzidos ou representados em seu idioma.

Ao esquadrihar a paisagem, as vistas que podem ser ajustadas com êxito à **schemata** que ele aprendeu a manejar saltam aos olhos como centros de atenção. O estilo, como veículo, cria uma atitude mental que leva o artista a procurar na paisagem que o cerca elementos que seja capaz de reproduzir. A pintura é uma atividade, e o artista tende, conseqüentemente, a ver o que pinta ao invés de pintar o que vê. (GOMBRICH, 1986:74)

Assim, o processo de captura das imagens (que ocorre a partir da observação direta, do esboço a lápis, do desenho, até a gravação final) sofre modificações pela tradução daquilo que se vê para um código reconhecível, tanto do pintor quanto de seu público. A paisagem observada por Wied-Neuwied, Martius e Rugendas foi submetida a dois crivos de ordem

cultural. Inicialmente, ela foi representada pelos viajantes; em seguida, sofreu novas alterações quando da passagem de um desenho ou aquarela original para a versão final, realizada pelos gravadores. Os desenhos originais, assim, transformaram-se e vieram a público. O apego às belas paisagens suplantou o interesse pelas especificidades da natureza americana.

Das obras analisadas, apenas Neuwied manifestou-se criticamente quanto a esse tipo de alteração verificado em seus desenhos. De resto, as obras expressam a conjugação de determinados modelos vigentes à época de sua elaboração. Os modelos cristalizam-se como expressão de regras que perpassam tanto a elaboração dos desenhos, dos esboços, quanto do quadro acabado impresso num livro. São produtos de uma determinada cultura, funcionando como um guia para as práticas sociais e suas representações.

Cada época irá elaborar o seu estilo cognitivo, pela maneira como alguns instrumentos mentais orientam o homem na organização de sua experiência visual. Estes instrumentos são variáveis, pois dependem da cultura, no sentido em que são determinados pela sociedade que influencia a experiência individual.

Entre essas variáveis existem as categorias por meio das quais o homem classifica seus estímulos visuais, o conhecimento que atingirá para integrar o resultado de sua percepção imediata, e a atitude que assumirá diante do tipo de objeto artificial que a ele se apresenta. O observador deve utilizar na fruição de uma pintura as capacidades visuais de que dispõe, e dado que, dentre essas, pouquíssimas são normalmente específicas à pintura, ele é levado a usar as capacidades que sua sociedade valoriza. O pintor é sensível a tudo isso e deve se apoiar na capacidade visual de seu público. (BAXANDALL, 1991:49)

Na perspectiva da produção cultural, interessa ainda destacar que os livros de viagem e com seus atlas e álbuns pitorescos foram consumidos avidamente pelo público leitor do início do século XIX, como bens culturais. Deste modo, o que poderia ser entendido como uma experiência particular e privada, deixa imediatamente de sê-lo ao ingressar no mercado simbólico de “bens culturais”. Essa relação entre o autor e o leitor reafirma o caráter público da cultura, que longe de nos oferecer a verdade da representação, oferece as idéias que eram compartilhadas por determinado grupo acerca da natureza, do homem e da civilização do Novo Mundo. Toda representação contém uma verdade em si, ao se destinar a determinados grupos, ao expressar crenças e valores de outros e assim por diante. Emergem como expressão de verdade daqueles que a produziram, como uma forma de experiência comunicável, inserida no horizonte da época ao qual está vinculada. Portanto, não se pretende buscar, ao se analisar essas imagens, o que era o verdadeiro Brasil no início do século XIX, mas sim, como os viajantes europeus viam o Brasil no século XIX.

Para o historiador Ulpiano T. Bezerra de Meneses, no uso de fontes iconográficas para a produção do conhecimento histórico deve-se ter em mente que as imagens são uma forma de suporte a representações. Não é possível pensar nas imagens apenas como um registro do real externo e objetivo, buscando avaliar seu grau de fidelidade, pois a imagem é: “*uma construção discursiva, que depende de formas históricas de percepção e leitura, das linguagens e técnicas disponíveis, dos conceitos vigentes*”. (MENESES, 1996:152)

Portanto, é necessário problematizar o tipo de apreensão que a história pode fazer dos materiais de representação, imagens ou textos, como documentos que possuem uma realidade intrínseca, longe de uma referência imediata a uma verdade. Esses materiais são documentos históricos portadores de uma determinada verdade pelo fato de nos dizer algo a respeito de um determinado momento histórico, existindo no tempo e no espaço a partir da experiência de homens concretos.

Para Meneses, existem três aspectos fundamentais que devem ser incorporados ao trabalho com imagens. O primeiro aspecto é deixar de lado a falsa polaridade entre real e imaginário, pois a imagem está dentro do real, à medida que práticas e representações são indissociáveis. O segundo estaria na necessidade de a imagem ter um *valor probatório*. Esta é outra falsa questão, pois o valor documental das imagens refere-se à problemática das representações sociais, à possibilidade de compreensão do imaginário – e não pela capacidade de as imagens confirmarem traços empíricos. Finalmente, ressalta a capacidade do olhar do viajante de instituir um conhecimento sobre a nossa realidade. O autor conclui que:

O olhar, portanto, institui seu próprio objeto. A imagem não só é instituída historicamente, como é, também, **instituinte**. Daí, para um verdadeiro dimensionamento histórico, a necessidade de estudar o circuito da imagem: sua produção, circulação, apropriação, em todas suas variáveis. (MENESES, 1996:154) (O grifo é do original)

No processo de confronto entre as narrativas de viagens e a produção iconográfica a ela vinculada, coloca-se um novo elemento de interpretação, que diz respeito à correspondência, ou não, entre o texto e a imagem. O que a princípio pode sugerir uma facilidade – se partirmos da idéia de que o texto é igual a imagem e de que a imagem constitui-se como mero reflexo de determinadas idéias – estaremos seguramente caindo em erro. Este tipo de problema não é novo no interior das ciências humanas, considerando que desde de Aristóteles ele já vinha sendo tematizado. Tanto na filosofia, quanto na teoria da percepção, na semiologia, na psicologia, na estética e na história da arte, existem variantes significativas referente aos limites da interpretação e à relação entre imagem e texto.

No importante estudo de W.J.T. Mitchell, “*Iconology: Image, Text, Ideology*”, essa

questão é formulada ao buscar responder duas perguntas: o que é uma imagem? Qual a diferença entre imagens e palavras? Para o autor, a importância deste tipo de indagação deve-se, sobretudo, ao fato de apontar as maneiras pelas quais a nossa própria compreensão “teórica” das imagens vinculam-se a práticas culturais e sociais.

Um primeiro problema que se coloca é a constatação de que existe uma grande quantidade e variedade de coisas que são designadas por “*imagem*”. São pinturas, mapas, diagramas, sonhos, alucinações, projeções, memórias etc. A segunda constatação é de que apesar de todas essas coisas poderem ser designadas por “*imagens*”, não significa necessariamente que elas tenham algo em comum. Para solucionar esta questão, Mitchell propõe que pensemos as imagens como sendo uma família-extensa, que tivesse migrado no tempo e no espaço e sofrido profundas modificações neste processo. (MITCHELL, 1986:9)

A palavra “*imagem*” envolve uma série de expressões correlatas como aparência, semelhança ou similaridade. A imagem gráfica diz respeito a pinturas e desenhos, constituindo em campo de conhecimento da história da arte. Na ótica têm-se os espelhos e projeções, referindo-se ao campo da física. A imagem perceptual abrange todos os campos de conhecimento, envolvendo o processo de apreensão de dados sensíveis, espécies e aparências. A imagem mental envolve os sonhos, memórias, idéias e *fantasmata*, abrangendo os campos da psicologia e da epistemologia. Finalmente, a imagem verbal refere-se à expressão de metáforas e descrições, sendo campo de conhecimento da crítica literária.

Cada uma dessas ramificações da imagem pressupõe um conjunto de assertivas quanto ao seu funcionamento e limites. Mitchell considera equivocada a distinção que se estabelece entre as imagens gráficas (como sendo imagens próprias) e as imagens verbais e mentais (como sendo ilegítimas). Para ele, tanto uma quanto as outras envolvem mecanismos de apreensão e interpretação multi-sensoriais. Para o entendimento das conexões que se estabelecem entre as imagens mentais e as imagens físicas, Mitchell segue o modo como Wittgenstein as trata, estando convencido de que só é possível ter imagens mentais associada a pensamentos ou falas. No entanto, as imagens mentais não são entidades privadas, metafísicas ou imateriais, mais do que qualquer imagem real deva ser. Portanto, seguindo Wittgenstein, é possível colocar as imagens mentais e físicas numa mesma categoria, como símbolos funcionais. Este tipo de solução não elimina as diferenças entre elas, mas, seguramente, tende a eliminar as qualidades metafísicas ou ocultas destas diferenças. (MITCHELL, 1986:15-18)

Toda imagem verbal é uma imagem mental, não sofrendo nenhum tipo de ameaça metafísica, posto que os textos, enquanto atos de fala, são expressões públicas que pertencem

como um todo, a outros tipos de materiais representacionais criados por nós, como pinturas, gráficos, mapas etc. No entanto, Mitchell considera que as imagens verbais referem-se a dois tipos antitéticos de práticas lingüísticas. Pode-se designar por imagens verbais, a linguagem metafórica, figurativa ou ornamental, como sendo uma técnica que desvia a atenção do sentido literal para outra coisa. Outra possibilidade é da imagem verbal referir-se a uma palavra que é uma imagem de uma idéia, encontrada, por exemplo, nas alegorias. (MITCHELL, 1986:21)

As imagens pictóricas são inevitavelmente convencionais e contaminadas pela linguagem. No entanto, a dialética entre a palavra e a imagem tem sido uma constante na fábrica de signos que a cultura trama em volta de si mesma. O que varia é a natureza precisa desta trama, pois a história da cultura é uma parte da história da luta prolongada pelo domínio de signos lingüísticos e pictóricos, cada uma reivindicando para si certas propriedades sobre a “*natureza*” a qual somente um tem acesso. Concebe-se a separação entre palavras e imagens como sendo algo tão profundo quanto aquilo que separa, num sentido amplo, cultura de natureza. A imagem é um signo que pretende não ser um signo, mascarado como presença natural e imediata. A palavra é o “*outro*”, produção humana artificial e arbitrária que pode interromper a presença natural pela introdução de elementos não naturais no interior do mundo-tempo, consciência, história, sob a forma de mediações simbólicas alienantes. Como saída para este tipo de dilema, Mitchell propõe que se elabore uma crítica histórica dessas diferenças entre palavra-imagem, a partir de um modelo que expresse as diferenças entre estas duas linguagens, por terem uma longa história de interações e translações mútuas. (MITCHELL, 1986:45)

As reflexões de Mitchell apresentam um quadro para a distinção das imagens. No entanto, apresentam também um limite, à medida que, para ele, as imagens pictóricas apresentam-se contaminadas pela linguagem verbal. É possível pensar que as imagens pictóricas constituam uma linguagem, só que de natureza diversa daquela que caracteriza a linguagem verbal. Enquanto a linguagem verbal possui ampla possibilidade de combinações e de sentidos, a linguagem pictórica distingue-se de imediato por seu caráter afirmativo. Ela sempre representa algo, desconhecendo a negação da representação. Uma imagem pictórica sempre é alguma coisa, pois a negação retórica é impossível de ser representada pictoricamente. Isto é fundamental destacar, posto que, no decorrer deste trabalho, estarei lidando com esta problemática, especialmente no que tange à questão da imagem do índio e da expressão de sua humanidade.

A construção das imagens etnográficas em que se encontram representados os

índios, a natureza tropical e os próprios viajantes remete; a questão da idéia de cultura e de civilização, à medida que os viajantes tomavam por parâmetro comparativo a sua cultura e civilização como forma de descrever o modo de vida dos índios. Por outro lado, estas considerações remetiam à questão de saber se os povos indígenas tinham ou não condições de inserirem-se no processo histórico. À luz desses questionamentos foi possível apresentar as diferentes formas e estratégias de representação do índio, buscando relacioná-las à história enquanto expressão de um movimento de mudanças e permanências ao longo do tempo.

A compreensão precisa desse processo de inserção da natureza e dos índios num esquema de representação preexistente apontou basicamente para algumas questões: como as estratégias de representação da natureza e dos índios, sob suas diferentes modalidades, inscreviam-se enquanto um modo de assimilação das diferenças e de produção da alteridade. As marcas, índices desse processo encontram-se nas imagens etnográficas, na fundação de um novo gênero pictórico – o da pintura etnográfica – criando através dela as bases para a inserção dos índios e da natureza americana na história. Nesse sentido, a análise de esboços, desenhos, aquarelas e gravuras produzidas pelos viajantes trazem consigo a perspectiva de criação de um novo gênero pictórico que buscava traduzir a experiência de suas viagens enquanto expressão histórica do observado, do vivido. Essas imagens, que denominamos de etnográficas, representaram a fusão de determinada experiência na paisagem. Com isso, emergiu um outro gênero, aqui designado de pintura etnográfica, definido em termos da experiência histórica dos viajantes e povos observados fundidos à paisagem tropical.

Por imagens etnográficas, consideramos aquelas representações dos viajantes que retratavam o modo de vida dos índios em seu habitat natural, sua organização familiar, a construção de suas moradias, a forma como caçavam, cenas guerreiras, suas danças e cerimônias rituais, além de instrumentos guerreiros e artefatos domésticos. De um modo geral, todos os viajantes buscaram representar o que observaram e o que julgaram significativo da vida cotidiana dos índios.

O resultado dessas observações foi retido em suas narrativas, em desenhos, aquarelas e gravuras. Nessas imagens, a ênfase foi dada para a representação da vida indígena nas florestas tropicais. Sob este aspecto, reside algo de extremamente inovador no que se refere à representação do homem e da natureza do Novo Mundo. As imagens procuraram retratar o fato observado, e homem e natureza ganhavam um novo estatuto, já distante de qualquer sentido alegorizante, pois a representação fundou-se sobre a observação. A busca da precisão científica na representação da natureza precede ao princípio da composição das cenas. Quanto ao homem, o tipo de figuração dominante ainda encontra-se preso aos cânones

acadêmicos, no entanto, em alguns aspectos como o corte de cabelos, a utilização de adornos corporais, tatuagens coloridas etc. é possível apreender-se a particularidade do grupo representado.

É claro que cada viajante compôs essas cenas de acordo com o próprio sentido que a viagem tinha para ele. E cada viajante utilizou-se de métodos diferenciados para a construção de suas imagens etnográficas. Os métodos utilizados procuram dar conta da dimensão temporal presente na narrativa, e que deveria ser traduzida em diferentes imagens pela gravura. Segundo o modelo adotado por Bernadette Bucher (1981), existem quatro métodos fundamentais pelos quais os gravadores utilizam-se para traduzir a dimensão temporal. O **método monoscênico**, que representa uma única ação, delimitada no tempo e no espaço, como uma cena teatral ocorrendo num cenário delimitado. O **método simultâneo** procura representar cenas variadas concomitantes, com a reunião de elementos descritivos dispersos pelo texto, como a descrição de uma paisagem, de um costume, de modos de vida reunidos numa mesma gravura. O **método rotativo** apresenta cenas em seqüência, em que várias ações distintas são repartidas e reunidas no espaço da gravura. Finalmente, o **método serial** consiste na apresentação de imagens autônomas, mas de modo seqüencial, cujo vínculo dá-se ao redor de um determinado tema, ou de um acontecimento.

O primeiro método e o quarto foram utilizados com frequência por Wied-Neuwied em seus desenhos e gravuras. Já Martius, procurou elaborar suas gravuras seguindo a lógica de conjugar, num único quadro diferentes cenas, que teriam ocorrido em tempos diferentes, utilizando-se tanto do método simultâneo quanto do rotativo. Rugendas ateve-se ao método monoscênico e simultâneo, sendo difícil determinar, através de seu texto, a dimensão temporal inscrita na cena representada.

Assim, em Wied-Neuwied, temos o viajante-naturalista que a tudo observou e registrou, tendo por base sempre o que tinha diante de seu olhar. Com isto soube registrar cada aspecto da vida dos índios com os quais teve contato, como nenhum outro viajante o fizera antes. No que se refere às cenas da vida indígena, observou cada detalhe, preservando em seus cadernos o que havia de original no grupo retratado, tanto com relação à natureza quanto ao homem.

Em Martius, existia também a preocupação de destacar o fato observado como princípio da representação. No entanto, como viajante-clássico, não deixou de se auto-representar em cenas significativas de sua viagem. Do conjunto de todas as gravuras de seu atlas, a maioria contém a imagem do viajante, seja contemplando a paisagem, seja observando algum ritual indígena. Esse aspecto da representação é de extrema importância para o tipo de

considerações que Martius produziu frente ao contato com os mais diferentes grupos indígenas que teve a oportunidade de encontrar. O aspecto heróico de seu empreendimento destaca-se pela constância da própria imagem do viajante enfrentando as mais diversas situações, por vezes bastante perigosas. Além disso, funciona como um dado contrastivo revelando a própria identidade européia frente aos povos indígenas do Brasil. Cada aspecto, contido na representação, os seus gestos, as posturas e vestimentas, apresentam-no como uma presença-observadora, um elemento de aproximação e distanciamento com relação ao fato observado.

Em Rugendas, é possível afirmar que as suas cenas da vida indígena foram baseadas em informações de outros viajantes (como de Wied-Neuwied e de Martius) e do contato de estabeleceu com alguns indígenas no Rio de Janeiro e em Minas Gerais. Desse modo, nele encontramos a representação que tem por base o princípio da composição e da imaginação, distante, portanto, da observação direta do fato retratado. Como artista-viajante, Rugendas ateu-se à base de sua formação acadêmica, buscando representar aquilo que era considerado significativo e pitoresco da vida dos índios brasileiros na floresta tropical.

Do mesmo modo que cada viajante teve um modo próprio de encarar a viagem, também se distinguiram no modo de descrever e representar os povos indígenas no Brasil. No geral demonstravam interesse em estar associando determinadas práticas da vida indígena, com suas idéias a respeito da civilização e da própria história, que, a nosso ver, passada a ser reescrita através dos gestos e olhares dos viajantes ao assimilarem pela representação dos primitivos habitantes do Brasil.

A oportunidade de observar o modo de vida dos diferentes grupos indígenas no Brasil fez com que os viajantes tecessem considerações sobre a origem desses povos, bem como sobre seu grau de cultura e civilização. Martius expressou de modo preciso tais vínculos:

Profundamente empolgado pelo arripio desta solidão selvagem, me sentei para desenhá-la; mas não tentarei descrever ao leitor os sentimentos que durante este trabalho comoviam minha alma. Era este o ponto mais ocidental a que eu podia estender a viagem. Enquanto me oprimia com todos os terrores de um solidão destituída de seres humanos, sentia indizível saudade da companhia dos homens da cara Europa civilizada. Pensei como toda a cultura e a salvação da humanidade tinha vindo do oriente. Dolorosamente comparei aqueles países venturosos com este ermo pavoroso; entretanto, mesmo assim me felicitava por estar aqui, levantei mais um olhar para o céu, e volvi corajosamente o espírito e o coração para oriente amigo. (MARTIUS, 1981, 240, v.III)

Essas foram as palavras de Martius ao chegar à Cachoeira de Arara-Coara, ponto mais ocidental em que chegara o viajante. Fora acompanhado por doze índios miranhas e mais

duas montarias com soldados do Pará e de Ega. Nesse momento marcante da viagem, o naturalista não encontra “*seres humanos*” com sensibilidade para compartilhar tal feito. Sua imaginação vaga à procura de seus semelhantes, na culta Europa civilizada, pois “*toda a cultura e salvação tinham vindo do oriente*”...Era necessário marcar aquele momento, enquanto a assimilação do “*ermo pavoroso*” à história e à civilização. Somente um espírito igualmente sensível e culto poderia entender o gesto do viajante e compartilhar com ele tal felicidade.

Cultura e civilização foram os termos utilizados pelos viajantes para compreender as diferenças entre os povos indígenas do Brasil e ao mesmo tempo como estratégia de assimilá-los. Antes de apresentar as idéias que cada um deles formulou, é preciso compreender o sentido emprestado aos termos cultura e civilização no século XIX. Para Norbert Elias (1990), deste Aristóteles, o conceito de “*civilização*” diz respeito a uma gama variada de fatos, da tecnologia, das maneiras e costumes, do desenvolvimento científico, das idéias religiosas, das habitações, da forma de organização da sociedade, do sistema jurídico, e assim por diante. Na realidade, toda essa variedade de fatos surge como expressão da consciência que o Ocidente tem de si próprio. Indo além, afirma que o conceito de civilização expressa também a consciência nacional. Nações como a Inglaterra e a França têm uma idéia diferente do que seja civilização, se comparadas aos alemães. Para ingleses e franceses, o conceito de civilização pode referir-se a fatos políticos, econômicos, religiosos, técnicos, morais ou sociais. Para os alemães o termo “*Zivilisation*” significa um valor de segunda ordem, posto que se refere apenas à aparência externa dos seres humanos, a superfície da existência humana. A palavra que expressa as realizações do seu próprio ser é “*Kultur*” relativa basicamente a fatos intelectuais, artísticos e religiosos, sendo distintos dos fatos políticos, econômicos e sociais. (ELIAS, 1990:23-4)

Segundo Elias, o conceito de civilização minimiza as diferenças nacionais entre os povos por enfatizar aqueles aspectos comuns a toda humanidade. Vincula-se, no entanto, a um processo de afirmação de povos que já conquistaram suas fronteiras e identidades nacionais, cuja expansão para além de suas fronteiras e colonização de novas terras, deu-se há muitos séculos. Em contrapartida, o conceito alemão de “*Kultur*” procura enfatizar justamente as particularidades nacionais e as diferentes identidades.

Enquanto o conceito de civilização inclui a função de dar expressão a uma tendência continuamente expansionista de grupos colonizadores, o conceito de “*Kultur*” reflete a consciência de si mesma de uma nação que teve de buscar constituir incessante e novamente suas fronteiras, tanto no sentido político como espiritual, (ELIAS, 1990:25)

De qualquer forma, para Elias, a separação dos conceitos de “*Kultur*” e “*Zivilisation*” para os povos germânicos remonta ao século XVIII, e deve ser compreendido no contexto de lutas políticas entre a França, Inglaterra e Alemanha. Além de ter sido um dos últimos estados europeus a se constituir como Nação, a Alemanha passou ainda por intenso processo de ocupação de seus territórios, especialmente marcado no início do século XIX pelas Guerras Napoleônicas. A separação dos conceitos vincula-se também ao contraste entre as idéias da nobreza alemã cortesã - que falava predominantemente a língua francesa e que se considerava “civilizada” segundo o padrão francês - e as idéias da *intelligentsia* alemã de classe média, de “*servidores dos príncipes*” e da burguesia em ascensão, cuja legitimação ocorria devido a suas realizações artísticas, científicas e intelectuais, portanto, a sua “*Kultur*”. Reforçando a oposição desses conceitos, os termos formulados por Kant como expressão da antítese entre “*cultura*” e “*civilização*”: “*virtude*” autêntica versus “*cortesia*” externa e enganadora. (ELIAS, 1990:29)

Um dos problemas fundamentais associado a essa distinção na sociedade alemã, era a língua. O alemão, língua das classes baixas e média e era considerado rude e bárbaro. O francês era a língua de todos aqueles que se julgavam “civilizados”, símbolo de status e de distinção, de todas as pessoas de bem (*honnêtes gens*), cuja influência partia das cortes para as camadas superiores da burguesia. Assim, a idéia de civilização, segundo o modelo francês significava também polidez, boas maneiras, cortesia. Todos os termos derivados tinham o seu correlato no termo “*Zivilisation*” alemão, cujo substrato social vinculava-o à nobreza cortesã. Extratos de *intelligentsia* da classe média e burguesia, que alcançavam distinção através de suas realizações, terão no termo “*Kultur*” e “*Bildung*” (formação do espírito) expressões da sensibilidade, profundidade e de elevação.

Já o conceito francês de “*civilisation*” tinha a função de expressar a auto-imagem da classe alta européia em comparação com outros, fossem pessoas mais simples ou povos primitivos, servindo também para caracterizar o tipo de comportamento específico pelo qual esta classe considerava-se diferente de todas as outras. (ELIAS, 1990:54) Esta auto-imagem tinha por base a idéia de que nelas o processo de civilização havia se completado, cabendo-lhes o papel de transmissoras, para outras sociedades da civilização em marcha. Mais do que uma auto-imagem, a própria consciência da superioridade de sua “civilização” frente a outras nações não-européias, serviu como justificativa para o domínio sobre outros povos. Nas palavras de Elias, se podemos considerar a civilização como um *processo*, uma fase fundamental do *processo civilizador* foi concluída no momento em que houve a *consciência* de civilização, como indicativo de superioridade de seu próprio comportamento, e que se

materializou na ciência, na tecnologia ou na arte como padrão para todas as nações do Ocidente.

A partir das idéias expressas por Elias, quanto aos conceitos de “Cultura” e de “Civilização” e das distinções existentes entre as acepções germânicas e francesas, vale retomar a idéia de cultura e civilização formulada pelos viajantes ao se referirem aos povos do Novo Mundo. Na condição de funcionários e artistas originários da classe média, Martius e Rugendas enquadram-se como portadores do conceito de “*Kultur*”. Embora pertencente à nobreza, o príncipe Wied-Neuwied, ao procurar construir seu itinerário a partir de suas realizações intelectuais e científicas como naturalista-viajante, assimilou também esse conceito.

Num outro sentido, esses viajantes alemães, sejam artistas ou naturalistas, encarnaram perfeitamente os ideais da “*Bildung*”, à medida que a própria experiência da viagem inscrevia-se como etapa fundamental no processo de “*formação*” (no sentido alemão) do jovem cidadão do mundo. Na realidade, a viagem fazia parte de um leque de experiências que tendia a dissolver as particularidades nacionais, em direção à construção de uma visão de mundo cosmopolita. Com isto, a viagem como “*formação*” era mais importante para a distinção do que a origem social dos viajantes. Por outro lado, ao colocar a questão nesses termos, vale a lembrança que todos escreveram seus relatos de viagem em francês e alemão, objetivando atingir o público letrado desses dois países, além de apresentar-se em condição de igualdade frente a seus pares das Academias de Ciências.

Quando os viajantes referiam-se ao estado de cultura e civilização dos povos indígenas do Brasil, traziam consigo o sentido germânico do termo cultura, como “*Kultur*”, isto é, como expressão da sensibilidade. Para expressar a questão da civilização utilizavam-se do sentido francês do termo “*civilisation*”, ou seja, como um quadro de referência geral de desenvolvimento da humanidade. É o que podemos constatar em algumas afirmações de Wied-Neuwied, quando discorre sobre o estado em que viviam os índios do Brasil. Ao observar o modo de vida dos índios Botocudo, o naturalista associou claramente a questão do desenvolvimento da sensibilidade à idéia de cultura.

Isso condiz exatamente com o caráter dos povos primitivos; está igualmente provado que a sensibilidade dos Botocudo não é tão grande como no-la conta Lafitau, reproduzindo o que ouvira de um missionário brasileiro; nenhum sinal se percebe de tão finos sentimentos. Não se pode efetivamente esperar encontrar na natureza bruta desses homens os sentimentos de delicadeza e de afeto que a cultura e a educação desenvolveram em nós; mas, nem por isso devemos pensar que neles sejam completamente embotados os atributos que distinguem o homem dos irracionais. (WIED-NEUWIED, 1981:308)

Por outro lado, ao tratar da questão da antropofagia entre os Botocudo, assinalou que antigamente muitas tribos tinham esse *bárbaro costume*, que fora abandonado progressivamente pelos índios, à medida que mantinham boas relações com os portugueses. Destacou que os próprios índios haviam se convencido do quanto era degradante tal costume, concluindo que “*justifica a esperança de esse povo, cujo estágio de civilização é de todos o mais baixo, possa gradualmente progredir para um grau de cultura mais avançado*”. (WIED-NEUWIED, 1981:315) Ao referir-se ao estágio de civilização dos índios Botocudo, este deve ser compreendido enquanto relacionado ao contato daquele povo com os portugueses, isto é, frente à superioridade da civilização européia. Também remete ao sentido de pertencimento dos índios à humanidade. Por *grau de cultura mais avançado*, é possível considerar justamente aqueles aspectos da vida indígena em seus próprios termos, por elevação da sensibilidade e da modificação dos antigos costumes.

Ao discorrer sobre a origem dos povos indígenas no Brasil, Wied-Neuwied destacou que não existia nenhum tipo de monumento referente à pré-história dos povos indígenas, diferentemente do que acontecia com as nações dos Tultecas e Astecas.

O investigador interessado em descobrir a origem e a primitiva história dos povos indígenas do Brasil, não encontra, como já disse em páginas atrás, nem hieróglifos nem monumentos de qualquer espécie, que possam servir para guiar-lhe os passos, porquanto, naquelas florestas virgens, o gênero humano ainda não se elevou acima do estado de incultura que por toda parte caracterizou a sua existência primitiva. (WIED-NEUWIED, 1981:497)

Para ele, a única maneira de se realizarem estudos sobre a origem das sociedades indígenas seria investigar cuidadosamente a sua língua, como produtos mais rudimentares da razão humana. Só com o estudo detalhado e comparativo das línguas indígenas seria possível compreender sua origem e história. Esta idéia de Wied-Neuwied foi seguida por praticamente todos os viajantes que tentaram construir um quadro o mais próximo possível do que seria o modo de vida dos índios do Brasil. Por outro lado, a idéia vinculada a este pensamento era a de que os “*monumentos*” e a “*história*” dos povos primitivos estavam intimamente ligados a sua língua, pois seria através dela que eles poderiam ser reconstruídos. A importância do estudos das línguas liga-se de modo decisivo ao pensamento de Herder, pelo papel que desempenhou ao indicar a necessidade de resgate da tradição histórica e cultural através da língua nativa dos diferentes povos.

Para Rugendas, a origem dos povos indígenas estava ligada à idéia de que eles seriam “*restos*” de antigas civilizações que decaíram.

Os relatórios dos mais antigos viajantes, como Jean de Léry, Hans Staden, etc., demonstram que, na época da conquista, os habitantes primitivos do Brasil estavam num estágio de civilização mais elevado que aquele em que os vemos hoje. A razão principal dessa decadência está, sem dúvida, nas suas relações com os portugueses. Muitos viajantes consideram os povos atuais do Brasil como ainda em estado natural ou como tendo chegado apenas ao primeiro degrau da civilização. Outros, ao contrário, referem-se aos funestos efeitos da civilização européia sobre esses selvagens e sustentam que eles são incapazes de assimilá-la. Essas idéias são erradas: os índios não são homens em estado natural e não são selvagens, mas sim homens que retrocederam ao estado de selvageria, porque foram rechaçados violentamente do ponto a que haviam chegado. (RUGENDAS, s/d:85)

Rugendas colocava-se como crítico do colonialismo, ao destacar que as sociedades indígenas trilhavam o caminho da civilização, mas que foram interrompidas nesse processo pelos portugueses. Vítimas da política colonial que os submeteu a perseguições, ao trabalho escravo e ao extermínio, os índios “*retrocederam ao estado de selvageria*”. Conforme assinala Michèle Duchet, temas como a colonização e a civilização dos índios caminhavam juntos ao serem debatidos pelos filósofos no século XVIII. No entanto, demonstra como estes termos eram irreconciliáveis no interior do sistema colonial, onde havia apenas senhores e escravos. Observa que mesmo sendo assimilados ou incorporados pelos europeus, dentro de um corpo político artificialmente constituído, os índios não seriam nada além do que homens de última categoria. Seria inútil esperar que se pudesse civilizar os índios ao preço de sua liberdade. Dando à palavra todo o seu sentido - e especialmente seu sentido político - a idéia de *civilização*, aplicada ao mundo selvagem, termina sempre por destruir a si mesma, pois nada mais é do que disfarce de uma idéia colonial. (DUCHET, 1971:223-4)

As idéias de Rugendas aproximam-se daquelas elaboradas por Martius a respeito da origem e estado dos povos indígenas. Existe um documento mais significativo elaborado pelo viajante, a dissertação “*Como se deve escrever a História do Brasil*” de 1843, participando de um concurso promovido pelo Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, cujo objetivo era ter um “*plano de escrever a historia antiga e moderna do Brasil, organizada com tal systema que n’ella se comprehendam as suas partes politica, civil, ecclesiastica e litterária*”.

Martius iniciou sua tese com um tópico sobre *Idéas geraes sobre a História do Brasil*. Nesta parte, expõe a necessidade de se conhecer os elementos humanos que concorriam para o desenvolvimento do homem nos trópicos. Esses elementos eram de natureza bastante diversa, devido ao fato de representarem a convergência de três raças: *a de cor cobre ou americana, a branca ou caucasiana e enfin a preta ou ethiopica. Do encontro, da mescla, das relações mútuas e mudanças d’essas tres raças, formou-se a actual população, cuja história por isso mesmo tem um cunho muito particular*. (MARTIUS,

1845:390) A relação dessas diferentes raças produziu, segundo Martius, um movimento histórico específico. Das particularidades físicas e morais de cada uma das raças era possível chegar-se aos elementos que convergiam para o desenvolvimento físico, moral e civil da totalidade da população.

O português foi considerado o motor essencial e poderoso para o desenvolvimento histórico do Brasil, *como descobridor, conquistador e senhor*. Como raça predominante, atuou sob os indígenas e os negros. No entanto, Martius destacou que para a realização de uma *historiographia filosofica do Brasil* era fundamental levar-se em consideração as contribuições das *raças inferiores*.

Ao destacar o papel da *mescla* de diferentes raças, revela sua visão de história, como fundamentalmente providencialista, sendo o *gênio da história* o condutor dos povos e dos indivíduos. Atribuiu à *vontade da providência* a *mescla* de raças no Brasil, e ao elemento português um rio poderoso *a absorver os pequenos confluente das raças India e Ethiopica*. Esta *mescla*, segundo ele, tem lugar no seio das classes inferiores, irradiando-se em direção às classes superiores, posto que estas são historicamente formadas pelos elementos inferiores,

Ao atribuir destaque para as três raças formadoras da nacionalidade brasileira, Martius acrescentou que esperava não estar ferindo a suscetibilidade dos brasileiros. Considerava que atribuir o verdadeiro valor do homem, independente de sua cor e de seu desenvolvimento anterior é atributo fundamental do *verdadeiro historiador*, que deveria ser portador dessa *philantropia transcendente*. No Brasil, observara que foram estabelecidas as condições para o *aperfeiçoamento de três raças humanas*, que estão colocadas uma ao lado da outra, sendo que *essa reciprocidade offerece na história da formação da população brasileira em geral o quadro de uma vida orgânica*. (MARTIUS, 1845:391) Após expor os princípios gerais para a constituição da História do Brasil, o naturalista destacou as contribuições de cada uma das três raças. Sob o título *Os índios (a raça cor de cobre) e sua história como parte da História do Brasil*, apontou a importância de o historiador investigar a vida e a história do desenvolvimento dos aborígenes americanos, lançando a sua pesquisa para o tempo anterior à conquista do Novo Mundo.

Em sua tese, assinalou que era necessário considerar os indígenas brasileiros em suas manifestações exteriores e, a seguir, compará-los com os povos vizinhos da mesma raça. O passo seguinte seria investigar a extensão de sua atividade espiritual, que se manifesta por *documentos históricos*.

Quando esse autor trata do elemento indígena, parte do princípio de que ele encontrava-se num estado de degeneração, de dissolução moral e civil, vendo ali *ruínas de*

povos, resíduos de uma muito antiga e perdida história. Além do sentido romântico encontrado nas imagens de ruínas e de resíduos de antigas civilizações dos indígenas, identificam-se outros elementos para a análise. Estas idéias de Martius foram elaboradas como expressão de um debate que ocorria na Europa, desde meados do século XVIII, com relação ao estatuto de inferioridade que teria a América e seus habitantes primitivos.

Julgo importante destacar as observações finais do autor, quando atribuiu ao historiador uma tarefa cívica e civilizadora. Cívica, porque deveria ser capaz de despertar as virtudes patrióticas de seus leitores. Civilizadora, porque deveria ser escrita por um verdadeiro autor monárquico-constitucional, capaz de traduzir o sentido de unidade da nação, que a monarquia buscava representar. (MARTIUS, 1845:410) Nesse sentido, sua visão de história como mestra da vida, orientando a ação tanto do futuro como do presente, revelava concepções antigas quanto à natureza da história e aos atributos do historiador.

As idéias de Martius sobre história foram formuladas a partir do ponto de vista de um naturalista que, em grande medida, tomava como princípio que as diferenças existentes na formação social brasileira eram dados naturalizados, não sendo tratados em sua dimensão política e econômica. Por outro lado, sua concepção de história representava uma mudança de interesse verificada pelos naturalistas, a começar por Humboldt. Marie-Nöelle Bourguet observa que no propósito e função da viagem no início do século XIX colocava explicitamente a questão da história, estabelecendo aproximações entre a geografia e a botânica com a questão da origem da distribuição das espécies. Ocorre uma modificação de sentido da história natural - que era uma disciplina descritiva e classificatória - para a história da natureza fundada sobre o estudo espaço temporal de processos geológicos e biológicos. Através do espaço geográfico os viajantes-naturalistas pensavam a história da natureza, ao mesmo tempo que da sociedade e da civilização.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAXANDALL, Michael. **O Olhar Renascente: Pintura e Experiência Social na Itália da Renascença**. Rio de Janeiro : Paz e Terra, 1991.

BEZERRA DE MENESES, Ulpiano. “Imagem Conceitual e Representação”, In: **Dedalo, Revista de Arte e Arqueologia**. Ano III, n.5, São Paulo : Museu de Arte e Arqueologia, USP, 1967. p.26-39.

_____. “Morfologia das Cidades Brasileiras: Introdução ao Estudo Histórico da Iconografia Urbana”, In: **Revista USP**, São Paulo (30): 144-155, jun./ago. 1996.

BOURGUET, Marie-Nöelle. **Voyage, statistique, histoire naturelle: l'inventaire du monde au siècle des Lumières.** Université de Campinas/Université Paris : VII/Denis-Diderot, septembre/1993 (mimeo.).

BUCHER, Bernadette. **Icon and Conquest.** Chicago and London, University of Chicago Press, 1981.

GOMBRICH, E. H. **Arte e Ilusão,** Um estudo da psicologia da representação pictórica. São Paulo : Martins Fontes, 1986.

HARTMANN, Thekla. **A Contribuição da Iconografia para o Conhecimento de Índios Brasileiros do Século XIX .** São Paulo : Coleção Museu Paulista, Série de Etnologia vol.1, 1975.

MITCHELL, W. J. T. (ed) **Iconology - Image, Text, Ideology.** Chicago and London : The University of Chicago Press, 1986.

FONTES DOCUMENTAIS

J.B.v. SPIX und C.F.P.v. MARTIUS. **Reise in Brasilien in den Jahren 1817-1820** nebst Skizzen aus Alex v. Humboldt und A. Bonpland Reise in die Aequinoctial-Gegenden des neuen Continents. Für die Jegend bearbeit von Carl Friedrich Dietzsch. Leipzig, bei C.G. Kayser, 1831.

MARTIUS, C.F.von. "Bibliotheca Brasiliana". **Catálogo das publicações referentes à História do Brasil desde o descobrimento da América até o anno de 1842.** (Manuscrito de 52 folhas, datado de Munich, 20 de Janeiro de 1853.)

_____. "Como se deve escrever a História do Brasil". **Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro.** Rio de Janeiro, t.6, n.24, p.381-403, jan. 1845.

RUGENDAS, Johann Moritz. **Viagem Pitoresca através do Brasil.** São Paulo : Circulo do Livro, s/d.

_____. **Reisestudien aus Südamerika.** Ausstellung in der Staatlichen Graphischen Sammlung, München. Munich : Prestel Verlag, 1960.(*)

_____. **Voyage Pittoresque Dans Le Brésil.** Traduit de l'allemand par De Golbery. Paris, Engelmann & Cia, 1835.

RICHERT, Gertrud. "Johann Moritz Rugendas no Brasil". In: **Humboldt, I,** n. 1, Hamburg, 1961.

_____. **Johann Moritz Rugendas, ein deutscher Maler des XIX.** Berlin : Rembrand, Verlag, 1959.

RÖDER, Josef. **Príncipe Maximiliano zu Wied: Viagem ao Brasil 1815-1817.** Catálogo de Exposição 1962. (Manuscrito)

SPIX & MARTIUS. **Viagem pelo Brasil: 1817-1820.** Belo Horizonte : Itatiaia, São Paulo : Editora da Universidade de São Paulo, 1981.(3 vol.)

SPIX, J.B.v. und MARTIUS, C.F.P.v. **Atlas zur Reise in Brasilien.** (s.n.t.) 42 est./11 mapas.

WIED-NEUWIED, Maximiliano, Prinz zu. **Brasilien Nachträge, Berichtigungen und Zusätze zu der Beschreibung meiner Reise im östlichen Brasilien.** Frankfurt am Main, Druck und Verlag von Heirich Lugwing Brönnner, 1850.

_____. **Kupfer und Karten.** Frankfurt a.M. 1822.

_____. **Reise nach in Brasileim in der Jahrem 1815 bis 1817.** Frankfurt a. M., Heinrich Ludwing Bronner, 1820-1821. (2 vols.)

_____. **Viagem ao Brasil.** Belo Horizonte: Itatiaia, São Paulo : Editora da Universidade de São Paulo, 1986 (Coleção reconquista do Brasil. 2. série; vol 156).